

**ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет»**

**На правах рукописи**

**Жукова Мария Владимировна**

**РОМАН А. КУБИНА «ДРУГАЯ СТОРОНА» И  
НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ГРОТЕСКНО-ФАНТАСТИЧЕСКАЯ  
ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ**

**Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья  
(литература народов Европы, Америки, Австралии)**

**ДИССЕРТАЦИЯ  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель  
кандидат филологических наук,  
доцент А.В. Белобратов**

**Санкт-Петербург  
2015**

## Содержание

Содержание.....	2
Введение.....	4
Глава первая. Фантастика и гротеск.....	24
1. Фантастический город.....	24
1.1. Временной реверс.....	25
1.2.Альтернативная история города и архитектурный Gesamtkunstwerk.....	32
2. Гротескный город.....	47
2.1. Специфика гротескной образности в романе: изобразительный, карнавальный, романтический и сатирический гротеск.....	48
2.2.Пространственный гротеск и гротескно-фантастические хронотопы.....	57
Глава вторая. Эсхатология города.....	62
1. Мотив «мертвого города»: от элегичности к эйфории .....	65
2. Гротескно-фантастические превращения города.....	71
2.1. Культура и природа.....	71
Город-муравейник.....	71
Город-болото.....	77
2.2. Элементы утопии и их разрушение .....	87
Разрушение формальных признаков утопии.....	89
Антропологическая утопия: город-бордель.....	91
Габсбургский миф: город-замок и город-архив.....	96

Эстетическая утопия: город-музей.....	108
Глава третья. Город и герой.....	117
1. Город-кладбище .....	124
1.1. Вариации мотива женщины-смерти: женщина-город, женщина-паук, фаланга смерти.....	125
1.2. Феминизация художника.....	133
2. Город-зоосад .....	140
2.1. Животные как аллегории человеческих пороков: женщина-обезьяна и женщина-кошка.....	142
2.2. Художник-собака.....	151
3. Ретроспективный город и художник-ребенок.....	155
4. Город-помойка.....	162
4.1. Город и музей как метафоры «старого» мира, миссия художника.....	162
4.2. Социальный дарвинизм и умножение избранных.....	170
Заключение.....	173
Библиография .....	176

## Введение

Литературный дебют австрийского графика Альфреда Кубина<sup>1</sup> (1877-1959) состоялся весной 1909 г., когда была опубликована его книга «Другая сторона. Фантастический роман» с 52 иллюстрациями автора<sup>2</sup>. Вопреки сомнениям начинающего писателя, история о приключениях мюнхенского художника в Царстве грез и его столице Перле, затерянных в среднеазиатских пустынях, получила большой резонанс в кругу интеллектуалов. Василий Кандинский назвал роман одним из самых интересных немецкоязычных произведений<sup>3</sup>. Стефан Цвейг отмечал, что роман Кубина – это «“человек с луны” по сравнению с нашей буржуазной литературой». <sup>4</sup> Эрнст Юнгер относил «Другую сторону» к наивысшим достижениям в области фантастической литературы со времен Э.Т.А. Гофмана<sup>5</sup>. Франц Кафка в адресованной Кубину открытке, датированной 22 июля 1914 года, писал: «Вы, несомненно, погрузились в тишину Вашего прекрасного поместья и работаете. Может быть, мне все же удастся еще раз сказать Вам, что значит для меня эта ваша работа»<sup>6</sup>.

Вскоре Кубин прославится на поприще книжной графики, оформив своими рисунками произведения Эдгара По и Гофмана, Клейста и Жана Поля, Достоевского и Стриндберга, Гауптмана, Верфеля, Тракля и Гофмансталя, Вольтера, Бальзака, Флобера, Андерсена и Гауфа.<sup>7</sup> Однако, как замечает художник и собиратель наследия Кубина Пауль Флора, все идеи последующих сорока восьми лет творчества уже были заложены в «Другой

---

<sup>1</sup> К моменту выхода романа Кубин был состоявшимся художником. Его первая персональная выставка прошла на рубеже 1901/02 гг. в салоне берлинского коллекционера Пауля Кассирера, в 1903 году он

<sup>2</sup> Kubin A. Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Mit 52 Abbildungen und einem Plan. München, 1990. Reprintausgabe nach der Erstausgabe von 1909.

<sup>3</sup> Из письма В. Кандинского А. Кубину от 6.10.1913. Цит. по: Hewig A. Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu A. Kubins Roman „Die andere Seite“. München, 1967. S. 11.

<sup>4</sup> Из письма С. Цвейга А. Кубину от 15.10.1909. Цит. по: Alfred Kubin. Weltgeflecht. Ein Kubin-Kompendium. Schriften und Bilder zu Leben und Werk. Salzburg, 1978. S. 82.

<sup>5</sup> Jünger E. Die Staubdämonen // Ernst Junger und Alfred Kubin. Eine Begegnung. Frankfurt a. M., 1975. S. 98.

<sup>6</sup> Kafka F. Briefe 1902-1924. Frankfurt a. M., 1958. S. 130.

<sup>7</sup> См. подробнее: Horodisch A. Alfred Kubin als Buchillustrator. Amsterdam, 1949; Marks A. Der Illustrator A. Kubin. München, 1977; Ramseger G. Kubins Fruchtbarkeit: 255 Texte illustriert // Basler Zeitung, Nr.80. 22.04.1977. S. 47.

стороне», в этой «книге столетия»<sup>8</sup>, и Кубин « всю свою жизнь продолжал ее иллюстрировать»<sup>9</sup>.

Многоплановость книги, сочетающей в себе экспериментаторство и шаблонность, беллетристический и интеллектуальный уровни повествования, причудливый вымысел и подлинные факты, письмо и графику, определяет ее особое место не только в судьбе автора, но и в истории литературы. Следы влияния этого ключевого произведения немецкоязычной гротескной фантастики обнаруживаются в творчестве Франца Кафки<sup>10</sup>, в «Волшебной горе» (1924) Томаса Манна<sup>11</sup>, в сборнике эссе «Авантюрное сердце» (1929 и 1938) Эрнста Юнгера<sup>12</sup>, в «Городе за рекой» (1949) Германа Казака<sup>13</sup>, в «Последнем мире» (1988) Кристофа Рансмайра<sup>14</sup>. Об интересе к роману свидетельствует его экранизация, осуществленная немецким режиссером Йоханнесом Шаафом в 1973 году<sup>15</sup>, а также перевод книги на множество языков мира<sup>16</sup>. В сентябре 2010 в Вюрцбурге была представлена опера «Другая сторона»<sup>17</sup>, а через год во Франкфурте состоялась театральная премьера романа в постановке молодого режиссера Кристофера Рюпинга<sup>18</sup>.

<sup>8</sup> Flora P. Mein Herzmanovsky-Orlando // Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Wien, 2004. S. 13.

<sup>9</sup> Flora P. Der Fischer im Drüben // Austria im Rosennetz. Wien, 1996. S.108.

<sup>10</sup> Achleitner A. Kubin als Anreger Kafkas? // Welt und Wort 10 (1955). S. 253; Geyer A. Traumverwandtschaft. Kubins Begegnung mit Kafka // Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit. Salzburg, 1995. S. 67-85.

<sup>11</sup> См.: Cersowsky P. Thomas Manns „Der Zauberberg“ und Alfred Kubins „Die Andere Seite“ // Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. XXI (1987). S. 289-320; Petriconi H. „Die andere Seite“ oder das Paradies des Untergangs // Petriconi H. Das Reich des Untergangs. Hamburg, 1958. S. 96-125; Pohland V. Das Sanatorium als literarischer Ort. Frankfurt a. M., 1984.

<sup>12</sup> Об этом см.: Geyer A. „Angriffe des Wunderbaren auf die Welt der Tatsachen“. Annäherung an das Phantastische im Werk von E. Jünger // Traumreich und Nachtseite. Wetzlar, 2001. S. 42-45.

<sup>13</sup> Hinterhäuser H. Fin de siècle. Gestalten und Mythen. München, 1977. S. 75. Fußnote 39; Freund W. Deutsche Phantastik. München, 1999. S. 223-224.

<sup>14</sup> Polt-Heinzl E. Von A. Kubins Perle zu C. Ransmayrs Tomi. Über ein kulturhistorisches Verwandtschaftsverhältnis // Der Demiurg ist ein Zwitter. München, 1999. S.275-291; Polt-Heinzl E. Zwei Reisen ans Ende der Welt // Neue Zürcher Zeitung, 18/19.11.1995. Nr. 269. S.52.

<sup>15</sup> Dörfler G. Kann man Kubin verfilmen? Filmträume // Die Furche. 18. 05.1974. Nr.20. S.11.

<sup>16</sup> В 1947 году книга вышла на чешском языке, в 1962 –на французском, в 1965 – на итальянском, в 1967 – на английском, в 1968 – на польском. См.: Urban O. M. Alfred Kubin, Verbannter aus dem Land der Träumer // Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion. Praha, 2003. S. 9-70. S. 67. Fußnote 67. - В 2000 г. появился новый английский перевод Майка Митчелла . В 2000 г. вышел испанский, а в 2007г. - эстонский переводы романа.

<sup>17</sup> Michael Obst. „Die andere Seite“, Oper (Libretto: Hermann Schneider), Uraufführung: 25. September 2010, Mainfrankentheater Würzburg.

<sup>18</sup> Christopher Rüping (Regie). „Die andere Seite“, Theaterstück. Uraufführung: 19. September 2011, Schauspiel Frankfurt.

Русский читатель одним из первых смог познакомиться с «Другой стороной» на родном языке. Уже в 1910 году роман появился в сокращенном переводе И. Ясинского в журнале «Огонек» под заголовком «В Царстве грез». Полный текст романа в переводе Константина Белокурова опубликован в 2000 году в издательстве Уральского университета. Новая редакция перевода вышла в рамках издательского проекта «Кабинетный ученый» в мае 2013 года<sup>19</sup>. Однако в отечественном литературоведении книга, к сожалению, не привлекла должного внимания. «Другой стороне» посвящены лишь несколько небольших по объему статей<sup>20</sup>, в диссертации Е. Селивановой роман Кубина упоминается в контексте немецкоязычных антиутопий XX века<sup>21</sup>. В 2004 году в журнале «Преломления» увидела свет единственная русскоязычная рецензия на перевод «Другой стороны», в которой акцентируется внимание на особой роли романа в истории немецкой литературы: роман, подобно мосту, перекинут с «берега рубежа веков <...> на другой берег, <...> берег экспрессионизма»<sup>22</sup>.

Иная ситуация сложилась в западной германистике. Начиная с конца 50-х гг. XX века роман неоднократно становился центральным объектом литературоведческих изысканий, был включен в общие работы по немецкоязычной фантастике<sup>23</sup>, рассматривался во взаимосвязи с творчеством

<sup>19</sup> Кубин А. Царство грез. В пересказе Ясинского/ Reich der Träume. (Die andere Seite.) Ein Roman // Огонек. 1910. № 13,14,15; Кубин А. Другая сторона. Пер. К. Белокурова. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000; Кубин А. Другая сторона. Пер. К. Белокурова. М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2013.

<sup>20</sup> Гугнин А. Кубин и его роман «Другая сторона» (1909) в историко-культурном контексте XX века // Литература в истории культуры. Материалы научного семинара. М., 1997. С. 91-96; Гугнин А. Роман А. Кубина «Другая сторона»(1909) и истоки модернизации немецкоязычной прозы в XX веке // Проблемы истории литературы. Сб. статей. Выпуск 2. М., 1997. С. 85-90; Гугнин А. Альфред Кубин // Гугнин А. Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография. Новополоцк, 2000. С. 103-107; Селиванова Е. Графические и литературные способы создания образа «идеального» государства в романе А. Кубина «Другая сторона» // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Спецвыпуск. Нальчик, 2012. С. 143-146; Селиванова Е. Антиутопическая модель общества в романе А.Кубина «Другая сторона» // Германистика сегодня: контексты современности и перспективы развития: Мат. I всерос. науч. практ. конф.: в 2 т. Казань, 2012. Т. II. С. 102 – 106.

<sup>21</sup> См.: Селиванова Евгения Ю. Антиутопический роман в немецкоязычной литературе конца XX - начала XXI вв. Казань: К(П)ФУ, 2013.

<sup>22</sup> Фетисов Е. «Другая сторона» А. Кубина – экспрессионистский роман художника?// Преломления, 2004. С. 338.

<sup>23</sup>Schütz V. The bizarre Literature of Hanns Heinz Ewers, Alfred Kubin, Gustav Meyrink and Karl Hans Strobl. Diss. Wisconsin, 1974; Berg S. Schlimme Zeiten - böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, 1991.

Эдгара По<sup>24</sup>, Франца Кафки<sup>25</sup>, Фрица фон Херцмановски-Орландо<sup>26</sup>, Пауля Шеербарта<sup>27</sup>, Эрнста Юнгера<sup>28</sup>, а также в рамках графического и литературного наследия Кубина<sup>29</sup>. Одним из наиболее рано сформировавшихся подходов к рассмотрению романа является психоаналитическая перспектива<sup>30</sup>, обусловленная ситуацией взаимоотношений Кубина с отцом, которому и посвящена книга. Учитывая художественное призвание Кубина, оправданным представляется и весьма распространенный в кубиноведении интермедиаальный фокус, характерный, в частности, для работы Х. Липпунера<sup>31</sup> и позволяющий обнаружить следы влияния на роман изобразительного искусства, а также выявляющий аспекты взаимодействия вербального и визуального в творчестве автора, как в работах Р. А. Шредера, К. Брокхауза, Й. Шванберг<sup>32</sup>. В подавляющем большинстве исследований предпринимается попытка осмысления романа в рамках традиции литературной фантастики, как в диссертации Ф. Вельцига<sup>33</sup>,

<sup>24</sup> Kühnelt H. H. E.A. Poe und Alfred Kubin - zwei künstlerische Gestalter des Grauens // Wiener Beiträge zur englischen Philologie. Bd. LXV (1957), S. 121-141.

<sup>25</sup> Neuhäuser R. Aspekte des Politischen bei Kubin und Kafka: eine Deutung der Romane "Die andere Seite" und "Das Schloß". Würzburg, 1998.

<sup>26</sup> Van Zon G. A Study of the Double Talent in Alfred Kubin and Fritz von Herzmanovsky-Orlando. New York, 1991; Schmidt-Dengler W. Kakanische Traumreiche. A. Kubins „Die andere Seite“ und F. von Herzmanovsky-Orlandos «Das Maskenspiel der Genien» // Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg. Bd. 5, 2001/02. S. 44-56.

<sup>27</sup> Brunn C. Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei P. Scheerbarth und A. Kubin. Oldenburg, 2000.

<sup>28</sup> Gerhards C. Apokalypse und Moderne. A. Kubins „Die andere Seite“ und E. Jüngers Frühwerk. Würzburg, 1999; Kühnelt H. H. E.A. Poe und Alfred Kubin - zwei künstlerische Gestalter des Grauens // Wiener Beiträge zur englischen Philologie. Bd. LXV (1957), S. 121-141.

<sup>29</sup> Esswein H. Alfred Kubin. Der Künstler und sein Werk. München, 1911; Schneditz W. Alfred Kubin und seine magische Welt. Salzburg, 1949; Bisanz H. Alfred Kubin, Zeichner, Schriftsteller und Philosoph. München, 1977. Raabe P. Alfred Kubin. Leben – Werk - Wirkung. Hamburg, 1957; Schmidt A. Die andere Seite. Zu Alfred Kubins dichterischem Werk // Sudetenland. 34 (1992). S. 196-204; Gehrig G. Sandmann und Geierkind. Phantastische Diskurse im Werk Alfred Kubins. Köln, 2004.

<sup>30</sup> Sachs H. Die andere Seite // Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften. 1 (1912), S. 197-204; Schmitz. O.A.H. Brevier für Einsame. Fingerzeige zu neuem Leben. München, 1923; Kraft H. Der Weg aus der Krise // Alfred Kubin 1877-1959. S. 109-116.

<sup>31</sup> Lippuner H. Der Roman von Alfred Kubin „Die andere Seite“. Bern, 1977

<sup>32</sup> Schröder R.A. Alfred Kubins „Die andere Seite“: A study in the cross-fertilization of literature and the graphic arts. Diss. Indiana University, 1970; Brockhaus C. Rezeptions- und Stilpluralismus. Zur Bildgestaltung in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ // Pantheon. Jg. XXXII (1974), Heft III. S.272-288; Schwanberg J. In zwei Welten. Das literarische und zeichnerische Werk Alfred Kubins // Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. München, 1999. S. 99-120.

<sup>33</sup> Welzig F. Die phantastischen Romane und Erzählungen in der deutschen Literatur von 1900 bis zur Gegenwart. Diss. Wien, 1941.

работах А. Хевиг<sup>34</sup>, М. Вюнш<sup>35</sup>, П. Черсовски<sup>36</sup>, сборнике статей под редакцией Й. Лахингера<sup>37</sup>. В контексте литературы декаданса роман трактуется в диссертации В. Вилле<sup>38</sup>, а затем в работе Й. М. Фишера<sup>39</sup>. Множество публикаций концентрируется на отдельных темах или мотивах. Заслуживающими внимания представляются исследования К. Рутнера<sup>40</sup> по австро-венгерской проблематике в романе, работа В. Поланд<sup>41</sup>, в которой разрабатывается тема болезни, исследования Г. Мюллера и В. Мюллер-Тальхайма<sup>42</sup>, посвященные эротическим мотивам. Интересна монография А. Гайера<sup>43</sup>, в которой роман рассматривается в обрамлении всего литературного наследия Кубина. Актуальные для настоящего исследования темы утопии и апокалипсиса нашли отражение в большом количестве публикаций, в частности, у Ю. Бернерса, Й. Яблоковской, М. Козелера, которые будут упомянуты в основной части работы.

Несмотря на бесспорно значительное внимание литературоведения к «Другой стороне», ряд существенных аспектов этого произведения до сих пор остался вне поля зрения ученых. Одним из таких аспектов, которому посвящена настоящая работа, предстает сложный сплав фантастического и гротескного начал, осуществленный в романе Кубина. Впервые по отношению к данному роману гротеск и фантастика будут рассмотрены не только как самостоятельные литературные явления, но и в их взаимосвязи, как цельный художественный механизм, который, в продолжение традиции М.М. Бахтина, а

<sup>34</sup> Hewig A. Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu A. Kubins Roman „Die andere Seite“. München, 1967.

<sup>35</sup> Wünsch M. Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). München, 1991.

<sup>36</sup> Cersowsky P. Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. München, 1989.

<sup>37</sup> Lachinger J. (Hg.). Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit. Salzburg, 1995.

<sup>38</sup> Wille W. Studien zur Dekadenz in Romanen um die Jahrhundertwende. Diss. Greifswald, 1930.

<sup>39</sup> Fischer J. M. Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus // Phaicon 3 (1978). S. 93-130.

<sup>40</sup> Ruthner C. K. u. k. Postcolonial? // Kakanien Revisited. Tübingen, 2002. S.93-103; Ruthner C. Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in A. Kubins Roman „Die andere Seite“ (1908/09) // Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns. Tübingen, 2004. S. 179-197.

<sup>41</sup> Pohland V. Alfred Kubins Roman: „Die andere Seite“. Die andere Seite der Krankheit –Epilepsie als Fiktion // Die Rampe. Hefte für Literatur. 1980. H. 1. S. 7-38.

<sup>42</sup> Müller G. Magnetismus und Erotik. Bemerkungen zu Kleist, E.T.A. Hoffmann, Thomas Mann und Alfred Kubin // Freiburger Universitätsblätter. H. 93 (1986). S. 75-85; Müller –Thalheim W. Erotik und Dämonie im Werk A. Kubins. München, 1970

<sup>43</sup> Geyer A. Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat. Wien, 1995.



также новейших публикаций по фантастике, мы будем называть гротескно-фантастическим хронотопом.

Контекстом для рассмотрения романа «Другая сторона» послужат произведения немецких и австрийских авторов конца XIX - начала XX века, в которых обнаруживаются элементы гротескной фантастики. В автобиографическом тексте «Из моей мастерской» Кубин называет ряд писателей-современников, которых он любит и ценит, рекомендуя их к прочтению. В этот список входят, наряду с Томасом Манном, Оскар Шмитц, Густав Майринк, Альберт Эренштайн, Карл Ганс Штробль, Ганс Гейнц Эверс. Отдельной строкой Кубин называет Пауля Шеербарта<sup>44</sup>. Все они, включая Томаса Манна<sup>45</sup>, обращались в своих текстах к определенным повествовательным приемам<sup>46</sup>, а также к мотивам, связанным с нарушением пространственных и временных категорий, с реверсом времени, формирующим фантастический модус повествования.

Из неупомянутых Кубином авторов, чьи произведения привлекаются к анализу, следует также назвать Пауля Эрнста и Пауля Леппина, которые обращаются в своих текстах к важной для «Другой стороны» теме города, а также Отто Юлиуса Бирбаума и Александра Морица Фрая, для которых, как и для Кубина, представляют особый интерес проблемы искусства, творчества, образ художника. Эти по большей части забытые ныне авторы, которых с современной точки зрения скорее следует отнести к писателям второго, а то и третьего ряда, принадлежали к литературному мейнстриму эпохи, они много печатались, некоторые из них принимали активное участие в издательской деятельности и популяризации литературного творчества, в том числе фантастической литературы. Укажем на то, что, например, Бирбаум, один из редакторов журнала «Пан», соиздатель журналов «Инзель» и

<sup>44</sup> Kubin A. Aus meiner Werkstatt. München, 1973. S.166.

<sup>45</sup> Речь идет, прежде всего, о рассказе Манна «Платяной шкаф» («Kleiderschrank», 1899).

<sup>46</sup> О специальных текстовых стратегиях, повествовательной технике, концепции и структуре фантастических произведений см.: Wörtche Th. Phantastik und Unschlüssigkeit: Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Meitingen, 1987.

«Симплициссимус», кабаретист<sup>47</sup>, поэт, автор сатирических романов, на рубеже веков был одним из самых читаемых немецких писателей.<sup>48</sup> Из всех немецкоязычных авторов начала XX века Эверс общепризнанно занимает ведущее место и по объему созданных им произведений, и по их успеху среди читателей<sup>49</sup>. Кроме того, Эверс является автором сценария для первого немецкого фантастического фильма «Пражский студент» (Реж. Пауль Вегенер, Стеллан Рийе, 1913)<sup>50</sup>. Пауль Шеербарт, берлинский архитектор, сотрудничавший с Бруно Таутом<sup>51</sup>, автор новаторских статей о фантастике в живописи<sup>52</sup> или о внедрении зданий из стекла (ср. "Glasarchitektur"), оставил свой след в литературе благодаря так называемой "астральной фантастике"<sup>53</sup>, возникающей под влиянием творчества Герберта Уэллса (1866-1946) и Жюль Верна (1828-1905), а также немца Курда Ласвица (1848-1910), основоположника немецкоязычной научной фантастики. Несмотря на то, что в центре внимания Шеербарта - живое и многообразное космическое пространство, оно отсылает к земной жизни, к ее моральным и нравственным категориям, к проблеме возможного развития человечества.

Со многими из указанных писателей Кубина связывали дружеские, творческие или даже семейные связи. В частности, Кубин иллюстрировал произведения "богемского Бодлера"<sup>54</sup> Пауля Леппина, создал иллюстрации к "Голему" Майринка, к "Самалио Пардулюсу" Бирбаума, к "Лезабендио" Шеербарта, к сборнику рассказов "Гашиш" Шмитца, который был в начале XX века уже сложившимся литератором, автором стихотворений, новелл и

<sup>47</sup> Бирбаум был одним из популярнейших поэтов своего времени, автором первого шлягера для берлинского кабаре («Überbrett») - «Веселый муж» («Lustiger Ehemann»). См. подробнее: Holeczek В.М. Otto Julius Bierbaum im künstlerischen Leben der Jahrhundertwende. Studien zur literarischen Situation des Jugendstils. Diss. Freiburg/Schweiz 1973.

<sup>48</sup> На популярность Бирбаума указывает Франц Бляй. См: Blei F. Zeitgenössische Bildnisse. Amsterdam, 1940. S.139.

<sup>49</sup> В 1922 году тираж «Альрауне» достиг 238 тысяч экземпляров, «Волшебного ученика» - 45 тысяч, тираж «Вампира» в 1923 году - 77 тысяч экземпляров. См: Fischer J.M. Deutschsprachige Phantastik zwischen Decadence und Faschismus // Fischer J.M. Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit. Wetzlar, 1998. S.108-109.

<sup>50</sup> Ewers H.H. Der Student von Prag. Eine Idee. Berlin, 1930.

<sup>51</sup> См.: Ikelaar L. Paul Scheerbarth und Bruno Taut: zur Geschichte einer Bekanntschaft. Paderborn, 1996.

<sup>52</sup> Scheerbarth P. Phantastik in der Malerei // Freie Bühne für modernes Leben. Jg. 2 (1891), H.12. S.286-290.

<sup>53</sup> Речь идет о романах «Великая революция. Лунный роман» (Die grosse Revolution. Ein Mondroman», 1902), «Танец комет. Астральная пантомима» («Kometentanz. Astrale Pantomime», 1903), а также об «Астральных новеллеттах» («Astrale Noveletten», 1912) и о романе «Лезабендио» (1913).

<sup>54</sup> Serke J. Böhmisches Dörfer. Wanderung durch eine verlassene literarische Landschaft. Wien, 1987. S.396.

романов, философских и критических эссе. Шмитцу, который приходился Кубину близким родственником, приписывают не только авторство названия "Другая сторона", сменившее первоначальное "В царстве грез", но и соучастие в формировании окончательного облика романа, который, по словам самого Шмитца, он "переработал стилистически от «А» до «Я», очищая его от обильных стилистических несуразиц"<sup>55</sup>.

Мотивно-тематический арсенал немецкого романтизма<sup>56</sup>, гофмановское "двоемирие", возникающее из взаимопроникновения пространства обыденного и сверхъестественного, наследие "готического романа" с его топосом старинного замка<sup>57</sup>, творчество американца Эдгара По<sup>58</sup> - вот те ключевые моменты (неоднократно становившиеся предметом отдельного анализа в их соотнесенности с немецкоязычной фантастикой), которые объединяют "Другую сторону" и произведения указанных писателей рубежа веков.

Несомненно важным фактором при обнаружении генетической близости романа Кубина и его литературного контекста является общий социокультурный и историко-художественный колорит эпохи. Царящие в этот период апокалиптические настроения, в целом типичные для периода смены эпох (*fin de siècle*/"конца века"), получают выражение в эстетике декаданса с характерной для него нервной обостренностью ощущений, эскапистскими устремлениями, усталостью от жизни, акцентированием внимания на болезненности, разрушении, смерти. Весь этот мотивно-тематический комплекс активно осваивается в фантастической литературе 1900-х гг.

Значимыми аспектами, нашедшими отражение в текстах, представляются также открытие на рубеже веков гендерной проблематики и переосмысление роли женщины, зарождение психоанализа и интерес к внутреннему "Я"

<sup>55</sup> Literaturarchiv Marbach, Schmitz O.H.A. Tagebuchaufzeichnungen vom 18. April 1907 bis 10. November 1912. Manuskript. S. 604. Опубликовано в: Schmitz O.A.H. Tagebücher. In 3 Bde. Bd 2. Ein Dandy auf Reisen: 1907-1912. Berlin: Aufbau, 2006-2007.

<sup>56</sup> См., например: Cersowsky P. Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. München, 1989.

<sup>57</sup> О влиянии "готического романа" на немецкоязычную фантастику XX век: Berg S. Schlimme Zeiten, böse Räume. Stuttgart, 1991.

<sup>58</sup> Kühnelt H.H. E. Poe und phantastische Erzählung im österreichischen Schrifttum von 1900-1920 // Schlern-Schriften, Bd. CIV, 1953. S.131-143. Kühnelt H.H. Die Aufnahme und Verbreitung von E.A. Poes Werken im Deutschen // Festschrift für Walther Fischer. Heidelberg, 1959. S.195-224.

человека, к его подсознательной, психической составляющей и, в связи с этим, к различным проявлениям аномального, экзотичного, шокирующего. Следует также отметить влияние на формирование фантастических образов различных художественных направлений, таких как стиль модерн, прежде всего, в изобразительном искусстве, с его приверженностью к орнаментальности, эстетизации, комбинаторике, экспрессионизм с его интересом к теме города и плутающего в городских "джунглях" героя, а также искусство авангарда в целом, породившее мысль о разрушении отжившего свой век, "старого" мира и об особой миссии художника, призванного создать мир обновленный. Очевидна связь фантастики этого периода с оккультными учениями, прежде всего теософией, разрабатываемой в трудах Елены Блаватской, Рудольфа Штайнера, а также Карля ду Преля. Несомненно влияние на фантастическую литературу актуальной в этот период темы Востока, осмысляемого амбивалентно, - как угроза, но и как место прибежища, спасения для европейца. Отдельно следует указать на австрийскую национальную специфику, связанную с рецепцией различных составляющих так называемого "габсбургского мифа" (термин К. Магриса), нашедшую отражение в произведениях пражских писателей Майринка и Леппина, а также позднее в творчестве Ф. фон Херцмановски-Орландо.

Чрезвычайно важным аспектом в осмыслении особенностей немецкоязычной фантастической прозы этого периода является ее связь с категорией гротескного, уточняющего и специфицирующего фантастический модус повествования. Гротеск трактуется в работе, главным образом, в двух перспективах: с одной стороны, как процесс смешения, взимопроникновения, слияния разнородных сфер, с другой, как литературная форма критики, обличения, сатирического дистанцирования, позволяющая угадать в преобразенных, искаженных объектах и явлениях элементы знакомого, привычного миропорядка. Такая фокусировка, учитывающая иносказательность и критическую установку рассматриваемых текстов на рубеже веков, позволяет наметить демаркационную линию между другими

типами фантастического повествования, в которых делается акцент, например, на технических изобретениях (science fiction) или жизнеустройстве других, альтернативных миров (fantasy).

Кроме того, особое внимание в работе будет уделено многочисленным литературным и изобразительным претекстам исследуемого романа, отличающегося эклектизмом, мозаичностью, повышенной «цитатностью», возникающего из сочетания разнообразнейших элементов произведений живописи и словесности, «позаимствованных» как из немецкого, так и мирового культурного наследия. Пристальное внимание к изучению претекстов, демонстрация основных элементов этой мозаики с максимальной точностью и подробностью, выявление определяющих структуру романа культурно-исторических реалий и их синхронных эпохе литературных и изобразительных рефлексий, служащих материалом для дальнейших авторских преобразований, подвергающих эти артефакты тривиализации, иронии, снижению, позволит осуществить исследовательскую реконструкцию гротескно-фантастического романа Кубина.

Таким образом, **актуальность** настоящей работы определяется новым теоретическим подходом к интерпретации романа «Другая сторона», предполагающим комплексное освоение обширного культурно-исторического материала, а также выявлением гротескно-фантастического хронотопа, выступающего одним из основных приемов создания художественного пространства в исследуемом произведении и его литературном контексте.

**Объектом исследования** диссертации является роман Кубина «Другая сторона», а также произведения немецкоязычных писателей конца XIX – начала XX века, которые традиционно относят к фантастическим: романы «Ученик чародея» (1909) и «Альрауне» (1911) Ганса Гейнца Эверса (1871-1943), «Элеагабал Куперус» (1910) и повесть «Злая монашка» (1911) Карла Ганса Штробля (1877-1946), «Император утопии» (1904), «Раккоккс-биллионер» (1906), «Лезабендио» (1913) Пауля Шеербарта (1863-1915),

«Даниил Иисус» (1905) и «Путь Северина в сумерки» (1914) Пауля Леппина (1878-1945), «Сольнеман невидимый» (1914) Александра Морица Фрая (1881-1957), «Голем» (1915) Густава Майринка (1868-1932), рассказы «Лунная история» (1890) и «Церковь в Цинзблехе» (1893) Оскара Паницы (1853-1921), «Станный город» (1900) Пауля Эрнста (1866-1933), «Весть» (1902) Оскара Адольфа Херманна Шмитца (1873-1931), «Автомат Хорнека» (1904), «Триумф механики» (1907), «Г.М.» (1904) Майринка, «Самалио Пардулюс» (1908) Отто Юлиуса Бирбаума (1865-1910), «Сердца королей» (1905) и «Шкатулка для игральные марок» (1908) Эверса, повесть «Андрогин» (1906) Станислава Пшибышевского (1868-1927). Кроме того, к анализу привлекается эссеистическая, публицистическая, философская и так называемая мировоззренческая литература эпохи: эссе Германа Бара (1863-1934) «Вена» (1906) и «Столица Европы. Фантазия о Зальцбурге» (1900), эссе Георга Зиммеля (1858-1918) «Венеция» (1907), эссе Эриха Мюзама (1878-1934) «Аскона» (1904), книга Юлиуса Лангбена (1851-1907) «Рембрандт-воспитатель» (1892), статьи Василия Кандинского (1866-1944) «Пять писем из Мюнхена» (1909) и его книга «О духовном в искусстве» (1912), «Вырождение» (1892) Макса Нордау (1849-1923). Роман Кубина рассматривается в работе комплексно, как литературно-изобразительное единство, то есть объектом исследования выступают как текст произведения, так и его иллюстрации, выполненные автором.

**Предметом исследования** является особый тип художественной образности, представляющий собой пространственно-временное единство (хронотоп) и отмеченный чертами фантастики и гротеска. В связи с высокой конъюнктурой городской проблематики в культуре этого периода и ее актуальностью для исследуемого романа мы сосредоточимся на особенностях гротескно-фантастических хронотопов, формирующихся на базе городского пространства. В связи с тем, что появление гротескно-фантастических хронотопов связано с процессами разрушения города,

отдельное внимание в работе будет уделено теме городского апокалипсиса, а также смежной с ней теме антиутопии.

В соответствии с таким представлением о предмете исследования **целью исследования** является выявление на указанном материале конкретных примеров гротескно-фантастических хронотопов, рассмотрение их культурно-исторической обусловленности, способа их формирования и функционирования, их значения в художественном произведении.

В этой связи в работе поставлены следующие **основные задачи**, которые определяют структуру исследования:

- выявить ключевые параметры определяющие, образ фантастического города в романе Кубина;

- рассмотрев различные формы гротеска в романе Кубина, определить один из центральных для исследования терминов пространственного гротеска;

- сформулировать понятие гротескно-фантастического хронотопа;

- охарактеризовать особенности эсхатологии города в романе, для чего, во-первых, изучить реализацию мотива мертвого города, во-вторых, выявить и описать гротескно-фантастические превращения и формирующиеся таким образом гротескно-фантастические хронотопы;

- проанализировать взаимосвязь, существующую между гротескно-фантастическими хронотопами и фигурой главного героя.

**Методологическая база исследования** включает использование приемов сравнительно-исторического и типологического анализа, элементы семиотического подхода, а также отдельных аспектов искусствоведческого подхода к рассмотрению графического наследия Кубина.

**Научная новизна** работы состоит, во-первых, в разработке понятия гротескно-фантастического хронотопа, во-вторых, в новой перспективе прочтения одного их центральных произведений немецкоязычной фантастики, которое рассматривается в аспекте городской проблематики и с позиций фантастики и гротеска в их взаимосвязи.

**Научно-практическая значимость** работы определяется возможностью использования ее материалов и выводов при подготовке общих курсов по истории зарубежной литературы, спецкурсов по немецкоязычной литературе, в исследованиях, посвященных проблемам фантастики, гротеска, утопии, а также в исследованиях по культуре эпохи на рубеже XIX-XX веков.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Образ фантастического города формируется в романе Кубина «Другая сторона» за счет временной реверсивности и творения альтернативной истории (И.П. Смирнов). При этом если реализация первого признака осуществляется в рамках традиций современной автору литературной фантастики (Густав Майринк, Карл Ханс Штробель), то реализация второго представляет собой инновативный подход, связанный с попыткой создания в романе гипер-города, что в терминах эпохи можно охарактеризовать как архитектурный гезамткунстверк.

2. Для романа характерно использование различных форм гротеска: изобразительный гротеск, карнавальный гротеск, сатирический гротеск, романтический гротеск. Однако ключевым для «Другой стороны» является так называемый пространственный гротеск, связанный с трансформациями городского пространства.

3. Наряду с мотивом мертвого города, характерным приемом, формирующим образы городской эсхатологии в романе, являются гротескно-фантастические превращения и возникающие на их основе гротескно-фантастические хронотопы города-муравейника, города-болота, города-борделя, города-замка, города-архива, города-музея, города-кладбища, города-зоосада, города-сказки, города-помойки. Наличие такого рода хронотопов типично не только для немецкоязычной фантастики рассматриваемого периода, но и в целом для европейской поэзии и прозы эпохи.



4. В продолжение традиции романтического гротеска гротескно-фантастические хронотопы в романе способствуют открытию «внутренней бесконечности» (М. Бахтин) личности героя, которое невозможно в «замкнутом, готовом, устойчивом мире с четкими и незыблемыми границами между всеми явлениями и ценностями» (М. Бахтин).

5. Образ приговоренного к разрушению и разрушенного города и пережившего катастрофу героя-художника позволяет поместить роман в контекст русской и европейской авангардистской традиций.

Текст работы прошел **апробацию** на коллоквиуме «Deutschsprachige groteske Phantastik der Moderne» в С.-Петербурге (2002), в рамках летней школы Немецкого литературного архива в Марбахе (Германия, 2005), на третьей конференции Российского союза германистов (Нижний Новгород, 2005), на конференции по проблемам модернизма в РГПУ им. Герцена (2005), на международной научной конференции «Русская фантастика на перекрестье эпох и культур» в МГУ (2006), на аспирантском семинаре кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ (2005), на XXXVI международной филологической конференции в СПбГУ (2007), в рамках аспирантской школы в РГГУ (2008). Материалы работы легли в основу ряда публикаций.

Структура работы подчинена названным выше задачам исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы. Объем работы составляет 196 стр. Библиография содержит 351 наименование.

**В первой главе** диссертации «Фантастика и гротеск» рассматриваются основные принципы моделирования городского пространства, которое на рубеже XIX –XX веков оказывается в центре внимания европейской словесности<sup>59</sup>. Не отвергая отдельные положения

---

<sup>59</sup> Ср. Simmel G. Die Großstädte und das Geistesleben (1903) // Simmel G. Das Individuum und die Freiheit. Berlin, 1984; Rilke R.M. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Leipzig, 1910; Scherpe K.R. Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne // Literatur in einer industriellen Kultur. Stuttgart, 1989. S. 139-161; Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1973.

теории фантастического, представленные в работах французских структуралистов Р. Кайюа, П.-Ж. Кастекса, Л. Вакса, Ц. Тодорова<sup>60</sup>, а также учитывая фундаментальные работы по фантастике новейшего времени, прежде всего «Дискурсы фантастического» (2002)<sup>61</sup> немецкого литературоведа Р. Лахманн, «Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы» (2013)<sup>62</sup> И.В. Головачевой, мы считаем целесообразным опираться, прежде всего, на предложенное И.П. Смирновым понимание фантастики как сверхжанрового образования, проникающего в различные области словесного творчества<sup>63</sup>. Фантастическое в литературе, согласно Смирнову, кодируется двумя основными способами, к которым обращается в своем романе Кубин: во-первых, с помощью временной реверсивности, во-вторых, за счет формирования альтернативной истории.

В основе общей концепции устройства романного мира, а также используемых при создании образа города тем и мотивов (антропоморфной архитектуры, живого мертвеца, женщины-смерти и т.д.) лежит хронологический сдвиг, что позволяет поместить роман Кубина в контекст популярной немецкоязычной фантастики, переживающей на рубеже XIX – XX веков свой очередной расцвет. Произведения Отто Юлиуса Бирбаума,

<sup>60</sup> Castex P.-G. Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris, 1951; Vax L. L'art et la littérature fantastique. Paris, 1960; Caillois R. De la féerie à la science-fiction. L'Image fantastique // Caillois R. Images, images... Paris, 1966. pp. 9-59; Todorov Z. Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970. (Русское издание: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999). - Краткий обзор основных немецкоязычных работ по фантастике делает Ш. Берг, упоминая труды: Freund W. Von der Aggression zur Angst. Zur Entwicklung der phantastischen Novellistik in Deutschland // Phaicon 3 (1978), S.9-31.; Fischer J.M. Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus.; Jehmlich R. Phantastik -Science fiction – Utopie // Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt, 1980. S. 11-33; Penning D. Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik // Phantastik in Literatur und Kunst. S.34-51; Hennlein E. Erotik in der phantastischen Literatur. Essen, 1985; Marzin F. Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie. Frankfurt a. M., 1982. - Как констатирует Берг, все эти работы не вносят качественно новых взглядов на представление о фантастике. Berg S. Schlimme Zeiten – böse Räume. S. 7.

<sup>61</sup> Lachmann R. Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt a.M.,2002. Рус. перевод: Лахманн Р. Дискурсы фантастического. Перевод с немецкого. М., 2009. Согласно Лахманн, социокультурная функция фантастики состоит в том, чтобы создать универсум гетеродоксии, пртивоизнания и «антиантропологии».

<sup>62</sup> Головачева И.В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. СПб., 2013. В работе предлагается системная трактовка фантастики как специфического вида литературы. Под фантастическим понимается особый способ репрезентации нереального, чуждого, девиантного, экстремального — избыточного или, напротив, дефицитного.

<sup>63</sup> Смирнов И.П. Олитературенное время. СПб., 2008. С. 134.

Ганса Гейнца Эверса, Карла Ганса Штробля, Густава Майринка, Оскара Шмитца, Оскара Паницы, Пауля Эрнста и др., к которым мы будем обращаться при анализе текста, были знакомы Кубину в том числе в связи с его иллюстраторской деятельностью.

В отличие от временного реверса, альтернативная истории в романе складывается особым образом. Она возникает не из отдельных «дополнений» к фактическим городским историям или «вычитаний» из них, что характерно для рассматриваемого литературного контекста, а из совокупности городских «историй», отсылающих к Праге и Мюнхену, Вене и Зальцбургу, чешскому Лейтмерицу и швейцарской Асконе одновременно.

Стратегия художественного синтеза, используемая Кубином при создании образа города в «Другой стороне», характерна и для его изобразительного творчества<sup>64</sup>. Она определяет причастность романа феномену Gesamtkunstwerk (синтетического произведения искусства), влияние которого в начале XX века распространяется на области архитектуры, литературы, искусства книги. Использование понятия Gesamtkunstwerk правомерно как по отношению к художественному пространству, так и по отношению ко всему произведению, в котором размываются границы между вербальным и иконическим, а также между литературой и другими дискурсами, в частности, философией<sup>65</sup> и оккультизмом<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Assmann P. Künstlerische Quelle für eine andere Moderne // Alfred Kubin. Drawings 1897-1909. München, 2008. S. 55-68.

<sup>65</sup> А. Гайер останавливается на ключевых для романа тематических блоках - сна и действительности, а также жизни и смерти, рассматривая художественную апроприацию Кубином следующих философских трудов: «Анализ ощущений и отношение физического к психическому» (1885) Э. Маха, «Мир как воля и представление» (1819, 1844) А. Шопенгауэра, «Веселая наука» (1882) Ф. Ницше, «Философия спасения» (1876) Ф. Майнлендера, «Опыт о погребальной символике древних народов» (1859) И. Я. Бахофена, «Противоречие в познании и сущности мира» (1882) Ю. Банзена. См.: Geyer A. Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat. Wien, 1995. S. 114, 122-126, 129-130, 147-149, 153-154. См. также: Hauff S. Gut balanziert nirgends eingebissen. Alfred Kubin und die schöpferische Indifferenz Salomo Friedländers // A. Kubin 1877-1959. München, 1990. S.177-186. Brunn C. „Ja warum kann ich da nicht selbst längst dahinter“. Zur Mainländer Rezeption Alfred Kubins. // Was Philipp Mainländer ausmacht: Offenbacher Mainländer-Symposium 2001. Würzburg, 2002. S. 79-88.

<sup>66</sup> Karbach W. Phantastik des Obskuren als Obskurität des Phantastischen. Okkultische Quellen phantastischer Literatur // Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt, 1980 S. 281-298. Gnam A. Erkenntnisformen des Phantastischen. Okkulte Vorstellungen in Gustav Meyrinks *Golem* und Alfred Kubins *Die andere Seite* // Musil-Forum 29 (2007). S.190-206; Frenschkowski M. Okkultismus und Phantastik. Alteritätsforschungen im Dialog // Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick. Wetzlar, 2011. S. 103-120.

Формирующие фантастический город Перле элементы оказываются под влиянием различных форм гротеска (изобразительный, карнавальный, романтический, сатирический), который, наряду с фантастикой, является одним из важнейших элементов художественного своеобразия исследуемого романа. Гротеск в «Другой стороне» возникает на уровне отдельных образов, во многом восходящих к творчеству любимых Кубиным Брейгеля, Босха, Гойи, Калло, Клингера, Ропса, Энсора, определяет специфику всего текста и образ рассказчика, а также создает особый тип художественного пространства.

Город в романе представляет собой совокупность топосов, возникающих из совмещения «разнородных сфер»: во-первых, отдельных частей города, главным образом, его учреждений и институций, и прочего городского пространства, во-вторых, различных институций между собой, в-третьих, города и лежащего за пределами городской стены мира природы. Результатом такого соположения становятся гротескно-фантастические хронотопы города-муравейника и города-болота, города-театра, города-замка и города-архива, города-борделя и города-музея, города-кладбища, города-зоосада, города-помойки. Нарушение внутригородских структурных взаимосвязей, а также формирование новых взаимосвязей между городом и внегородской, природной средой влечет за собой упразднение урбанистического пространства как единого целого. Город утрачивает свою исконную функцию – места хранения материальных и культурных ценностей, «контейнера в контейнере» (Л. Мамфорд)<sup>67</sup>, что приводит к его окончательной гибели, превращению в «горы мусора» (267), в гигантскую помойку цивилизации. При этом средствами гротеска и фантастики деструкции в романе подвергаются одновременно и модель городского устройства в целом, и отдельные города, отсылки к которым обнаруживаются в Царств грез. Под влияние гротескного превращения

---

<sup>67</sup> Mumford L. The city in history. N.Y., 1961. (Нем. перевод: Mumford L. Die Stadt. Geschichte und Ausblick. Köln, 1979).

попадает и главный герой произведения, художник, для которого распад старого миропорядка и состояние «карнавальная свобода» дают импульс к открытию новых внутренних сущностей и многоплановости собственной природы.

Учитывая обусловленность гротескно-фантастических превращений разнообразными деструктивными процессами, **вторая глава** работы «Эсхатология города» будет посвящена теме разрушения Царства грез, связываемой с традицией городского апокалипсиса.<sup>68</sup> Эта тема обнаруживает богатую литературную традицию и приобретает особую популярность в культуре конца XIX – начала XX века с характерным для нее повышенным интересом к теме смерти<sup>69</sup>. В этой связи одним из излюбленных мотивов у писателей эпохи становится мотив мертвого города, импульсом для разработки которого, вероятно, послужила повесть Жоржа Роденбаха (1855-1898) «Мертвый Брюгге» (1892). Этот мотив, активно разрабатываемый в творчестве Штробля и Майринка, а позднее у австрийцев Отто Сойки (1882-1955) и Лео Перуца (1882-1957)<sup>70</sup>, приобретает особые формы реализации в романе Кубина, совмещая в себе черты романтической эстетики и элементы складывающегося в эти годы экспрессионистского мировидения.

Другим художественным приемом, формирующим образ апокалиптического города в романе, является гротескно-фантастическое превращение, приводящее к распаду городского пространства на ряд гротескно-фантастических хронотопов.

В романе представлены и общие, универсальные причины городской эсхатологии, связанные с процессом вечного круговорота, ведущего к череде замещений культуры природой (город-муравейник, город-болото), жизни - смертью (город-кладбище), и те причины, которые актуализируются в

<sup>68</sup> См.: Sofsky W. Der Untergang der Städte // Frankfurter Hefte 6 (1983). S.57-64; Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur. Lodz, 1996.

<sup>69</sup> Jablowska J. Die Apokalyptik um die Jahrhundertwende // Die Rampe (1989) H.2, S. 7-24; Rasch W. Die literarische Décadence um 1900. München, 1986. S. 28f; Fischer J.M. Fin de siècle. München, 1978.

<sup>70</sup> Речь идет, прежде всего, о романах «Ева Морсини – женщина, которая была» (Eva Morsini –eine Frau die war, 1923) Отто Сойки и «Мастер страшного суда» (Meister des Jüngsten Tages, 1924), а также «Снег Святого Петра» (St. Petri-Schnee, 1932) Лео Перуца.

культуре начала XX века. Одной из таких причин разрушения города в романе является кризис утопического мышления<sup>71</sup>, который обнаруживает себя, во-первых, в деструкции основных формальных элементов литературной утопии, во-вторых, в крахе любых альтернативных проектов жизнеустройства, среди которых «габсбургский миф» (город-замок, город-архив), эстетическая утопия (город-музей), антропологическая утопия (город-бордель), а также так называемая «утопия момента» (город-сказка), в которой представление о «прекрасном новом мире» сводится лишь к краткому мигу, к внутреннему эпифаническому переживанию героя.

Возникающие в результате совмещения сфер культуры и природы, городского пространства и его институций, а также самих институций между собой гротескно-фантастические хронотопы выступают не только свидетельством распада цельности города, но одновременно приобретают значение метафор, в иносказательной форме указывающих на фобии и страхи современной культуры. Так, подоплекой города-муравейника послужили как страх перед биологической угрозой и деградацией человеческой личности, так и конкретная опасность технизации и анонимизации Европы, подпадающей под влияние американской культуры. В свою очередь, образ города-болота, восходящий к древнему культу матери-земли, ассоциируется в романе и с гнетущей, губительной урбанистической атмосферой, а также с состоянием стагнации в жизни и искусстве.

В **третьей главе** работы «Город и герой» в центре внимания окажутся такие гротескно-фантастические трансформации города, которые находят отклик в судьбе героя-художника, «обживающего» чуждый ему вначале мир Царства грез и обнаруживающего все больше точек соприкосновения с ним. Город на рубеже веков становится тем новым фактором, который формирует внутренний мир героя. В романе Кубина художник-рассказчик, от лица которого ведется повествование, может быть

---

<sup>71</sup> Jabłokowska J. Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur. Wiesbaden, 1993. S. 42.

отнесен к типу наблюдателя, фиксатора событий, фланера, для которого, словами Вальтера Беньямина, «улица становится <...> квартирой, где он чувствует себя так же уютно, как буржуа – в своих четырех стенах»<sup>72</sup>. Фланирующий по улицам Перле герой-художник, наблюдая и рефлектируя сцены и события городской жизни, сам попадает под «превращающее» влияние его гротескно-фантастической топографии, в результате погружения в которую обнаруживают себя новые сущности его собственной природы. Как справедливо замечает А.А. Гугнин, «внутренний движущий центр романа – развивающееся сознание героя, претерпевающее метаморфозы по мере «опускания» в глубины бессознательного. На определенных ступенях этого «опускания» герой обретает способности ясновидения, он прозревает, становится визионером...»<sup>73</sup>.

Специфика героя выявляется на фоне хронотопов города-кладбища, города-зоосада, города-сказки и города-помойки, которые способствуют открытию «других сторон» жизни, не доступных художнику ранее сфер женского, анималистического, детского, которые он осознает как новые стороны собственной личности, своего многоликого «я». Одним из ключевых гротескно-фантастических хронотопов в романе нам представляется хронотоп города-свалки, «помойки города» (267), который связан с необходимостью разрушения старого мира как основной предпосылки для появления обновленной вселенной. В этой связи будут рассмотрены мотивные и тематические пересечения романа с теоретическими воззрениями представителей русского и европейского авангарда, Томмазо Маринетти, Василия Кандинского, Казимира Малевича.

---

<sup>72</sup> Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В. Маски времени. СПб., 2004. С.82-83.

<sup>73</sup> Гугнин А.А. Альфред Кубин. С.106.

## Глава первая. Фантастика и гротеск

### 1. Фантастический город

В книге «Олитературенное время», посвященной теории жанра, И.П. Смирнов указывает на особенно интенсивные контакты фантастики с «инодискурсивностью» и «иномедиальностью», на ее неизбежное подключение «ко всем дискурсам и медиальным средствам социокультуры в той мере, в какой они обрели свою историю»<sup>74</sup>. Закономерно поэтому, что именно на рубеже XIX-XX веков, в эпоху стремительного развития европейских мегаполисов, тем новым материалом, который активно осваивается фантастической литературой, становится город. «Другая сторона» Альфреда Кубина является одним из первых немецкоязычных романов, в которых речь идет о фантастическом урбанизме<sup>75</sup>.

Критикуя теорию Ц. Тодорова (фантастика как колебание между естественным и сверхъестественным), снижавшую большую популярность в современном изучении фантастики, а также подход Р. Кайуя (фантастическое как таинственное), не выявляющие в своих дефинициях того, что фантастической литературе противоположно, что можно подвести под категорию нефантастического словесного искусства, Смирнов называет социокультурную историю тем объектом, с которым вступает в конфликт фантастика. «Фантастическое представляет собой особую форму воображаемого. Свою особость оно может получить только в конфронтации по отношению к воображаемому в целом. Фантастическим оказывается, следовательно, мир, в котором историчность теряет свою релевантность либо полностью, либо разделяя ее с другой, альтернативной историчностью», - отмечает автор<sup>76</sup>. Продолжая заложенное в трудах М.М. Бахтина о хронотопе

---

<sup>74</sup> Смирнов И.П. Олитературенное время. С. 131-132.

<sup>75</sup> М. Козелер справедливо причисляет «Другую сторону» к типу урбанистического романа (Stadtroman). См.: Koseler M. Die sterbende Stadt // Lachinger J. (Hg.). Magische Nachtgesichte. S.48.

<sup>76</sup> Смирнов И.П. Олитературенное время. С. 128.



представление о превалирующем значении временной составляющей, Смирнов относит к отличительным признакам фантастики принцип реверса, обратимости времени, а также творение альтернативной истории<sup>77</sup>. При этом реализация фантастического начала в романе «Другая сторона» во многом оказывается подготовленной теоретическими концепциями английского эстетизма, прежде всего, работами Уолтера Пейтера (1839-1894) и его фаворизацией прошлого, а также литературно-художественными исканиями символизма «с его критикой прогрессизма, желанием подытожить всё прошлое и на разные лады варьировавшейся идеей конца времен»<sup>78</sup>.

### 1.1. Временной реверс

Одним из постоянных устремлений искусства на рубеже веков является «ностальгия по старине» и желание любыми средствами «вернуться к былому»<sup>79</sup>. Прошлое как идеализированное состояние жизни осмысливается в работах английского эссеиста и критика Уолтера Пейтера, чьи труды оказали значительное влияние на европейскую литературу эпохи, и, вероятно, были знакомы Кубину<sup>80</sup>. Первая публикация о Пейтере в Германии, принадлежавшая перу австрийского поэта и эссеиста Гуго фон Гофмансталь (1874-1929), появилась задолго до первых немецких переводов, в год смерти философа в 1894 году в венской газете «Время» («Die Zeit»)<sup>81</sup>. Опираясь на книгу Пейтера «Воображаемые портреты», где автор создает вымышленные фигуры эстетов прошлых времен, Гофмансталь отмечает: «В этих воображаемых портретах доведено до совершенства то, чем почти

<sup>77</sup> Там же, с. 128-129.

<sup>78</sup> Там же, с. 134.

<sup>79</sup> Березина А.Г. Поэзия и проза молодого Рильке. Ленинград, 1985. С. 20; Brittnacher H.R. Zeit der Apathie. Vergangenheit und Untergang in Alfred Kubins „Die andere Seite“// Müller-Funk W. (Hg.). Faszination des Okkulten. Tübingen, 2008. S.206.

<sup>80</sup> По информации, полученной в доме-музее Кубина в Цвиклде, в его личной библиотеке имелись основные произведения Пейтера в переводе на немецкий язык, среди которых «Ренессанс» (1874), «Мариус-эпикурец» (1885), «Воображаемые портреты» (1887), «Ребенок в доме» (1894). См.: Pater W. Renaissance. Die Renaissance. Studien in Kunst und Poesie. Aus dem Englischen übertragen. 2. Auflage. Jena: Diederichs, 1906; Imaginäre Portraits. Leipzig : Inselverlag, 1903; Marius der Epikureer. 2 Bde. Leipzig: Insel Verlag, 1908; Das Kind in dem Hause. Leipzig: Insel Verlag, 1903.

<sup>81</sup> Archibald O' Hagan (Pseud.). Walter Pater (1894) // Die Zeit. Wien, 17.11.1894.

болезненно заняты мы все в более мелких масштабах: воссозданием до осязаемости достоверно духовной жизни эпохи по оставленным ею художественным произведениям. Почти все мы тем или иным образом влюблены в прошлое, увиденное и стилизованное посредством искусства. Таким образом мы, если так можно выразиться, любим идеальную или по меньшей мере, идеализированную жизнь. Это - эстетизм, в Англии великое, хорошо известное слово, в целом нагруженный и разросшийся элемент нашей культуры, опасный как опиум»<sup>82</sup>.

Вероятно, не случайно именем провозвестника идей эстетизма Уолтера Пейтера, отказываясь от первоначального, восточного имени Видал<sup>83</sup>, Кубин называет основателя своего вымышленного государства, затерянного «в китайской части Центральной Азии» (17). Имя английского мыслителя Пейтера, в оригинальном написании „Pater“, получает в романе «Другая сторона» создатель Царства грез, Клаус Патера (Klaus Patera). Некогда гимназический приятель художника-рассказчика, он возводит на неожиданно полученное наследство новую страну и ее столицу Перле, используя в качестве строительного материала уже существующие, тайком вывозимые из Европы здания, а в качестве предметов обихода – бытовые и художественные ценности минувших эпох. Помощник властелина, агент Гауч, делится с рассказчиком, получившим приглашение вместе с женой переехать в Царство грез, некоторыми подробностями о деятельности Патеры: «Обладая невероятной памятью, он помнит почти все старинные предметы, находящиеся на территории Германии. Мы, его агенты, скупаем их по его поручению. Мы регулярно получаем списки требуемых вещей с подробнейшим описанием их внешнего вида, а также сведениями о том, где и у кого они находятся. Затем эти предметы – нередко приобретаемые за огромную цену – отправляются в Перле»<sup>84</sup>. По справедливому замечанию Х.

<sup>82</sup> Hofmannsthal H. von. Walter Pater // Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze I (1891-1913). Ges. Werke in 10 Bd. F.a.M., 1979. Bd. 1. S.195-196.

<sup>83</sup> Geyer A. Träumer auf Lebenszeit. S.99.

<sup>84</sup> Кубин А. Другая сторона / Пер. К. Белокурова. Екатеринбург, 2000. В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках с указанием номера страницы.

Р. Бритнахера в Патере «читатель мог узнать одну из центральных, правда сверх меры утрированных, культовых фигур европейского эстетизма, собирателя, который из-за отсутствия эстетической продуктивности превратился в консервативного приверженца прошлого»<sup>85</sup>.

Под влиянием английского эстетизма структурирующую роль при осуществлении реверса времени в немецкоязычной фантастике эпохи приобретают не отдельные «антиисторические» мотивы (ср. мотивы, связанные с изменением соотношения между живым и мертвым, мотивы оживления картины, зеркального отражения, превращения человека в животное)<sup>86</sup>, а общая установка романного мира на прошлое, концептуализация ретроспективности, которая видится как альтернатива современной действительности.

Вслед за романом англичанина Уильяма Морриса (1834-1896) «Вести ниоткуда» («News from Nowhere», 1890)<sup>87</sup>, где испорченному капиталистическому обществу викторианской Англии противопоставляется доиндустриальная идиллия, любимый Моррисом XIV век, к теме противопоставления двух эпох – средневековья и капитализма начала XX века, отождествляемых, соответственно, с категориями добра и зла, обращается австрийский автор Карл Ганс Штробль в своем фантастическом романе «Элеагабал Куперус», над которым автор начал работу в 1908 году, то есть одновременно с работой Кубина над «Другой стороной»<sup>88</sup>. Поэзия средневековья с присущей ему таинственностью, мистикой, загадкой формируется в настоящем за счет как будто пришедших из другого мира героев – волшебника Куперуса, поэта Адальберта Земилассо, имя которого отсылает читателя к немецкому писателю-романтику Адальберту фон Шамиссо (1781—1838), звонаря Палингениуса, а также той городской среды,

<sup>85</sup> Brittnacher H.R. Zeit der Apathie. Vergangenheit und Untergang in Alfred Kubins „Die andere Seite“// Faszination des Okkulten. Tübingen, 2008. S.205.

<sup>86</sup> Смирнов И.П. Олитературенное время. С. 135.

<sup>87</sup> Роман Морриса был переведен на немецкий язык уже в 1892 году и многократно переиздавался. Первое издание романа состоялось в журнале «Новое время» («Die neue Zeit», 1892/93). См. подробнее: Simonis A. Literarischer Ästhetizismus. Tübingen, 2000. S. 295, Fußnote 126.

<sup>88</sup> См.: Wackwitz G. Karl Hans Strobl. Sein Leben und sein phantastisch orientiertes Frühwerk. Diss. Halle-Wittenberg, 1981. S.112 ff.

в которой существуют эти герои – древнего готического собора, колокольни, улочек старого города, подземелий. «Изнуряющая историческая лихорадка»<sup>89</sup> постигает и героев романа Пауля Шеербарта «Император Утопии» («Der Kaiser von Utopia», 1904), который К. Брунн по праву считает одним из важнейших претекстов «Другой стороны», связанных с образом ретроспективного города<sup>90</sup>: «Художники империи Утопия обнаружили в последние десятилетия особое пристрастие к искусству минувших эпох, в результате они реконструировали различные древние города таким образом, что, находясь в их стенах, казалось, что живешь в доисторические времена; среди жителей Утопии нашлось немало желающих, которые поселились в этих городах, носили старинные наряды и старались по возможности точно копировать обычаи прошлого»<sup>91</sup>.

Как и жители Утопии, создатель и властелин Царства грез Патера интересуется не столько конкретным этапом в искусстве, сколько «древностями вообще» (20). В своем государстве Патера возводит лишь один город – Перле, однако для его «оформления» он «приобретает целые архитектурные ансамбли» (20). Согласно правилам, в страну Патеры можно ввозить лишь «подержанные вещи» (40), строгий контроль не пропускает фотоаппарат, бинокль, кухонную плитку, местный фотограф еще использует коллодиевые пластинки «с десятиминутной экспозицией» (93), жители носят «платье своих родителей и родителей своих родителей» (57), на господах «совершенно несовременные гнутые цилиндры, пестрые жилеты, плащи-крылатки» (57), на дамах – кринолины, чепчики и шали.

Значительное влияние на формирование темпоральной специфичности «Другой стороны» оказал и еще не законченный к тому времени роман Густава Майринка «Голем» («Der Golem»), к главам которого Кубин создал в

<sup>89</sup> Nietzsche F. Unzeitgemäße Betrachtungen I - IV. Nachgelassene Schriften 1870 – 1873 // Nietzsche F. Sämtliche Werke in 15 Bd. Kritische Studienausgabe. München, 1980. Bd. I. S. 246.

<sup>90</sup> О мотивных параллелях между романами Шеербарта и Кубина см.: Brunn C. Der Ausweg ins Unwirkliche. S. 280.

<sup>91</sup> Scheerbart P. Der Kaiser von Utopia. Gr.-Lichterfelde, 1904. S. 96.

1907-08 годах ряд иллюстраций<sup>92</sup>. Работа над романом у Майринка не заладилась, и его окончательный вариант появился лишь в 1915 году. Кубин не выдержал столь длительного перерыва. «В эти годы юношеских дерзаний моя манера рисовать постоянно менялась, я не мог ждать продолжения «Голема» и потому употребил уже готовые рисунки для своего собственного романа «Другая сторона»<sup>93</sup>, - признается он позже. Знакомый с Прагой лишь по впечатлениям раннего детства<sup>94</sup>, Кубин в процессе работы над иллюстрациями к «Голему» погружается в зловещую и одновременно притягательную атмосферу этого города, и не удивительно, что типично пражские мотивы определяют специфику города в его собственном романе. К ним относятся и река как граница между двумя различными мирами, и мотив колокольного звона, и отождествление города с образом «роковой женщины», и типично пражский топос города-лабиринта, связанный с темами повторения, движения по кругу, а также анонимности человека в урбанистическом мире<sup>95</sup>.

Пражское гетто у Майринка, «с одной стороны, представляет собой квартал Праги, описанный с большим вниманием к реалистичности деталей, с другой же стороны, - это фантастическое проклятое место обитания потусторонних сил»<sup>96</sup>, прежде всего, самого Голема, глиняной куклы и одновременно оживающего призрака, появляющегося в гетто раз в 33 года. Временной «реверс» осуществляется у Майринка не только с помощью «антиисторического» мотива Голема, но и за счет фаворизации прошлого. Истинная жизнь изображаемой в романе Праги связывается Майринком со временами правления императора Рудольфа II (1576-1612), и потому «здания

<sup>92</sup> В письме к Херцмановски-Орландо от 9 января 1908 года Кубин указывает на место действия иллюстрируемого текста: «Роман Майринка (совершенно жуткая вещь!) Среда: „пражское гетто“». См.: Herzmanovsky-Orlando F. von. Der Briefwechsel mit Alfred Kubin // Herzmanovsky-Orlando F. von. Sämtliche Werke in 10 Bdn. Salzburg, 1983. Bd. VII. S. 8f.

<sup>93</sup> Kubin A. Vom Schreibtisch eines Zeichners. Berlin, 1939. S. 192.

<sup>94</sup> Kolářová E. Alfred Kubin und seine Beziehung zu Böhmen // Der Demiurg ist ein Zwitter. S.78. Коларова отмечает, что первое знакомство Кубина с Прагой состоялось в шестилетнем возрасте, второе – в середине сентября 1911 года, то есть уже после выхода в свет его единственного романа, третий и последний раз писатель побывал в Праге в 1927 году.

<sup>95</sup> О пражских топосах см.: Бобраков-Тимошкин А. Е. "Пражский текст" в чешской литературе конца XIX - начала XX веков. Автореферат дис. ...канд. филол. наук. Москва, 2004.

<sup>96</sup> Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. СПб., 2004. С. 71.

Праги изображаются в произведении отчасти как руины былого великолепия, хранители угасающих следов некогда блестящей жизни»<sup>97</sup>. «Золотой век» в «Другой стороне» Кубина также ассоциируется с определенной, ушедшей в прошлое эпохой, завершившейся в 60-е годы XIX века. Агент Гауч сообщает перед поездкой герою, что среди скупаемых Патерой для своего государства вещей он не припомнит ни одного предмета искусства, созданного «после 60-х гг. минувшего столетия» (20). К тем же 60-м гг. XIX века отсылает и тематика здешней живописи: стену гостиничного номера, где проводят свою первую ночь в Перле художник и его жена, украшают две работы: «большой портрет Максимилиана, императора Мексики», а также «Бенедек, несчастный генерал Кениггреца» (48). Исторические личности, изображенные на картинах, имеют отношение к эпохальным для страны событиям 1866-1867 годов<sup>98</sup>, в результате которых любимая Кубином «старая Австрия» ушла в небытие, уступив место дуалистической Австро-Венгерской монархии.

Принцип «обособления» отдельной эпохи находит отражение в названии фантастического города – Перле (Жемчужина), которое, возможно, было навеяно работой «Творческая эволюция» (1907) французского философа Анри Бергсона (1859-1941). Обращаясь к теме времени, Бергсон использует метафору жемчужного ожерелья, в котором каждая жемчужина, соответствует определенному временному этапу, неизменяемому, неделимому и неподвижному моменту времени, которое противопоставляется текучему времени индивида (*durée*), сочетающему в себе прошлое, настоящее и будущее<sup>99</sup>. Одной из таких бергсоновских

---

<sup>97</sup> Там же, с. 86.

<sup>98</sup> Австрийский эрцгерцог Фердинанд Максимилиан, ставший при содействии Наполеона III императором Мексики, после выхода французской армии был приговорен военным трибуналом к смерти. Брат Франца Иосифа был казнен вдали от родины в 1867 году. В результате битвы под Кениггрецем, которая состоялась 3 июля 1866 года, австрийские войска под предводительством генерала Людвиг фон Бенедек потерпели поражение от прусских войск, что определило исход австро-прусской войны: Австрия была исключена из Германского союза. Это повлекло за собой изменение внутривосточной ситуации в стране, резко обострился национальный вопрос, что в 1867 году привело к образованию двойственной монархии Австро-Венгрии.

<sup>99</sup> «Творческая эволюция» вышла в переводе на немецкий язык лишь в 1912 году. Однако есть все основания предполагать, что ее отдельные положения могли быть известны Кубину до публикации. Переводчица

«жемчужин», отождествляемых философом с непродуктивным, «механистическим» пониманием времени, выступает и Царство грез с его столицей, укрывающие в своем капсульном пространстве европейскую культуру и историю до 1860-х гг.

Наряду с ретроспективной концепцией «государства грез» временная реверсивность в «Другой стороне» формируется за счет разнообразных мотивов, восходящих к творчеству Эдгара По и Э.Т.А. Гофмана, с творчеством которых Кубин познакомился в том числе в процессе своей иллюстраторской деятельности. Характерные для этих авторов мотивы живых мертвецов, вампиров и големов, людей-зверей, оживающих и автономных частей тела и т.д. активно вовлекаются в немецкоязычную прозу на рубеже веков<sup>100</sup>. Именно Гофману фантастика этого периода обязана важным открытием, определившим новый принцип формирования художественного пространства в фантастической литературе эпохи. Тексты Гофмана отличает «двойная перспектива, сочетающая реализм и фантазию», «двойственность бытия», «пограничное восприятие мира повседневности и сказки»<sup>101</sup>. У Гофмана, как пишет Н.Я. Берковский, жуткие фантазмы происходят из атмосферы уютного и домашнего бидермейера, в чреве которого «обитают преступления, суды, следствия, четвертования и повешения»<sup>102</sup>. В фантастике конца XIX – начала XX века той натуралистической кулисой, на фоне которой время начинает свое движение вспять, становится исторически узнаваемый город.

---

«Творческой эволюции» на немецкий язык Гертруд Канторовиц была одной из близких подруг мюнхенского поэта Стефана Георге. Кубин входил в основанный Георге кружок «Космиков». Об отношениях Георге и Канторовиц см.: Philipp M. «Was ist noch, wenn Er nicht lenkt». Gertrud Kantorowicz und Stefan George // Frauen um Stefan George. Göttingen, 2010. S. 118–141.

<sup>100</sup> О мотивах немецкоязычной фантастики рубежа веков см.: Vetter I. Das Erbe der „schwarzen Romantik“ in der deutschen Décadence. Passau, 2004. Об истории развития указанных мотивов см.: Wunsch M. Die fantastische Literatur der frühen Moderne. S. 7 (Fußnote).

<sup>101</sup> Röhmhild D. «Belly'chen ist Trumpf»: poetische und andere Hunde im 19. Jahrhundert. Bielefeld, 2005. S.74.

<sup>102</sup> Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С.472.

«Пионер фантастической прозы»<sup>103</sup> Оскар Шмитц помещает действие своего рассказа «Весть» («Botschaft») из сборника «Гашиш» (1902) в Париж, который превращается в город-фантазм из-за разгуливающей по его улицам женщины-смерти. К.Г. Штробль также активно эксплуатирует узнаваемые городские ландшафты. В его романе «Элеагабал Куперус» европейский город обнаруживает приметы города Брюнна, где автор проживал во время работы над текстом. Собор и район вокруг собора, Народный сад, пивной погребок, карстовые пещеры <...> нарисованы с натуры», - отмечает по этому поводу А. Альтрихтер<sup>104</sup>. Именно в этой конкретно-исторической среде обитает маг и волшебник из средневековья Элеагабал Куперус, ведет свою тайную жизнь мертвая голова поэта Рёслера, оживает рука умершей много лет назад дочери Куперуса Констанцы. Аналогичная «реанимация» мертвых осуществляется и в романе Кубина: на улицах города герой-художник встречает свою недавно умершую супругу, рука убитого пограничника хватается за запястье нарушителя порядка Геркулеса Белла, регирунгспрезидентом Царства грез оказывается погибший в 1886 году король Баварии Людвиг<sup>105</sup>. Однако в отличие от упомянутых текстов, в романе Кубина едва ли удастся с уверенностью указать на конкретный городской топоним, послуживший прототипом фантастического Перле, как это имело место произведениях Шмитца, Штробля или Майринка.

## **1.2. Альтернативная история города и архитектурный Gesamtkunstwerk**

Основу фантастического мира в романе Кубина образует среднестатистический городок конца XIX – начала XX, напоминающий

<sup>103</sup> Автоопределение писателя. См.: Schmitz O.H. Dämon Welt. Jahre der Entwicklung. München, 1926. S.288.

<sup>104</sup> Altrichter A. K.H. Strobl. Ein Lebens- und Schaffensbild. Leipzig, 1927. S. 53.

<sup>105</sup> Обезображенный труп мужчины «с редкой черной бородкой» (225), который художник обнаруживает в полицейском участке, вызывает у него двойственные ассоциации - то с регирунгспрезидентом Царства грез, то с баварским королем: «Делая большой круг вокруг Людвигу II, я собирался выйти на открытый воздух, как вдруг меня осенило, что человеческий обрубок в шитой золотом униформе - вовсе не король Баварии, а наш регирунгспрезидент. «Я знаю тайну, - сказал я себе, - и никому ее не открою. Возможно, это все-таки король Баварии» (226).



рассказчику Центральную Европу и в то же время «разительно» (50) отличающийся от нее. Эти отличия, связанные для героя, прежде всего, с погодными и природными особенностями – отсутствием солнца и яркой зелени, - обусловлены в том числе особой синтетичной формой города, и, соответственно, его истории. Альтернативная история города кодируется, по Смирнову, двумя главными способами – «посредством добавок, вносимых в действительную историю, <...> либо посредством вычитания признаков у событий, хранящихся в коллективной памяти»<sup>106</sup>. Фантастичность города в романе возникает не за счет отдельных «добавок» к действительной истории какого-либо города, как в романах Штробля или Майринка, а в результате трактовки самой городской истории как совокупности фрагментов, семантически разнородных элементов, отдельных «историй», позаимствованных из судеб фактически существующих городов.

Агент основателя Царства грез Патеры сообщает о реализации проекта следующее: «Уже через два месяца прибыли первые дома из Европы – все старинные и обжитые. Они поступили в разобранном виде; их собирали и устанавливали на подготовленных фундаментах. <...> все это были старинные постройки, иные настолько ветхие, что казалось, не могли иметь никакой ценности, в то время как другие выглядели почти как новые. Прежде они были разбросаны по всей Европе. Эти каменные и деревянные строения, свезенные отовсюду – повелитель заказывал каждое из них в отдельности – вероятно, обладают в его глазах какой-то особой ценностью <...> Как вам известно, он даже приобретает целые архитектурные ансамбли» (18-20). Как мозаика, Перле «складывается» из всевозможных градостроительных «цитат»: венского кафе и зальцбургского театра, баварской молочной и швабской мельницы, а его архитектурная доминанта - резиденция Патеры - составлена из обломков Эскориала, Бастилии, древнеримских арен, Тауэра, Пражского замка, Ватикана и Кремля, в миниатюре копируя гибридную природу фантастического урбанизма Патеры. Используемый для создания

---

<sup>106</sup> Смирнов И. Олитературенное время. С. 136

художественного пространства прием синтеза, который поддерживается и на уровне реализации книги, сочетающей в себе вербальный и графический уровни, интегрирующей в художественный текст элементы философии и оккультизма, а также литературные традиции сказки, романа-утопии, апокалиптической прозы и на иллюстративном уровне приметы символизма, экспрессионизма, реализма<sup>107</sup> и др., позволяет говорить об определенной причастности как всего романа, так и фантастического Перле феномену синтетического произведения искусства (*Gesamtkunstwerk*), которое в начале XX века тяготеет к обретению архитектурной формы<sup>108</sup>.

Немецкий композитор и теоретик искусства Рихард Вагнер (1813-1883) в своей работе «Произведение искусства будущего» («*Das Kunstwerk der Zukunft*», 1849) указывал на необходимость синтеза всех направлений искусства в драматическом произведении<sup>109</sup>. Метафорическое сравнение жизни со сценой и уподобление творчества архитектора, упорядочивающего жизнедеятельность, работе режиссера над мизансценой, позволяет распространить функцию «фокусной точки» системы искусств, приписываемую Вагнером драме, и на здание<sup>110</sup>. Наиболее ранним и известным, претворенным в жизнь архитектурным проектом, отражающим идеи вагнеровского синтетического произведения искусства, становится баварский замок Нойшванштайн (1868-1886), строившийся под началом горячего поклонника и покровителя Вагнера, немецкого короля Людвига Баварского (1845-1886), и задуманный как реплика средневекового замка, включающего сценографию вагнеровских драм и живописные мотивы его мифологии.

<sup>107</sup> О стилистическом многообразии иллюстраций к роману см.: Brockhaus C. *Rezeptions- und Stilpluralismus*. S. 279-280.

<sup>108</sup> См.: Hofer S. *Orte der Glückseligkeit. Architekturphantasien und utopische Projekte aus dem Kreis der Lebensreform // Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Bd. 2.* Darmstadt, 2001. S. 81-92.

<sup>109</sup> Wagner R. *Das Kunstwerk der Zukunft // Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe in 16. Bdn.* Leipzig, 1911. Bd. 12. S. 270.

<sup>110</sup> См. подробнее: Иконников А.В. *Утопическое мышление и архитектура.* М., 2004. С. 102. Идея архитектора-демиурга, выступающего творцом счастливого общества, формирующегося под воздействием прекрасного города, восходит к итальянскому теоретику и архитектору Леону Баттиста Альберти (1404-1472). Об этом см.: Bauer H. *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst -und Staatsdenken in der Renaissance.* Berlin, 1965. S. 29ff.

Людвиг Баварский, якобы проживавший в Царстве грез и, возможно, выступавший даже в роли его регирунгспрезидента, вероятно, фигурирует в романе не просто как один из приглашенных Патерой эстетов, но как приверженец идеи Gesamtkunstwerk, которой следует и автор романа.

В самом Царстве грез, наряду с дворцом Патеры, существует и другая архитектурная постройка, следующая принципу синтетического произведения искусства, - озерный храм (13, 94)<sup>111</sup>, святилище, слывшее «настоящим чудом» (81), обнаруживающее свой прообраз в эскизах немецкого художника, иллюстратора и архитектора Фидуса (настоящее имя Хуго Хёппенер, 1868-1948)<sup>112</sup>, одного из первых адептов вагнеровской концепции эстетического синтеза. Еще в 1895 году Фидус создает проект так называемого Храма земли<sup>113</sup>, который планировалось воплотить в жизнь под Цюрихом. Храм для Фидуса выступал аналогом синтетического произведения искусства; он мыслился как место для молитвы и духовного очищения человека, а проход по его помещениям приравнивался к процессу инициации. Аналогичная «культовая» постройка располагается и в Царстве грез. Она открыта для непосвященных лишь раз в году, при наличии особой протекции Патеры, и художнику так и не удается увидеть воочию невиданную красоту Храма у озера, что, по его мнению, могло бы пролить свет на тайны Царства грез. Как и Храм земли Фидуса, храм в романе Кубина имеет мало общего с традицией западно-европейского строительного искусства. Оба храма кубической формы, в обоих присутствуют элементы индийской архитектуры, оба окружены священным садом и водными каналами, а вход осуществляется через широкую рампу. Эклектичность, обусловленная соединением в проекте Фидуса стилистических особенностей индийских, египетских и греческих сакральных сооружений, отличает и

---

<sup>111</sup> Здесь и в дальнейшем при ссылках на иллюстрации к роману первая цифра в скобках обозначает порядковый номер иллюстрации, вторая указывает на страницу в репринтном издании первой публикации.

<sup>112</sup> О синтетическом произведении искусства у Фидуса см.: Fornoff R. Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne. Hildesheim, 2004. S. 241.

<sup>113</sup> Известны и другие «храмовые» проекты Фидуса, среди которых Храм Люцифера (1894), Храм железной короны (1897), Храм великого единения (1898). См. Fornoff R. Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. S. 241.

замок Патеры. Отведенная ему в романе функция, связанная с эскапистскими устремлениями героя, поиском контакта с некой высшей сущностью, обращением к самому себе, обнаруживает параллели с предназначением храма у Фидуса, который, вооружившись теософскими доктринами, верил в «воспитание, в возможность полного преобразования человека с помощью синтетического произведения искусства и сосредоточенных в нем энергий»<sup>114</sup>.

Gesamtkunstwerk становится одним из центральных феноменов авангардистского искусства<sup>115</sup>, занятого проблемой тотальной реформы жизнеустройства. Вот как характеризует эту жизнеформирующую функцию архитектуры Пауль Шеербарт: «Чаще всего мы живем в закрытых пространствах. Они образуют ту среду, из которой вырастает наша культура. Наша культура является в определенной степени продуктом нашей архитектуры»<sup>116</sup>. Идею панархитектурного синтеза искусства и жизни Шеербарт воплощает в своих литературных произведениях. В романе «Раккок-биллионер» («Rakkoх der Billionär», 1906) горные массивы превращаются по воле богатого американца в «горные дворцы»<sup>117</sup>, а поверхность всего земного шара перевоплотится в итоге в «архитектурное произведение искусства»<sup>118</sup>. В другом так называемом «астральном» романе «Лезабендио» («Lesabendio», 1913), с основными идеями которого Кубин знакомится, вероятно, еще в 1906 году<sup>119</sup>, архитектура должна выступить в роли коммуникативного посредника, устанавливающего связь между разными народами: башня, возводимая героями во главе со строителем Лезабендио, мыслится как связующее звено между маленьким астероидом и вселенной, выступая символом стремления живых существ к взаимопониманию.

<sup>114</sup> Frecot J. Fidus 1968-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen. München, 1997. S.219.

<sup>115</sup> Об этом см.: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Frankfurt a. M., 1983; Finger A. Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen, 2006. S. 49-79.

<sup>116</sup> Scheerbart P. Glasarchitektur. Berlin, 1914. S. 11.

<sup>117</sup> Гейер рассматривает этот роман Шеербарта как один из претекстов «Другой стороны». Geyer A. Träumer auf Lebenszeit. S. 109f.

<sup>118</sup> Scheerbart P. Rakkoh der Billionär. Leipzig, 1976. S. 19.

<sup>119</sup> Ср. письмо Шеербарта Кубину от 6.09.1906 в кн.: Raabe P. Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung. S. 29-30.

В отличие от фантазий Шеербарта, город в «Другой стороне» представляет собой не качественно новый мир, призванный внести свой вклад в создание «нового» человека, а гибрид, составленный из элементов существующей европейской культуры, «убежище» для всех, кто «не доволен современной цивилизацией» (10). Перле строится по принципу символистской модели «мира без нового»<sup>120</sup>, выявляющего за счет своей изоляции, стагнации, фиксации на прошлом типологическое сходство со старым городом-домом в поэме Валерия Брюсова «Замкнутые» (1901)<sup>121</sup>:

«Я год провел в старинном и суровом,  
 Безвестном Городе. От мира оградясь,  
 Он не хотел дышать ничем живым и новым,  
 Почти порвав с шумящим миром связь.  
 Он жил былым, своим воспоминаньем.  
 Перебирая в грезах быль и сны,  
 И весь казался обветшалым зданьем,  
 Каким-то сказочным преданьем .  
 О днях далекой старины»<sup>122</sup>.

Таким образом, идея авторского эксперимента в романе Кубина состоит в том, чтобы, объединив существующие урбанистические контексты, создать своего рода мега-полис (в котором «мега» указывает не на физическую, а на смысловую масштабность), в максимальной степени реализующий основную функцию города, состоящую в накоплении и сохранении культурных и материальных ценностей европейской цивилизации. Эта «накопительная», архивная функция города в романе «Другая сторона» обнаруживает интересные параллели к концепции американского философа, социолога, историка и критика архитектуры Льюиса Мамфорда (1895-1990), нашедшей отражение в его книге «Город в истории»<sup>123</sup>.

<sup>120</sup> См.: Смирнов И.П. Психодиахронология. М., 1994. С. 151.

<sup>121</sup> Элементы сходства между Перле в романе Кубина и старым городом Брюсова обнаруживаются также в мотивах сна как основы жизни, зеркала как символа вечного повторения, а также в реверсивном мотиве оживающих мертвецов, устанавливающим живую связь изображаемого города с прошлым.

<sup>122</sup> Брюсов В. Замкнутые // Брюсов В. Собр. соч. в VII томах. Т. I. Стихотворения. Поэмы. 1892-1909. М., 1973. С. 259.

<sup>123</sup> Mumford L. The city in history. N.Y., 1961.

Генезис фантастического мегаполиса осуществляется в «Другой стороне» несколькими способами: во-первых, с помощью прямого названия, описания или графического изображения конкретных архитектурных сооружений, во-вторых, за счет целого ряда культурно-исторических реалий, которые «зашифрованы» в его жизненном укладе, в-третьих, за счет героев романа, обнаруживающих своих прототипов среди исторических личностей, деятельность которых связана с конкретными городами. В ходе исследования мы постараемся выявить те основополагающие городские прототипы, которые, в своей совокупности, образуют фантастический Перле.

Австрийская исследовательница А. Хоберг выявляет параллели между Перле и чешским городом Лейтмериц, где Кубин появился на свет 10 апреля 1877 года. Обращаясь к путевым заметкам Кубина «Посещение родины» («Besuch der Heimat», 1928), посвященным его первому за сорок лет возвращению в места детства (1927 год), Хоберг использует метод «обратной реконструкции» и указывает на «топографические» пересечения между «городом грез» и родным городом писателя, в котором она обнаруживает прообразы мельницы, дворца, французского квартала<sup>124</sup>.

К хорошо знакомым Кубину местам, где прошли его юношеские годы<sup>125</sup>, отсылает и театр, напоминающий романному герою театр в Зальцбурге, куда он ходил 11-ти летним подростком (93). Одновременно тот ракурс, из которого рассматривается театральная тема, актуализирует венскую составляющую города в романе. В отличие от незаинтересованного в наличии театра большинства жителей Перле, новоприбывший художник успевает до расформирования театра посетить спектакль «Орфей в царстве мертвых»<sup>126</sup>, на котором он оказывается одним из трех зрителей. Роль этого

<sup>124</sup> Hoberg A. Aus halbvergessenem Lande // Alfred Kubin (1877-1959). München, 1990. S. 123.

<sup>125</sup> См.: Lachinger J. Österreichische Phantastik? Trauma und Traumstadt. Überlegungen zu Kubins biographisch-topographischen Projektionen im Roman „Die andere Seite“ // Der Demiurg ist ein Zwitter. S.121-130. - В Зальцбургской гимназии Кубин учился в период с 1888 по 1890 годы; в его классе в самом деле был ученик по имени Патера. См.: Hewig A. Phantastische Wirklichkeit. S. 75.

<sup>126</sup> В один год с выходом в свет романа «Другая сторона» появляется одноактная пьеса мюнхенского друга Кубина К. Вольфскеля «Орфей» (1909). Отождествление возлюбленной с Эвридикой происходит и в новелле Жерара де Нерваля «Аврелия» («Aurelia», 1855), которую Кубин иллюстрирует во время написания

спектакля в его дальнейшей судьбе аналогична структурирующей роли театра в жизни венцев, для которых, по мнению австрийского писателя и критика Германа Бара, «театр задает тон, моду на все, даже на душевные переживания» и которым актер «одалживает»<sup>127</sup> свою сущность. Очень по-венски художник пытается «осуществить» в жизни просмотренную им театральную постановку, веря, подобно Орфею, в возможность «повторного счастья» с умершей супругой, образ которой мерещится ему в темных переулках города, и пытаюсь, подобно Орфею, забыться после ее смерти в творчестве.

В зальцбургской часовой башне старой ратуши, расположенной на Старом рынке, можно обнаружить и один из прототипов находящейся на главной площади Перле колокольни<sup>128</sup>. П. Черсовски, в свою очередь, считает, что изображенная на иллюстрации колокольня (11, 89) является одним из наиболее венецианских образов в «Другой стороне», возникших под влиянием кампанилы на площади Святого Марка. На Венецию указывают, однако, не столько архитектурные особенности кампанилы, сколько ее «необычная» функция, которая в романе связывается с ритуальными действиями. Следует отметить, что когда Кубин посещал Венецию осенью 1908 года, колокольня Сан-Марко (IX в.) еще не была отстроена заново после постигшего ее в 1902 году обрушения, ставшего следствием неудачной реконструкции. Колокольню восстановили лишь в 1912 году, однако связанные с ней подробности, «шокирующие» европейского туриста, на которые указывает в своей книге «Венеция» (1905) русский искусствовед, литературный критик, поэт и публицист П. П. Перцов (1868-1947), могли быть почерпнуты австрийским писателем из сопровождающей путешественников специальной литературы или рассказов очевидцев. «На колокольне вместо лестницы нахожу наклонную плоскость без ступеней, широкую и удобную, но необычайно зловонную. Через

---

романа. См.: Wolfskehl K. *Orpheus // Einakter und kleine Dramen des Jugendstils*. Stuttgart, 1974; Нерваль Ж. де. *Аврелия // Нерваль Ж. де. Мистические фрагменты*. СПб., 2001. С. 436.

<sup>127</sup> См.: Bahr H. *Wien*. Stuttgart, 1906. S. 74, 75.

<sup>128</sup> См.: Lachinger J. *Österreichische Phantastik? Trauma und Traumstadt*. S. 127.

некоторое время открываю причину этого зловония. Оказывается, что на каждом повороте в стене устроен резервуар... отнюдь не для ключевой воды. Такая архитектурная подробность на *колокольне*, то есть в здании все же религиозного назначения, удивила меня. После, когда я видел такие же резервуары и в стене храма Св. Петра, и на крыше Миланского собора, эта неопрятная подробность уже не остановила, конечно, моего внимания...», - пишет Перцов<sup>129</sup>.

Вполне вероятно, что описанный факт венецианского быта, потрясший русского путешественника, послужил прототипом «культового» обряда «поклонения чарам часов» в «Другой стороне», за написание которой Кубин садится после возвращения из венецианского путешествия, осенью 1908 года<sup>130</sup>. Загадочный обряд совершается жителями Царства грез, а со временем - и самим героем, как и в заметках Перцова, в помещении городской кампанилы: «Собравшись с духом, я решил посетить башню сам... Войдя внутрь, ты оказываешься в маленьком пустом помещении, частью покрытом загадочными рисунками, очевидно, символами. За стеной раздается мощное качание маятника... По каменной стене стекает вода, она льется непрерывно. Я последовал примеру мужчины, вошедшего следом за мною, то есть устоялся на стену и громко, отчетливо произнес: «Я стою здесь перед Тобой!» (75). Недвусмысленное журчание текущей по стене воды, отдельный вход для мужчин и женщин, обозначенный, как везде на свете, небольшими надписями, очереди перед башней, нервное переминывание с ноги на ногу ожидающих своей очереди людей, по одиночке скрывающихся внутри на одну - две минуты и выходящих наружу с довольными лицами, выдают истинную суть всей процедуры.

К венецианской специфике можно отнести и сезонное безвременье Царства грез, на которое указывает Г. Зиммель в своем эссе «Венеция» (1907): «и точно так же через этот город проскальзывают все времена года, так что

<sup>129</sup> Перцов П. Венеция. М., 2007. С.27.

<sup>130</sup> Воспоминания автора о работе над романом. См.: Kubin A. Dämonen und Nachtgesichte. München, 1959. S. 40.



переход от зимы к весне, от лета к осени мало что меняет в его облике»<sup>131</sup>. В том же ключе характеризует Перле новоприбывший рассказчик у Кубина: «Барометр неизменно показывал пасмурно, но воздух по большей части был теплым <...> Столь же мало отличались друг от друга и времена года» (50-51).

Подобное «совмещение» нескольких культурно-исторических контекстов в одной архитектурной постройке (черты Зальцбурга и Венеции в кампаниле) характерно и для резиденции Патеры. Напоминая готический топос старого замка, она отсылает одновременно и к древнему Вавилону, и к Мюнхену, и к Вене рубежа столетий. По наблюдению Х. Липпунера, резиденция Патеры, изображаемая Кубином на одной из иллюстраций (7, 57), вызывает отчетливые ассоциации не с Тауэром или Кремлем, как это описывает в своем тексте автор, а с Вавилонской башней на картинах Брейгеля<sup>132</sup>, с чьим творчеством Кубин знакомится еще в 1904 году в Венском художественно-историческом музее. Как и на картинах Брейгеля, башня у Кубина имеет округлую форму, высокие стрельчатые окна и располагается у воды. При этом рядом с башней находится город (у Брейгеля - голландский порт, у Кубина – Перле), в то время как сама башня создает впечатление недостроенной или уже тронутой процессом разрушения. Вавилонская линия, ассоциируемая с неизбежностью краха города, подкрепляется и за счет других деталей, в частности, наличием печи для обжига черепицы, напоминающей герою гробницу царя Ассирии. В свою очередь, мюнхенская и венская «цитаты» резиденции заложены в ее стилевом эклектизме. На протяжении почти целого столетия каждый из баварских королей вносил свой вклад в формирование «культурной столицы» Германии, центральная часть которой соединила в себе и архитектуру эпохи античности, и флорентинского возрождения, и

<sup>131</sup> Simmel G. Venedig // Simmel G. Gesamtausgabe in 24 Bd. Bd. 8. Ausätze und Abhandlungen 1901-1908. Т.. II. Frankfurt a. M., 1993. S. 260.

<sup>132</sup> См.: Lippuner H. Der Roman von A. Kubin „Die andere Seite“. S. 10-14.

английской готики<sup>133</sup>. Аналогичным примером венской архитектурной эклектики является охватывающая городской центр Рингштрассе<sup>134</sup>.

Как уже было замечено, причастность исторически узнаваемого города фантастическому творению Патеры в романе обнаруживается, как правило, неоднократно и в различных, не только архитектурных, но и более обширных культурно-исторических контекстах. Очевидно, что выбор городских «цитат» для романа был во многом обусловлен «географией» жизни автора. На узнаваемость Мюнхена в «Другой стороне» указывали уже современники Кубина, например, первый издатель и меценат Кубина Ханс фон Вебер (1872-1924)<sup>135</sup> увидел в романе «милую, ценную страницу дневника из времен, проведенных вместе»<sup>136</sup>. Немецкий литературовед Д. Хайсерер подчеркивает, что роман «Другая сторона» является «плодом литературно-философского и художественного развития Кубина в период с 1898 по 1908 годы»<sup>137</sup>, связанный для него с Мюнхеном.

Мечтая о художественном образовании, Кубин переезжает в Мюнхен в 1898 году и начинает обучение в частной школе Л. Шмидт-Ройте, а затем посещает класс Н. Гизиса в Академии художеств. Там же, но в классе основателя мюнхенского «Сецессиона» Ф. фон Штука, учатся Пауль Клее и Василий Кандинский. Занимаясь изобразительным искусством, Кубин одновременно завязывает и многочисленные литературные знакомства, в

<sup>133</sup> С именем Людвиг I (правл. 1825-48) связано обращение к стилистике эпохи античности, а также Ренессанса: мастера классицизма Лео фон Кленце (1784-1863) и Карл фон Фишер (1782-1820) расширяют и реконструируют центральную часть города, застраивая ее преимущественно зданиями в стиле флорентинского возрождения. Сын Людвиг Макс II (правл. 1848-64) отдает при застройке города предпочтение стилю английской готики, который получает название «стиль Максимилиана». Застройка города под знаком историзма продолжается и на рубеже веков, во времена принца-регента Луитпольда (правл. 1886-1912), которого не случайно называли *artium protektor*. Об этом см.: Hardtwig W. *Soziale Räume und politische Herrschaft. Leistungsverwaltung, Stadterweiterung und Architektur in München 1870 bis 1914 // Soziale Räume in der Urbanisierung. Studien zur Geschichte Münchens im Vergleich 1850 bis 1933. München, 1990. S. 126.*

<sup>134</sup> О стилистическом многообразии венского Ринга, сочетающего в себе готику, античность, итальянское Возрождение см., например: Pfaffmeyer P. *Architektur im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus bis zur Ringstraßenära. 1790-1890 // Wien. Kunst und Architektur. Köln, 1999. S. 144-215.*

<sup>135</sup> Вебер издает первый альбом рисунков Кубина «*Faksimiliendrucke nach Kunstblättern*». Об этом: Raabe P. *Alfred Kubin. Leben. Werk. Wirkung. S.22.*

<sup>136</sup> Письмо Ханса фон Вебера Альфреду Кубину от 13.09.1909. Архив Кубина, г. Мюнхен. Цит. по.: Heißerer D. *Wort und Linie. Kubin im literarischen München zwischen 1898 und 1909 // Alfred Kubin 1877-1959. Katalog anlässlich der Ausstellung in der städtischen Galerie in Lenbachhaus. München, 1990. S. 81.*

<sup>137</sup> Heißerer D. *Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Boheme um 1900. München, 1993.*

частности, с писателями Карлом Вольфскелем (1869-1948), Рихардом Шаукалем<sup>138</sup> (1874-1942), Фридрихом Хухом (1873-1913), Робертом Вальзером (1878-1956) и Томасом Манном (1875-1955)<sup>139</sup>. С теплотой и любовью Кубин вспоминает позднее о своей «второй родине»<sup>140</sup>, пространстве неиссякаемом, до конца непознанным, о «неопределимой» атмосфере этого города, которая продолжает притягивать его, несмотря на то, что он уже давно не чувствует себя городским жителем<sup>141</sup>.

Одной из составляющих Царства грез правомерно считать и конкретный район Мюнхена - богемный Швабинг, который слыл для мюнхенцев не просто районом города, а определенным «состоянием духа»<sup>142</sup>. Хайсерер по этому поводу замечает, что «сам роман является во многом рефлексией на жизнь богемной среды Швабинга 1900-х гг.»<sup>143</sup>, и выявляет прототипов романских героев среди обитателей Швабинга. По мнению ученого, Ханс фон Вебер мог послужить прообразом ловеласа Гектора фон Бренделя; в образе Патеры угадываются черты поэта Стефана Георге, именовавшего себя «мастером», как в романе герой-художник называет Патеру. В прокламациях американца Белла есть дословные цитаты из вышедших в 1904 году «Прокламаций» одного из членов круга «Космиков», поэта Людвиг Дэрлета<sup>144</sup> (1870-1948). Таким образом, основной приметой мюнхенского Швабинга в городской среде Перле становятся герои романа.

Одетый по венской моде 60-х гг. американец, а также портрет австрийского министра Бойста в кругу друзей и обнаруженная художником в Перле скульптура итальянца Бенвенуто Челлини (правда, настоящее ее

<sup>138</sup> Р. Шаукалю принадлежит первая статья о Кубине-художнике, вышедшая в газете «Винер Абендпост» в 1903 году. См.: Schaukal R. Ein österreichischer Goya // Wiener Abendpost. 3.01.1903.

<sup>139</sup> По словам самого Манна, его знакомство с Кубином восходит к 1900-м годам и состоялось благодаря Курту Мартенсу. См.: Mann Th. Lebensabris (1930) // Mann Th. Gesammelte Werke in 13 Bdn. Frankfurt a. M., 1960. Bd. XI, S.108.

<sup>140</sup> Hoberg A. Kubin und München 1898-1921 // Alfred Kubin 1877-1959. S. 43.

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> Kandinsky W. Essays über Kunst und Künstler. Bern, 1973. S.133.

<sup>143</sup> Heißerer D. Wo die Geister wandern. S. 195. - О «мюнхенских» прототипах героев романа см.: Heißerer D. Wort und Linie. S.105.

<sup>144</sup> Derleth L. Die Proklamationen. Leipzig, 1904. - Новелла Т. Манна «У пророка» («Beim Propheten», 1904) воссоздает ситуацию публичного чтения этого текста, проходившего в мюнхенской квартире автора, на котором присутствовал и сам Манн. В образе «фантастического художника со стариновским детским лицом» угадываются черты Кубина.

название «Ганимед» (1548-50) трансформировано в «Мальчика на быке»), находившаяся в те времена в Венском художественно-историческом музее, вновь отсылают к австрийской столице, сыгравшей большую роль в творческом становлении Кубина. Здесь в 1904 году он учится новой живописной технике у австрийского художника-сецессиониста Коломана Мозера (1868-1918), здесь он открывает для себя творчество Брейгеля Старшего, который становится одним из его кумиров. «Мое восхищение было безгранично, и мои собственные усилия показались мне бессмысленными после того, как я увидел, что все, к чему стремился, столетия назад уже было достигнуто»<sup>145</sup>, - замечает Кубин по поводу работ голландского мастера.

Учитывая намеченный в романе венский колорит, окружающая Царство грез гигантская стена с единственными воротами является не только материальной границей между миром обыденного и потустороннего, но и реализованной метафорой. Герман Бар в своем эссе «Вена» (1906) пишет о «китайских стенах» австрийской столицы, препятствующих проникновению в страну новых веяний культуры<sup>146</sup>. Не только благодаря стене, но и «благодаря умной политике» Патере «действительно удавалось не допускать в страну ничего чуждого» (22), ведь он «питает глубокую неприязнь ко всему прогрессивному <...> и прежде всего в области науки» (9). В связи с такой трактовкой мотива стены в ином свете предстает и связанная с государством Патеры восточная экзотика, к которой, увлеченные «романтическим ориентализмом», обращаются многие немецкие фантасты эпохи: Эверс в рассказе «Шкатулка для игральных марок» (1908), Пауль Эрнст в «Странном городе» (1900), Карл Май (1842-1912) в романах серии «Ардистан и Джинистан» (1907-1909). Вполне возможно, что, помещая свой фантастический город посреди азиатской пустыни, Кубин буквально воспроизводит ощущение от многонациональной Вены, сложившееся у его

<sup>145</sup> Kubin A. Aus meinem Leben // Müller-Thalheim W.K. Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. München, 1970. S. 78-79.

<sup>146</sup> Bahr H. Wien. Stuttgart, 1906. S. 117.

современников<sup>147</sup>. «Porta Orientis»<sup>148</sup> называл Вену Гофмансталь, в то время как Бар, ссылаясь на образное замечание Меттерниха о том, что Азия начинается уже на венской улице Ландштрассе, окрестил ее городом «на европейско-азиатской границе»<sup>149</sup>.

Тема изоляции жизни города от событий внешнего мира оказывается актуальна и для мюнхенской ситуации рубежа веков, которая, очевиднее всего, была учтена Кубином при создании образа стены в романе. Иронизируя над состоянием стагнации в художественной жизни баварской столицы, к метафоре городских стен обращается и Кандинский, отмечая в одном из своих эссе, посвященных Мюнхену, что этот город окружен «валами и глубокими рвами»<sup>150</sup>, надежно защищающими его от новых тенденций в искусстве.

Таким образом, присущая литературному тексту множественность смыслов, объясняемая свойством самого литературного материала, является в «Другой стороне» частью авторского замысла, в котором элементы городского устройства, подчиняясь стратегии художественного обобщения, наделяются высокой степенью полисемантизма. К. Брунн, пытаясь определить авторскую позицию Кубина по отношению к собственному тексту, полагает, что «необыкновенно начитанный Кубин, вероятно, пытался облечь свои богатые знания в «форму загадки», и многократно указывает на «аллюзивную структуру» романа, на его многочисленные контекстуальные связи<sup>151</sup>. Возможность многоплановой трактовки «Другой стороны» открывают уже современники Кубина, в частности, писатель и художник Фриц фон Херцмановски-Орландо, который в письме от 2 июня 1910 года отмечает: «Я поздравляю тебя, мастер <...> это просто загадка, какими

<sup>147</sup> О слиянии восточного и европейского в венской и австрийской культуре см.: Мамардашвили М. Вена на заре XX века // Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1992; Жеребин А.И. Вена versus Берлин: спор о модернизме на фоне петербургского мифа // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Т.3. М., 2007. С. 123-125.

<sup>148</sup> Hofmannsthal H. von. Wiener Brief // Hofmannsthal H. v. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Reden und Aufsätze II. Frankfurt a. M., 1979. S. 102.

<sup>149</sup> Bahr H. Wien. S. 116.

<sup>150</sup> Кандинский В. Письмо из Мюнхена // Аполлон. Разд. "Хроника". 1909. Окт. № 1. С. 17.

<sup>151</sup> Brunn C. „Ja warum kann ich da nicht selbst längst dahinter“. Zur Mainländer Rezeption Alfred Kubins. S. 92

глубинами обладает книга: чем чаще я ее перечитываю, тем все более удивительные вещи она приоткрывает мне: точно луковица со все новыми слоями, только их количество не уменьшается, а все увеличивается»<sup>152</sup>.

А. Гнам видит в этой присущей тексту смысловой многозначности специфику фантастической литературы на рубеже XIX-XX вв., именуемой исследовательницей фантастикой эпохи модерна. «Фантасты эпохи модерна, среди которых Густав Майринк и его друг художник Альфред Кубин, рассчитывают на восторг современного читателя, который он, в процессе прочтения, испытает благодаря многократному раскодированию тривиализированных элементов из легенд, мистических текстов, ритуалов и мифов, вырванных из нарративного контекста, открывающих ему доступ к различным смысловым уровням», - отмечает А. Гнам<sup>153</sup>. В рамках настоящего исследования мы покажем, что фантастическая литература этой эпохи не обязательно ставит перед собой задачу «показать мир непрозрачным, принципиально недоступным для сознания»,<sup>154</sup> но, напротив, указывает на его бесконечную вариативность, побуждая читателя к самостоятельному поиску возможных интерпретаций. Это свойство литературного текста, связанное и с фантастической словесностью, П. Черсовски приписывает произведениям Кафки, называя его «потенцированием уже существующей неопределенности»: «Текст предлагает уже не две возможные альтернативные трактовки, а практически неограниченное количество смысловых оттенков»<sup>155</sup>. Таким образом, «размытая идентичность»<sup>156</sup> повествовательной перспективы связана в романе уже не с категорией двойственности, выступавшей базовой

<sup>152</sup> Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Der Briefwechsel mit Alfred Kubin. 1903 bis 1952. S. 50.

<sup>153</sup> Gnam A. Erkenntnisformen des Fantastischen. Okkulte Vorstellungswelten in G. Meyrinks „Golem“ und A. Kubins „Die andere Seite“. S. 200.

<sup>154</sup> Gustaffson L. Utopien // Gustaffson L. Utopien. Essays. München, 1970. S. 82-118. S.60.

<sup>155</sup> Cersowsky P. Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. S. 270

<sup>156</sup> Смирнов И.П. Олитературное время. С. 134.

нарративной стратегией фантастической литературы в XIX веке<sup>157</sup>, а с категорией многозначности.

Категория многозначности определяет как структуру самого города, так и семантику его отдельных сооружений, его гротескные превращения, а также его «временной блокиратор» – 60-е гг. XIX в. Наряду с ностальгированием по невозвратимому времени «старой Австрии», в романе очевидна отсылка и к другим, приходящимся на 60-е гг. XIX века, событиям европейской жизни, в частности, к промышленному буму в Европе, выходу работы Чарльза Дарвина «Происхождение видов» (1859) или к зарождению искусства импрессионизма<sup>158</sup>. Как справедливо замечает Г. Ван Цон, «поверхностное чтение [романа Кубина – М.Ж.] приоткрывает лишь вершину того айсберга, с которым можно сравнить весь комплекс его значений»<sup>159</sup>.

Богемский Лейтмериц, Зальцбург, Венеция, древний Вавилон, Мюнхен и Вена, а также Прага, швейцарская Аскона, баварский городок Мурнау, о причастности которых городу Грез еще будет сказано подробнее, являются равными по своей значимости «градообразующими» элементами фантастического Перле.

## 2. Гротескный город

Гротеск выступает в «Другой стороне» одним из художественных средств «негативизации» города, деструктивная сущность которого обнаруживается уже в его названии. Претендуя на идеал и совершенство (обусловленное ее кристаллической формой), «жемчужина» является одновременно инородным образованием для раковины и моллюска, «паразитируя» на них и разрушая породившую ее основу. Взаимодействие

<sup>157</sup> См., например, о проблеме двоемирия у Тодорова, связанной с неуверенностью, чувством замешательства реципиента по поводу оценки происходящих в тексте событий: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу.

<sup>158</sup> Работа Клода Моне (1840-1926) «Импрессия, восход солнца» (1872) дала название новому стилю в искусстве. Однако отчетливые признаки разрыва с академической школой возникают уже в работах Эдуарда Мане (1832-1883), которого традиционно считают предтечей импрессионизма. См.: Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь в 3-х тт. Т.1. СПб., 1995-1997.S. 227-231.

<sup>159</sup> Van Zon G. A Study of the Double Talent in Alfred Kubin and Fritz von Herzmanovsky-Orlando. S.4.

жемчужины и моллюска представляется явлением гротескным, ведь, как замечает П. Фус, гротеск паразитирует на некой структуре и тем самым частично разрушает ее<sup>160</sup>. Такой структурой, разрушаемой под воздействием гротеска, становится в романе современная европейская культура, со всеми ее нормами, ценностями, исканиями и проблемами, нашедшими воплощение в синтетичном Перле. Однако этим функция гротеска не исчерпывается.

### **2.1. Специфика гротескной образности в романе: изобразительный, карнавальный, романтический и сатирический гротеск**

В исследовательских работах неоднократно замечалось, что в графике Кубина, наследующей традиции Брейгеля, Босха, Гойи, Блейка, Мунка, Энсора<sup>161</sup>, активно используется художественный прием гротескного орнамента<sup>162</sup>, возникающего из соединения в едином образе элементов разнородных сфер и упраздняющего порядок нашей реальности, связанный с четким разделением предметного, растительного, животного и человеческого. В. Кайзер в своей книге «Гротеск. Его проявления в живописи и художественной литературе» (1957) называет гротеск «самой всеобъемлющей категорией при толковании творчества Кубина», указывая на «большую вариативность в смешении страшного, гнетущего и жуткого вплоть до странного и юмористического» в его произведениях.<sup>163</sup>

Стиль письма Кубина-рассказчика во многом следует за его изобразительной манерой. Л. Симонис говорит о «фаворизации визуальности» как одном из основных качеств романа Кубина: «В тексте отдается предпочтение тем мотивам, которые апеллируют к визуальной, образной силе воображения читателя и вызывают суггестивный эффект, сходный с воздействием рисунка. Не случайно фиктивный рассказчик в романе именно из перспективы художника наблюдает и переживает

<sup>160</sup> Fuß P. Das Grotteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln, 2001. S. 198f.

<sup>161</sup> Assmann P. Künstlerische Quelle für eine andere Moderne // Alfred Kubin. Drawings 1897-1909. München, 2008. S.58.

<sup>162</sup> См.: Roggenbuck G. Das Grotteske im Werk Alfred Kubins (1877-1959). Hamburg, 1978; Jablowska J. Literatur ohne Hoffnung S. 136.

<sup>163</sup> Kayser W. Das Grotteske. Seine Darstellung in Malerei und Dichtung. Oldenburg, 1957. S. 190.



события»<sup>164</sup>. К.-Х. Борер называет манеру письма Кубина-рассказчика «живописующей», сравнивает ее с его манерой рисовать и говорит о том, что «Кубин-писатель подражает Кубину-художнику»<sup>165</sup>. Это подражание касается и переноса на вербальный уровень изобразительного типа гротескной образности, типологизация которого была предпринята в работе Г. Роггенбук. Исследовательница выделяет такие характерные для графики Кубина взаимопроникающие сферы, как человек и животное, человек и механизм, человек и ландшафт, человек и растение, живой и мертвец<sup>166</sup>.

Процесс смешения, слияния, взаимопроникновения в «Другой стороне» представляется нам более универсальным явлением, которое затрагивает не только отдельные образы, но и повествовательную стратегию рассказчика, и поэтику иллюстраций, и пространственную организацию романа. Такое широкое понимание гротеска, определяющего художественное произведение в целом, намечено еще в предисловии к драме «Кромвель» (1827) Виктора Гюго. Гюго констатирует факт смешения возвышенного и низменного, гротескного<sup>167</sup>, в результате чего области искусства открывается другая сторона мира, где «уродливое существует <...> рядом с прекрасным, безобразное рядом с красивым, гротескное - с возвышенным, зло - с добром, мрак - со светом»<sup>168</sup>.

В аспекте такого категориального смешения роман рассматривает Й. Яблоковска, отмечая, что «гротескное выражается в его [Кубина - М.Ж.] романе, прежде всего, в смешении прекрасного и ужасного, следствием чего является взаимопроникновение доброго и злого»<sup>169</sup>. Примером такого смешения становятся образы Клауса Патеры и его антипода, американца по имени Геркулес Белл, который приехал в Царство грез для того чтобы свергнуть Патеру и подчинить его государство собственной власти.

<sup>164</sup> Simonis L. Bildende Kunst als Movens der literarischen Avantgarde. Text-Bild Beziehungen im Werk von Alfred Kubin // Avantgarden in Ost und West. Köln, 2002. S.270

<sup>165</sup> Bohrer K.H. Die Ästhetik des Schreckens. München, 1978. S.273.

<sup>166</sup> Roggenbuck G. Das Grotteske im Werk Alfred Kubins (1877-1959). S.37-82.

<sup>167</sup> Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собр. соч. В 15 тт. М., 1956. Т. 14. С. 82.

<sup>168</sup> Там же, с. 82-83.

<sup>169</sup> Jablowska J. Literatur ohne Hoffnung. S.136.

Олицетворяя в романе, соответственно, силы добра и зла, герои сливаются в единый гетерогенный организм. В этом превращении достигает особой силы и изобразительный гротеск. Целый ряд несоединимых элементов взаимодействуют с друг с другом, образуя единое целое: звериное и человеческое, человеческое и божественное, вещественное и антропоморфное, живое и мертвое, юное и древнее; одновременно происходит нарушение размерности, соотношения величин, разрушаются привычные взаимоотношения между целым организмом и его отдельными частями, а также целым организмом и другими организмами<sup>170</sup>: «Патера и американец сцепились, образовав бесформенный клубок; американец полностью врос в Патеру. Это аморфное существо обладало природой Протея, миллиарды маленьких человеческих лиц образовывались на его поверхности, бормотали, пели, кричали друг на друга - и снова исчезали. Постепенно чудовище затихло, свернувшись в гигантский шар – череп Патеры. Глаза, огромные как части света, смотрели взором ясновидящего орла. Затем оно приобрело лицо парки и постарело на миллионы лет. Девственные леса волос осыпались, обнажив гладкую костяную оболочку» (260).

Категориальное смешение проявляется в «Другой стороне» и в позиции художника-рассказчика, одновременно эстетизирующего и дегуманизирующего смерть, в его стремлении увидеть в разрушающемся городе черты красоты и безобразия, а также трагедии и фарса одновременно. По замечанию героя, «ужас и откровенно юмористическое начало в нашей жизни были нераздельны» (145) и, несмотря на приближение конца света, «люди грез откуда-то черпали свое неизменно хорошее настроение» (189).

Этот тип гротеска, возникающий из соположения категорий жуткого и смешного, представлен наиболее последовательно, по мнению Яблоковской,<sup>171</sup> во сне героя, нашедшем отражение и в иллюстрации (27,

<sup>170</sup> Аспекту нарушения соразмерности в изобразительном творчестве Кубина посвящена глава «Диспропорция» (« Missproportionierung») (с.83-123) в работе Г. Роггенбук.

<sup>171</sup> Jabłokowska J. Literatur ohne Hoffnung. S.136

181): с одной стороны, иллюстрация содержит указание на скорое крушение города, с другой, здесь представлен мир «наоборот», «наизнанку», подчиняющийся логике «обратности»<sup>172</sup>. Трубящий в горн заклинатель змей отсылает к теме грядущего апокалипсиса<sup>173</sup>, в то время как летающие по воздуху рыбы, попадающие на удочку расположившегося на дереве рыбака или бегающие по полянке на маленьких ножках часы, отсылают к сказке или карнавальному перевертышу.

Приметы карнавала, для которого характерно отождествление актеров и зрителей, обнаруживаются и в жизни городских обывателей, которые добровольно отказываются от институции театра: «Зачем нам в Перле театр? Нам и в жизни хватает театра!» (94). Черты карнавала проявляются в спонтанном участии толпы в комичных уличных сценах, площадных действиях, шутках. На улицах города художник встречает людей с трещотками и барабанами, в задачи которых входит создание добавочного шума (102), в другом месте он констатирует, что все здесь были «немного фокусниками» (60); приходя к окну, он ждет, «пока внизу не произойдет какой-нибудь очередной бурлеск» (103). Странную встречу его жены с городским фонарщиком, который в сумерках внешне напоминает ей властелина Патеру, рассказчик определяет как масленичный розыгрыш: «Разумеется, то, что случилось с моей женой, было галлюцинацией. Ведь надо полагать, что у моего друга Патеры были более важные занятия, чем масленичные розыгрыши» (91). Характерное для карнавала неразличение верха и низа, «снижение, то есть перевод всего высокого, духовного, идеального, отвлеченного в материально-телесный план»<sup>174</sup>, проявляет себя и в десакрализации здания кампанилы, которой вменяются функции и культового, и отхожего места одновременно. К. Рутнер объясняет такое наложение функций особой позицией церкви и правительства Австро-Венгрии, солидарных в их отношении к прогрессу. При этом Рутнер

<sup>172</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1990. С.16.

<sup>173</sup> Ср. трактовку иллюстрации у Брокхауса. Brockhaus K. Rezeptions – und Stilpluralismus // Pantheon. Jg. XXXII (1974), Heft III. S.272-288. S. 275.

<sup>174</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. С. 26.

ссылается на выдержку из письма Херцмановски-Орландо от 22.12.1914, адресованного Кубину: «Мы, немцы, отводим писсуару намного больше значения, чем полагал Фрейд. Католицизм и дом Габсбургов-Лотр. – враги высокоразвитой системы функционирования клозета (в отличие от Англии!) – Зато у них есть «священные» уборные, у которых есть все признаки ада. Тысячи детских сказок имеют своим источником бездонные туалеты нашей страны, вечно омрачая душу народа – ад как воспитатель. Одной ногой наша церковь стоит в выгребной яме, в то время как другой устремляется в небо»<sup>175</sup>. Церковно-гигиеническое «учреждение» на страницах романа бросает вызов виновникам санитарно-бытовой архаики.

Перед тотальностью карнавального мира не могут устоять не только простые горожане, но и животные, и даже сам повелитель. Мартышка Джованни Батиста принимает на себя то роль цирюльника, то домохозяйки, то художника; Патера предстает перед народом в виде куклы с восковой головой, обозначая тем самым свою принадлежность к этому «миру наизнанку» и отчасти творя его за счет своего участия.

Однако, несмотря на структурную близость романного мира концепции «гротескного реализма» Бахтина, с характерным для него двойным аспектом восприятия мира и человеческой жизни, с поиском альтернативы любой серьезности, правящий бал карнавал осознается в романе не как циклическое, повторяющееся явление, не как «праздник становления, смен и обновлений»<sup>176</sup>, ведущий к перерождению и к «омоложению» мира, не как признак вечной «н е г о т о в о с т и бытия»<sup>177</sup>, а как начало конца, противопоставляемое «незавершимо­му будущему»<sup>178</sup>. В качестве иллюстрации «негативной» риторики карнавала у Кубина может послужить одна из заключительных сцен романа, вторящая карнавальному закону тождества «исполнителей» и «зрителей», однако его мерилom теперь

<sup>175</sup> F. von Herzmanovsky-Orlando. Der Briefwechsel mit A. Kubin. 1903 bis 1952. S. 100. Цит. по: Ruthner C. Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in A. Kubins Roman «Die andere Seite» (1908/09). <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/CRuthner4.pdf> от 03.10.2014.

<sup>176</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. С. 15.

<sup>177</sup> Там же, с. 40.

<sup>178</sup> Там же, с. 15.

становится смерть: «Огромная площадь походила на гигантскую клоаку, в которой люди из последних сил душили и кусали друг друга – и гибли один за другим. Из оконных проемов свисали окоченевшие тела бездыханных зрителей, в чьих потухших глазах отражалось это царство смерти» (250-251).

Превалирование в тексте темной, ночной стороны жизни («невозможно отличить день от ночи», 215) позволяет говорить о сопричастности романа другой, развиваемой в работе Бахтина, концепции. Речь идет о типе романтического гротеска, прежде всего, его немецкой традиции, представленной в романе «Ночные бдения» («Die Nachtwachen», 1804) Бонавентуры (Августа Клингемана, 1777-1832)<sup>179</sup> и произведениях Э.Т.А. Гофмана. В романтическом гротеске переосмысляются гротескные мотивы безумия, маски, куклы<sup>180</sup>.

Мотив «трагедии куклы», связанный с представлением «о чуждой, нечеловеческой силе, управляющей людьми»,<sup>181</sup> возникает в романе при характеристике рассказчиком жителей Царства грез, которые предстают в его глазах словно «бледные маски, карикатуры на человеческие лица» (221), «автоматы, машины, запущенные в ход и предоставленные самим себе» (212), и видятся ему с высоты «словно марионетки, управляемые одной ниткой» (255).

Маской, скрывающей пустоту, мистификацией оказывается властелин Патера, чья голова разлетается как яичная скорлупа и чьи одежды набиты соломой. Типичный для романтического гротеска мотив скрывающей, утаивающей, маски, маски, за которой - «ничто», обнаруживается в сцене превращений Американца и Патеры: «Постепенно чудовище затихло, свернувшись в гигантский шар – череп Патеры <...> Потом голова треснула, и передо мной открылась абсолютная пустота» (260). Мотив обманчивой, поддельной, надетой на «мертвую голову»<sup>182</sup> маски, для которой «жизнь -

<sup>179</sup> Об авторстве романа см.: Schillemeit J. Bonaventura. Der Verfasser der Nachtwachen. München, 1973.

<sup>180</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. С. 47-49.

<sup>181</sup> Там же, с. 49.

<sup>182</sup> Бонавентура. Ночные бдения. М., 1990. С. 89.

лишь наряд с бубенчиками, облакающий Ничто»<sup>183</sup>, разработанный еще в «Ночных бдениях», продолжает свое развитие в литературе в начале XX века применительно к образу безликого, лишённого индивидуальности художника, например, в романе немецкого писателя Александра Моритца Фрая «Сольнеман невидимый» («Solneman der Unsichtbare», 1914). Истинный облик художника в маске по имени Сольнеман, купившего мюнхенский Английский сад, становится в романе Фрая предметом непрекращающихся споров. Сольнеман, желая удовлетворить любопытство горожан, однажды предстает перед ними в своем истинном обличье: публике является отвратительное лицо с крошечным носом, впалыми щеками и гигантским, застывшим в гримасе ртом. Дав толпе предаться ликованию, Сольнеман<sup>184</sup> «вдруг берет свое лицо в руку», и на этом месте оказывается «всем известная черная личина»<sup>185</sup>.

В духе романтического гротеска решается в «Другой стороне» и мотив безумия, которое «приобретает мрачный трагический оттенок индивидуальной отъединенности»<sup>186</sup>. Конфронтация художника-рассказчика в Царстве грез с «другими сторонами» жизни, попытка нового осмысления категорий смерти, сновидческого, потусторонности, собственного детства разрывают связь героя с обыденным миром, так что после разрушения царства Патеры и возвращения в Европу он «был вынужден сразу определиться в лечебницу, чтобы отдохнуть и привыкнуть к прежним условиям жизни» (270). Такой ход событий во многом повторяет историю ночного сторожа у Бонавентуры, который страдая «излишествами интеллектуальными»<sup>187</sup>, целый месяц проводит в больнице для умалишенных.

Наряду с мотивом безумия, противопоставление героя-художника городской толпе осуществляется в «Другой стороне» на пространственном уровне. Дистанцируясь от происходящих событий, герой наблюдает

<sup>183</sup> Там же.

<sup>184</sup> Безликость героя усиливается и за счет его имени, которое при прочтении справа налево (Namenlos) становится значимым и переводится как «Безымянный».

<sup>185</sup> Frey A. M. Solneman der Unsichtbare. Frankfurt a. M., 1984. S.50-51.

<sup>186</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. С. 47.

<sup>187</sup> Бонавентура. Ночные бдения. С. 103.

«сатурналии» на полях Томашевича через дырку в стене кирпичного завода (211), а лабиринт затапливаемых водой подземных ходов и горстку мечущихся, ищущих спасения людей созерцает с высоты старой горной крепости. Отличающая повествовательную стратегию романа субъективация и индивидуализация восприятия свидетельствуют об особой позиции художника по отношению к бескрайней стихии этого «негативного» карнавала.

В главе «Просветление через познание» художник делится своими «открытиями», сделанными в Царстве грез: «Я стал главным смехачом на сцене грандиозного бурлеска – не разучившись при этом трепетать вместе с жертвами» (149). В эпилоге он подчеркивает важность произошедших с ним в Царстве грез событий, которые ассоциируются им с театральным действием: «я не переставая думал о том грандиозном спектакле, который мне довелось пережить» (271). Таким образом, на фоне «площадной» карнавальности Царства грез разыгрывается «камерное», индивидуальное перевоплощение героя, переживающего карнавал «в одиночку», с отчетливым осознанием «этой своей отъединенности»<sup>188</sup>. Одним из свидетельств такой индивидуализации карнавала становится «самоотождествление» художника с происходящим, разыгрывающемся, однако, в иных, не материальных сферах: «Казалось, будто на несколько секунд возникают дивно окрашенные солнечные миры с цветами и живыми существами, каких я никогда не видел на земле. Неукротимая, брызжущая радостью жизнь проносилась перед моей душой. Ибо отныне я видел не глазами – о, нет, *нет!* Я забыл себя, я сам проникал в эти миры, разделял боль и радость бесчисленных существ. Мне открывались тайны странные и неопишуемые <...> Я был частью происходящего и воспринимал все с невыразимой остротой» (261-262).

Процесс «растворения» собственного «я» в мире, регистрируемый художником, возвращает к ситуации размыкания границы между субъектом

---

<sup>188</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. С. 45.

и окружающей его средой, но не в телесных формах народно-смеховой карнавальной культуры, а в формах индивидуально-психологического, мистического примирения с миром, отличающего традицию романтического гротеска. Бахтин подчеркивает, что открытие «внутренней бесконечности» индивидуальной личности, чуждое средневековому и ренессансному гротеску, невозможно в «замкнутом, готовом, устойчивом мире с четкими и незыблемыми границами между всеми явлениями и ценностями»<sup>189</sup>. Унаследованное Кубином у романтиков обращение к гротескным формам с их «освобождающей от всякого догматизма, завершенности и ограниченности силой»<sup>190</sup> способствует расширению внутренних потенций героя и перемещению его жизненного пути в трансцендентные сферы. Именно «страшный» мир «негативного» карнавала в «Другой стороне» дает необходимый импульс для внутренних изменений художника.

Еще одним важным преобразованием романтического гротеска, которое использует фантастическая литература на рубеже веков, является ослабление возрождающего момента смехового начала, его редукция до «формы юмора, иронии, сарказма»<sup>191</sup>. Актуальность для «Другой стороны» этой составляющей гротеска была замечена и описана исследователями уже в 20-е гг. XX века. К. Мартенс в своей книге «Немецкая литература нашего времени» (1921) видит в таком способе преображения знакомого миропорядка специфику романа Кубина на фоне произведений «экзотических» писателей или «писателей-фантастов» Эверса, Штробля, Шеербарта, Майринка, Зайделя, Фрая: «Ужас в романе «Другая сторона» <...> художника А. Кубина становится бурлескно-сатирическим. Художнику и его жене, переезжающим в город грез Перле, приоткрываются царящие там политические, экономические, моральные взаимоотношения, и с усмешкой мы осознаем, что все там происходит именно так, как у нас, только деспоты

---

<sup>189</sup> Там же, с. 52.

<sup>190</sup> Там же, с. 52.

<sup>191</sup> Там же, с. 46.



еще более деспотичны, бюрократы еще более бюрократичны, элегантные дамы еще более безнравственны, все общество еще более самовлюбленное, завравшееся и преступное, чем за пределами Царства грез»<sup>192</sup>. В датированной тем же годом работе Я. Э. Порицкого «Демонические авторы» указывается на связь различных явлений в текстах современных фантастов с возможным и вероятным: «Гротескный писатель может утрировать, сколько хочет; он может изобретать новые силы и открывать существующие возможности, но его утрирование не может быть случайным; иначе оно не будет иметь художественной привлекательности. Невероятное и невозможное вырастает намного более легко и просто из вероятного и возможного»<sup>193</sup>. На те же особенности художественной образности в «Другой стороне» обращал внимание В. Шмид, подчеркивая, что Царство грез «таково, каким Кубин видел наш мир, доводя его черты до гротескного и сверхъявного»<sup>194</sup>. Неудивительно, что именно на рубеже веков, когда фантастика обращается к насущным проблемам эпохи, заимствуя у так называемого «романа о современности» (Zeitroman) «сейсмографическую чувствительность к культурным и историческим потрясениям»<sup>195</sup>, сатирический гротеск становится одним из востребованных художественных приемов, расширяющих возможности фантастической литературы. Под действие сатирического гротеска попадают в романе, прежде всего, различные реалии хорошо знакомой Кубину австро-венгерской действительности, но и художественная ситуация в Мюнхене на рубеже столетий, жизненный уклад швейцарской колонии Монте-Верита и даже сам претендующий на роль избранника художник.

## **2.2. Пространственный гротеск и гротескно-фантастические хронотопы**

---

<sup>192</sup> Martens K. Die deutsche Literatur unserer Zeit in Charakteristiken und Proben. München, 1921. S. 340-341.

<sup>193</sup> Poritzky J.E. Dämonische Dichter. München, 1921. S. 99-100.

<sup>194</sup> Schmied W. Der Zeichner A. Kubin. Salzburg, 1967. S. 22.

<sup>195</sup> Freund W. Deutsche Phantastik. S. 196.

Представив различные способы реализации гротескного мировидения, мы сосредоточимся на центральном гротескном образе «Другой стороны» – фантастическом городе. Подход к анализу пространственного гротеска в романе нам облегчит следующая формулировка В. Кайзера, указывающая на присущую гротеску «процессуальность»: «В литературном произведении он [гротеск –*М.Ж.*] возникает в происшествии или живом образе – и в изобразительном искусстве его проявления фиксируют не состояние покоя, а событие или «яркий» момент (Энсор) или, по меньшей мере, как у Кубина, состояние, переполненное несущим в себе угрозу напряжением»<sup>196</sup>. В «Другой стороне» центральным объектом, который попадает под превращающее действие гротеска, становится фантастический город. Формирующиеся по мере развития сюжета гротескно-фантастические пространственные образы указывают на факт утраты городом его основной функции – вместилища культурных и материальных ценностей, охарактеризованной Л. Мамфордом с помощью метафоры «контейнера в контейнере»<sup>197</sup>.

В истории развития городов Л. Мамфорд отводит ключевое значение различного рода «контейнерам» или хранилищам, которые автоматически способствуют процессу накопления: горнам, ямам, хижинам, горшкам, ловушкам, корзинам, бункерам, загонам для скота, а также рвам, резервуарам, каналам. «Развитие таких символических методов сохранения расширяло спектр возможностей города как вместилища. Он (город -*М.Ж.*) не только включал в себя большее количество людей и учреждений, чем какой-либо другой тип коллективного сосуществования, но сохранял и передавал из поколения в поколение большую часть их жизни, чем мог бы устно передать отдельный человек, использующий возможности собственной памяти. Такое уплотнение и сохранение с целью расширения в пространстве и времени границ коллективного сосуществования является одной из самых

<sup>196</sup> Kayser W. Das Grotiske. S. 199.

<sup>197</sup> Mumford L. Die Stadt. S. 102.

необыкновенных функций города»<sup>198</sup>, - пишет Мамфорд. Согласно Мамфорду, накопительная функция города реализуется как через существующие во времени символические формы, такие как литература и искусства, так и через «долговечные постройки и институции»<sup>199</sup>, способствующие объединению настоящего, прошлого и будущего в городском пространстве. Именно они лишаются в Перле присущей им накопительной функции, и моделирующая любой город структура «контейнера в контейнере» упраздняется, приводя к появлению гротескно-фантастических хронотопов.

Обращаясь к понятию фантастического хронотопа, мы пользуемся термином немецкого исследователя М. Мая, который в своей статье «Распалась связь времен» (2006), исходя из положений Бахтина, отраженных в его труде «Формы времени и хронотопа в романе»<sup>200</sup>, а также отдельных положений из работ Г. Башляра, У. Эко и М. Фуко, формулирует понятие фантастического хронотопа, подробно останавливаясь на хронотопах замка и сна<sup>201</sup>. Выявленная К. Маем структурная особенность фантастического хронотопа связана с его одновременной гетеротопией и гетерохронией (Фуко), то есть с альтернативными пространственно-временными формами. Гетеротопичность пространственных единств обусловлена в романе Кубина синтезом несовместимых, несоединимых, исключаящих друг друга пространств: «Для гетеротопии свойственно соединение в одной точке множества пространств, множества мест, которые сами по себе несоединимы»<sup>202</sup>. Определяющий структуру Перле в целом и специфику его гротескных превращений временной реверс создает необходимую для фантастического хронотопа гетерохронию. Присущий фантастике рецептивный эффект, инициируемый «конфликтом в интерпретациях

<sup>198</sup> Ibid., S. 115-116.

<sup>199</sup> Ibid., S. 116.

<sup>200</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234-407.

<sup>201</sup> May M. Die Zeit aus den Fugen. Chronotopen der phantastischen Literatur // Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen, 2006. S. 173-187.

<sup>202</sup> M. Foucault. Andere Räume // Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig, 1992. S. 42.

миропорядка»<sup>203</sup>, формируется за счет двойственности романых хронотопов: с одной стороны, они разрушают формы городского устройства жизни, с другой стороны, в рамках тех же хронотопов происходит «активация» героя-художника, которому открывается новое понимание «другой стороны» жизни, а также возможности для преодоления времени, способность к ясновидению. Добавляя к понятию фантастического хронотопа уточнение «гротескный», мы хотим тем самым, во-первых, указать на лежащий в основе его образования формальный принцип, состоящий в соединении разнородных пространственных элементов между собой (целого и части, отдельных частей, внутреннего и внешнего пространств, разделенных границей), во-вторых, на связь романых превращений с явлениями и событиями современности и на присущую им сатирическую коннотацию.

К первому типу гротескно-фантастических трансформаций города относится процесс взаимопроникновения города как целого и его отдельных составляющих элементов, осуществляемый за счет упразднения внешней «оболочки» различных городских учреждений и переноса их качеств и свойств на все городское пространство. В результате данного превращения появляются гротескно-фантастические хронотопы города-замка, города-архива, города-борделя, города-музея, а также города-кладбища и города-зоосада. Второй тип трансформаций связан с возникновением нестандартных взаимосвязей между его отдельными учреждениями. В романе происходит совмещение нескольких городских учреждений и их функций в одном пространстве, как, например, культового учреждения и писсуара в здании кампанилы, присутственного места, питомника и спальни в здании архива, места для любовных утех и места спасения и прибежища героя в здании борделя. Третий тип трансформаций касается слияния двух противоположных стихий - городского пространства и вытесненного за его пределы мира дикой природы, приводящего к образованию хронотопов города-муравейника и города-болота.

---

<sup>203</sup> May M. Die Zeit aus den Fugen. S. 178.

Свой вклад в формирование гротескно-фантастических хронотопов вносят отдельные герои романа (прежде всего, Патера, Мелитта Лампенбоген, служащие архива), которые сообщают имманентные им гротескные и фантастические свойства окружающему миру и другим героям, включаемым в систему гротескно-фантастических превращений.

Таким образом, гротеск выполняет в романе двойную нагрузку. С одной стороны, он диагностирует бесплодное начало в истории<sup>204</sup>, что будет продемонстрировано во второй главе работы на материале мотива мертвого города и ряда гротескно-фантастических хронотопов. С другой стороны, гротеск открывает возможность существования параллельного, «другого мира», «мира наизнанку», представляя «явление в процессе его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и обновления»<sup>205</sup>. В этом состоит преображающая и возрождающая сущность гротеска, связанная в романе с линией главного героя – художника.

---

<sup>204</sup> Смирнов И.П. Олитературенное время. С.152.

<sup>205</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. С.31

## Глава вторая. Эсхатология города

Истоки столь популярного в европейской литературе конца XIX – начала XX века сюжета о погибшем мире<sup>206</sup>, созерцаемом оставшимся в живых одиноким героем, В. фон Коппенфельс возводит к роману Мэри Шелли (1797-1851) «Последний человек» («The Last Man», 1826), появившемуся в след за одноименной поэмой в прозе французского писателя Франсуа-Ксавье Гренвилля (1746-1805), датированной 1805 годом и послужившей, вероятно, прототипом автору «Франкенштейна»<sup>207</sup>. Герой Шелли по имени Верни Лайонель, устоявший перед всевозможными природными катастрофами (наводнение, голод, штормы, бури, ядовитые ветры, вышедшие из берегов реки) и эпидемиями (чума, тиф), оказывается в итоге единственным живым человеком на всем свете. Покинутые людьми Париж, Рим, Венеция обнаруживают следы смерти и запустения, их архитектура покрылась мхом и травой. В завершение книги Лайонель тщетно пытается найти хотя бы одного собрата по разуму, но лишь случайно обнаруженный пес скрашивает его блуждания по оставленному человеком пространству. Осознание полной изоляции и одиночества побуждает героя к тому, чтобы зафиксировать ужасные события гибели мира; эти записки и попадают в руки читателя. Как замечает М. Вайскопф, в романе Шелли, «в отличие от библейской картины <...> не остается никаких праведных городов, никакого убежища. Все человечество - это пылающие Содом и Гоморра, это языческий Вавилон, подлежащий безжалостному истреблению»<sup>208</sup>. Отражая все многообразие постигающих человечество бедствий, роман Шелли становится своеобразным эсхатологическим компендиумом для последующих текстов, обращающих свой взор к апокалипсической проблематике.

<sup>206</sup> См.: Freund W. Agonie und Apokalypse. Phantastische Literatur im Umkreis A. Kubins // Die andere Seite der Wirklichkeit. Salzburg, 1996. S. 61-76.

<sup>207</sup> Koppenfels W. von. Der andere Blick oder Das Vermächtnis des Menippus. München, 2007. S. 164-165.

<sup>208</sup> Вайскопф М. «Последний человек» Мэри Шелли: Предисловие к переводу. См.: [http://libelli.ru/earl/pya/shelly\\_m.htm](http://libelli.ru/earl/pya/shelly_m.htm) от 11.05.2014.

Как и в романе Шелли, в немецкоязычной фантастике рассматриваемого периода тема городской эсхатологии, правда, рассматриваемая в более узком ключе<sup>209</sup>, связывается, как правило, с конкретными историческими топонимами. Древнее пражское гетто попадает под снос в «Големе» Майринка, Амстердам разрушается в его же романе «Зеленое лицо» (1916), в романе «Сольнеман невидимый» А.М. Фрая ветшает покинутый героем Английский сад города Мюнхена; несколько позднее руины Вены предстают перед читателем в романе «Привидения на болоте» (1920) К.Г. Штробля, а в экранизированном Фрицем Лангом «Метрополисе» (1926) немецкой актрисы, писательницы и сценаристки Теи фон Харбоу (1888-1954) под гибнущим мегаполисом подразумевается Нью-Йорк<sup>210</sup>.

В романе Кубина разрушительное действие смерти обходит стороной географию земного мира. Однако синтетизм Царства грез иницирует ту же масштабность разрушения, что и у Шелли. В.Н. Топоров указывает на зависимость, существующую между величиной города и его дальнейшей судьбой: «Чем больше, богаче и многосоставнее город, тем страшнее его судьба в урбанистических откровениях с древних времен и до наших дней (ср. тему Вавилона, Рима, Константинополя, Петербурга и даже противопоставляемой им всем Москвы как исключения из правил)»<sup>211</sup>. Таким образом, поэтика романной эсхатологии определяется многосоставностью его пространства: Царство грез и его столица Перле объединяют в себе целую гамму городских цитат и, как следствие, разнообразных причин и примет катастрофы.

<sup>209</sup> Здесь не учитывается чрезвычайно популярная на рубеже веков тема космической катастрофы, связываемая с приближением к Земле кометы Галлея, ожидавшимся в 1910 году. Ср., например, романы: Макса Хаусхофера «Пламя планет» («Planetenfeuer», 1899), Рудольфа Фальба и Чарльза Блунта «Светопреставление» («Der Weltuntergang», 1899), Фридриха Якобсена «Последние люди» («Die letzten Menschen», 1905), а также рассказ Карла Грунерта «Конец Земли» («Das Ende der Erde», 1908). Об этом см. в главе «Конец света» («Weltuntergang») в книге: Ritter C. Anno Utopia oder so war die Zukunft. Berlin, 1982. S. 185-240.

<sup>210</sup> Ср. Meyrink G. Der Golem. München, 1915; Meyrink G. Das grüne Gesicht. Leipzig, 1916; Frey A.M. Solneman der Unsichtbare. München, 1914; Strobl K.H. Gespenster im Sumpf. ein phantastischer Wiener Roman. Leipzig, 1920; Harbou Th. von. Metropolis. Berlin, 1926.

<sup>211</sup> Топоров В.Н. Vilnius, Wilna, Вильна: город и миф // Балто-славянские этноязыковые контакты. М., 1980. С. 5.

«Ясновидцем упадка» называет Кубина его современник Василий Кандинский: «С непреодолимой силой нас затягивает в зловещую атмосферу суровой пустоты. Эта сила исходит от рисунков Кубина, так же как и от его романа «Другая сторона»<sup>212</sup>. Живое присутствие смерти определяет и специфику городского пространства, которое, несмотря на свой юный возраст, не насчитывающий и пятнадцати лет, изначально несет в себе следы древности и приметы близящегося разрушения. «Можно было подумать, что он [город – М.Ж.] стоит так уже много столетий» (51), – отмечает рассказчик. «Многие недоуменно качали головами, глядя на потемневшие от времени и копоты стены» (19), – комментирует ситуацию в строящемся городе агент Гауч.

Близость катастрофы обозначается в романе с помощью гротескно-фантастического мотива мертвого города, в то время как череда гротескно-фантастических превращений размыкает целостность городского пространства, трансформируя его в совокупность гротескно-фантастических хронотопов. В первой части настоящей главы будут рассмотрены некоторые традиции в изображении мертвого города, которые Кубин синтезирует в своем романе. Во второй части – проанализированы, во-первых, те гротескно-фантастические превращения города, которые связаны с взаимопроникновением сфер культуры и природы (хронотопы города-муравейника и города-болота), во-вторых, такие превращения, в которых разрушению подвергаются утопические составляющие Царства грез, включая утопию «габсбургского мифа» (хронотопы города-замка и города-архива), антропологическую (хронотоп города-борделя), а также эстетическую (хронотоп города-музея) утопии. Обрекая свой фантастический город и его составляющие на уничтожение, Кубин сводит счеты с определенными культурными, историческими, мировоззренческими концепциями и исканиями конца XIX – начала XX века, которые будут представлены в процессе исследования.

---

<sup>212</sup> Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. Bern, 1965. S. 44. Fußnote 1.



## 1. Мотив «мертвого города»: от элегичности к эйфории

Мотив мертвого города привлекает внимание Кубина до начала работы над «Другой стороной». В дневниковых заметках Оскара Шмитца от 2 сентября 1907 года встречается примечательная запись, связанная с описанием балканского города: «Один час езды на лодке, в Скутари в сумерках, разрушенный, глухой город a la Kubin. Турецкая таможня. В экипаже сквозь полумрак города. Обветшалые дома, будки с огнями в глубине, отель «Европа»<sup>213</sup>. Город «a la Kubin», скорее всего, был хорошо знаком Шмитцу по ранней графике художника, в которой он обращается к теме ветшающего, приговоренного к гибели мира, как, например, в работах «Проклятое место» («Verrufener Ort», 1903/04), «Лестница» («Die Stiege», 1903/05), «Пустой дом» («Das öde Haus», 1900/03), «Доходный дом» («Das Zinshaus», 1902), «Прачечная» («Das Waschhaus», 1903). Наиболее показательна в этой связи работа «Умиравший город» («Sterbende Stadt», 1904/05), сюжет, варьируемый неоднократно в его изобразительном творчестве. 19 марта 1905 года в письме к жене Кубин сообщает: «Я как раз опять работаю над «мертвым городом», этот мотив очень близок мне»<sup>214</sup>. В романе «Другая сторона» любимый мотив автора получает дальнейшее развитие, усваивая приметы романтической традиции и одновременно наполняясь элементами нового отношения к смерти, которое будет характерно для экспрессионизма.

Фантастическая литература на рубеже веков, возникающая во многом под влиянием европейского романтизма, наследует и свойственное ему отношение к смерти, в котором важное место занимает эстетизация мертвого мира. Ж. Ле Ридер указывает на сходство романтического образа разрушенной Вены в прозаическом отрывке Гофмансталя с отдельными

<sup>213</sup> Literaturarchiv Marbach, Schmitz O.A.H. Tagebuchaufzeichnungen vom 18. April 1907 bis 10. November 1912. Manuskript. S. 487.

<sup>214</sup> Цит. по: Geyer A. Träumer auf Lebenszeit. S. 98.

картинами разрушающегося города в «Другой стороне»<sup>215</sup>. Присутствующий при разрушении и остающийся в живых наблюдатель у Гофманстала в печали и упоении созерцает гибель города: «Представить себе разрушенную Вену: все стены обрушились, внутренности города обнажены, раны оплетены бесконечным вьюнком, всюду светло-зеленые обрубки деревьев, тишина, плеск воды, вся жизнь мертва; как восхитительна даль, какая прозрачность! А самому стать часовым в одной из оставшихся Троянских колонн перед Карлскирхе и бродить среди руин с мыслями, которые здесь больше некому понять»<sup>216</sup>.

Приметы аналогичного эстетизирования наблюдаются и при описании художником гибнущего Перле в романе Кубина. Когда пылает архив со всеми сокровищами, герой сидит на своем любимом месте у реки и наблюдает, «как в ее волнах отражалось зарево на небе» (248). Затем он поднимается на гору, к старой крепости, и слышит звон колоколов, который отождествляется для него с похоронной процессией: «Со всех башен Перле зазвучали колокола – мелодично и торжественно вызванивали они лебединую песню столицы. Я был тронут до слез – мне казалось, будто я участвую в процессии на похоронах страны грез» (254).

Регистрирующий события герой-художник обращается к целому ряду лирических метафор, передающих не присущую архитектуре угрозу, но, скорее, характеризующих его безмерное сожаление о разрушении города, в котором тонкая башенка часовни возвышалась «словно указательный палец» (112), мельница «трепетала словно живая» (117), окна ушедшего глубоко под воду храма горели «как глаза сказочного чудовища» (214), части мельничного механизма отказывали одна за другой «подобно внутренним органам умирающего» (217), «кафе умирало словно кокотка» (217), а «фасад дворца медленно накренился, изогнулся, как полотнище флага на ветру» (254).

<sup>215</sup> Le Rider J. Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien, 1990. S.19.

<sup>216</sup> Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze 1925 - 1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen : 1889 – 1929 // Hofmannsthal H. von. Gesammelte Werke in 15 Bdn. Bd. 3. Frankfurt a. M., 1980. S. 383.

Рассмотренные картины мертвого города скорее близки образам из «пражского» сборника «Жертвы ларам» («Larenopfer», 1895)<sup>217</sup> Р. М. Рильке<sup>218</sup>, нежели гнетущей, подавляющей человека «живой» архитектуре в романах «Голем» Густава Майринка или «Путь Северина в сумерки» («Severins Gang in die Finsternis», 1914) Пауля Леппина. Стихотворения Рильке из указанного сборника наполнены щемящей тоской по ушедшему прошлому любимого города, в котором «как заплаканные очи светят окна чердака» («Ночная картинка»/«Nachtbild»)<sup>219</sup>, а «готика протягивает в молитве свои изможденные руки» («У святого Вита»/ «Bei St. Veit»)<sup>220</sup>.

На фоне антропоморфизации гибнущего предметного мира в романе происходит деантропоморфизация и дегуманизация мира человеческого. Фиксация на грубо-материалистических подробностях гибели людей создает очевидное расхождение с традицией изображения «мертвого города» в литературе конца XIX века, где «никакие признаки человеческого разложения не нарушают романтики конца света»<sup>221</sup>.

Интерес к отклонениям «в рамках понятия реальности», а не «от понятия реальности», как это было в предшествующие эпохи, отличает немецкоязычную фантастическую литературу начала XX века<sup>222</sup>. Как констатирует немецкий писатель Карл Ганс Штробль, немецких фантастов на рубеже веков привлекает странное, являющееся составной частью прекрасного, интересуется «не правило, а исключение, не традиционное, а эксцентрическое, не здоровое, а больное»<sup>223</sup>. Человеческая жестокость, жажда крови, кощунство, сатанинские оргии и извращенная сексуальность становятся темой многих рассказов Эверса, в частности, из сборника

<sup>217</sup> Rilke R.M. Sämtliche Werke. Frankfurt a. M., 1955. Bd.I. S.9-69. S. 46.

<sup>218</sup> В письме к Херцмановски-Орландо от 1910 года Кубин рекомендует к чтению «мистическую лирику» Рильке, прежде всего, сборник «Часослов». См.: Herzmanovsky-Orlando F. von Der Briefwechsel mit A. Kubin 1903-1952. Salzburg, 1983. S. 46.

<sup>219</sup> Рильке Р.М. Собрание стихотворений/ Пер. С. Петрова. СПб., 1995. С. 43.

<sup>220</sup> Березина А.Г. Поэзия и проза молодого Рильке. СПб., 1985. С. 17.

<sup>221</sup> Korpfenfels W. von. Der andere Blick oder Das Vermächtnis des Menippos. S. 165.

<sup>222</sup> Wunsch M. Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). S. 72.

<sup>223</sup> Strobl K.H. Worte Poes. Breviere ausländischer Denker und Dichter, 7. Minden, 1907. S. 48.

«Одержимые» («Die Besessenen», 1908)<sup>224</sup>, возникают в его романе «Ученик чародея» («Der Zauberlehrling, oder die Teufelsjäger», 1909)<sup>225</sup> и в «Данииле Иисусе» («Daniel Jesus», 1905)<sup>226</sup> Леппина, в рассказе Паницы «Церковь в Цинзблехе» («Kirche zum Zinnsblech», 1893)<sup>227</sup> или в произведениях Станислава Пшибышевского (1868-1927), оказавших значительное влияние на «Другую сторону»<sup>228</sup>.

Подробно останавливаясь на деталях человеческой смерти, Кубин подхватывает ту эстетику, которая формируется в этот период в фантастической литературе. Особенность состоит в том, что эта тема представляет особый, привлекательный материал именно для ведущего рассказ художника, смакующего шокирующее поведение деградировавших и обезумевших людей, сцены убийств, совокуплений, плясок у костров, на сходство которых с фрагментами из повести Брюсова «Республика южного креста», опубликованной в 1908 году в немецком переводе, указывал один из первых рецензентов «Другой стороны» Ф. Поппенберг<sup>229</sup>. Через дырку в стене кирпичного завода художник с интересом наблюдает, как люди предавались любовным утехам, не щадя «ни семейных уз, ни болезни, ни юного возраста» (211), как «желтоволосая проститутка отгрызла у пьяного мужчины его мужское достоинство», как «несколько негодяев оскверняли свежие могилы на ближайшем кладбище», как «продолжал гореть один большой костер, пожирая обломки фортепьяно» (213).

В итоге гибнущие люди в романе ассоциируются рассказчиком с неодушевленным, вещественным миром - «поток лавы», массой «из грязи, нечистот, свернувшейся крови, кишок», мешаниной, переливающейся «всеми цветами тления» (251). Ситуация обмена ролями между архитектурой и человеком относится к одному из характерных признаков литературы

<sup>224</sup> Ewers H.H. Die Besessenen. Seltsame Geschichten. München, 1909.

<sup>225</sup> Ewers H.H. Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger. München, 1917

<sup>226</sup> Leppin P. Daniel Jesus. Heidelberg, 2001.

<sup>227</sup> Рассказ впервые напечатан в сборнике: Panizza O. Visionen. Skizzen und Erzählungen. Leipzig, 1893.

<sup>228</sup> Fischer J.M. Fin de siècle. S. 230.

<sup>229</sup> Poppenberg F. Apokalypse // Die neue Rundschau 21 (1910). S. 413-418. S. 417f.

экспрессионизма,<sup>230</sup> в то время как жаждущий острых визуальных наслаждений художник приближается к позиции «извращенца», шокирующего потрясенную публику своими «отвратительными образами», сумасшедшего с «больной фантазией», как через несколько лет после выхода романа в свет (1912) назовет берлинский журнал «Янус» немецких экспрессионистов Георга Гейма (1887-1913) и Готфрида Бенна (1886-1956)<sup>231</sup>.

В парадигму формирующейся в эти годы экспрессионистской эстетики попадает и ситуация «железнодорожного» путешествия американца Геркулеса Белла, мчащегося на ржавой машине через подернутые тленом, тонущие в трясины ландшафты погибающего мира: «Поездка была опасной, так как низкая насыпь местами обвалилась. На некоторых участках, где плотно было затоплено болотной водой, высокими фонтанами взлетали брызги, колеса скашивали буйно разросшийся тростник и оставляли за собой длинные килевые волны. Машинист дышал сернистыми испарениями потревоженной трясины. Далеко в стороне виднелись смутные белесоватые развалины древнеперсидского поселения. Он раздул такой огонь, что котел грозил взорваться, а топка с примыкающими к ней стальными частями раскалилась докрасна» (243).

Покинутые крестьянские дворы, вымершие хутора, чахлые рощи, полуобглоданный труп лошади на рельсах (247) у Кубина, возможно, возникли под влиянием аналогичных образов мертвого мира в романе английского писателя Мэтью Филиппа Шиля (1865-1947) «Пурпурное облако» («The Purple Cloud», 1901). Герой романа по имени Адам после завершения полярной экспедиции возвращается в «мертвую» Европу и мечтает стать властителем этого погибшего мира. Он разгоняет паровоз и из его окна наблюдает «неопределенные очертания мертвых лошадей или коров, проносящиеся мимо дерева и поля, темные усадьбы, глубоко

<sup>230</sup> Brockhaus Ch. Die ambivalente Faszination der Großstadterfahrung in der deutschen Kunst des Expressionismus // Expressionismus – sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung. München, 1982. S. 99.

<sup>231</sup> Cosentino Ch. Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus. N.Y., 1972. S. 40.

уснувшие фермы, призрачно мелькающие во мраке»<sup>232</sup>. Тем же воплощением властных устремлений Белла в «Другой стороне» становится разгоняемый им паровоз: ликующий американец включает сирену, победной радости не мешает саднящая рука, и его поезд, котлы которого грозят взорваться, несется, не снижая скорости, по морю грязи, раскидывая в разные стороны трупы животных и поднимая черные носовые волны на фоне краснеющего неба.

Образ самого американца в романе обретает сходство с механизмом, железной машиной, способной противостоять любым напастям – от эпидемии сна и чар Патеры до самой смерти: мощное дыхание героя отождествляется с паровой машиной (221), а свою раненую распухшую руку он лечит «путем втирания машинного масла» (247). Символом торжества сливающихся воедино техники и человека над природой и окружающим миром<sup>233</sup> становится «длинная полоса пламени», которая, «вырываясь из дымовой трубы» (247) паровоза, «летит через темную пустошь», где обычно царствуют «бесшумные призрачные языки пламени высотой с дом» (240), выпускаемые болотом. Поезд, движущийся на огромной скорости сквозь ночные городские ландшафты, словно рассекая потоки воды и воздуха, превращается в демоническое средство для преодоления времени и пространства, в «экспрессионистское дионисийское переживание»<sup>234</sup>, которому посвящено стихотворение Эрнста Штадлера (1883-1914) «Переезд ночью через Рейн по Кёльнскому мосту» («Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht», 1913).

Сочетая элегическую созерцательность, грубое вуайеристское смакование, эйфорическое наслаждение смертью, Кубин и в изображении мертвого города следует принципу синтеза, характерного для феномена совокупного произведения искусства.

<sup>232</sup> Shiel M.P. Purple cloud. London, 2009. S. 151.

<sup>233</sup> Как замечает Р. Иннерхофер, «слияние героя приключений с машиной является кульминацией его фантазий о неограниченной власти над миром». См.: Innerhofer R. Deutsche Science fiction 1870-1914. S. 99.

<sup>234</sup> См.: Kohlschmidt W. E. Stadler // Rothe W. (Hg.). Expressionismus als Literatur. Bern, 1969. S. 293.

## 2. Гротескно-фантастические превращения города

### 2.1 Культура и природа

Если образ действий американца указывает на состояние торжества оснащенного мощью техники человека над природой, то гротескно-фантастические превращения города в болото и в муравейник свидетельствуют об обратном процессе – разрушении цивилизации силами этой дикой природы.

#### Город-муравейник

В фантастической прозе конца XIX – начала XX веков, отмеченной повышенным интересом к теме смерти, спектр причин гибели мира расширяется за счет войн, инопланетных вторжений, а также разнообразных технических изобретений. Например, мотив нехватки воздуха, ведущей к глобальной катастрофе, который был обусловлен в романе Шила «Пурпурное облако» природным катаклизмом, получает десятилетие спустя новую трактовку: в двухтомном сочинении австрийца Штробля «Элеагабал Куперус» миллионер Томас Бецуг планирует искусственными средствами создать монополию на кислород, необходимый для дыхания. В отличие от своего соотечественника, Кубин в «Другой стороне» следует, скорее, традиционной иконографии апокалипсиса. Наряду с образами вавилонской блудницы и бледного коня, мотивами пожара, потопа, эпидемий и моральной деградации человека<sup>235</sup> в романе возникают картины засилья животного мира:

«Никто не мог понять, откуда взялось такое изобилие фауны. Звери стали подлинными хозяевами города и, похоже, сами чувствовали себя таковыми» (187), – отмечает рассказчик. Кроме хищников и грызунов, город

<sup>235</sup> О традиции библейского апокалипсиса в романе см.: Jablkowska J. Literatur ohne Hoffnung. S. 138. Lippuner H. Alfred Kubins Roman «Die andere Seite». S. 106.

в романе наводняют различные насекомые: тучи саранчи (182), за одну ночь объевшие замковый парк, «клопы, ухвертки, вши» (183), делавшие жизнь невыносимой, тараканы, а также полчища муравьев, опасность которых, как будет показано ниже, не ограничивается масштабами биологической катастрофы: «В довершение всего нахлынули муравьи! Их можно было найти в любой щели и складке, в одежде, в портмоне, постельном белье. Встречались три вида: черные, белые и кроваво-красные. Черные, самые крупные, водились в стенах и на открытом воздухе. Белые, куда более зловредные, превращали в труху деревянные балки. Хуже всех, без сомнения, были красные, ибо для своего обитания они облюбовывали человеческие тела. Поначалу чесаться еще считалось неприличным. Но как быть, если тебя грызут заживо? Во Французском квартале уже давно чесались все. Мы смеялись над ними, но вскоре занялись тем же» (189).

Мотив биологической угрозы со стороны насекомых, используемый в романе «Другая сторона», мог быть почерпнут Кубином из рассказа Герберта Уэллса «Царство муравьев» («The Empire of the Ants», 1905),<sup>236</sup> где повествуется о проигранной борьбе капитана Жерилло с особым видом высокоинтеллектуальных насекомых, оккупировавших речушку Батемо в Бразилии и постепенно выживших из этой местности человека<sup>237</sup>.

Возможно, образ поглощающих человеческий мир муравьев был почерпнут и Кубином, и Уэллсом напрямую из труда Дарвина

<sup>236</sup> Первая публикация: The Empire of the Ants. Strand Magazine, Dez. 1905. Высокоинтеллектуальные существа селениты, напоминающие своим внешним видом, биологическими особенностями и повадками муравьев, правда, живущие на Луне, встречаются уже в романе Уэллса «Первые люди на луне» («The First Men in the Moon», 1901), который был опубликован на немецком языке в 1905 году: Wells H. G. Die ersten Menschen im Mond. Minden i. Westf., 1905. На рубеже веков Ф.П. Грeve (1879-1948) был одним из основных переводчиков Уэллса в Германии, он учился в 1898-1901 годах в Мюнхене, был дружен со Стефаном Георге и Карлом Вольфскем, с которыми общался, проживая в Мюнхене, и Кубин. Об этом см.: Martens C. Felix Paul Greves Karriere. St. Ingbert, 1997. S. 126-184.

<sup>237</sup> Возникающие в конце рассказа апокалиптические пророчества, предвещающие к 60-м гг. завоевание муравьями Европы, сформировались, скорее всего, под влиянием теории эволюции Дарвина, оказавшей значительное влияние на творчество Уэллса, который еще в 1894 году в одной из своих научных статей выражает большие сомнения в будущем человечества, лишённого, в отличие от многих животных, способности приспосабливаться к меняющимся внешним условиям: «Настоящими наследниками будущего станут маленькие, плодовые и активно развивающиеся существа; те малоизвестные, бесчисленные, быстро приспосабливающиеся биологические виды, представители которых погибают в несметных количествах, но число их не смотря ни на что не убывает...» См.: Rate of Change in Species // Saturday Review, Dec. 15 th 1894. Анонимная статья, написанная Уэллсом. Об этом: Barber O. Wells' Verhältnis zum Darwinismus. Leipzig, 1934. S. 80.



«Происхождение человека и половой подбор» (1871, нем. перевод тогда же<sup>238</sup>), в котором английский ученый высоко оценивает умственные способности этих насекомых, узнающих «товарищей после четырехмесячной разлуки», обладающих «способностью определять промежутки времени между повторяющимися событиями», владеющих своим языком, позволяющим передавать друг другу мысли<sup>239</sup>.

В отличие от рассказа Уэллса, в «Другой стороне» внимание акцентируется скорее на физическом, чем на интеллектуальном господстве насекомых, а сопротивление жителей города их засилью отражено в ряде гротескных ситуаций. Так, герой по имени Брендель в качестве укрытия от муравьев использует положенный на пол платяной шкаф, обильно посыпанный порошком против насекомых, в то время как сердобольные завсегдатаи городского кафе неустанно «спасают» от напасти двух вечно погруженных в игру шахматистов, установив «обычай при входе и выходе из кафе почесывать обоих господ» (194). Однако зловещий образ съеденных заживо игроков, превратившихся прямо в помещении городского кафе в два муравейника, из которых торчат белые косточки, типологически близок паре мертвецов с куберты «Санта Роза» в рассказе Уэллса: «по раскинутым рукам, на которых ключьями висело мясо, видно было, что трупы подверглись какому-то необычному процессу разложения»<sup>240</sup>.

Наряду с биологической угрозой затронутая в романе тема трансформации города в муравейник<sup>241</sup>, а также отождествление людей с насекомыми отсылают к литературному топосу мира-муравейника, характерному для так называемой иронической фантастики или менипповой сатиры<sup>242</sup>. Обращаясь к древнему топосу в своем романе, возникающему еще в «Икаромениппе» (ок. 161) Лукиана, а затем в «Ночных бдениях»

<sup>238</sup> Darwin Ch. Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl. Stuttgart, 1871.

<sup>239</sup> Дарвин Ч. Происхождение человека и половой подбор. пер. И. Сеченова. Т.2. М., 1927. С.123. См. также о муравьях у Дарвина: там же, с. 192.

<sup>240</sup> Уэллс Г. Царство муравьев // Уэллс Г. Рассказы. М., 1981. С. 547.

<sup>241</sup> О сходстве города с муравейником, ульем, термитником на основании тождества социальных функций см. Mumford L. Die Stadt. S.4f, 126.

<sup>242</sup> О традиции изображения мира как муравейника см.: Koppenfels W. von. Der andere Blick oder das Vermächtnis des Menippos. S.31-39.

Бонавентуры, Кубин преследует цель развенчать «кажимость человеческого величия»<sup>243</sup>, создать ироническую дистанцию по отношению к устоявшимся нормам и представлениям. Метафору людей-насекомых Кубин использует при характеристике моральной деградации жителей царства, усматривая в их зловещих оргиях «нечто сродное с миром насекомых» (211); муравьиной царицей названа в романе мужская угодница Мелитта Лампенбоген, что позволяет домыслить образы жителей ее «царства», которые и в самом деле обнаруживают много общего с уже известными из литературы типами человекообразных насекомых, например, с дрессированными блохами Левенгука в сказке «Повелитель блох» (1822) Э.Т.А. Гофмана, полная версия которой была опубликована в 1908 году, то есть в момент работы Кубина над «Другой стороной».

Как и для блох у Гофмана, для жителей Царства «не было ничего важнее, чем что-то собою представлять, хотя бы даже вора или мошенника» (60)<sup>244</sup>. Как замечает К.-М. Бердслей, в результате дрессировки Левенгук превращает своих подопечных в ненавистных Гофману филистеров, которые заняты тем, что обеспечивают себя необходимыми вещами, приличествующими их званию и положению в обществе: униформой, оружием, шпорами, сапогами для верховой езды, посудой и одеждой<sup>245</sup>. Те же черты филистерского благополучия отличают жизнь в государстве Патеры: «В царстве грез... обеспечиваются все материальные потребности людей» (10), там есть «все, что нужно для жизни: хорошая еда... люди живут благоустроенно... к вашим услугам всегда найдется хорошая кофейня. Чего еще можно пожелать?» (21) Свой прототип в эпохе романтизма обнаруживают и съеденные муравьями шахматисты, которые променяли жизнь на игру, а многообразие мира на поле в черно-белую клетку. Как и книжные черви в «Ночных бдениях» Бонавентуры, формирующие образ

<sup>243</sup> Ibid., S. 31.

<sup>244</sup> Ср. нем. текст у Гофмана и Кубина: Hoffmann E.T.A. Meister Floh. Letzte Erzählungen. Frankfurt a. M., 1967. S. 52.: «die höhere Kultur, die er [Leuwenhoek – *M.Zh.*] uns aufzwang, bestand aber vorzüglich darin, daß wir durchaus was werden, wenigstens was vorstellen mußten». Kubin A. Die andere Seite. München, 1990. S. 70: «und darauf kam es in diesem Land an: etwas vorzustellen, irgend was, meinerwegen einen Tagedieb oder Strolch».

<sup>245</sup> Beardsley Ch.-M. E. T. A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Bonn, 1985. S. 179.

кабинета-гроба чиновника, даже ночью подписывающего смертные приговоры и напоминающего «заживо засыпанного снегом лапландца»<sup>246</sup>, у Кубина мерно поедающие героев муравьи и блохи отсылают к нечеловеческой сущности этих «живых мертвецов». Возможно, в лице шахматистов Кубин чинит суд над венцами, для которых, по мнению Германа Бара, все является шахматной игрой, а любая ситуация разыгрывается «по правилам», навсегда оставаясь при этом «упражнением», но не самой жизнью<sup>247</sup>. Превращение героев в муравейники в контексте их отказа от действительной жизни можно трактовать уже не только как фантастическое событие, но и как символ давно постигшей их смерти. Процесс сужения жизненного пространства персонажа, которое в итоге превращается в его могилу, отсылает и к рассказу Гофмана «Хайматохара» («Heimatohare», 1819). «Трагическую» судьбу заморского насекомого, сменившего экзотические леса острова О-Ваху на оклеенную золотой бумагой крошечную коробочку, ставшую ему впоследствии гробом, в «Другой стороне», кроме шахматистов, повторяет книжная вошь *Asarina Felicitas*.

Одновременно муравьиная напасть в романе Кубина может трактоваться и как метафора, связанная с опасностью американизации Европы. Высокоразвитый индустриальный мир Америки получает в литературе этого периода двойственную трактовку, связанную как с образом «страны неограниченных возможностей», так и с той угрозой, которую представляет этот новый мир «американского» прогресса для Европы<sup>248</sup>. Деятельность предприимчивого американца в Европе носит, как правило, разрушительный характер, касающийся пагубного влияния техники, изобретений, прогрессистских идей, власти денег. Как замечает Р. Иннерхофер, «понятие прогресса теснейшим образом связано с понятием катастрофы», «разрушение традиционного жизненного пространства

<sup>246</sup> Бонавентура. Ночные бдения. С. 21.

<sup>247</sup> Bahr H. Wien. S. 76.

<sup>248</sup> Об этом см.: Шульц Д. Образы Америки в немецкой литературе // Литература в контексте культуры. СПб., 1998. С.229.

индустриальным обществом – это коллективный опыт, на котором вырастает представление о катастрофе в сознании эпохи»<sup>249</sup>. В рассказе Г. Майринка «Г.М.» («G.M.» 1904) разбогатевший в Америке пражанин по имени Жорж (Георг) Макинтош из чувства мести смущает своих бывших соотечественников мыслью о скрытых под пражской землей золотых реках, в результате чего люди разрушают свои собственные дома; в романе Г.Г. Эверса «Ученик чародея» (1909) европеец вывозит из Америки сектантские идеи и проповедует их жителям горных итальянских деревень, лишая их воли и разума. Здравомыслящего, энергичного и предприимчивого американца Геркулеса Белла с фамилией изобретателя телефона и рациональной логикой предпринимателя и его преобразовательную деятельность нередко рассматривают как одну из основных причин гибели Царства грез<sup>250</sup>. Являясь воплощением идеи прогресса, Белл вводит в Царстве грез новую валюту, просвещает жителей по поводу технических достижений современности, агитирует за новую жизнь и призывает к свержению основателя государства Патеры. Одновременно с появлением американца в городе происходит ряд немотивированных изменений, в результате которых «провинциальное гнездо» грозит превратиться в метрополию. Эпидемия сонливости и атака города животными также сопутствуют появлению американца. По аналогии с действиями американца в рассказе К.Г. Штробля «Триумф механики»<sup>251</sup> (1907), наводняющего европейский город искусственными кроликами, которые размножаются естественным способом, животных, заполонивших город в романе Кубина, которыми также руководил «элементарный инстинкт размножения» (183), можно трактовать как фантастический результат «сатанинской» деятельности американца.

Метафора муравейника в контексте американизации города обнаруживает связь с идеями мюнхенской литературно-художественной среды, к которой принадлежал Кубин. В частности, Карл Вольфскель

<sup>249</sup> Innerhofer R. Deutsche Science fiction 1870-1914. Wien, 1996. S. 362. S.369

<sup>250</sup> Stockhammer R. Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880 – 1945. Berlin, 2000. S. 243. См., также: Innerhofer R. Deutsche Science fiction 1870-1914. S.369.

<sup>251</sup> Опул. в сборнике: Strobl K.H. Lemuria. Seltsame Geschichten. München, 1917.

обнаруживал влияние Америки в коммерциализации жизни, обезличивании общества, утрате человеком индивидуальности<sup>252</sup>; представители кружка Стефана Георге писатель и литературовед Фридрих Гундольф (1880-1931) и историк Фридрих Вольтерс (1876-1930) в предисловии к издаваемому ими журналу «Ежегодник духовного движения» («Jahrbuch für die geistige Bewegung») за 1912 год связывает американское влияние с распространением муравьев, которые расплодятся в скором времени во всех уголках мира: «Если в последующие пятьдесят лет продолжающегося прогресса не появится никаких других субстанций, не отмеченных прогрессистским клеймом, если прогрессистское заражение города транспортом, газетой, школой, фабрикой и казармой доберется до самого дальнего уголка вселенной, то эти последние остатки старых субстанций исчезнут, и по-сатанински искаженный мир Америки, муравьиный мир, окончательно вступит в свои права»<sup>253</sup>. По замечанию Р. Штокхаммера, три названных в романе муравьиных типа – белые, красные и черные, отсылающие к трем цветам флага Германской империи, указывают на Германию как конкретную жертву нависшей американской угрозы<sup>254</sup>.

Таинственный процесс муравьиного нашествия, выступающий одной из причин разрушения города в романе Кубина, отражает совокупность различных страхов человека, связанных и с чисто биологической опасностью, и с подавляющим влиянием других культур, и с внутренними трансформациями самой человеческой личности.

### Город-болото

Аналогичный полисемантизм характеризует и гротескно-фантастическое превращение города в болото, обнаруживающее связь и с

<sup>252</sup> Wolfskehl K. Weltanschauung des Jahrbuchs // Jahrbuch für die geistige Bewegung. 2 Jg. Berlin, 1911. S.7.

<sup>253</sup> [Gundolf F., Wolters F.] Einleitung der Herausgeber // Jahrbuch für die geistige Bewegung. 3 Jg. Berlin, 1912. S. VIII.

<sup>254</sup> Stockhammer R. Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880 – 1945. S. 244.

мифом, и с аспектом негативизации городского пространства, и с проблемой стагнации жизни и искусства, но и с узнаваемым географическим топонимом.

Болото осмысляется в романе, прежде всего, как природная стихия, противопоставляемая окультуренному городскому пространству и стремящаяся, согласуясь с законом вечного круговорота, вновь отвоевать свои некогда утраченные права: «Со стороны вокзала подступало болото. Здание накренилось, перрон покрылся илом и камышом, через прогнившие двери и залы ожидания вползала трясина, со скамей и диванов звучали тоскливые песни жерлянок. На буфетах копошились тритоны и мелкие личинки жуков» (240).

Образ болота, приобретающего в романе элементы живого существа, обнаруживает свои истоки в мифологической фигуре древней праматери, так называемой матери-болота, с которой в Царстве грез связывается ряд культовых церемоний: «Эта дикая область считалась в стране грез священной... Сюда охотники несли потроха убитой дичи, рыбаки жертвовали печень щук и сомов, крестьяне приносили снопы колосьев или складывали невысокие пирамиды из яблок и гроздьев винограда. Болото всегда милостиво принимало эти дары и поглощало их. В прежние годы, говорят, сам Патера часто приходил сюда... Как я узнал, он приносил жертвы «матери-болоту» во имя народа грез и сочетался с ним в таинствах, в которых особое значение имели кровь и половой орган» (241). Образ матери-болота, вероятно, был почерпнут Кубиным из работы «Материнское право»<sup>255</sup> (1861) швейцарского антрополога Иоганна Якоба Бахофена (1815-1887)<sup>256</sup>. Наряду с эпохами матриархата и следующего за ним патриархата Бахофен в «Материнском праве» выделяет эпоху гетер, которая является самой древней ступенью в истории человечества. Великая праматерь, мать-болото, уподобляясь природе в своем стремлении к соитию и размножению, не знает институциональных ограничений и брачных уз и находится под защитой

<sup>255</sup> См.: Bachofen J. Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Basel, 1897.

<sup>256</sup> В письме от 8.2.1910 Кубин рекомендует произведения Бахофена своему другу Херцмановски-Орландо. См.: Herzmanovsky-Orlando F. von. Briefwechsel. S.46

древнегреческой богини Афродиты. Основная черта великой праматери связана с присущей ей, наряду с силой рождения, силой смерти, которая роднит ее с царством дикой природы, с животным и растительным миром. Это родство обуславливает и многообразие синтетических образов в литературе и искусстве, в которых женщине придаются анималистические и вегетативные свойства.

Отголоски древних представлений о матери-болоте звучат во многих произведениях на рубеже веков. Так, в рассказе «Андрогин» («Androgynе», 1906) Станислава Пшибышевского герой выстраивает ассоциативную мистическую связь между образом женщины, таинственной дарительницы букета, и райскими видениями родной земли<sup>257</sup>. К образу древней праматери и посвященному ей храмовому празднеству обращается Рихард Беер-Хофман (1866-1945) в своем романе «Смерть Георга»<sup>258</sup> («Der Tod Georgs», 1900). Гротескные вариации на тему матери-земли, подчеркивающие двойственность женской природы, появляются уже в ранней графике Кубина, в частности, в работе «Наша общая мать-земля» («Unser aller Mutter Erde», ок.1901/02), где «великая праматерь» возглавляет бесконечную процессию из мужских голов и черепов, направляя ее движение в сторону бездны, или в работе «Плодородие» («Die Fruchtbarkeit», ок.1902/02), где распростертая на дне женская фигура «выпускает» в водную толщу человеческие эмбрионы<sup>259</sup>.

В отличие от указанных графических работ Кубина, антропоморфизация болота в романе достаточно условна. Этот образ лишен внешних характеристик женщины, а его функциональную нагрузку художник-рассказчик сводит к осуществлению естественного круговорота рождения и смерти: «Бесчисленные твари, которые заполнили Перле, опустошая сады и пугая людей, - все они происходили из болота, простирившегося на много миль от города в туманную мглу. Но болото не только давало, но и отнимало жизнь. Великое множество жителей города,

<sup>257</sup> Pzybyszewsky S. Androgynе. Berlin, 1982. S.107.

<sup>258</sup> Beer-Hoffmann R. Der Tod Georgs. Paderborn, 1994. S.31-32.

<sup>259</sup> См.: Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904. Texte von Ch. Brockhaus. Baden-Baden, 1977. S.188, 180.

крестьян, рыбаков заснуло вечным сном в его топкой трясине» (240). В том же ключе природной процессуальности этот образ решен и в другом фрагменте текста: «земля курилась паром, как будто собиралась извергнуть из себя новых тварей» (188), в то время как плавающие в каналах трупы медленно втягивались обратно, в недра земли (256). Одной из «жертв» кровожадного болота становится и жена художника, отправленная доктором в целительную поездку в горы, но оказавшаяся в местности, пользовавшейся «дурной славой» (112), с погруженными в пузырящуюся тинистую воду надгробиями, гнилыми, удушливыми испарениями, затрудняющей дыхание сыростью и шевелящимися болотными демонами (115). «Мою жену знобило, она вся прижалась ко мне. Когда мы въехали в город, было два часа ночи. Теперь я знал, что привез домой смертельно больную» (115), - констатирует рассказчик.

В литературе XIX века мотив болота как некой фантастической силы, поглощающей все живое, возникает в контексте с образом большого города, выступая аналогом его губящей, разрушительной сущности. Уже в романе «Парижские тайны» («Les Mystères de Paris», 1842-43) Эжена Сю (1804-1857) сон беглого каторжника и убийцы по имени Грамотей содержит в себе картины Парижа как кровавого болота, зловонной, кишасей червями реки<sup>260</sup>. В сочинении Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра» («Also sprach Zarathustra», 1883-1885) герой проходит мимо большого города, сравнивая его с болотом, а живущего в нем шута – с болотными тварями: «Зачем так долго жил ты в болоте, что сам должен был сделаться лягушкой и жабою? Не течет ли теперь у тебя самого в жилах гнилая, пеннистая болотная кровь...»<sup>261</sup>. Наконец, в работе «Вырождение» («Entartung», 1892) Макс Нордау (1849-1923) отождествляет «вырождающихся» жителей города с людьми, живущими в заболоченных местностях, источающих малярийные испарения: «Житель столицы, даже самый богатый, окруженный всевозможной

<sup>260</sup> Сю Э. Парижские тайны. В 2-х тт. М., 1993. Т. I. С. 263.

<sup>261</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Полное собрание сочинений в 13 тт. М., 2007. Т. 4. С. 182-183.



роскошью, неизменно подвергается неблагоприятным условиям, истощающим его жизненную силу. Он дышит зараженным воздухом, питается несвежей, загрязненной, фальсифицированной провизией, вечно находится в состоянии нервного возбуждения, и его с полным основанием можно сопоставить по условиям жизни с обитателем болотистой местности. Влияние больших городов на человеческий организм очень напоминает влияние маремм, и жители их столь же обречены на вырождение и гибель, как и жертвы малярии»<sup>262</sup>. В романе Кубина происходит своеобразная реализация метафорического сравнения Нордау: вечно задымленный Вокзальный квартал был некогда разбит на болоте (51), болото простирается «на много миль от города, в туманную мглу» (240), густые облачные образования над городом, не пропускающие солнца, связываются местным профессором с «обширными болотами и лесами» (50), в городе было «душно как в печке», «из неглубоких ям сочился теплый туман с кисловатым запахом» (188). Фокусировка на непосредственной взаимосвязи города с болотом, из которого этот город по сути и берет свое начало, указывает на предзаданность, изначальную катастрофичность любого урбанистического начинания.

Одновременно болото в романе символизирует состояние общей стагнации жизни, связанной с отказом от любых нововведений и тотальным отрицанием прогресса. Эта коннотация образа города-болота зафиксирована в характеристике жителей Перле, сформулированной американцем Геркулесом Беллом: они напоминают ему людей, которые «вязнут в болоте» (168). Частным случаем общей стагнации жизни является и ситуация стагнации в искусстве. В этом смысле семантика болота в «Другой стороне», уходя в сторону от городской проблематики, выстраивает аллюзии на роман Анре Жида «Топи» («Paludes», 1895), вышедший в 1905 году по-немецки<sup>263</sup>. Как и в романе Жида, для которого болото является сатирическим символом

---

<sup>262</sup> Нордау М. Вырождение. М., 1995. С. 44.

<sup>263</sup> Gide A. Paludes (Die Sümpfe). Minden, 1905.

хорошо знакомого ему парижского литературного общества<sup>264</sup>, образ болота в романе Кубина преодолевает сюжетные рамки книги, отсылая к «болоту» декадентского искусства, попытка «расчета» с которым, на наш взгляд, осуществляется в «Другой стороне» и на уровне отдельных тем, и на уровне всего романа, принимающего формы литературно-художественного эксперимента. Если автор экспериментирует в книге с повествовательной стратегией, прерывая канву вербального нарратива включением иллюстраций, рассказывающих порой альтернативную историю<sup>265</sup>, то его литературный герой, во многом повторяющий творческие искания Кубина-художника, ищет новые изобразительные возможности. Эти поиски оказываются синхронны и отчасти фиксируют те устремления, которые отличают складывающееся в этот период искусство абстрактной живописи.

Первая «проба пера» неискушенного писателя Кубина, привлекая внимание современников, отметивших его необычность и новизну, получает далеко не лестные рецензии, в которых текст признается запутанным, алогичным, сложным для понимания. Писатель Карл Айнштайн подвергает роман жестокой критике: «Кубин в своем романе нагромождает слишком многое и не достигает *clair voyance*. Книга – только сновидение, но не имеет формы. <...> Кажется, Кубин писал слишком пассивно и бессознательно о своем предмете, находясь в состоянии аморфных мечтаний».<sup>266</sup> В черновом, неопубликованном варианте роман назван и вовсе «литературно невозможным и беспомощным, может быть, намеренно»<sup>267</sup>.

Лишь почти столетие спустя эти особенности романа получают новую интерпретацию у немецких литературоведов, среди которых Г. Брандштеттер, К. Брунн, А. Гнам. С их точки зрения, смысловая и образная

<sup>264</sup> Об образе болота у А. Жида см.: Lang R. *André Gide und der deutsche Geist* (frz. *André Gide et la Pensée Allemande*). Stuttgart, 1953. Krebber G. *Untersuchungen zur Ästhetik und Kritik André Gides*. Genf, 1959.

<sup>265</sup> При исследовании вербально-иконической проблематики в романе, что не входит в задачи настоящей работы, продуктивным представляется использовать работы таких теоретиков интермедиальности, как Аби Варбург, Том Митчелл, Эндрю Спрейг Беккер, которые настаивали не столько на дополнительности, сколько на антагонистичности словесного и визуального образов.

<sup>266</sup> К.Е. Kubin als Zeichner // *Berliner Börsen-Courier*, 42 Jg. Nr.429, Dienstag, 14. September 1909, Morgenausgabe, S.4.

<sup>267</sup> Цит. по: Heißerer D. *Bebuquin trifft Doktor Lerne. Zwei wiederentdeckte Rezensionen von C. Einstein zu M. Renard und A. Kubin* // *Aus dem Antiquariat*.1991, 2. S.42-45. S.44.

нагруженность «Другой стороны», не поддающиеся однозначной трактовке смысловые связи свидетельствуют не о литературной беспомощности Кубина, а характеризуют его определенную художественную позицию, новый способ письма и новый принцип создания текста, в котором ключевыми моментами являются «постоянное движение, взаимопроникновение, колебание, слияние противоположностей»<sup>268</sup>, художественное пространство которого открыто «для различных спекуляций» и «бездонно по своей сути»<sup>269</sup>. Именно эти качества исследуемого романа, связанные с потенциальной открытостью его значений, стремлением к переформулированию уже сказанного, тягой к фрагментарности предвосхищают черты авангардистской эстетики<sup>270</sup>.

О ясно осознаваемой Кубином специфичности собственного текста свидетельствует отрывок из его письма Хансу Веберу от 10 июня 1909, где он отмечает, что старался «по возможности доставить радость и удовольствие эзотерикам всех типов», выражая при этом некоторый скептицизм по поводу полноты понимания романа: «так ли уж много читателей сумеет осознать в нем все взаимосвязи»<sup>271</sup>. А. Гнам, принимая во внимание творческую установку автора, называет его текст «субъективной картинкой-загадкой, обнаруживающей культурно-историческую подоплеку»<sup>272</sup>.

Если новаторская литературная стратегия лишь намечена в романе, то художественные эксперименты самого автора, а также его литературного героя, являются фактом, не подлежащим сомнению. Неоднократно отмечалось, что изобретенная героем романа «линейная система», «фрагментарный стиль», «скорее знак, чем рисунок», выражающий, «словно чувствительный метеорологический прибор» «малейшие колебания» (141) настроения автора средствами графики, является откликом Кубина на первые

<sup>268</sup> Brandstetter G. Das Verhältnis von Traum und Romantik in A. Kubins Roman "Die andere Seite"// Phantastik in der Literatur und Kunst. S.264.

<sup>269</sup> Brunn C. Der Ausweg ins Unwirkliche. S. 104-105

<sup>270</sup> Stahl E. Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909 - 1933). S. 17.

<sup>271</sup> Zit. nach: Geyer A. Träumer auf Lebenszeit. S. 98.

<sup>272</sup> Gnam A. Erkenntnisformen des Phantastischen. S.206.

теоретические работы, посвященные абстракционизму, - диссертацию немецкого искусствоведа Вильгельма Воррингера (1881-1965) «Абстракция и вчувствование» (1907)<sup>273</sup>, в которой автор отказывается от натуралистичности как высшего критерия эстетического совершенства, а также работу Кандинского «О духовном в искусстве» (1911)<sup>274</sup>, с которой Кубин знакомится еще до публикации, критически отзываясь по поводу ее стилистического оформления<sup>275</sup> и восторгаясь ее содержательной стороной. В письме Кандинскому от десятого февраля 1909 года Кубин, в частности, отмечает: «А теперь о манускрипте! Он мне необыкновенно понравился; мысли в высшей степени оригинальны, они исходят отчасти из самых глубин»<sup>276</sup>.

Знакомство двух художников восходит к 1904 году, когда на девятой выставке художественного объединения «Фаланга»/«Phalanx» (1901-1904), основанного в Мюнхене Кандинским, были представлены тридцать работ Кубина, а сама выставка была посвящена его творчеству. Кандинского покоряют демонизм графики Кубина, виртуозность линии и штриха, и их знакомство выливается в многолетнюю дружбу. Вскоре Кубин становится членом «Нового художественного объединения Мюнхена» («Neue Künstlervereinigung München», NKVM), которое продолжает установки распавшейся «Фаланги». В 1911 году Кандинский совместно с Францем Марком, Кубином и рядом других художников покидают «Новое художественное объединение» и основывают объединение «Синий всадник» («Der blaue Reiter»), в которое вошли приверженцы искусства авангарда<sup>277</sup>.

<sup>273</sup> Worringer W. Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie. Diss. Neuwied, 1907. Год спустя диссертация была опубликована в мюнхенском издательстве Р. Пипера.

<sup>274</sup> По свидетельствам Кандинского, эта работа возникает из разрозненных заметок, которые он собирал на протяжении более десяти лет. См. Bill M. Einführung // Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. S.5.

<sup>275</sup> Kleine G. Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Frankfurt a. M., 1990. S. 356.

<sup>276</sup> Alfred Kubin: An Wassily Kandinsky (12.11.2009) // Der Blaue Reiter. Eine Geschichte in Dokumenten. Stuttgart, 2011. S. 239-240.

<sup>277</sup> Среди участников группы были немцы А. Макке, Г. Мюнтер, Г. Кампендонк и Л. Фейнингер, русские А. Г. Явленский, М. В. Верёвкина, братья Д. Д. и В. Д. Бурлюки, швейцарец П. Клее, француз Р. Делоне, немецкий композитор А. Шёнберг.

Следуя духу времени, в первое десятилетие XX века<sup>278</sup> к беспредметной живописи обращается и сам Кубин, который отмечает: «Я последовательно отказался от любого воспоминания о реальной, организованной природе и начал формировать свои композиции из пучков пелены и света, из кристаллических или раковиноподобных фрагментов, из кусочков плоти и кожи, из растительных орнаментов и тысячи других вещей»<sup>279</sup>.

Тема поиска нового искусства, которым занят художник-рассказчик, в иносказательной форме отражена на иллюстративном уровне романа. Образ лошади, выбранный Кандинским в качестве эмблемы для «Нового художественного объединения», а затем и для «Синего всадника», приобретает в «Другой стороне» лейтмотивный характер, позволяя трактовать его, как и у Кандинского, как метафору творческого вдохновения, возникающего в результате «внутреннего брожения», особого напряжения внутренних сил душевного процесса «оплодотворения»<sup>280</sup>. Всадник на коне у Кандинского – это художник, управляющий творческим процессом: «Лошадь несет всадника со стремительностью и силой. Но всадник правит лошадыю. Талант возносит художника на высокие высоты со стремительностью и силой. Но художник правит талантом», - пишет Кандинский<sup>281</sup>. Изможденная слепая кобыла, проносящаяся мимо героя в подземельях молочной (19, 115), а затем разбушевавшийся табун, разрушающий все на своем пути (40, 279), соотносятся, соответственно, с состояниями творческой стагнации, а затем с периодом метаний и поисков художника: «кони взбунтовались. Они становились на дыбы, вытягивались в прямую линию и сбрасывали седоков. С пронзительным ржанием описывали они большие круги по площади, <...> перелетая через завалы <....>, сминая при этом все, что стояло на их пути. <...> Подгнившие сбруи и подпруги лопались, и всадники, теряя опору,

<sup>278</sup> 1905 годом датированы первые абстрактные работы немецкого художника А. Хельцеля (1853-1934), в частности его «Композиция в красном». Первые абстрактные композиции Кандинского относятся к 1910 году. Об этом.: Сарабьянов Д.В. Кандинский. Путь художника. Художник и время. М., 1994. С.114.

<sup>279</sup> Цит. по: Horodisch A. Einige Gedanken über A. Kubin als Zeichner // A. Kubin. Taschenbibliographie. Amsterdam, 1962. S.73-96. S.77.

<sup>280</sup> Кандинский В. Текст художника. Ступени // Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2003. С. 39.

<sup>281</sup> Там же, с. 38.

летели кувыркoм и оказывались на земле, не успев толком понять, где находится враг» (230). Уже на следующей иллюстрации (41, 283) на смену мятущимся животным приходит изображение оседланного скакуна, отражающее умение «держаться на вожжах», о котором пишет в связи с собственным опытом Кандинский<sup>282</sup>, характеризуя тем самым факт обретения контроля над творческими порывами.

Творческие поиски автора, а также его литературного героя, в которых усматривается связь с идеями Кандинского и художников его круга, позволяют расширить семантику окружающего государство Патеры разрушительного болота, а также установить еще один из многочисленных прототипов Перле. Дело в том, что уже с 1908 года основные представители мюнхенского авангарда, среди которых, наряду с Кандинским, были русские художники Алексей Явленский и Марианна Веревкина, а также немецкая художница Габриэла Мюнтер, начинают выезжать на пленэры в небольшой городок Мурнау под Мюнхеном<sup>283</sup>, где Мюнтер покупает в 1909 году дом, получивший впоследствии благодаря составу его основных «обитателей» название «русского дома». Может быть, баварская колония внесла свой вклад в создание многогранного образа Перле, или, по крайней мере, сформировала горизонт ожидания направляющегося туда из Мюнхена героя-художника, которому империя Патеры видится как «горстка вилл и домов, колония для иностранцев» (35), подобная той, что возникает в этот период в Мурнау. Вариант Мурнау как одного из составных частей фантастического города Перле подкрепляется и немаловажным элементом схожей топографии. Именно рядом с этим баварским местечком располагается так называемый Мурнауэр Моос<sup>284</sup>, одно из самых крупных болот в Центральной Европе.

Двойственная трактовка образа болота в романе, сочетающего в себе и черты губящей, разрушительно силы, и позитивную символику, связанную с

<sup>282</sup> Там же, с. 39.

<sup>283</sup> См. Hoberg A. Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902-1914. München, 1994. S.13-14.

<sup>284</sup> Обращает на себя внимание сходство работы Кандинского «Железная дорога в Мурнау» («Eisenbahn in Murnau», 1909) и иллюстрации Кубина к «Другой стороне» с изображением мчащегося по болотным топям паровоза (44, 296).

городком Мурнау как местом свободного творчества и художественных экспериментов, иллюстрирует мысль Кандинского о «противоречивости» авангардиста как одном из основных способов достижения творческой гармонии. Она нашла отражение в его работе «О духовном в искусстве»: «Борьба звуков, потерянное равновесие, разрушающиеся «принципы», неожиданная барабанная дробь, глобальные вопросы, кажущиеся бессмысленными устремления, как будто разнонаправленные порывы и желания, разбитые оковы и цепи, превращающие множество в единство, противоположности и противоречия – вот наша гармония»<sup>285</sup>. На этом принципе «авангардистской гармонии» во многом строится и исследуемый роман, в котором представление об истине складывается из бесконечной череды утверждений и отрицаний, противоречащих друг другу смыслов, графических контрастов, противоположных оценок и альтернативных возможностей. Как одну из реализаций идеи альтернативности можно трактовать и само государство Патеры, которое, с одной стороны, мыслится как «вторичный продукт», отражение и копия старой, доиндустриальной Европы, с другой, обнаруживает в себе приметы различных инновативных концепций рубежа XIX-XX веков, связанных с поиском альтернативных способов жизнеустройства.

## 2.2. Элементы утопии и их разрушение

Возрождение интереса к утопической проблематике симптоматично для европейской культуры 1900-х гг. Одним из его проявлений становится устройство многочисленных «колониальных» общин, среди которых колония на холме Матильды под Дармштадтом, общины художников в Ворпсведе, Дахау, Мурнау в Германии, в Понт-Авене и Лепульдю во Франции, в деревне Надьбанья в Венгрии, в Абрамцево и Талашкино в России. Преследуемая приверженцами колониального общежития цель, связанная с поиском новых

---

<sup>285</sup> Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. S. 109.

форм и способов устройства человеческой жизни, находит воплощение и в литературных текстах эпохи, в частности, в эссе Германа Бара «Столица Европы. Фантазия о Зальцбурге» (1900)<sup>286</sup>, предвосхищающем отдельные параметры утопического мира в «Другой стороне».

В Зальцбурге Бара, который провозглашается европейской столицей, обретет свою новую родину весь интеллектуальный цвет планеты; основной мыслью совместного общежития станут «новые духовные принципы»<sup>287</sup>, для чего будет организован специальный клуб «нового духа» и даже арендована железная дорога – элемент, повторяющийся и в «Другой стороне». Как и Бар, именно духовной, внутренней жизни человека Кубин отводит центральное значение при устройстве своего вымышленного мира: «Все у нас устроено таким образом, чтобы жизнь была как можно более одухотворенной. <...> вся внешняя жизнь <...> служит лишь исходным материалом <...> Но при этом мечтатель верит только в грезу – в свою грезу» (10-11). Важным моментом сходства нам представляется и перенятая Кубином у Бара фокусировка на городском пространстве (что продолжает классическую традицию утопии Платона, Т. Мора, Т. Кампанеллы<sup>288</sup>), которое, в противовес пасторальным идилиям большинства колониальных образований Европы, мыслится как место «нового общежития» мировой элиты.

В романе Кубина город превращается в экспериментальный плацдарм, на котором проходят испытание и терпят фиаско не один, а целый ряд различных альтернативных способов жизнеустройства<sup>289</sup>, в основе которых антропологический (поиск «нового человека»), мифологический («габсбургский миф») и эстетический (музеализация города) аспекты.

<sup>286</sup> Bahr H. Die Hauptstadt von Europa. Eine Phantasie in Salzburg // Bahr H. Essays. Leipzig, 1912. S. 235-242.

<sup>287</sup> Ibid., S. 238.

<sup>288</sup> См., например: Glaser H. Utopische Inseln: Beiträge zu ihrer Geschichte und Theorie. Frankfurt a. M., 1996.

<sup>289</sup> О «Другой стороне» как романе-утопии, см., например.: Berners J. Der Untergang des Traumreiches. S. 10-32. - Яблоковская указывает на нарративные элементы утопии в главах «Творение Патеры» и «Будни». См.: Jablkowska J. Literatur ohne Hoffnung. S.129. - Мюллер обнаруживает сюжетные и мотивные параллели «Другой стороны» с одним из популярнейших романов-утопий XVIII века «Остров Фельзенбург» («Insel Felsenburg», 1731, 32, 36, 43) немецкого писателя И. Г. Шнабеля (1692 – между 1744 и 1748). См.: Müller G. S. Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur. Stuttgart, 1989. S. 177-178.



Одновременно в романе разрушаются и формальные признаки литературной утопии.

### **Разрушение формальных признаков утопии**

Г. Мюллер справедливо отмечает, что Кубин в своем романе «травестирует традиционные параметры утопии, заменяя утопическое совершенство на иррациональное несовершенство»<sup>290</sup>: финансовая система является здесь чисто «символической», к религии никто не относится всерьез, торговля строится на обмане и надувательстве. В продолжение начатого Мюллером травестийного ряда можно добавить и образ правителя, и само государство, и его жителей, и даже рассказчика, которые не отвечают предъявляемым к ним жанром требованиям совершенства, при том что сам нарратив следует его основным свойствам, сохраняя и скрупулезность описания, и подробный интерес к организации жизни, системе власти, способам обеспечения материального благополучия.

Принцип разрушения структурных элементов утопии устанавливает параллели между «Другой стороной» и повестью Оскара Паницы «Лунная история» (1890). Отказываясь от образа Луны как места расположения иного, лучшего мира<sup>291</sup>, Паница возвращает читателя на землю, к нищете, серости и убожеству ее беднейших жителей. Из наблюдений студента Лейденского университета, который взбирается на Луну по веревочной лестнице, мы узнаем о быте и нравах лунных жителей, сводимых исключительно к банальным процессам приема пищи, отправления нужды, крепкого сна или религиозных обрядов: «Мучительно было наблюдать, как люди глубокой ночью поднимались из кроватей и принимались за скудную пищу; при этом вспоминалась семья рабочих, которая встает до рассвета и молча, деловито

<sup>290</sup> Müller G. Gegenwelten. S. 182.

<sup>291</sup> Ср. напр. «Необыкновенные приключения некоего Ганса Пфааля» (1835) Эдгара По или роман «Первые люди на Луне» (1901) Г. Уэллса. См.: Dichter reisen zum Mond. Utopische Reiseberichte aus zwei Jahrtausenden. Frankfurt a. M., 1969.

завтракает, для того чтобы затем так же поспешно отправиться на работу. В этом ощущалось ужасающее однообразие»<sup>292</sup>.

Тот же натурализм отличает описание отдельных сцен из жизни Перле, население которого едва ли занято поиском «непостижимой основы сущего» (10), поставленным во главу угла повелителем. «В доме Лампенбогенов со стороны двора была подвальная квартира. Там голодала семья с девятью детьми.... Отец семейства был непутевым горлопаном и лоботрясом, жившим на иждивении у своей изможденной, вечно беременной половины» (110), - повествует рассказчик, в другом месте текста называя подвальную квартиру «крольчатником», где царил «на редкость мерзкий запах» (116).

Попытка рассказчика в повести Паницы представить лунного человека как главу и полновластного хозяина этого мира сводится к мыслям о «большом боге», «душевное состояние которого в высшей степени сомнительно»<sup>293</sup>. Тривиализованным оказывается и образ самого рассказчика: это уже не отважный путешественник, а ищущий забвения студент-неудачник, ведущий наблюдение за лунной жизнью из-под кровати. То же снижение образов как властелина утопии, так и самого повествователя обнаруживается в романе Кубина. Пытаясь объяснить себе загадочную природу Патеры, художник предполагает, что он страдает «каким-то недугом, возможно, эпилепсией» (146), в то время как сам герой, возвратившись из путешествия в Царство грез на родину, вынужден провести не один год в психиатрической лечебнице.

Не только образ ущербного правителя, но и специфика обеспечения материальных нужд устанавливают параллели между псевдоутопическими мирами Кубина и Паницы. Лунный человек, занятый переносом в Лунный дом различного скарба с помоек Земли, выступает предтечей собирателя старинных вещей Патеры, который, оправдываясь своим эстетическим кредо,

<sup>292</sup> Panizza O. Eine Mondgeschichte. Paderborn, 2011. S. 54.

<sup>293</sup> Ibid., S.68.

свозит в Царство как ценные старые вещи, так и откровенную рухлядь из всех уголков планеты.

Сходным оказывается и то впечатление, которое производит на героев-рассказчиков «новый» мир, противоречащее их первоначальным ожиданиям: Луна у Паницы напоминает «старый, покрытый копотью и дегтем деревянный барак»<sup>294</sup>, в то время как таинственное государство для избранных с романтическим названием Царство грез у Кубина оказывается на деле провинциальным гнездом, захолустьем, где хронически экономят на освещении улиц.

Вместо ожидаемой социальной гармонии читатель сталкивается с бытовым и нравственным убожеством и лунных граждан, и людей грез. Обращаясь к жизни низших социальных слоев, Паница лишь травестирует тем самым образ Луны и утопического мира как такового, в то время как Кубин, подхватывая одно из устремлений утопической мысли начала XX века, акцентирует свое внимание на проблеме поиска «нового человека», который в его эксперименте, равно как и в антропологической «программе» немецкого кабареиста, поэта и писателя Эриха Мюзама (1878-1934), а затем и ранних экспрессионистов, в частности, Людвиг Рубинера (1882—1920) и Иоганнеса Бехера (1891-1958)<sup>295</sup>, должен выйти из низов общества.

### **Антропологическая утопия: город-бордель**

Точки пересечения между эссе «Аскона» («Ascona», 1904) Мюзама и романом «Другая сторона» основаны на заимствованиях Кубином основных принципов организации совместного общежития реально существовавшей в период с 1900 по 1941 годы колонии Монте-Верита<sup>296</sup>, где в разные периоды проживали К.Г. Юнг, Г. Гессе, Э.М. Ремарк, Эль Лисицкий, друзья и коллеги Кубина, среди которых М. Веревкина, П. Клее, А. Явленский, а также сам

<sup>294</sup> Ibid., S.35.

<sup>295</sup> Fähnders W. Anarchismus und Literatur. Stuttgart, 1987. S. 180.

<sup>296</sup> На параллели между Перле и Асконой указывает, в частности, Брунн. Ср.: Brunn C. Der Ausweg ins Unwirkliche. S. 190

автор. Как и в Асконе, которую населяют преимущественно «среднестатистические немцы»<sup>297</sup>, в Перле селятся в основном бывшие жители Германии: «на их языке можно было объясняться как в городе, так и среди крестьян» (56). Как и в Аскону, окрещенную Мюзамом «немецкой колонией чудаков», куда стекаются «исключительные личности и оригиналы»<sup>298</sup>, «которые вследствие их личной врожденной предрасположенности не способны когда-либо стать полезными членами капиталистического общества»<sup>299</sup>, Перле населяет пестрая толпа «странных субъектов» и «специфических типов людей» (53). «Гигиенический культ желудка» (80), который составляют здесь «яйцо, орех, хлеб, сыр, мед, молоко, вино и уксус» (80), напоминает проповедуемую в Монте-Верите вегетарианскую диету. «Волосы, рог, еловые шишки, грибы и сено» (80), «священные» в Царстве у Кубина, отсылают к лозунгам о близости к природе в Монте-Верита, которая пародируется в Перле в культуре почитания конского и коровьего навоза. Отсутствие же в швейцарской колонии детей, причину которого Мюзам сводит все к той же вегетарианской диете, перерастает в жесткий радикализм «мечтателей» страны Грез по отношению к потомству, просто не желающих «еще больше расшатать нервную систему» и «преждевременно постареть» (56).

Описывая нравы швейцарской колонии, Мюзам отражает в своем эссе личные соображения о превращении Асконы в «место прибежища <...> для выпущенных на свободу или находящихся в бегах заключенных, для преследуемых бездомных, для всех тех, кто, будучи жертвами обстоятельств, затравленный, измученный, движется без всякой цели»<sup>300</sup>. Как впоследствии у многих экспрессионистов, «новый человек» у Эриха Мюзам должен выйти из низов, с периферии общества, ведь, по его мнению, «лучшие элементы всех наций погибают в тюрьмах и исправительных колониях»<sup>301</sup>, а

<sup>297</sup> Mühsam E. Ascona // Mühsam E. Gesamtausgabe in 4 Bdn. Berlin, 1978. Bd. 3. S. 89

<sup>298</sup> Ibid., S. 86

<sup>299</sup> Fähnders W. Anarchismus und Literatur. S. 177.

<sup>300</sup> Mühsam E. Ascona. S. 104.

<sup>301</sup> Ibid., S. 103.

«преступники, воры, проститутки и художники – это та богема, которая укажет путь новой культуре <...> которая в состоянии своего отчаянного одиночества принесет в мир стремление к возвышенному идеалу будущего».<sup>302</sup>

Кубин также населяет свой Перле различного рода «аутсайдерами», концентрируясь на обитателях «неблагополучного», пользовавшегося дурной репутацией Французского квартала, среди которых падшая женщина, художник Кастрингиус, лейтенант пехоты де Неми с вечно блестящими хмельным возбуждением глазами и сам рассказчик. Доминантой Французского квартала является публичный дом мадам Адриенн. В романе это здание, с одной стороны, в духе экспрессионистской эстетики претендует на обретение «новой» функции - «чудесного» места, спасающего жизнь герою-художнику, с другой, все городское пространство постепенно превращается в гигантский бордель, разрушая вдребезги идеалистические упования Мюзамы.

Во время преследования ватагой хулиганов художник в романе Кубина сворачивает в сторону узкого высокого дома в конце улицы с красным фонарем над порогом и нарисованными пальмами на стенах, где его встречает «спасительница» - «светлое видение», «праздник» (109), в самом деле указующая ему путь к избавлению: герой неожиданно замечает «написанное крупными буквами спасительное слово «Здесь!», выглядевшее как приказ (109), прячется за указанной женщиной дверью и, спустившись из окна по громоотводу, ускользает от опасных преследователей. Трансцендентность и христианская символика, формирующие образ падшей женщины у Кубина, предвосхищают трактовку проститутки в экспрессионизме, например, в стихотворении Эрнста Штадлера «Дни» (1914), в котором лирический герой, следуя за падшей женщиной, слышит «хоры ангелов», ощущает в ее близости «в тысячекратном размере близость бога»,

---

<sup>302</sup> Цит. по: Schönfeld Ch. Dialektik und Utopie. Die Prostituierte im deutschen Expressionismus. Würzburg, 1996. S. 72.

«бормочет над ее лоном исповеди»<sup>303</sup> и обращается к ней как к Мадонне, прося избавления от страданий. В том же «божественном» ключе трактуется проститутка и у Кубина, обнаруживая ряд характерных примет самого демиурга Патеры: серебристо-серая, тонкая как вуаль мантия, покрывающая правителя (201), перекликается с длинной серебристой рубашкой женщины из публичного дома (109)<sup>304</sup>; в связи с обоими героями в романе возникают повторяющиеся мотивы обнаженного тела, красивых рук, мотив призыва о помощи, а также ожидаемого героем спасения.

В интерпретируемом фрагменте «счастливого» избавления художника обнаруживается очевидная аллюзия на известный, не раз повторявшийся в пражской истории эпизод «прыжка из окна», так называемую дефенестрацию<sup>305</sup>. Являясь одним из характерных топосов пражского текста (ср. роман Лео Перуца «Прыжок в неизвестное» («Zwischen neun und neun», 1918), этот исторический мотив превращается в романе в способ комического снижения и травестирования как экспрессионистской символики, так и образа художника.

Во время «дефенестрации» 1618 года, которую принято считать причиной Тридцатилетней войны, из Пражского замка были выброшены четыре наместника австрийского кайзера. По легенде, именно находившаяся под окном выгребная яма спасла им жизнь. В литературной обработке указанный сюжет отражает одну из центральных смысловых установок «пражского текста», связанных с идеей сообщающихся пространств, перехода, преодоления пропасти между своим и чужим, физическим и метафизическим<sup>306</sup>. Однако чудесное спасение героя, очутившегося в результате добровольной «дефенестрации» в мусорной яме, хоть и следует пражской легенде, рассеивает не только мессианскую символику падшей

<sup>303</sup> Stadler E. Dichtungen, Schriften, Briefe. München, 1983. S.121-124.

<sup>304</sup> Geyer A. Träumer auf Lebenszeit. S.73

<sup>305</sup> Первое знаменательное «падение» в чешской истории относится к 1419 году, когда приверженцы Яна Гуса, освободив в пражской ратуше своих соратников по вере, выбросили в окно семерых католиков, членов городского совета. Об этом: Demetz P. Prag in Schwarz und Gold. München, 1997. S.340

<sup>306</sup> Об этом: Зусман В.Г. Немецкоязычная Прага как литературная столица // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Т. IV. М., 2008. С.173.

женщины как счастливой избавительницы, но и снижает образ другого «избранника» Мюзамы - художника, который в итоге был доставлен домой на «вонючей повозке» мусорщика (110). Аналогичная «дефенестрация», постигшая его коллегу, художника Кастрингиуса (42, 287), вопреки исторической канве событий, приводит к трагическому исходу. В борьбе с кельнером Антоном за обладание малолетней Луизхен Кастрингиус скатился на крышу, «соскользнул по ней и рухнул в открытую выгребную яму», «последовал глухой всплеск ... потом пошли пузыри...» (237).

Вслед за образом художника переосмысливается и образ претендовавшего на высокое предназначение дома терпимости. Бордель превращается в новую Мекку, эпицентр новой сакральности, приходящий на смену погрузившемуся в воды озера храму и разрушенным часовым башням. Для приема в сообщество «представительницы высших слоев» (209) должны выдержать «любопытные и весьма строгие приемные экзамены» (209), при этом «предложение Кастрингиуса выдавать заверенные докторские дипломы было отвергнуто: ему объявили, что здесь не научный факультет, а культовое учреждение» (209).

Однако исповедуемые здесь «обряды» не ограничиваются масштабами заведением «мадам Адриенн». Вначале лишь отдельные части городского пространства, а затем весь Перле и его окрестности превращаются в место «резкого падения <...> морали» (184): в доме Мелитты Лампенбоген «перебывал весь офицерский корпус вплоть до самого юного лейтенанта» (189); на виллах уважаемых дам устраивались «интимные празднества» (210) со специальными меню, содержащими «технические детали любовной игры», как-то сэндвич или олень жаркое; здание центрального кафе закрывается на частное обслуживание, где происходят «таинственные оргии» (210); под предлогом защиты от распространившихся диких зверей стал нормой так называемый «общественный сон», предполагающий размещение незнакомых прежде людей в общих палатках и под одним одеялом; у реки

«пьяная толпа под зверские командные выкрики пыталась спариваться группами» (212).

Таким образом, средствами пространственного гротеска в романе дезавуируется антропологическая утопия, представленная, в частности, в произведениях Эриха Мюзама, а затем у экспрессионистов, которые прочили появление «нового человека» и новой культуры в среде маргиналов, на периферии общества.

### **Габсбургский миф: город-замок и город-архив**

По мнению В. Шмида, одним из важнейших источников творческого вдохновения Кубина являются общественные, природные и национальные особенности Габсбургской монархии<sup>307</sup>. Детство и юность Кубина связаны с различными городами Австро-Венгерской империи: он родился в небольшом городке Лейтмериц в Северной Богемии, детские годы провел в Целль-ам-Зее, в Зальцбурге посещал классическую гимназию и ремесленное училище, в Клагенфурте обучался ландшафтной фотографии в ателье Беера (1891-1896). В 1906 году, после восьми лет, проведенных в Мюнхене, Кубин вновь возвращается на родину, покупает небольшое имение Цвикледт недалеко от Пассау в Верхней Австрии и живет там вместе с супругой Хедвиг Грюндлер вплоть до самой смерти. Здесь осенью - зимой 1908 года он и написал свой единственный роман «Другая сторона».

В исследовательской литературе неоднократно указывалось на связь романного мира с Австро-Венгерской империей<sup>308</sup>. К. Рутнер замечает, что мультикультурное Царство грез, управляемое мистическим, наделенным оккультно-гипнотическими силами отцом-властелином, можно рассматривать как аллюзию на политическую ситуацию в Австро-Венгрии<sup>309</sup>.

<sup>307</sup> См.: Schmied W. Der Zeichner A. Kubin. S. 19.

<sup>308</sup> См., например: Spielmann H.R. Geschichtsdarstellung in der franzisko-josephinischen Epik // Österreich in Geschichte und Literatur. №4, 1980. S.243-248. Ruthner C. Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in A. Kubins Roman «Die andere Seite» (1908/09).

<sup>309</sup> Ruthner C. Am Rande. Tübingen, 2004. S.105.



Предчувствие крушения империи Габсбургов увидел в «Другой стороне» Эрнст Юнгер<sup>310</sup>.

В дальнейшем будет выявлена связь между Царством грез и отдельными компонентами так называемого габсбургского мифа, понятия, введенного в оборот итальянским германистом Клаудио Магрисом, который определяет эру правления последнего австрийского императора Франца Иосифа (1848-1916) как период расцвета Дунайской монархии, связанный с его определенной мифологизацией в идеологии и культуре<sup>311</sup>. Рассмотренная К. Магрисом на литературном материала «утопия»<sup>312</sup>, возникающая как реакция на крушение Дунайской монархии, сочетает в себе «критический анализ прошлого» и, одновременно, его «ностальгическую идеализацию»<sup>313</sup>. В романе Кубина акцент смещается в сторону сатирической деконструкции отдельных компонентов габсбургского мифа. Среди них – фигура бессменного императора Франца Иосифа, связанная в романе с образом замка, а также бюрократическая система империи, «резиденцией» которой выступает городской архив.

В австрийской литературе XX века образ замка как бесформенной громады, являющейся средоточием власти, местом обитания высшей инстанции, внушающей непреодолимый экзистенциальный ужас, превращается в один из устойчивых топосов. В рамках этой традиции разрабатывается и образ резиденции Патеры в романе «Другая сторона», во многом предвосхищая поэтику и структурные особенности Замка в одноименном романе Франца Кафки (1922). Внешний вид владений Патеры рассказчик описывает следующим образом: «И, наконец, над всей столицей возвышалось, как бы довлея и господствуя над ней, чудовищное строение непропорционально больших размеров. Высокие окна угрожающе смотрели вдаль и вниз на людей. Опираясь на пористую, выветрившуюся громаду скалы, здание простиралось бесформенной массой до центра города» (53). Во

<sup>310</sup> Junger E. Staubdämonen. S.102-109. S.108.

<sup>311</sup> См.: Magris C. Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg, 1988.

<sup>312</sup> См.: Жеребин А. И. Вертикальная линия. СПб., 2011. С. 51.

<sup>313</sup> Там же.

время первого визита во дворец художник отворяет громадные двери и ощущает себя «совсем крохотным под огромными сводами» (118); во время второго посещения он называет дворец внушительным, а ворота гигантскими (200)<sup>314</sup>.

Как и резиденция Патеры, Замок у Кафки представляет собой не единое композиционное решение, а нагромождение разнородных элементов: «Это была не старинная рыцарская крепость, и не роскошный новый дворец, а целый ряд строений, состоящий из нескольких двухэтажных и множества прижавшихся друг к другу низких зданий, и если бы не знать, что это Замок, можно было бы принять его за городок. К. увидел только одну башню, то ли над жилым помещением, то ли над церковью»<sup>315</sup>. Само понятие «замок» приобретает в романе Кубина и в творчестве Кафки значение символа, иносказания, являя собой не определенный тип архитектурного сооружения, а, скорее, закрепившееся за ним значение неприступности, недостижимости, эпицентра мощи и непреклонной воли, которой не могут противостоять ни отдельный герой, ни все жители империи в романе Кубина или окружающей Замок деревни. В этой связи важное значение приобретает сходство резиденции Патеры в романе Кубина с древним готическим замком. Этот топос, восходящий к английскому готическому роману<sup>316</sup>, превращается в излюбленное место свершения фантастических событий в литературе на рубеже веков, например, в рассказах «Самалио Пардулюс» (1908) Отто Бирбаума, «Автомат Хорнека» (1904)<sup>317</sup> или «Злая монашка» (1911) Карла Ганса Штробля. Внутреннее устройство резиденции Патеры обнаруживает

<sup>314</sup> Заявленная в романе тема гигантизма в архитектуре и попытка самоутверждения Патеры в результате строительства, возможно, была навеяна Кубину сказкой Уильяма Бекфорда (1760-1844) «Ватек» (1782). В своей сказке Бекфорд обращается к мусульманской легенде о царе Немвроде, который был известен как первый богоборец. Как и Немврод, Ватек у Бекфорда строит высокую башню, для того чтобы «проникнуть в тайны неба» и увидеть бога, однако поднявшись на нее, он убеждается в тщетности своей затеи, ибо небо остается для него по-прежнему недостижимым. В итоге он вместе с матерью сжигает результат своих «бесплодных» усилий.

<sup>315</sup> Кафка Ф. Замок. М., 1990. С. 9.

<sup>316</sup> См.: Grein B. Von Geisterschlössern und Spukhäusern. Das Motiv des gothic castle von Horace Walpole bis Stephen King. Wetzlar, 1995.

<sup>317</sup> Ср.: Bierbaum O.J. Samalio Pardulus // Bierbaum O.J. Sonderbare Geschichten. Leipzig, 1908. Strobl K.H. Der Automat von Horneck // Strobl K.H. Die Eingebungen des Arphaxat. Merkwürdige Geschichten. Minden, 1904. Strobl K.H. Die arge Nonn // Strobl K.H. Die knöcherne Hand und Anderes. München, 1911.

шаблонные «реквизиты» готического замка, на которые указывает Г.П. Лавкрафт (1890-1937) в своей работе «Ужас в литературе» (1927): это и странная игра света, и неожиданно затухающие лампы, и скрипучие двери, потайные люки, покрытые каплями влаги, и истлевшие рукописи<sup>318</sup>. Длинные галереи дворца Патеры «скупо освещены висячими фонарями», а обширные покои – тусклым светом одиноких свечей; герой слышит треск, бой часов, шум распахивающихся дверей, непонятные скрипы (200-201), ему мерещится, что его окликают по имени, на его пути возникают узкие грязные лестницы и длинные тихие коридоры, а «душный, пахнувший тлением воздух» стесняет дыхание (201).

Город в романе Кубина, в продолжение наметившейся уже в текстах второй половины XIX века традиции, во многом повторяет морфологию замка<sup>319</sup>. На улицах героя преследуют те же зловещие звуки и удушающие запахи, запутанная топография Французского квартала выступает аналогом бесконечного переплетения замковых коридоров, над домами тяготеют «замковые» проклятия, приводящие к разрушению самих домов и к гибели их жителей. Старинные постройки, свезенные в Перле со всего света, несут в себе «память» об их собственном будущем, предписывают определенную историю гибели их владельцу. «Порой мне казалось, будто здесь не они (дома - *М.Ж.*) существуют ради людей, а люди ради них. Эти дома были сильными, яркими индивидуальностями (69)», – отмечает по поводу архитектуры Перле рассказчик. «Проклятие братоубийства» (167), тяготеющее «уже двести лет» над мельницей из Швабии, повторяется вновь, а гибнущая в огне мельница уносит вместе с собой оставшегося в живых мельника, совершающего самоубийство; «дурная слава» (167) венского кафе не замедлит проявиться в кровожадной расправе кельнера Антона над своим хозяином, сброшенным на съеденье крысам в подвал собственного заведения. Таким образом, за домом закрепляется функция склепа, будущей

<sup>318</sup> Lovecraft H.P. Die Literatur der Angst. Frankfurt a. M., 1995. S. 25.

<sup>319</sup> May M. Die Zeit aus den Fugen. S. 187.

могилы для его обитателя, уходя своими истоками к замковой легенде готического романа.

Существенную роль в трансформации городского пространства и присвоении ему черт замка играет властелин Патера, который, будучи синонимичен замку, выступает посредником между его «закрытым пространством» и окружающим городом. Так же как и резиденция, составленная из элементов зданий со всего света, Патера синтезирует в себе целый ряд гетерогенных элементов: властелина и тряпичной куклы, божества и античной статуи, обычного человека и внеземного существа. Многообразием отличаются и способы его магического воздействия, в результате которого в сферу его неограниченной власти попадает весь город. В исследовательской литературе проводились аналогии между образом Патеры и магнетизерами Эдгара По и Гофмана<sup>320</sup>. Патеру ставили в один ряд с художником Сольнеманом А.М. Фрая, доктором Моро из «Острова доктора Моро» (1896) Герберта Уэллса, Курцем из «Сердца тьмы» (1902) Джозефа Конрада (1857-1924), Франком Брауном из «Ученика чародея» Эверса.<sup>321</sup> Возникающие в романе Кубина фантастические мотивы волшебного портрета, сильной руки, всевидящего ока, вездесущего полипа, связанные с осуществлением властных устремлений повелителя, отсылают к австро-венгерскими реалиями времен монархии, указывая на близость Патеры фигуре австрийского императора Франца Иосифа.

Портрет повелителя оказывает магическое воздействие не только на героя-художника, который при взгляде на него оставляет родной Мюнхен и отправляется в Царство грез, но и на старика-пограничника, восстающего из мертвых для того, чтобы воспрепятствовать замыслам американца. Убив пограничника, американец Геркулес Белл снимает с его пояса ключ от единственных ворот в Царство грез для того, чтобы покинуть его пределы и собрать подмогу для свержения Патеры; в какой-

<sup>320</sup> Об этом подробнее: Cersowsky P. Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. S. 73-75.

<sup>321</sup> Об этом: Stockhammer R. Zaubertexte. S.226-227, 230.

то момент Белл чувствует, что кто-то сжал ему запястье: «Это был мертвец – точнее, его желтые пальцы, которых он случайно коснулся. Труп лежал беспомощно и неподвижно, но в его желтых пальцах жила такая непомерная сила, что они могли бы размять кусок стали как тесто. Белл зарычал: «Это ты, Патера!» Ему было ясно, что при таком нажиме его запястье в считанные минуты превратится в месиво» (245). В указанном эпизоде происходит материализация метафоры тайно управляющей государством «сильной руки» (61), которая приводится в «действие» с помощью портрета властелина «из рук вон скверного», зато «в натуральную величину» (244). Патера, который «дружелюбно улыбался со стены» (245) рабочей сторожки пограничника, вероятно, и послужил механизмом для фантастического оживления павшего служаки, рука которого приобрела недюжинную силу.

Оживление мертвого пограничника сатирически обыгрывает австро-венгерскую реалию времен монархии: всеприсутствие августейшей особы в империи Габсбургов обеспечивалось многочисленными портретами императора Франца Иосифа, которые развешивались в стране повсеместно, причем не только в классных комнатах или канцеляриях, но и дома<sup>322</sup>. В Перле портреты Патеры распространялись специальными учреждениями» (244). Как будущий гражданин Царства грез, художник получает портрет повелителя, правда в виде миниатюры, еще до отправления в путь. Тогда герой впервые обращает внимание на особое свойство глаз повелителя: «Внезапно мне стало не по себе: как холодно смотрело на меня это красивое лицо! В его глазах было что-то кошачье. Моя недавняя веселость вмиг улетучилась, на душе стало смутно и неуютно» (16).

Наряду с мотивом портрета, тема всеприсутствия власти заявляет о себе в связи с мотивом магического глаза. Образ человеческого глаза как источника силы, подчиняющей себе человека, возникает, например, в

<sup>322</sup> Джонстон У.М. Австрийский Ренессанс. М., 2004. С. 45.

рассказах Майринка «Растения доктора Синдереллы» (1904/05)<sup>323</sup> или Пауля Эрнста «Станный город» (1900), где «наряженная как восковая кукла, со стеклянными глазами»<sup>324</sup>, девочка из заброшенного древнего города, одним своим взглядом повелевает герою по имени Ричардсон опустить нацеленное на нее ружье и уйти прочь. В романе Кубина связанные с мертвым миром глаза Патеры, напоминающие герою то металлические кружки, то маленькие Луны (120), то стеклянные шарики (11, 106, 111, 142, 144), также выступают источником смертоносной энергии, которая тиражируется в глазах его подданных. Глаза фонарщика, повстречавшегося жене художника на улицах Перле, излучают тот же «тусклый блеск» (91), что и глаза Патеры, повергая ее в нервный шок и выступая катализатором болезни и скорой гибели.

В то же время две светящиеся точки, которые чудятся художнику во тьме театральной ложи с надписью «Патера» во время представления в местном театре, являются очевидной аллюзией на факт всеприсутствия габсбургского монарха, закрепленный в упоминаемой Германом Брохом<sup>325</sup> вечно пустующей императорской ложе, которая, по замечанию К.-М. Гаусса, выступает в Австро-Венгрии символом всесильной и вездесущей власти: «Тайным местом бытования власти была ложа, в которой никто не сидел. На всех просторах монархии со всеми ее провинциями <...> в каждом театре существовала такая императорская ложа, зарезервированная на случай посещения императора, который мог прийти в любой момент и не приходил никогда. Таким образом, ложа всегда оставалась пустой. Она оставалась пустой, но она была видна, и было видно, что она пуста. Владыка был всеприсущ, но отсутствовал; он нес свою службу, оставаясь недостижимым, но бдящим»<sup>326</sup>. Как и австрийский император, Патера у Кубина всегда занят, так что невозможно добиться его аудиенции. Одновременно его присутствие ощущается не только в театре, но повсюду в Царств грез, где жизнь

<sup>323</sup> Meyrink G. Die Pflanzen des Doktor Cinderella // Simplicissimus. 1904/05 Jg. 9, H. 43, S. 422.

<sup>324</sup> Ernst P. Sechs Geschichten. Leipzig, 1900. S.124.

<sup>325</sup> Magris C. Der Habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg 1988. S. 10

<sup>326</sup> Gauss K.-M. Die Wiederkehr des Monarchen // NZZ (25/26.03.2000).S.49.

протекает под неустанным надзором сообщающего «свои импульсы даже растительному и животному мирам» (145) «всевидящего ока» (61), под которым подразумевается властный надзор повелителя.

Семантика неограниченной власти заложена и в популярном фантастическом мотиве вампира, который уже не ассоциируется с существом, высасывающим кровь у своих беззащитных жертв<sup>327</sup>, а отождествляется с некой аморфной субстанцией, обитающей в городских подземельях, открывшихся взору художника после гибели царства: «во всех этих ходах обитал тысячерукий полип; его отростки, эластичные как резина, тянулись под домами, проникали во все квартиры, присасывались к каждой постели, щекоча спящих своими волосками и наростами, уходили на многие мили за пределы города, сворачивались в сгустки» (261). Вампир в романе Кубина выступает метафорой государственной системы, лишаящей людей основных признаков субъектности – свободной воли, живых эмоций, индивидуального сознания, способствуя их превращению в «живых мертвецов», принимающих в романе различные образы суррогатных людей: марионеток, кукол, деревянных божков, множащихся клонов или человекообразных насекомых.

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

Образ архива в романе Кубина представляет при этом интерес не только как символическое воплощение идеи синтетического города, но и в аспекте его гротескно-фантастической рефункционализации, цель которой – подвергнуть критике царство бюрократии империи Габсбургов. Эта тема активно разрабатывается в австрийской литературе и представлена в

---

<sup>327</sup> Подробнее о мотиве вампира в его традиционном прочтении см.: Vetter I. Das Erbe der „schwarzen Romantik“ in der deutschen Décadence. S. 9-19.

творчестве Кафки, Майринка, Херцмановски-Орландо<sup>328</sup>. «Бесконечное странствие» художника у Кубина «по безлюдным коридорам, канцеляриям, по пустынным залам и кабинетам, заваленным до потолка папками и подшивками» (66) в надежде получить право на аудиенцию с высшей властью предвосхищает блуждания героя по судебным инстанциям в романе Кафки «Процесс» (1914/15), безуспешные попытки землемера получить право на пребывание в деревне в «Замке».

Общим претекстом этих романов могла послужить новелла Генриха фон Клейста (1777-1811) «Михаэль Кольхаас» («Michael Kohlhaas», 1808/10), в центре которой – тема столкновения героя с инстанцией власти, его борьба за свои права и тщетность этой борьбы, ведущей к гибели. «Михаэль Кольхаас» был одним из любимых текстов Кафки. Эта новелла Клейста имела и в цвикледтской библиотеке Кубина, в издании 1916 года. В романе «Другая сторона» инстанция власти ассоциируется с пространственным образом архива как места пребывания безликой, но мощной силы, подавляющей человека. Несмотря на отсутствие в новелле Клейста образа архива как такового (эпицентром власти у Клейста выступают различные судебные инстанции), целый ряд мотивных параллелей между этим текстом и романом Кубина указывают на то, что он был, вероятно, известен автору еще до написания им «Другой стороны». В текстах совпадает сюжетная линия, связанная со смертью супруги героя, которая в обоих текстах становится невинной жертвой столкновения с новым миропорядком. В новелле Клейста жена коноторговца Лисбет погибает от удара копьем при попытке искать справедливости в высших инстанциях. Лишь однажды столкнувшись на улицах Царства грез с фонарщиком, похожим на Патеру, медленно угасает и в итоге умирает в душной, гнетущей атмосфере Царства Патеры жена художника. Как и Кольхаас, художник не хочет оставаться в стране, где его ущемляют в правах. Он стремится покинуть

<sup>328</sup> Lachinger J. Österreichische Phantastik. Trauma und Traumstadt. S.129.



Перле, в котором его преследуют сплошные неприятности: исчезновение денег, болезнь жены, враги и глумление (105), однако «специальное разрешение» на отъезд может выдать только Патера, встречу с которым организуют служащие архивных канцелярий. Попытка вырваться из замкнутого круга, в который попадают герои при столкновении с инстанцией власти, терпит поражение. «В душе я не унес особого почтения к архиву <...> На этом пути было невозможно достичь ничего положительного <...> Единственное чего здесь можно было добиться со стопроцентной гарантией, это срыва всех планов» (67), - отмечает художник.

Сатирическая перспектива при изображении архива достигается не только с помощью девальвации его основной функции, но и в результате наделения его новыми функциями, противоречащими назначению этого учреждения. В дальнейшем эти функции оказываются присущи и всему городскому пространству. Одна из них, «креационистская», связана с тем, что в архиве появляется на свет новая раса бюрократов. В третьей главе романа, после безрезультатного посещения архива, художник заключает, что его пропитанная бумажной пылью атмосфера «служила для выведения особого подвида *Homo sapiens*, вносившего свою лепту в пестроту целого» (67). Уже в следующей, четвертой главе тот же архив представляется зоологом Корнтойром как источник различных зоологических «диковин», например, нового вида книжной воши (нем. *Staublaus*) по имени *Acarina felicitas*. Не только общая «родина» человека и блохи, но и используемая в обоих случаях научная, в том числе латинская терминология, связанная с дарвинистской тематикой культивирования нового вида (ср. нем. *Zucht anlegen*, *Züchtigung*, *Exemplar*, *Art*, *Homo sapiens*, *Acarina felicitas*) сводит вместе якобы столь далеко отстоящие друг от друга на эволюционной лестнице «экземпляры» бюрократа и насекомого.

Другая функция архива как места для сна закреплена уже на уровне внешнего вида постройки: «Серо-желтое, пыльное и сонное – одним своим

видом оно (здание архива – *М.Ж.*) вызывало энергичную зевоту» (56). Тема сна<sup>329</sup> впервые возникает в романе в связи с пристрастием местного чиновничества практиковать сон на рабочем месте: проходя через украшенные гербом ворота архива, художник минует спящего привратника; в одном из кабинетов, куда его посылает чиновник, также спал человек. В дальнейшем этот мотив гиперболизируется: в состоянии «полной бессознательности» (180) на целую неделю погружается все Царство грез. В романе осуществляется перенос этой «функции» присутственного места, отсылающей к австро-венгерской реалии так называемого «сна в бюро» (*Büroschlaf*)<sup>330</sup>, на все городское пространство. Тайная страсть чиновничества мультиплицируется, и на своих рабочих местах, за исполнением каждодневных обязанностей спят теперь все жители города. При этом архив выступает в романе источником сонной эпидемии: «Непреодолимая сонливость обрушилась на Перле. Она зародилась в архиве и распространилась по городу и стране. Никто не мог сопротивляться этой болезни. Человеку казалось, что он бодр как никогда, но не успевал он оглянуться, как уже подхватывал микроб эпидемии» (178).

Учитывая приверженность Кубина творчеству Франсиско Гойи (1746-1828), образы скрупулезно описанных горожан, застигнутых сном в минуты их каждодневного «труда», можно рассматривать как вариации на тему графического цикла испанского художника «Капричос» (1797-98). Описывая уснувших за «работой» героев, Кубин отсылает к одной из самых известных работ цикла - «Сон разума рождает чудовищ» (исп. «*El sueño de la razón produce monstruos*»). К облику чудовищ в словесных «портретах» Кубина приближаются сами жители города, чье внезапное засыпание лишь демонстрирует «спящий» интеллект или даже его полное отсутствие. Сонным царством храпящих за письменными столами чиновников

<sup>329</sup> А. Хевиг подробно останавливается, в частности, на сновидческом как важном источнике творческого вдохновения художника, а также выявляет типичное для австрийской культуры представление о жизни как сне. См.: Hewig A. *Phantastische Wirklichkeit*. S. 27-69.

<sup>330</sup> Образ спящего служащего является лейтмотивом в романе Кафки «Замок». Об этом см.: Geyer A. *Traumverwandtschaft*. S. 80-82.

корреспондируют заснувший на скотобойне мясник, занесший свой нож над ожидающим своего часа быком, уткнувшийся носом в майонез доктор Лампенбоген, его жена Мелитта, уснувшая в постели очередного ухажера.

Отождествление города со спальней, возникающее еще до романа в графике Кубина (ср. работу «Умиравший город»/«Sterbende Stadt» (1903/04), ведет к тотальному упразднению субъектных качеств героев, к их полному выключению из хода жизни: «Прокламации не достигали своей цели, ибо уже во время чтения прохожие зевали. Всяк кто мог оставался дома, чтобы не свалиться на улице. Те, у кого была крыша над головой, спокойно отдавались на волю судьбе. Сонная болезнь не причиняла страданий. <...> Многие засыпали молниеносно. Оратор, который только что распространялся о политических событиях, вдруг клонился над столом, ронял голову и начинал равномерно храпеть» (179).

Пристрастие к сну у жителей Царства грез обнаруживает и исконно австрийскую подоплеку. Герман Бар в своем эссе «Вена» провозглашает известную философскую драму Кальдерона (1600-1681) «Жизнь есть сон» («La vida el sueño», 1635) «избранным сочинением», определяющим сущность австрийской нации всех последующих эпох<sup>331</sup>, трактующей сон как пространство для осуществления мечты о настоящей, живой, активной жизни<sup>332</sup>. Национальное пристрастие австрийцев приобретает в Царстве грез политический статус: разрушение грезы приравнивается здесь к государственной измене (11).

Гротескно-фантастическое превращение города в спальню, осуществляемое за счет взаимопроникновения сфер общественного и личного, за счет размывания границ между ними, фиксирует еще одну, уже не австрийскую, а общеевропейскую тенденцию в развитии города на рубеже веков, связанную с утратой человеком чувства защищенности в активно растущей и меняющейся городской среде и превращением города «в военный

<sup>331</sup> Так, свою книгу, посвященную истории культуры Австрии и австрийскому менталитету, Ханс Засман называет «Das Reich der Träumer» (1935). На форзаце этой книги Кубин отметил: «Другая сторона еще раз». См.: Hewig A. Phantastische Wirklichkeit. S. 56.

<sup>332</sup> Об этом: Magris C. Der Habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg, 1988. S.124.

лагерь»<sup>333</sup>. Эту тенденцию Л. Мамфорд возводит к разрушению «контейнерной» структуры города, к переходу от процесса «огораживания к разоблачению»<sup>334</sup> (замена стены на окно, свободная планировка жилища, отказ от замкнутых помещений, необходимых для «уединенного созерцания»). «В средневековом городе признанными местами духовного прибежища от назойливой повседневности были капелла и монастырь; там можно было исчезнуть на час или на месяц. Сегодня неуважение к внутренней жизни находит символическое выражение в том факте, что единственным местом, защищенным от вторжения, стал частный туалет»<sup>335</sup>, - делает заключение Мамфорд. Очередь перед зданием превращенной в писсуар кампанилы в романе Кубина, возможно, отражает в том числе эту актуальную для жителя мегаполиса начала XX острую потребность в поиске личного, индивидуального пространства в утрачивающей интимность городской среде, где главенствует толпа, анонимная человеческая масса.<sup>336</sup>

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

### **Эстетическая утопия: город-музей**

Появление институции музея в его современной форме Мамфорд связывает с эпохой барокко и ее устремленностью к «зрелищам, мишуре, расточительству, визуальным соблазнам»<sup>337</sup>. «Музей» эпохи барокко

<sup>333</sup> Mumford L. Die Stadt. S. 314-315

<sup>334</sup> Ibid., S. 314.

<sup>335</sup> Ibid., S. 315.

<sup>336</sup> Художник ищет спасение от толпы в другом «нестандартном» месте – городском борделе, превращающемся в литературе рубежа веков в символ «бегства от жизни», в «место для разочарованных в жизни людей, стремящихся к покою». Такая трактовка борделя встречается, в частности, в творчестве пражанина П. Леппина. См.: Hoffmann. P. Leppin. Bonn, 1982. S.21. Публичным женщинам Леппин посвящает свой первый лирический сборник «Двери жизни» (1901); судьба проститутки находится в центре его рассказа «Привидение в еврейском городе» (1914/15). Ср. Leppin P. Die Thüren des Lebens. Prag, 1901. Leppin P. Das Gespenst der Judenstadt //Der Sturm, 5. Jahrgang, 1914/15, S. 13-14.

<sup>337</sup> Mumford L. Die Geschichte der Stadt. S.441-442.

стремился включить в себя мир во всем его многообразии, представить «мир в миниатюре». Подобным универсализмом обладает и городской силуэт Мюнхена начала XX века, который складывается из мозаики разнообразных стилей. На этом факте фокусирует внимание Томас Манн в новелле «Gladius dei» (1903), посвященной баварской столице. Уже на первых страницах текста автор упоминает и «белые с колоннами храмы», и «антикизирующие памятники», и «барочные церкви», и «создание какого-нибудь молодого архитектора», и «дерзкую импровизацию»<sup>338</sup>. «Резиденция и музей», - так нередко характеризуют Мюнхен рубежа веков современники,<sup>339</sup> подчеркивая, что альтернативой промышленного бума тех лет в европейских метрополиях выступали в баварской столице строительство, туризм и торговля предметами искусства.

Столицу Царства грез можно рассматривать как художественную интерпретацию мюнхенского архитектурного эклектицизма, как буквальную реализацию метафоры города-музея. Не случайно рассказчик применяет к Перле то же определение, что применялось на рубеже веков к Мюнхену: «не город, а прямо-таки музей», «настоящий Эльдorado для коллекционеров» (74). Характерная для основателей барочных музеев «примитивная страсть к собирательству»<sup>340</sup> отличает и основателя Царства грез, который занят коллекционированием различных архитектурных «экспонатов», при этом сам процесс поиска домов, их разборки, транспортировки и повторной установки на заранее подготовленном фундаменте уже в новом месте определяет прямую связь деятельности Патеры с созданием музейного пространства. Разнообразие стилей Кубин демонстрирует, прежде всего, в иллюстрациях к роману, где средневековые здания на узких улочках (8, 59) и старый женский монастырь в готическом стиле (103) соседствуют с римским амфитеатром (7, 57), итальянской кампанилой (11, 89), классицистическим дворцом (11, 89), буддистским храмом (13,94) и романскими башнями тюрьмы (38, 269).

<sup>338</sup> Манн Т. Gladius dei // Манн Т. Ранние новеллы. М., 2011. С. 193, 194.

<sup>339</sup> Hardtwig W. Soziale Räume und politische Herrschaft. Leistungsverwaltung, Stadterweiterung und Architektur in München 1870 bis 1914. S. 126.

<sup>340</sup> Mumford L. Die Stadt. S. 442.

Метафора города-музея в романе отсылает не только к архитектурному эклектизму Мюнхена, но и отражает общие для этого периода тенденции, связанные с критикой самой институции музея, с призывом к его упразднению в пользу эстетизации частной жизни человека. «Музеев, картинных галерей и т.д. здесь нет. Художественные сокровища не собираются в специально отведенных для них местах, но по отдельности вы можете встретить выдающиеся вещи. Все они распределены по различным владельцам и составляют, так сказать, часть нашего повседневного обихода» (20), – сообщает Гауч художнику в преддверии поездки.

Тема полного отказа от институции музея в Царств грез Кубина, вероятно, восходит к популярной книге Юлиуса Лангбена (1851-1907) «Рембрандт-воспитатель» (1890), также входившей в состав личной библиотеки автора в Цвикледте. В параграфе «Музы и музеи» Лангбен отмечает: «Тазики парикмахеров – принадлежность парикмахерских, глаза – головы человека, а картины – достояние церквей, государственных учреждений и частных домов! Поэтому не стоит вкладывать столько пристрастия и средств в методичное упорядочивание кладовых; лучше украшать собственный дом и собственную жизнь, в соответствии с сегодняшними условиями»<sup>341</sup>.

В мюнхенской культурно-исторической ситуации эта тенденция получает выражение в эстетике основанного здесь в октябре 1907 года «Объединения немецких ремесленников», или «Веркбунда», пропагандирующего максимальное сближение искусства и жизни, стремящегося удовлетворять насущные потребности человека вещами с высокими художественными качествами. С одной стороны, создавая пространство, где сферы искусства и жизни совмещаются, с другой, доводя эту стратегию до абсурда, Кубин подвергает ее критике, выступая на стороне венского архитектора Адольфа Лооса, который уже в 1900-е гг. настойчиво требует «все, что служит какой-либо цели, <...> исключить из области

<sup>341</sup> Von einem Deutschen (Langbehn J). Rembrandt als Erzieher. Weimar, 1922. S.18.

искусства» и преодолеть «самое большое заблуждение», состоящее в том, что «искусство это нечто, призванное служить какой-то цели»<sup>342</sup>.

Музеализация города может быть проинтерпретирована и как ирония автора над очевидной стагнацией в художественной жизни Мюнхена начала века. Утвердившееся в исследовательской литературе представление о Мюнхене как одном из ведущих культурных центров Европы наряду с Парижем, Берлином и Венной может быть принято с большой оговоркой. Известный художественный критик Ханс Розенхаген публикует в апреле 1901 года в мюнхенской газете «День»/«Der Tag» две статьи под провокативным заголовком «Упадок Мюнхена как города искусств», где критикует ошибки баварской политики, упрекая ее в недостаточной поддержке мюнхенского сецессиона, переезде выдающихся мастеров Макса Слефогта (1868-1932) и Ловиса Коринта (1858-1925) в Берлин и, в целом, в консерватизме, препятствующем развитию современного искусства. Уже на тот момент Розенхаген беспощадно констатировал, что Мюнхен «утратил свою ведущую роль в немецкой художественной жизни»<sup>343</sup>.

Однако нападки Розенхагена, вызвавшие бурю негодования среди горожан, для которых титул города искусства составлял часть коллективной идентичности<sup>344</sup>, были небезосновательны. Как показывают факты, в начале XX века действительно ощущается заметное отставание мюнхенской художественной жизни от современных тенденций в искусстве: к 1900-м гг. в Мюнхене еще ни разу не выставлялись французские импрессионисты, немецкие импрессионисты Макс Либерман (1847-1935), Ловис Коринт и Макс Слефогт успехом здесь не пользуются, в жанре портрета главенствует старомодная школа Франца фон Ленбаха (1836-1904)<sup>345</sup>. Основанное Кандинским в 1901 году объединение «Фаланга», пытаясь оживить

<sup>342</sup> Loos A. Architektur // Loos A. Trotzdem. Wien, 1982. S.101-103. S.101. См. также два ироничных эссе Лооса «Вырождение культуры» («Die Kulturentartung», 1908) и «Лишние» («Überflüssigen», 1908), приуроченных к основанию немецкого «Веркбунда». Loos A. Die Kulturentartung // Loos A. Trotzdem. S. 74-77. Ibid., S. 72.

<sup>343</sup> См. статья Ханса Розенхагена: Rosenhagen H. Münchens Niedergang als Kunststadt. Teil I und II // Der Tag: moderne illustrierte Zeitung. Berlin, 1901. Nr.143 vom 13.04 und Nr. 145 vom 14.04. 1901.

<sup>344</sup> Ср.: Engels E. Münchens "Niedergang als Kunststadt". Eine Rundfrage, München, 1902.

<sup>345</sup> О художественной ситуации в Мюнхене на рубеже веков см: Grohmann W. W. Kandinsky. Leben und Werk. Köln, 1961. S.34

консервативную атмосферу города, выставляет неоимпрессиониста Поля Синьяка (1863-1935), планирует выставку Камиля Писсаро (1830-1903), однако этому замыслу не суждено осуществиться ввиду малого интереса публики. «Фаланга» Кандинского вынуждена прекратить свою работу в 1904 году в связи с отсутствием успеха у общественности. Как замечает один из мюнхенских критиков того времени Х. Вольф, «интерес к современному искусству был повсеместно выше, чем в баварской резиденции»<sup>346</sup>. «Если пролистать художественные журналы тех лет и прочесть отчеты о выставках и государственных художественных приобретениях в Мюнхене, то наткнешься на давно забытые имена», - замечает Громан<sup>347</sup>. О похожей ситуации в городе грез сообщает художнику агент Патеры Гауч: «При этом я не помню, чтобы была приобретена хотя бы одна картина, статуя или какой-либо иной предмет искусства, созданные в наши дни» (17)<sup>348</sup>. В письме к своему другу Фрицу рассказчик констатирует: «Да, милый мой, мы очень консервативны, наши ремесленники – специалисты по починке и реставрации. В каждом пятом доме располагается антикварная лавка; здесь живут торговлей старьем» (74).

На состояние стагнации в художественной жизни указывает и своеобразная «временная» граница, установленная в этом молодом государстве: в Царство грез запрещен ввоз предметов, созданных позднее 60-х гг. XIX вв. Наряду с «габсбургской» семантикой эта временная граница обнаруживает очевидную искусствоведческую интерпретацию. Именно к началу 1860-х гг. относят появление первых признаков разрыва с академической школой, возникающего в работах «Музыка в Тюильри» (1862) или «Завтрак на траве» (1863) Эдуарда Мане. Однако «современные» школы живописи неуютны в стенах Перле так же, как и в Мюнхене начала XX века.

---

<sup>346</sup> Zit. nach: *ibid.*, S.41.

<sup>347</sup> *Ibid.*

<sup>348</sup> В переводе Белокурова, в отличие от немецкого оригинала, где использовано сочетание «*neueeren Ursprungs*», стоит «после шестидесятих годов минувшего столетия» (20). В данном случае, цитата приводится по репринтному изданию 1990 года.



Кроме того, на фоне неприятия городом новых веяний в серьезной живописи, в Мюнхене рубежа веков отчетливо проявляется тенденция к формированию индустрии массового искусства, рассчитанного на широкого потребителя и удовлетворяющего его вкусам. Эта тема находит отражение в новелле Манна «Gladius dei». Искусство, востребованное горожанами, – это фотографии, репродукции, реплики и вариации известных работ прошлого, выставленные в лавке Блютенцвайга, которые отражают подражательность художественной жизни города.

Проблему копии и оригинала, подражания и истинного искусства Кубин иронично обыгрывает в мотиве несуществующих или выдуманных художественных сокровищ, циркулирующих в Перле наряду с ценнейшими памятниками живописи. Бронзовая статуэтка эпохи Возрождения «Мальчик на быке», которую художник-рассказчик обнаруживает в одной из антикварных лавок Перле и, восторженно делясь новостью со своим другом-коллекционером, приписывает итальянскому художнику Челлини, является на самом деле трансформацией его знаменитой скульптуры «Ганимед», изображающей мальчика на лебеде. В свою очередь, выдаваемая здесь за подлинник Грюневальда картина «Семь смертных грехов пожирают агнца», о «существовании которого никто не подозревает» (77), является на самом деле вариацией полотен Босха - тондо «Семь смертных грехов» (1475-1480) и «Мессы святого Григория», составляющей лицевую часть триптиха «Поклонение волхвов» (ок. 1510)<sup>349</sup>.

Нашлось место на страницах романа и для сведения личных счетов автора, возмущенного появлением в Мюнхене карикатур на его собственные работы. Многократно упоминающиеся названия и тематика работ Николая Кастрингиуса, среди которых «Танец на яйцах» или «Орхидея, оплодотворяющая эмбрион», казалось бы, напоминают работы из раннего, подражательного периода творчества самого автора, однако негативное отношение рассказчика к своему единственному коллеге, его страсть к

<sup>349</sup> См.: Lippuner H. Der Roman von A. Kubin «Die andere Seite». S. 42.

карточным играм, отталкивающая внешность, сомнительные подробности личной жизни наводят на мысль о том, что речь идет, скорее, не об alter ego Кубина, а о его мюнхенском «двойнике», некоем Вилли Гайгере, в работах которого современники усматривали пародирование работ Кубина<sup>350</sup>.

Обращаясь к образцам старого искусства, а также к подражаниям и репликам, нацеленным на удовлетворение вкусов массового потребителя, Манн и Кубин поднимают проблему развития Мюнхенского искусства, констатируя отсутствие в нем новизны, свежести, духа времени. Иллюстрированный журнал «Зеркало грез», издаваемый в Перле, занят скупкой и перепечатыванием старинных гравюр, и его редактору, обратившемуся за профессиональной помощью к новоприбывшему художнику, не хватает новых и интересных образов. Пользуясь спросом у масс копиям, репликам, подражаниям в магазине Блютенцвайга у Манна соответствует «старье» и художественный «хлам» в антикварной лавке старьевщика Блуменштиха<sup>351</sup>. Густав Майринк в своем прозаическом фрагменте «Тайный император» («Der heimliche Kaiser», 1907) иронично называет Мюнхен «городом искусств с пуговицами из оленьих рогов»<sup>352</sup>, желая подчеркнуть тем самым доморощенный, провинциальный характер здешней художественной жизни. Именно на оленьи рога, необходимые для изготовления одной из деталей баварского национального костюма – его пуговиц, наталкивается и старьевщик у Кубина, занятый поиском для художника актуального плана города, который так и не был им обнаружен.

На ощутимый застой художественной жизни в «городе искусств» реагирует и Василий Кандинский, публикуя в 1909/10 гг. в петербургском журнале «Аполлон» свои «Пять писем из Мюнхена». Особенно

<sup>350</sup> О Гайгере и Кубине см.: Hoberg A. Kubin und München 1898-1921. S.51-52.

<sup>351</sup> «Говорящее» имя владельца художественного магазина в новелле Манна «Gladius dei» – Блютенцвайг (от нем. Blüte – цветение, процветание) указывает на прибыльность и успешность его дела, связанного с торговлей предметами искусства. Это имя обнаруживает своеобразный аналог у Кубина. Именем Блуменштих (Ср. нем. – Blume), отсылающим тому же семантическому полю, в романе названы сразу два персонажа - и владелец антикварного магазина Макс, и банкир Альфред, обладатель богатой частной коллекции живописи, в результате чего тема искусства и денег возникает в двойном свете: истинное искусство принадлежит богатым.

<sup>352</sup> Meyrink G. Der heimliche Kaiser. Fragment (Kapitel XII aus dem „Roman der XII“, geschrieben 1907) // Meyrink G. Fledermäuse. München, 1981. S. 315.

примечательно в этой связи первое письмо Кандинского, в котором Мюнхен предстает в образе «уснувшего музея», переключаясь с «сонным» миром царства Грез в романе Кубина. В начале своего письма Кандинский обращается к внешней, архитектурной составляющей Мюнхена, погружившегося в летаргический сон: «Окруженный валами и глубокими рвами, спит будто бы художественный Мюнхен. Глаза стороннего зрителя или случайного туриста встретят ту же железно-стеклянную крепость Glaspalast'a, то же безокое здание Secession'a, тот же удушающий мрачной роскошью Künstlerhaus. И будто бы те же тысячи картин висят и в Glaspalast'e, и в Secession'e на все времена, и так же хронически пуст Künstlerhaus»<sup>353</sup>.

От картин спящего городского пространства Кандинский переходит к конкретному образу музейного зала. Образы спящих персонажей, показанных крупным планом, выстраивают аллюзии на известную сказку Перро «Спящая красавица». «Вернувшись год назад в Мюнхен, и я тоже нашел все на своих местах. И мне показалось: вот настоящее, а не сказочное Сонное Царство, где спят картины на стенах, служители – в углах зал, публика – с каталогами в руках, художник – с той же широкой мюнхенской кистью, критик – с пером в зубах, а покупатель – так тот не доходит больше до секретариата, куда раньше носил без усталости деньги, потому что и его, как в сказке, захватил сон на пути к месту»<sup>354</sup>, – продолжает русский художник.

Кандинский, как и Кубин в «Другой стороне», создает герметичное пространство города, отгороженное от внешнего мира и от хода истории. Эта пространственно-временная изоляция и мотив сна, в обоих случаях отсылающий к известной сказке Перро, отражают тот дух консерватизма, который симптоматичен в том числе для мюнхенского искусства. Кроме того, мотив сна дает возможность показать истинное лицо тех, кто претендует на избранничество, выдавая себя за утонченных ценителей

<sup>353</sup> Кандинский В. Письмо из Мюнхена. С. 17.

<sup>354</sup> Там же, с. 17.

искусства и философствующих эстетов. Два следующих друг за другом в тексте «крупных плана» разоблачают обоих «творцов» империи Патеры: по-филистерски отгораживающийся от мира в собственной постели художник-рассказчик, созерцающий перед сном развеваемые ветром денежные купюры,<sup>355</sup> наделен не меньшим комизмом, чем его коллега, плут и мошенник Кастрингиус, уснувший за карточной игрой и зажавший в своей «клешне» символический знак самого себя - бубнового валета, за которым значатся качества плута и мошенника.

Царство грез оборачивается «пародией на Gesamtkunstwerk»<sup>356</sup>, где прекрасное, растворяясь в бытовой повседневности, утрачивает свою самоценность, где нивелируется разница между низким и высоким искусством, оригиналом и копией, подлинностью и фальшивкой, а прошлое и настоящее соединяются в глухом безвременье.

Таким образом, трансформации пространства в романе, связанные с наложением разнородных сфер культуры и природы, города и его отдельных институций, обнаруживают двойственную природу: с одной стороны, они могут быть истолкованы в рамках фантастической традиции, с другой, носят характер метафор, отсылающих к конкретным культурно-историческим реалиям рубежа XIX - XX веков.

---

<sup>355</sup> Тема искусства и денег имеет в романе статус лейтмотива: художник соглашается на поездку в Царство Патеры и начинает верить в его существование после получения денежного чека; в Царстве грез он впервые получает работу с постоянным гонораром, здесь же у него неожиданно пропадают все деньги.

<sup>356</sup> См.: Hofmann W. Gesamtkunstwerk Wien // Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Aarau, 1983. S.90-91.

### Глава третья. Город и герой

Тесная взаимосвязь между городом и движущимся в его пределах героем в «Другой стороне» складывается не только под влиянием пражской литературы рубежа веков и знаменитого «Голема» Майринка, о чем уже было не мало написано<sup>357</sup>, но и при участии французской романтической традиции и, прежде всего, повести Жерара де Нерваля (1805-1855) «Аврелия» (1855), над иллюстрациями к которой Кубин работал в период написания собственного романа<sup>358</sup>. Из средоточия страха и смерти город в «Другой стороне» превращается для художника в особое место, где жива «надежда на диалог»<sup>359</sup>, где открывается возможность «возмещения духовных недостатков»<sup>360</sup> и переживание моментов «высшего духовного просветления»<sup>361</sup>.

По наблюдению В.Н. Топорова, эпицентрами «магической силы города», которая становится объектом пристального внимания в литературе XIX века, в частности, в творчестве Бальзака, Диккенса, Достоевского<sup>362</sup>, являются «те места, где убожество, нищета, страдание, горе концентрируются особенно густо, можно сказать максимально»<sup>363</sup>. Одним из таких городских топонимов, инициирующих изменение состояния героя, перемещающих его внимание от мира вещей к собственному внутреннему миру, становится в романе привокзальный Французский квартал, пользовавшийся «дурной репутацией» (52), «с закоулками и грязными трущобами» (53), домами терпимости и распивочными, компаниями

<sup>357</sup> Mally L.H. „Die andere Seite“ – der andere „Golem“? // Sudetenland XIX (1977), S. 256-257. Ficker F. Zwei frühe Zeichnungen A. Kubins. Zugleich Erinnerung an G. Meyrink // Weltkunst. München, 43. Jg. Nr.3, 1. Februar 1973. S. 132.

<sup>358</sup> В 1908 году жена Кубина Хедвиг получает заказ на перевод «Аврелии» Нерваля на немецкий язык, в то время как сам Кубин начинает работу над иллюстрациями. Новелла «Аврелия» выходит в 1910 году с 57 иллюстрациями Кубина. См.: Nerval G. de Aurelia oder der Traum und das Leben. Übers. von H. Kubin. Mit 57 Zeichnungen von A. Kubin. München, 1910. Об иллюстрациях к новелле см.: Bachleitner N. Alfred Kubins Illustrationen zu Edgar Allan Poe und Gérard de Nerval // Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg. 2003/2004. Bd.6. S.105.

<sup>359</sup> Зусман В.Г. Немецкоязычная Прага как литературная столица. С.173-174.

<sup>360</sup> Топоров В. Н. Vilnius, Wilno, Вильна: город и миф. С.7.

<sup>361</sup> Там же.

<sup>362</sup> Там же.

<sup>363</sup> Там же, сн.13.

хулиганов и проституток. Именно эта часть Перле обнаруживает наиболее отчетливые приметы «пражского текста», в котором Прага мыслится как средоточие магии и мистики, как «родина современной фантастики»<sup>364</sup>.

Возможным импульсом для появления в романе сцен, развертывающихся во Французском квартале, мог стать прозаический фрагмент Франца Кафки «Бегущие мимо»<sup>365</sup>, опубликованный в мартовском номере журнала «Гиперион» («Hyperion») за 1908 год. «Когда мы ночью идем по улице, а навстречу нам бежит человек – он виден издалека, ибо улица перед нами идет в гору и луна полная, - мы не схватим его, даже если он слаб и оборван, даже если кто-то бежит за ним и кричит, нет, мы позволим бежать ему дальше»,<sup>366</sup> - значит в упомянутой «пражской» истории Кафки. В романе Кубина повторяются как отдельные мотивы, среди которых мотив невинности преследуемого, мотив отсутствия помощи, мотив лунного света и лунной ночи, отсылающие к специфике пражской топографии<sup>367</sup>, так и исходная ситуация: герой на фоне ночного города. Художник в романе Кубина, измученный различными злоключениями, сбегает глубокой ночью в старом шлафроке и домашних туфлях вниз по лестнице и направляется в сторону дворца, чтобы пожаловаться Патере на все неприятности. Ночной холод отрезвляет художника, и он решает вернуться домой, но теряет дорогу, попадает во Французский квартал и становится объектом преследования пьяной компании: «С диким воем и улюлюканьем вся эта свора припустилась домой. Какая-то жирная рослая баба выскочила мне наперерез и хотела сделать мне подножку. Я увернулся, но потерял при этом трость. Толстуха каталась по грязи, моя ночная рубашка досталась ей в качестве трофея. В меня летели бутылки и ножи, я зигзагами метался по улочкам и на каждом углу кричал не своим голосом: «Помогите, полиция!» Но никто не шел на помощь, а за моей спиной раздавался глумливый смех бешеной своры. С

<sup>364</sup> Reffet M. Die Eigenständigkeit des Erzählstils in der Prager deutschen Literatur // Prager deutschsprachige Literatur, zur Zeit Kafkas. Wien, 1991. S.72.

<sup>365</sup> По сведениям сотрудников дома-музея Кубина в Цвикледте, журнал «Гиперион» (Н. 1 – 12, 1908 – 1910) входит в состав его личной библиотеки.

<sup>366</sup> Кафка Ф. Бегущие мимо // Кафка Ф. Превращение. СПб., 2000. С.100.

<sup>367</sup> Binder H. Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München, 1975. S.50.

разинутым ртом, голый и отчаявшийся, я буквально летел вперед, уже почти не надеясь на спасение» (107). Мотив ночного перемещения героя-художника по закоулкам Французского квартала, нашедший отражение на одной из иллюстраций (20, 127), подчиняясь романному принципу серийности<sup>368</sup>, возникает в романе трижды. Однако бегство героя в последующих эпизодах «Другой стороны» меняет свою функцию: из способа спасения от преследователей оно превращается во внутреннюю необходимость, в особое средство, обеспечивающее его перемещение из лабиринта городских улиц в область внутренних ландшафтов.

Именно эта ситуация субъективации восприятия героя, осуществляемая на фоне и под влиянием ночной урбаники, возникает в новелле Нерваля «Аврелия»: «Оставшись один, я с трудом поднялся и направил свой путь к звезде, не переставая следить за ней глазами. <...> На ходу я снял мои земные одежды и разбросал их вокруг. Дорога, казалось, все время подымалась, а звезда становилась больше. Затем я остановился с простертыми руками, ожидая минуты, когда душа моя отделится от тела, магнетически привлеченная лучом звезды. По мне пробежала дрожь; сожаление о земле и о тех, кого я на ней любил, охватила мое сердце, и я стал так горячо умолять Духа, привлекавшего меня к себе, что мне показалось, будто я снова вернулся к людям. Меня остановил ночной патруль, и тут у меня возникла мысль, что я превратился в великана и что во мне таится такой мощный электрический заряд, что я могу опрокинуть любого, кто приблизится ко мне. Было что-то комичное в той заботе, с какой я старался беречь свои силы и жизнь солдат, которые меня подобрали»<sup>369</sup>.

Сходство ситуации в повести Нерваля и романе Кубина, связанное с утратой героем одежды во время передвижения по ночному городу, передается и на изобразительном уровне: на иллюстрациях к обоим текстам Кубин рисует обнаженного мужчину на фоне улицы, с той лишь разницей,

<sup>368</sup> Torra-Mattenklott C. Ästhetischer Raum als totalitärer Raum // Die Souveränität der Literatur. München, 2008. S.186.

<sup>369</sup> Нерваль Ж. де. Аврелия // Нерваль Ж. де. Мистические фрагменты. СПб, 2001. С.411-412.

что в его собственном романе герой запечатлен в момент бегства, спасающимся от преследователей. Очевидным оказывается и объединяющий героев, кстати, в обоих случаях лишенных имени, мотив неудачи задуманного ими ночного предприятия: нервалевский герой отказывается от своего «звездного» плана, художник у Кубина понимает нелепость собственного внешнего вида для нанесения визитов, при этом отрезвляющим моментом для обоих оказывается пронизывающий ночной холод.

Однако взаимосвязь новеллы Нерваля и романа Кубина не исчерпывается очевидными иконографическими параллелями и структурной близостью рассмотренных фрагментов. В этих и последующих вариациях мотива бегства героя все отчетливее проступает присутствие нервалевского претекста, который «по своей нарративной организации представляет собой нечто значительно большее, чем серия сновидческих протоколов, и большее, чем история болезни или научное исследование о человеческой душе», а является «также и, вероятно, прежде всего, поиском смысла»<sup>370</sup>.

В том же ракурсе поиска смысла можно трактовать и приключения художника во Французском квартале города. Ночное путешествие героя по урбанистическим джунглям из события повседневной жизни перерастает во втором и третьем эпизодах в мистическое, потустороннее переживание, кульминацией которого становится встреча с таинственным властелином Патерой. У Патеры герой ищет ответа на терзающие его вопросы о причине происходящих с ним событий, о смерти супруги, о смысле жизни и о счастье. Признаки иного видения героя-художника и приметы вычленяемой им другой реальности, аналогичные тем, что присутствуют в нервалевском тексте, и маркирующие освобождение героя от пут обыденности, намечены уже в первом «ночном» фрагменте: так, циферблат часов на дворце Патеры, по словам рассказчика, «можно было принять за луну», сам дворец напоминает ему игральную кость (106). У героя нарушается восприятие времени, ему открывается возможность угадывать спасительные знаки

---

<sup>370</sup>Goumegou S. Traumtext und Traumdiskurs. München, 2007. S. 131.



(видение слова «здесь» на одной из дверей публичного дома), приводящие к счастливому избавлению от преследователей. Повторяющиеся в последующих эпизодах элементы выхода за рамки конвенционального поведения и восприятия лишь усиливают свою интенсивность: бегство от зримых преследователей превращается во втором эпизоде в бег, обусловленный уже только внутренней потребностью, выражающий состояние полного отчаяния и безысходности: «Меня охватила дрожь; стуча зубами я побежал по незнакомым улицам... Во мне вспыхнуло холодное презрение ко всему - и в особенности к Патере. «Где ты прячешься, палач? – кричал я, обращаясь к пустынным садам, мимо которых пробегал... Я мчался вперед, не гнушаясь ступать по лужам» (117). Потеря ориентации, связанная с незнанием Французского квартала, перерастает во второй сцене в полное отчуждение городских ландшафтов: «Ощущая легкий жар, я несся по улицам и через площади, которые, как мне казалось, вижу впервые» (118).

Утрата чувства времени и потеря сознания после спасения от преследователей в первом эпизоде повторяется в третьем, во время аудиенции у Патеры, которая завершается все тем же сумасшедшим бегством по городу: «Сладостная истома овладела мною <...> я опустил голову <...> глаза закрылись сами собой <...> Не помню, как мне удалось вырваться из дворца. Я бежал и кричал. Мужчины пытались задержать меня, но, видимо, безуспешно» (203). Таким образом, изображенный на иллюстрации и варьирующийся трижды на вербальном уровне мотив бегства героя образует цикл, обозначая в сюжетном плане грядущие встречи художника с Патерой, которые, как и встреча Перната с Големом у Майринка, приводят к «коренным изменениям в жизни главного героя»<sup>371</sup>, предвосхищают предстоящие ему испытания.

Одновременно бегство становится для героя средством для преодоления границ собственного «я», способом ухода от рациональности, каналом, ведущим к тем сферам инобытия, где пребывает и блуждающий по

<sup>371</sup> Каминская Ю.В. Романы Майринка 1910-х гг. С. 15

парижским улицам герой Нерваля<sup>372</sup>. В связи с последующими двумя эпизодами встреч художника с Патерой переосмыслиется и факт его обнажения, прочитывавшегося в первом фрагменте исключительно как трагикомичный итог его безрассудного поведения. Освобождение художника от одежды в «Другой стороне» приобретает тот же символический смысл, что и в повести Нерваля, указывая на потенциальную возможность его перевоплощения. Условием для этого является уход от внешней материальности, освобождение от тяготения мирских забот и связей, а также обращение к творчеству.

Непосредственная вербальная апелляция к столь важному претексту «Другой стороны» обозначена в мотиве звезды, возникающем по завершении второго (удачного) похода героя во дворец: «Патера спустился со своего ложа и взял меня за руки <...> Он воскликнул: «Дай мне звезду, дай мне звезду!» (121) Эта сентенция, трактуемая К. Брунном как «прямое отражение» романной концепции романа «Лезабендио» Шеербарта<sup>373</sup>, на наш взгляд, указывает на одно из воплощений многоликого Патеры, за которым скрывается и безумный «лунатик» Нерваля, устремленный к своей далекой звезде как гарантии обретения высшего смысла.

Если лабиринты Французского квартала выступают в романе лишь аналогом внутреннего пути героя, приметой его удаления от вещного мира и повседневности, то пространственно-временные единства города-кладбища, города-зоосада, сказочного города, которые будут рассмотрены ниже, становятся импульсом для превращений самого художника. Оказавшись в городе, функционирующем по законам гротескной фантастики, он приходит к осознанию собственной гибридности, бесконечности своей внутренней природы: «И все же я ощущал в себе что-то чуждое. К ужасу своему я обнаружил, что мое Я состоит из бесчисленных Я, выстроившихся друг за

<sup>372</sup> Если у Нерваля состояния сна и безумия предстают пространствами для поиска смысла, то безумие художника у Кубина приобретает в том числе критический потенциал и служит одним из поводов для его противопоставления жителям царства. Anz. Th. Nachwort // Phantasien über den Wahn. München, 1980. S. 150-151.

<sup>373</sup> Brunn C. Der Ausweg ins Unwirkliche. S.279.

другом. Каждое последующее казалось мне значительнее и скрытнее предыдущего; последние терялись в тени и были недоступны для моего восприятия» (149). К «доступным» и рефлектируемым «Я» героя относятся в романе его женская, анималистическая и детская сущности, обретение которых осуществляется на фоне соответствующих гротескно-фантастических трансформаций города.

Обращение автора к проблеме внутренних превращений героя оказывается в русле характерных для теоретиков искусства экспрессионизма тенденций, связанных с формированием типа «нового художника». Уже в 1909 году, за два года до первого употребления термина «экспрессионизм» по отношению к живописным полотнам, австриец Эгон Шиле, член венской группы «Новое искусство», в которую входил Кубин<sup>374</sup>, формулирует в форме манифеста те особые требования, которые предъявляются к новому художнику: «Новый художник обязательно должен быть самим собой; он должен самостоятельно, не используя все бывшее и уже существующее, обладать той основой, на которой он будет строить. Лишь тогда он будет новым художником. Все настоящие новые художники творят на самом деле исключительно для самих себя. Они создают все, что хотят. Быть противоположностью для нового художника – это рецепт»<sup>375</sup>.

Противопоставление окружающим актуализируется в романе за счет контраста между героем-рассказчиком и жителями Царства грез. Одновременно противопоставления возникают и на уровне его собственной внутренней природы, обогащаемой в Царстве грез альтернативными категориями – женского, дополняющего мужское, животного, обнаруживаемого в человеческом, детского, к которому можно стремиться и вернуться в зрелом возрасте. Таким образом, внутренняя природа рассказчика оказывается синонимична окружающему его миру, и их своеобразная гармония, в основе которой – «противоположности и

<sup>374</sup> В группу также входили Эрвин Доминик Озен, Оскар Кокошка, Антон Ханак.

<sup>375</sup> Schiele E. Die Kunst- der Neukünstler // Die Aktion 4 (1914). Sp. 428.

противоречия» (Кандинский)<sup>376</sup> определяет художественную специфику исследуемого романа.

### 1. Город-кладбище

«Любая цивилизация в истории <...> начинается с живого городского ядра, полиса и заканчивается братской могилой, наполненной пылью и костями, некрополем или городом мертвых: задымленные руины, разрушенные здания, пустые мастерские, горы бессмысленного мусора, в то время как люди убиты или захвачены в рабство»<sup>377</sup>, – пишет Л. Мамфорд, помещая город в цепь естественного природного круговорота. На возможность объяснения гибели Царства грез в аспекте естественного круговорота уже было указано В. Рашем, который отмечал: «Закат империи грез – это не наказание за падение нравов или чрезмерность, некую безалаберность или какую-либо другую провинность, он предзадан самим фактом существования империи, аналогично процессу смены жизни смертью»<sup>378</sup>. Но если в рассказе Германа Гессе «Город» («Die Stadt», 1910)<sup>379</sup> закон природной цикличности осознается как вечная, но последовательная смена фаз возникновения, роста, культурного расцвета, кризиса и полного разрушения, а затем строительства нового города, то у Кубина эта «неразрывная взаимосвязь» между полисом и могилой приобретает особые формы, выступая константной характеристикой Перле, где жизнь и смерть, строительство и разрушение, старое и новое не следуют одно за другим, а оказываются синхронны друг другу. Тема непрекращающейся борьбы двух сил выражается в романе с помощью уже упоминавшегося гротескно-фантастического мотива живого мертвеца, а также мотива женщины-смерти, снискавшего особую популярность в культуре рубежа веков.

<sup>376</sup> Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. S. 109.

<sup>377</sup> Mumford L. Die Stadt. S. 62.

<sup>378</sup> Rasch W. Die literarische Décadence um 1900. S. 124.

<sup>379</sup> Hesse H. Die Stadt // Hesse H. Die Erzählungen. In 2 Bdn. Frankfurt a. M., 1973. Bd. 2. S. 7-11.

## 1. 1. Вариации мотива женщины-смерти: женщина-город, женщина-паук, фаланга смерти

### Женщина-город

Зависимость между образом героини и окружающим ее пространством характерна еще для литературы второй трети XIX в. В рассказе Эдгара По «Лигейя» («Ligeia», 1838) устанавливается параллель между мертвой возлюбленной и мертвым городом: смерть героини происходит «в туманном, ветшающем городе на Рейне»<sup>380</sup>. Трансформация города под стать состоянию героини происходит в романе Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге», где «мертвой жене должен был соответствовать мертвый город»<sup>381</sup>.

В.Н. Топоров по этому поводу отмечает: «Образ города, сравниваемого или отождествляемого с женским персонажем, в исторической и мифологической перспективе представляет собой частный, специализированный вариант <...> более общего и архаичного образа *Матери-земли* как женской ипостаси Первочеловека или ведийского Перуши, что предполагает (по меньшей мере) жесткую связь женского детородного начала с пространством, в котором все, что есть, понимается как порождение (дети, потомство) этого женского начала»<sup>382</sup>. Таким образом, фигуру матери-земли можно рассматривать как один из источников, повлиявших на формирование мотива «мертвого города» в европейской литературе, прежде всего, той его вариации, где выявляется очевидная зависимость между разрушающимся городским пространством и гибнущей в нем женской героиней.

Трансформации пространства, обусловленные присутствием женщины, зачастую приобретают характер мистических, необъяснимых явлений, как это, например, происходит в фантастическом романе Г.Г. Эверса «Альрауне» (1910). Старый дом на Рейне, где из корня мандрагоры появляется на свет

<sup>380</sup> По Э.А. Лигейя.// По Э.А. Рассказы. Архангельск, 1981. С. 59.

<sup>381</sup> Роденбах Ж. Мертвый Брюгге. Томск, 1999. С. 216.

<sup>382</sup> Топоров В. Текст города-девы и города-блудницы в мифопоэтическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 123.

приносящая смерть героиня, также обнаруживает следы разрушения, дышит предчувствием неизбежной катастрофы, в то время как разрушающая сила, как и в романе Кубина, описывается как метафизическое нечто, неуловимый кошмар, живущий в этом доме и разрушающий его изнутри: «Что-то кралось вокруг большого дома на Рейне. Кралось по саду мимо сломанных скамеек и хромых стульев. <...> Кралось вокруг дома. Царапало твердыми когтями стену, - и кусок ее с шумом падал на землю. <...> Потом зашло в дом. Поднялось по лестнице, осторожно прокралось по комнатам. Остановилось, оглянулось вокруг, беззвучно рассмеялось. <...> Что-то кралось через весь тихий дом. И куда ни пробиралось, всюду что-нибудь ломалось и разбивалось. Правда, пустяк. Почти незаметный, ненужный. Но все-таки оставались следы»<sup>383</sup>.

Процесс необъяснимого разрушения, затрагивающий в «Альрауне» Эверса лишь дом на Рейне, где родилась героиня, охватывает весь предметный мир империи Патеры у Кубина, приводя его к полному уничтожению: «Распад. Им было охвачено абсолютно все. <...> все то, что было оплачено золотом повелителя, - все было обречено на уничтожение <...> Болезни неживой материи – гниение и тление проникали даже в самые ухоженные дома; похоже, какая-то неведомая разлагающая субстанция разлилась в воздухе. <...> Многие здания покрывались паутиной трещин, и жильцам приходилось их покидать в срочном порядке.» (188). Ниже мы укажем на зависимость между разрушающимся пространством, затронутым «невидимой разлагающей субстанцией», и состоянием и образом действий женских героинь в романе Кубина.

Очевидной представляется взаимосвязь между пространством города и мертвой женой художника, напоминающая конstellляцию романа «Мертвый Брюгге». Возобновив после похорон общение с людьми, художник, констатирует, что «дела в стране грез шли все хуже» (141), первым делом указывая на смерть их недавней прислуги фрау Гольдшлегер. Ряд мотивов,

<sup>383</sup> Эверс Г.Г. Альрауне. СПб., 1995. С. 16.

сопутствующих смерти супруги художника, повторяется и в связи с картинами разрушения Царства грез. Подобно жене художника, засыпающей перед смертью, в глубокий сон перед началом своего распада погружается и все царство Патеры. Серебряные трубы, звучащие посреди цветочного великолепия в рассказе художника у постели умирающей, вновь возникают в иллюстрации к его собственному сну, который традиционно трактуют как пророческий, предвещающий грядущую гибель империи Патеры: в центре иллюстрации помещен играющий на горне факир, отсылающий к апокалиптическим звукам горна в третьей части романа: «Я подумал, сейчас зазвучат трубы и начнется Страшный суд» (252).

Х. Липпунер указывает на общность судьбы города и другой женской героини - Мелитты Лампенбоген, чей жизненный путь от красивой, порядочной дамы до уличной женщины и в итоге ужасающего образа человеческого тлена – черепа с копошащимися в нем червями - тождествен судьбе Перле. Имя героини (Мелитта), отсылающее к упомянутому Геродотом храму Мелитты в Вавилоне (где каждая горожанка должна была однажды отдаться чужому мужчине для того, чтобы пожертвовать вырученные за это деньги храму)<sup>384</sup>, ее красота, ее выступления в варьете в образе Евы, ее нимфоманство и содомия, с одной стороны, и полный различными богатствами город, который превращается в поле развалин, с другой, указывают на конкретный и узнаваемый прототип, которому следует Кубин, а именно, библейский сюжет о Вавилонской блуднице из Откровений св. Иоанна Богослова на острове Патмос (Апокалипсис). «Мелитта Лампенбоген и город грез могут быть приравнены друг другу», - заключает Х. Липпунер<sup>385</sup>. При этом образ Мелитты наделяется в романе характерными чертами *madame Morg*, притягательной и одновременно смертельно опасной красавицы.

<sup>384</sup> Petriconi H. „Die andere Seite“ oder das Paradies des Untergangs. S. 116

<sup>385</sup> Lippuner H. Der Roman von A. Kubin „Die andere Seite“. S.34.

Женщина-смерть из рассказа «Весть» (сборник «Гашиш», 1902) Оскара Шмитца, который уже при выходе в свет привлек внимание Кубина<sup>386</sup>, вероятно, послужила одним<sup>387</sup> из прототипов Мелитты Лампенбоген в «Другой стороне». Вероятно, под воздействием этого рассказа Кубин объединяет черты женщины-смерти и женщины-блудницы в едином образе. Героя Шмитца, находящегося под наркотическим воздействием, смерть-блудница преследует по улицам Парижа, превращаясь в олицетворение городской жизни с ее бессмысленностью, суетностью, безумием: «Это же смерть», – подумал я и невольно ускорил шаг, чтобы добраться до дома. Существо пропало, или мне скорее показалось, что оно как будто растворилось в воздухе и заполнило теперь собою все улицы, парило над домами и над деревьями, над несколькими людьми, которые встретились мне в первых утренних сумерках»<sup>388</sup>. В отличие от рассказа Шмитца, в «Другой стороне» нет прямых указаний на смертоносную силу Мелитты, которая проявляется опосредованно, через детали внешности, вступающих с ней в контакт персонажей, за счет ее особой, синтетичной природы. Олицетворением смертоносности Мелитты становится связанный с ней образ паука, уходящий своими истоками к древнегреческому мифу об Арахне<sup>389</sup>.

### Женщина-паук

В качестве возможных претекстов, повлиявших на разработку мотива паука в литературе и искусстве рубежа веков, следует назвать, прежде всего, рассказ швейцарского писателя Иеремии Готхельфа (1797-1854) «Черный паук» («Die schwarze Spinne», 1842), возникший под влиянием народных преданий, но прежде всего, одноименной новеллы немецкого писателя

<sup>386</sup> К четвертому, лимитированному изданию сборника, вышедшему в 1913 году, Кубин делает 13 иллюстраций. См.: Schmitz O.A.H. Haschisch. Mit 13 Zeichnungen von A. Kubin. München, 1913.

<sup>387</sup> Другим прототипом могла стать героиня рассказа «Мадам, или Темная сторона нежных чувств» («Madame oder Schattenseiten zärtlicher Gefühle») немецкого писателя Курта Мартенса (1870-1945). В рассказе юный художник по приглашению одной из поклонниц его таланта по имени Адель Гек попадает в небольшую швейцарскую деревушку и оказывается пленником ее необузданной страсти. В завершение рассказа дом героини и она сама сгорают, художнику удается бежать, он остается жив. См.: Martens K. Katastrophen. Berlin, 1904.

<sup>388</sup> Schmitz O.A. H. Haschisch. Wien, 2002. S.106.

<sup>389</sup> См.: Freund W. Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm. Stuttgart, 1990. S.128.



Августа Фридриха Эрнста Лангбайна (1757-1835), вышедшей в 1818 году<sup>390</sup>. Рассказ Готхельфа предлагает один из вариантов генезиса столь популярного в европейской литературе мотива антропоморфного насекомого. Гигантский черный паук в рассказе Готхельфа является результатом метаморфозы, постигшей героиню рассказа Крестину, вступившую в сделку с дьяволом. Если в начале бесчисленные черные паучки появляются на свет из того места, в которое дьявол целует женщину, то затем сама Кристина, под воздействием капель святой воды уменьшается до размеров "черного, раздутого, жуткого паука на ее лице, сливается с ним"<sup>391</sup>.

У Готхельфа природа паука формируется из сочетания разнородных анималистических элементов - внешних признаков насекомого (длинные тонкие лапки, ядовитое жало) и повадок кошки, которая традиционно отождествляется с женщиной. Паук у Готхельфа то «словно кошка готовится к прыжку на лицо своего лютого врага»<sup>392</sup>, то «мурлычет словно кошка»<sup>393</sup>, при этом одно соприкосновение с ним оказывается смертельным для людей и животных. При всех своих неправдоподобно больших для паука размерах он неуловим и вездесущ: «Люди не могли избежать встреч с ним, он был нигде и везде, днем у них не было от него защиты, и во сне они пребывали в той же опасности»<sup>394</sup>.

В рассказе Готхельфа уже намечен особый вектор исходящей от паука смертельной угрозы, направленный на героев мужского пола. От контакта с "преображенной" Крестиной погибает деревенский священник, она не щадит собственного мужа, труп которого был обнаружен "жутко изувеченным, как никакой другой. На него она выпустила весь свой ужасный гнев"<sup>395</sup>.

Значение образа женщины-паука в литературном тексте очень скоро трансформируется из предвестника страшных бед, несчастий, зла, ведущих к

<sup>390</sup> Подробнее о развитии возникающего у Лангбайна мотива паука, который в рассказе Готхельфа обнаруживает "тесную связь с женским началом" (161), см.: Freund W. Deutsche Phantastik. S. 161-164.

<sup>391</sup> Gotthelf J. Die schwarze Spinne. Paderborn, 1983. S. 70.

<sup>392</sup> Ibid. S. 72.

<sup>393</sup> Ibid., S. 83.

<sup>394</sup> Ibid., S. 74.

<sup>395</sup> Ibid., S. 78.

гибели человека<sup>396</sup>, в символ «сексуального каннибализма»<sup>397</sup>. Мотив паука в романе «Путь Северина во тьму» («Severins Gang in die Finsternis», 1914) пражского писателя Пауля Леппина переходит на уровень иносказания, будучи лишь опосредованно связан с женской героиней текста: «Паук» – это название кафе, где Северин оказывается опутан зловещими «сетями» певицы Милады. Аналогичные признаки метагротеска отличают и образ Мелитты у Кубина, и образ роковой красавицы из рассказа «Паук» (1908)<sup>398</sup> Эверса, анималистическая природа которых касается лишь образа действий, а не телесной трансформации, как это было в литературе романтизма<sup>399</sup>.

Лишь движения рук героини Эверса напоминают «какое-то насекомое с длинными лапками»<sup>400</sup>, в остальном же фигуры женщины и животного представлены в тексте как автономные персонажи. Отважившийся на эксперимент врач, желая разгадать тайну трех загадочных смертей, превращается в рассказе Эверса в четвертую жертву: его находят в комнате мертвым, рядом с его трупом ползает паук-крестоносец. С этим эпизодом из рассказа Эверса перекликается иллюстрация из романа Кубина, на которой отражены ключевые детали текста – фрагмент окна и гигантский паук, подавляющий своими размерами небольшой, сдвинутый в угол изображения, скелет человека (35, 259), который соотносится и с последующей иллюстрацией, изображающей еще одного мертвеца (36, 263).

В романе «Другая сторона» мотив женщины-паука метафоричен и лишь указывает на присущую женщине кровожадную природу, в то время как сама кровожадность выступает аналогом физической страсти и безудержной сексуальности, формируя излюбленный на рубеже веков образ демонической или роковой женщины, женщины-вампа, ярко представленный

<sup>396</sup> В народных преданиях паук, как и черный жук, издревле ассоциировался с эпидемией чумы: Gotthelf J. Die schwarze Spinne. S. 106.

<sup>397</sup> Praz M. Liebe, Tod und Teufel. München, 1970. S.183, 202.

<sup>398</sup> Эверс Г.Г. Паук. СПб., 2000. С. 557-605.

<sup>399</sup> Одним из претекстов "Паука" Эверса Зондергельд называет рассказ французского писателя Эркман-Шатриана "Невидимый глаз или Пристанище повешенных". Zondergeld R.A. Lexikon der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main 1983. S.91. См.: Erckmann-Chatrian. Das unsichtbare Auge oder die Herberge der Gehenkten // Kirde K. (Hg.). Das unsichtbare Auge. Eine Sammlung von Phantomen und anderen unheimlichen Erscheinungen. Dt. von R.A. Zondergeld. Frankfurt a. Main, 1979. S.7-24.

<sup>400</sup> Эверс Г.Г. Паук. 576.

в фантастике эпохи, в частности, в рассказах Штробля «Склеп на Пер-Лашез» (1917) и «Злая монашка» (1911)<sup>401</sup>, в рассказе Эверса «Конец Джона Гамильтона Ллевелина» (1908)<sup>402</sup> или в его романе «Альрауне». Почти все поклонники Мелитты становятся ее жертвами, обнаруживая признаки насильственной смерти<sup>403</sup>, а их количество, как и в рассказе Эверса, равно четырем: студент, тайный обожатель Мелитты, заколот на дуэли, ее муж зажарен на костре, любовника Бренделя преследует собака и он умирает от случайного выстрела полицейских. Лишь художник-рассказчик остается жив, но вынужден по возвращении из Царства грез провести долгое время в лечебнице.

Однако губительная сила связывается в романе не только с фигурой самой Мелитты, но и с другими персонажами из ее ближайшего окружения. Супруг Мелитты, доктор Лампенбоген, носит имя Одоакр, отсылающее к истории падения Рима. Именно Одоакром звали германского полководца, положившего конец многовековому существованию Западной Римской империи, заставив последнего римского императора Ромула Августа отказаться от престола. Будучи супружеской парой и действуя сообща, доктор и «смерть» отсылают читателя к иконографии средневековой «пляски смерти».

Форма внутренней связи между Мелиттой и ее «подопечными» обусловлена как узами родства, так и пространственно: фрау Гольдшлегер, к образу которой мы обратимся ниже, проживает в подвале дома, принадлежащего чете Лампенбоген.

### **Фаланга смерти**

<sup>401</sup> См. сборники рассказов, соотв.: Strobl K.H. Die knöchernen Hand und Anderes. München, 1911. Strobl K.H. Lemuria. Seltsame Geschichten. München, 1917.

<sup>402</sup> Эверс Г.Г. Конец Джона Гамильтона Ллевелина // Эверс Г.Г. Паук. СПб., 2000. С. 106-146.

<sup>403</sup> Ср. вариация темы губительной силы женщины в графике Кубина, в частности, в работе «Глупцы» («Die Blöden», 1901/02), где полуобнаженная красавица шагает над толпой мужчин разных возрастов с закрытыми глазами и карикатурными лицами, а также в работе «Ведьма» («Die Hexe», 1900), где сидящая на вершине древа жизни женщина торжествует над развешенными на его ветвях мертвецами. См. Peters H.A. Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904. S.164, 162.

В третьей главе третьей части («Ад») рассказчик образно характеризует разрушительные процессы в Царстве грез как результат действия некоего военного строя, сметающего все на своем пути. «Фаланга смерти безостановочно двигалась вперед» (251)<sup>404</sup>, – констатирует он. Однако используемый в романе мотив военной фаланги связан с повторяющимся мотивом фаланги пальца, отсутствующего у всех рожденных в государстве Патеры детей. Объединяющим элементом между этими образами становится вечно беременная фрау Гольдшлегер, способная дать жизнь самой смерти.

Отто Вайнингер (1880-1903) в своей работе «Пол и характер» («Geschlecht und Charakter», 1903) утверждал: «Все, что родится у женщины, должно умереть. Зачатие, рождение и смерть находятся в неразрывной связи.»<sup>405</sup>. На эту «неразрывную» связь живого и мертвого, скрытую в образе беременной женщины, которая носит в себе сразу два плода – и ребенка, и смерть, указывает Рильке в своем романе «Записки Мальте Лауридса Бригге»<sup>406</sup>. Фрау Гольдшлегер в романе Кубина также иллюстрирует «превращающую» способность женщины, способной дать новую жизнь самой смерти, символом которой в романе является ногтевая фаланга большого пальца левой руки, которая, по мнению Д. Фишера, «является выражением слабости и подверженности смерти», в то время как левая сторона, по Бахофену, считается принадлежностью женского начала<sup>407</sup>.

Мотив девяти отсутствующих в семье Гольдшлегер ногтевых фаланг (111), соответствующий числу рожденных детей, получает в романе своеобразное логическое завершение: десятый и последний рожденный ребенок уже не просто несет на себе смертельную «метку», но оказывается

<sup>404</sup> Ср. нем.: «...so schob sich die Phalanx des Untergangs unaufhaltsam vorwärts». Kubin A. Die andere Seite. S. 304.

<sup>405</sup> Weinger O. Geschlecht und Charakter. Wien, 1920. S. 324.

<sup>406</sup> Rasch W. Die literarische Décadence um 1900. S. 43.

<sup>407</sup> Fischer D. Mysterium und Initiation bei Kubin, Meyrink und Kafka // Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts. Bd.2 Frankfurt a. M., 1986. S.141- S.180. Ж. Ле Ридер упоминает и имя античного медика Клавдия Галена, который считал левую сторону принадлежностью женского, а правую – мужского начала и приписывал эту максимум Пармениду. См.: Le Rider J. Der Fall Otto Weinger. München, 1985. S.78.

мертвым, то есть отождествляется с самой смертоносной фалангой<sup>408</sup>. Образ мертвого ребенка выступает связующим звеном в мистическом превращении фаланги пальца в военную фалангу, символа смерти в механизм ее порождения. Шествуя по Царству грез, «разбивая» и уничтожая на своем пути все то, что было оплачено «золотом повелителя» (188), антропоморфная фаланга действует согласно унаследованной ею от матери «говорящей фамилии» Гольдшлегер, которая в буквальном переводе означает не только «золотая бита», но и «бита, крушащая золото».

Гротескность фантастического образа женщины-смерти в романе Кубина состоит в нерасторжимой взаимосвязи сфер живого и мертвого. Умершая жена художника вновь появляется на улицах города, необыкновенно плодовитая фрау Гольдшлегер оказывается матерью не только многочисленных детей, но и самой смерти, Мелитта распадается на множество ипостасей, среди которых и потустороннее мистическое существо, и коварный паук-убийца, и обычная земная женщина.

## 1.2. Феминизация художника

Если город под влиянием смертоносной силы женщины обретает черты некрополя, то для героя-художника столкновение с теми же губящими женскими чарами становится импульсом к внутреннему перерождению. Как замечает Г. Мюллер, герой-художник в «Другой стороне» приходит к осознанию собственной автономности в результате идентификации себя как с мужским, так и с женским началом<sup>409</sup>.

Для анализа процесса феминизации рассказчика в романе Кубина мы обратимся к экспозиции романа Л. фон Захер-Мазоха «Венера в мехах». Не

<sup>408</sup> Образ десятого мертвого ребенка вновь отсылает к уже возникавшей ранее теме римской истории, связанной с образом Одоакра Лампенбогена, мужа Мелитты, в подвале дома которого ютится семья Гольдшлегер. Согласно обычаю, практиковавшемуся в армии Римской империи, в случае провинности отдельного военного соединения казни или так называемому децимированию подвергался именно каждый десятый воин.

<sup>409</sup> Müller G. Magnetismus und Erotik. Bemerkungen zu Kleist, E.T.A. Hoffmann, Thomas Mann und Alfred Kubin // Freiburger Universitätsblätter. 25 (1986).H.93. S.75-85. S.66.

только антураж этой сцены – горящий камин и сидящая в кресле у огня красивая женщина – отсылают к эпизоду из четвертой главы романа Кубина, который находит отражение и в иллюстрации (24, 157)<sup>410</sup>. Важным признаком сходства представляется наделение обеих героинь, и Венеры, и Мелитты, чертами мертвого мира, а также противопоставление мужского рационального и женского чувственного начал друг другу, превращающееся в тему беседы Венеры с рассказчиком у Мазоха и показанное в действии у Кубина. У Венеры Мазоха белые, «мертвые каменные глаза», «мраморное тело» и каменный голос<sup>411</sup>, на которые обращает внимание рассказчик.

Страх художника перед женщиной в романе Кубина зафиксирован в особой последовательности иллюстраций, на которых изображены, соответственно, сначала расположившаяся в кресле у камина Мелитта (24, 157), а затем сидящий за кофейным столиком герой. Корпус и лица персонажей на этих разных иллюстрациях обращены друг другу и создают определенное художественное единство. Сопоставление иллюстраций обнажает специфику взаимосвязи между персонажами: томная, величественная Мелитта подавляет своим размером, статью и взглядом маленького, чуть ли не в два раза меньше героини, сгорбленного, удрученного художника, ютящегося на краешке стула и ощущающего свою полную беспомощность перед ее силой и властью. Состояние художника при общении с Мелиттой отражено и на вербальном уровне: «И тут мне стало страшно, я почувствовал, что бледнею» (133).

Образ женщины у Мазоха амбивалентен, он вызывает страх, но одновременно создает ощущение бесприютности, незащищенности Венеры: «Голова ее поражала дивной красотой, несмотря на *мертвые каменные* глаза; но только голову ее я и видел. Величавая богиня закутала все свое *мраморное тело* в широкие меха и, вся дрожа, сидела свернувшись в комочек, как

<sup>410</sup> Мелитта обнаруживает в себе черты Афродиты, чья любовь к смертным могла служить источником опасности. Так, ее возлюбленный Адонис был убит вепрем, а ее любимец Парис погиб во время Троянской войны, которая началась не без ее помощи.

<sup>411</sup> Захер-Мазох Л. фон. Венера в мехах. СПб., 1992. С.16.

кошка»<sup>412</sup>. Мотив горящего камина и зябнувшей у камина героини, возникающий у Мазоха, повторяется у Кубина дважды, как на иллюстрации (24, 157), так и в тексте: «Мелитта повозилась в корзинке, доставая какое-то рукоделие и уселась у камина, в котором горели длинные буковые поленья. В богатой, обшитой коричневыми панелями столовой было, пожалуй, даже слишком жарко» (133). М. Тройт трактует эту потребность женщины в тепле как метафору: звериный мех и тепло камина необходимы Венере для того, чтобы защититься от мужского холода и рационализма.

Ту же функцию выполняет избыточное тепло огня и в тексте Кубина. В сцене у камина в романе Кубина повторяется не только ситуация и отдельные детали из романа Мазоха, но и сами типы героев, которые несут в себе, с одной стороны, чувственность и естество, с другой – рационализм и логику. Бахофен, исходя из классификации богов – хтонических и олимпийских, описывает в «Материнском праве» два противоположных принципа: один из них воплощен в женщине, связанной с природой и подчиняющейся естественному круговороту рождения и смерти, другой связан с рассудочной силой, с разумом и воплощен в мужчине, который выступает против этой естественности и не признает смерть<sup>413</sup>.

У Мазоха языческая богиня обвиняет мужчину в холодности и рационализме. «Но та любовь, которая есть высшая радость, самое божественное веселье, не годится для вас, нынешних детей рефлексии. Как только вы хотите быть естественными, вы становитесь пошлыми. Природа вам представляется чем-то враждебным, вы сделали из нас, смеющихся богов Греции, демонов, из меня – дьяволицу»<sup>414</sup>, – говорит Венера герою-рассказчику у Мазоха. У Кубина рассудочность и рационализм, присущие мужчине, показаны в действии, и именно они являются для него средством преодоления страха перед женщиной и одновременно страха перед смертью. Для того чтобы заполучить Мелитту, художник оказывается способен к

<sup>412</sup> Там же, с.16.

<sup>413</sup> См.: Speiser M. *Orpheusdarstellungen*. Innsbruck, 1992. S.86

<sup>414</sup> Захер-Мазох Л. фон. Венера в мехах. С.18.

«внимательным наблюдениям», ради достижения цели все в нем превращается в «единую, собранную, непреклонную волю», он стал «рассудительным и расчетливым как змея», его мысли приобрели «кристальную ясность» (135). Не случайно именно в сцене у камина Мелитта лишается своих прежних «потусторонних» атрибутов «дьяволицы», и ее облик принимает очевидные черты привлекательной женщины с необыкновенно миниатюрным лицом, копной пышных каштановых волос, курносый носиком, пухлыми губами: «Ее румянец подтвердил мне, что ее сопротивление тает. Дрожащими пальцами я стал выполнять обязанность горничной. <...> и моя жена словно бы никогда для меня не существовала» (137), – завершает свой рассказ художник.

Отправным пунктом для внутренней эволюции героя-художника в романе Кубина становится разрушение потусторонней составляющей Мелитты. Эта потусторонность закреплена, прежде всего, в мотиве мистических глаз, ассоциирующихся то с белой<sup>415</sup> пустотой (116), то с ударом по мозгу, то со светлыми глазами старой нищенки, отсылающей к еще одной ипостаси смерти как сборщицы податей (104). Мертвенный взгляд Мелитты восходит к древнегреческому мотиву ожившей статуи - Галатеи, в основе которого – процесс трансформации вещного, мертвого в живое.

В литературе романтизма акцент смещается в сторону смертоносного начала женщины-статуи, как это происходит, например, в рассказе Проспера Мериме «Венера Илльская» (1837), а также позднее в немецкоязычной фантастике на рубеже веков, например, в рассказе «Странный город» Пауля Эрнста. Два инженера, исследуя малоизученные регионы Китая, обнаруживают древний покинутый город, а во дворце, на троне – девочку, одно прикосновение к которой оказывается смертоносным: «На нем (троне - М.Ж.) сидела девочка с европейскими чертами лица, в парчовом платье <...> У нее были темные, неподвижные глаза <...> Девочка не шевелилась, и

---

<sup>415</sup> М. Тройт говорит о значении белого цвета как цвета неподвижности, ледящего холода, смерти во льдах. См. Treut M. Die grausame Frau. Zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch. Basel, 1990. S. 149.



можно было подумать, что видишь наряженную восковую куклу со стеклянными глазами»<sup>416</sup>. Однако безобидная на вид статуя обладает губительной силой. Быстро распространяющиеся в результате прикосновения к фигуре черные пятна являются одной из возможных причин смерти героя. Как и в рассказе Эрнста, в романе «Другая сторона» происходит обратный, чем в мифе о Пигмалионе, процесс, связанный с овеществлением героини: земная женщина Мелитта наделяется деталью мертвого мира – белыми, пустыми, нечеловеческими глазами, что, по замечанию М. Тройт, является отражением гипертрофированного страха, испытываемого мужчиной перед силой ее необузданной любовной страсти<sup>417</sup>.

«Потусторонняя» сущность Мелитты разрушается, и героиня возвращается к земному миру в процессе эротизации ее отношений с художником. Потусторонняя атрибутика женщины рассеивается, одновременно обнажается присущая ей инстинктивная природа. В последующих эпизодах художник гротескно заостряет гипертрофированную сексуальность Мелитты, обнаруживая в ней сходство с кошкой, преследуемой собаками. Параллельно с утратой двойственной природы Мелитты приметы двойственности регистрирует в себе герой-художник.

Таким образом, путешествие героя по Царству грез выливается в череду событий, ведущих к преодолению смерти и, в итоге, к раскрытию ее притягательной<sup>418</sup> и одновременно преображающей силы. Вслед за романом «Другая сторона» смерть-обольстительница сменяет старуху-смерть, представленную в ранних работ художника, опиравшегося на средневековую традицию<sup>419</sup>, и появляется в графике зрелого периода творчества, например, в работах «Кабаре» («Cabaret», ок. 1920) или «Женщина-смерть» («Madame Mors», ок. 1935).

<sup>416</sup> Ernst P. Sonderbare Stadt // Ernst P. Gesammelte Werke in 19 Bdn. Bd. 9. München, 1931. S.53-54.

<sup>417</sup> Treut M. Die grausame Frau. Zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch. S.179

<sup>418</sup> См.: Lippuner H. Der Roman von A. Kubin „Die andere Seite“. S. 60.

<sup>419</sup> Ср. рисунки Кубина «Ведьма» («Die Hexe», 1900), «Яйцо» («Das Ei», 1901/02), «Лучший доктор» («Der beste Arzt», 1903).

Разнообразные столкновения героя со смертью (смерть супруги, близость с Меллиттой, гибель окружающего вещественного мира и т.д.) завершает картина визионерского озарения, суммирующая полученный художником опыт. В главе «Видения» герой переживает своего рода эпифанию, связанную с опытом сопереживания процессов рождения и гибели нового мира, где центральная роль отводится женскому принципу: «Потом что-то расколосось – и я услышал мягкие звуки падения. На моих глазах образовались мягкие бескостные массы, несущие в себе женское начало. Их подстегивала мощная воля к формированию <...> За процессом рождения последовала тяга к зрелости – и зрелость мгновенно была достигнута. Блаженное нежное расслабление охватило мир. Стемнело. – Равномерно покачиваясь, Вселенная сжалась в точку» (262). Рождение этого нового мироздания отождествляется в романе с рождением заново, перерождением самого художника. Теперь он ощущает себя частью этого мироздания, а это означает, что женская природа наполняет вместе с миром и все его существо: «Я забыл себя, я сам проникал в эти миры, разделял боль и радость бесчисленных существ <...> Я был частью происходящего и воспринимал все с невыразимой остротой» (261-262).

В эпилоге романа художник подводит итог проделанной им эволюции в осознании проблемы смерти, которая утрачивает страшные, пугающие личины и осознается им как часть жизни: «О собственном умирании я думал как о величайшей небесной радости, которую открывается вечная брачная ночь. Почему же все противятся смерти? Ведь она желает нам только добра!» (272) – восклицает он. Исчезновение страха перед смертью сопровождается процессом феминизации героя: теперь он сам выступает в роли женщины, которая любит смерть экстатической любовью, называя ее «своим интимным другом», владыкой, достославным князем мира (272).

Фемининная сущность как необходимый компонент для творческой реализации художника широко осмысливается в литературе эпохи. Например, в

рассказе Эверса «Сердца королей» («Die Herzen der Könige», 1905)<sup>420</sup> художник Мартин Дроллинг отождествляет себя с женщиной, которая «произвела» на свет все его картины: «Да, да, художник - это женщина. Как женщина, привлекает он к себе идеи и образы, отдается им, служит им и рождает в ужасных муках свои произведения».<sup>421</sup> В эссе «Как я иллюстрирую» Кубин, размышляя над особенностями собственного творческого процесса, использует метафоры женского и мужского, связанные, соответственно, с актами рецепции и продуцирования изображения: «Во мне достаточно отчетливо присутствует жертвенная, в какой-то степени фемининная составляющая иллюстратора, и каждый раз я испытываю странный трепет, когда глубже знакомлюсь с тем литературным текстом, который я должен облечь в форму. Когда же я полностью погружаюсь в атмосферу и вживаюсь в события, то возникает что-то вроде электрического заряда, насыщенного влажными, плодотворными зародышами, из которых рождаются образы <...> Исходное состояние готовности к душевному восприятию писательского слова после первой концепции обычно сменяется по-мужски ремесленным настроением»<sup>422</sup>. Таким образом, иллюстратор для Кубина является «андрогинным существом», соединяющим в себе сущностное начало обоих полов.

На аспект феминизации героя есть указание и на иконическом уровне романа. Две первые и две заключительные иллюстрации, соответственно, образуют дополняющие друг друга смысловые пары, в которых зашифрован процесс изменения идентичности героя. Второй по порядку иллюстрации в романе с изображением тигрицы или кошки (2, 13), традиционно отождествляемой с женщиной, соответствует предпоследняя иллюстрация с изображением пламени в подземном храме (50, 323), который отождествляется с пенисом<sup>423</sup> и, соответственно, с мужским началом. В свою

<sup>420</sup> Первое издание рассказа, который затем вошел в сборник «Das Grauen», осуществлено в сборнике: Ewers H.H. Die Ginsterhexe und andere Sommermärchen. Leipzig, 1905.

<sup>421</sup> Эверс Г.Г. Сердца королей // Эверс Г.Г. Паук. С.17-61. С.

<sup>422</sup> Kubin A. Wie ich illustriere // Kubin A. Aus meiner Werkstatt. München, 1973. S.70-71.

<sup>423</sup> Топоров В.С. Заметки по реконструкции текстов // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 129.

очередь предваряющему роман портрету художника за пюпитром с расположенным на первом плане цилиндром (1, 2), отвечает завершающее основной текст и расположенное перед эпилогом изображение маски демиурга (51, 335). Цилиндр или шляпа являются символом смены идентичности<sup>424</sup>, которую и переживает художник. Открытие и осознание в себе женского начала (кошка) как комплементарного началу мужскому (пенис), рассматривается в романе как необходимое качество нового художника, демиурга, которому, согласно заключительной фразе романа, свойственна двойственность: «Подлинный ад заключается в том, что эта противоречивая двойная игра продолжается и в нас. даже любовь имеет свой центр тяжести «между клоаками и выгребными ямами». Самые возвышенные ситуации могут становиться жертвой насмешки, издевки, иронии. Демиург двойствен» (273).

## 2. Город-зоосад

Двойственность героя реализуется и в связи с процессом его зооморфизации, которая осуществляется синхронно превращению города в «гигантский зоосад» (183), «рай для животных» (181).

Трансформация городского пространства в зоосад, который, как пишет Л. Мамфорд, призван лишь «напоминать» человеку о прежнем естественном, «диком состоянии природы»<sup>425</sup>, иронично отождествляется в романе с христианским догматом о сотворении мира. В противоположность книге Бытия, по истечении положенного шестидневного срока (вычисленного парикмахером по длине щетины его клиентов)<sup>426</sup> человеческий мир самоустранился, погрузившись в сон, и главенствующими существами на земле стали звери: «Во время нашей затяжной спячки другой мир – звериный

<sup>424</sup> Krieger A. Wege der Erkenntnis in Gustav Meyrinks Roman „Der Golem“ und Franz Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“ // Brücken 6 (1998), S. 173, Fußnote 22.

<sup>425</sup> Mumford L. Die Stadt. S. 443.

<sup>426</sup> Ср. «Перле спал. Это состояние полной бессознательности длилось примерно шесть суток, время определил парикмахер, вычислив его по длине щетины на подбородках своих клиентов» (180).

– распространился так, что нам угрожала серьезная опасность быть вытесненными <...> Никто не мог понять, откуда взялось такое разнообразие фауны. Звери стали подлинными хозяевами города и, похоже, сами чувствовали себя таковыми. Лежа в постели, я постоянно слышал беготню и стук копыт» (181-186), – комментирует ситуацию рассказчик. Согласно креационизму Кубина, человек – вершина божественного творения, не только смещается на периферийные позиции, будучи вытесненным из освоенного им культурного пространства, но и постепенно ассимилируется в зверином царстве. Таким образом, нашествие животных выступает в романе метафорой, иллюстрирующей конфронтацию человеческого с анималистическим началом.

Зооморфные человеческие образы в литературе эпохи нередко связываются с влиянием большого города. Этот контекст показателен уже для романа Эжена Сю «Парижские тайны», в котором деградация обитателей парижского дна осмысливается через отождествление их внешнего облика со звериным обличьем. «Френолог, наблюдая осужденных, не преминул бы заметить истощенные лица с плоскими или вдавленными лбами, с жестоким или коварным взглядом, со злобным или тупым ртом, с огромным затылком; почти у всех было что-то устрашающе звериное. Лукавые черты одного напоминали хитрую изворотливость лисы; иной кровожадный тип походил на хищную птицу, другой напоминал свирепого тигра, а иные выглядели просто тупыми животными»<sup>427</sup>, – отмечает рассказчик.

Контекст культуры и природы, города и животного, к которому обращается в своем романе Кубин, получает развитие, прежде всего, в лирике экспрессионизма. Звери в романе Кубина, как и несколько позднее в литературе экспрессионизма, отражают состояние нависшей над человеком опасности, которая сводится к одной общей формуле: «В образе животного находящийся в состоянии опасности человек узнает и изображает самого

---

<sup>427</sup> Сю Э. Парижские тайны. Т.2. С. 265.

себя».<sup>428</sup> В духе экспрессионистской эстетики можно трактовать и варьирующиеся в романе образы стада и роя, то есть животных в массе. Мириады крыс, размножающихся в подземельях Перле, тучи спускающейся с гор саранчи, стада опустошающих близлежащие уголья диких буйволов, вылупляющиеся из яиц змеиные детеныши и стаи обезьян (182), нападающих на детей и женщин, выступают аналогом коллективизации, деперсонализации и утраты человеком индивидуальности, связываемых экспрессионистами, прежде всего, с негативным влиянием города<sup>429</sup>. Однако возвращение героев к «первобытному» состоянию является в романе не только следствием пагубного влияния мегаполиса и не всегда выступает признаком их регресса. Представление о животном как прототипе человека, а также установление сходства между конкретным животным и определенными чертами характера в человеке могли быть навеяны Кубину работой «О последних вещах» («Über die letzten Dinge», 1903) Отто Вайнингера, которого он называл «величайшим человеком столетия»<sup>430</sup>.

### **2.1. Животные как аллегории человеческих пороков: женщина-обезьяна и женщина-кошка**

На рубеже XIX-XX вв. возобновляется интерес к поиску и выявлению аналогий между человеком и животным. Мысль о животных как носителях человеческих качеств разрабатывается, в частности, в работе «О последних вещах»<sup>431</sup> Отто Вайнингера. Менее известная, чем «Пол и характер», эта книга была издана вскоре после смерти философа его другом Моритцом Раппапортом и содержала собрание отдельных статей и афоризмов. Сборник «О последних вещах» Кубин называет «важным свидетельством времени» и ставит в один ряд с оккультными и спиритическими учениями,

<sup>428</sup> Cosentino Ch. Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus. S. 37.

<sup>429</sup> Ibid., S.101.

<sup>430</sup> См.: Kubin an F. von Herzmanovsky-Orlando am 8.10.1903. Цит. по: Geyer A. Träumer auf Lebenszeit. S. 39.

<sup>431</sup> Weininger O. Über die letzten Dinge. Wien, 1903.

привлекающими его особое внимание в 1900-е годы<sup>432</sup>. В главе «Метафизика» Вайнингер формулирует основное положение своей «универсальной теории символов», состоящее в представлении об идентичности системы устройства мира и человека, который представляет собой микрокосмос. «Всякой форме, существующей в природе, соответствует какое-нибудь свойство человека, каждой возможности в человеке соответствует что-нибудь в природе. Таким образом, природа, все чувственно воспринимаемое в природе, объясняется психологическими категориями в человеке и рассматривается только как символ последних»<sup>433</sup>. Данная теория не разработана Вайнингером полностью и сводится лишь к некоторым общим замечаниям и примерам, которые указывают на сходство между различными видами животных и определенными типами людей, на связь конкретного животного с конкретной чертой характера человека<sup>434</sup>.

Звери в романе Кубина, как и в теории Вайнингера, выступают персонификацией определенных человеческих качеств, становятся той вариацией темы двойничества персонажа, при которой двойник является носителем анималистической, инстинктивной составляющей в человеке. Если, по замечанию О.М. Фрейденберг, в греческом романе «герой – уже не зверь, а звероборец, и в звере мы видим его двойника, с которым он борется»<sup>435</sup>, то в романе Кубина противоборство человеческого со звериным миром, напротив, постепенно сходит на нет: животные утрачивают страх перед человеком, и люди в прямом и переносном смысле оказываются во власти животной стихии.

Размножающиеся «фантастическими темпами» (183) звери, которыми «управлял самый элементарный инстинкт размножения», оказываются тождественны распространению человеческих пороков: «Во всех закоулках и подворотнях, в воде и воздухе спаривались самые разнообразные твари. Из

<sup>432</sup> См.: Kubin A. Aus meinem Leben. München, 1974. S.53.

<sup>433</sup> Вейнингер О. Метафизика // Вейнингер О. Последние слова. Пол и характер. Минск, 1997. С.133-134.

<sup>434</sup> К примеру, лошадь для Вайнингера является символом безумца, а собака символом преступника. См.: Weininger O. Über die letzten Dinge. München, 1980. S. 134, 124.

<sup>435</sup> См.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С.228.

стойл неслошь ржание, бляение и похрюкиванье» (191). В то же время неприкаянные люди с лихорадочным румянцем на щеках бродят по городу до глубокой ночи. Вскоре животные и люди оказываются взаимозаменяемы и приравниваются друг другу<sup>436</sup>. «Преображенные» жители занимают не только те «вакантные углы», где еще недавно обитали четвероногие, но и «присваивают» себе их характерные свойства, отражающие слабости и порочные страсти человеческой природы. Услышав однажды возню в собственной передней, художник обнаруживает «вместо животных, как того можно было ожидать, - кельнера Антона, обнимающегося с Мелиттой» (194).

По мнению К. Брунна, дога, напавшего на Мелитту и растерзавшего ее насмерть, можно рассматривать как «воплощение ее анималистической фиксации на инстинктивном»<sup>437</sup>. Конец вдовы колбасника Аполлонии Зикс в пасти у медведя, намекает, очевидно, на ее прозорливость. Жена хозяина кафе просыпается однажды в окружении четырнадцати диких кроликов, символизирующих гипертрофированную способность к размножению; в свою очередь тигр, воплощающий собой хищническую природу женщины, нападает на супругу банкира Blumenstihl, и лишь счастливая случайность помогает ей избежать смерти. Гибели героинь романа в лапах животного является собой трагическое завершение происходящей с ними метаморфозы, свидетельствующей об окончательной победе в них животного начала.

Мысль Отто Вайнингера о символическом значении животного, соответствующего определенному человеческому типу или основной черте его характера, заявляет о себе в «Другой стороне», по преимуществу, в связи с женскими персонажами, которые, в отличие от «гениального» и созданного «по подобию Божиему»<sup>438</sup> мужчины, состоят в родстве с растительным и животным царством. Поиск аналогий между женщиной и различными

<sup>436</sup> Традиция отождествления человека с животным, намеченная в тетралогии Джонатана Свифта (1667-1745) «Путешествия Гулливера» (1726), в немецкой литературе получает развитие в произведениях Э.Т.А. Гофмана, в частности, в «Известии о дальнейших судьбах собаки Берганцы» (1814), «Житейских воззрения Кота Мурра» (1819,21), в «Сведениях об одном образованном молодом человеке» (1814), а затем в рассказах Франца Кафки, например, в его новелле «Отчет для академии» (1917).

<sup>437</sup> Brunn C. Der Ausweg ins Unwirkliche. S.246.

<sup>438</sup> Weinger O. Geschlecht und Charakter. S. 393.



представителями животного мира в немецкой литературе на рубеже веков встречается и до работы Вайнингера, например, в прологе к пьесе «Дух земли» (1893/94) Франка Ведекинда (1864-1918). В своей вводной речи укротитель животных представляет зрителям женщину как дикого и прекрасного зверя, который сочетает в себе одновременно черты тигра, медведя, обезьяны, змеи и верблюда. Однако на арену цирка помощник выносит не гетерогенное чудовище, а актрису в костюме Пьеро. Таким образом, у Ведекинда речь идет исключительно о переносе характерных черт животных на образ женщины: как тигр, она в прыжке хватает и заглатывает свою добычу, она так же прожорлива как медведь, и кокетлива и глупа как обезьяна<sup>439</sup>.

Констатируемая Ведекиндом многоликость женской природы, предполагающая наличие не одного, а сразу нескольких прототипов из животного мира, получает развитие и в творчестве Кубина. Центральный женский персонаж в «Другой стороне» - соблазнительница, женщина-вамп Мелитта Лампенбоген обнаруживает в себе также концентрированную смесь природных ипостасей – сильный «собачий» инстинкт, поведенческие особенности кошки, смертоносную силу ядовитого паука, активность и живучесть муравья.

Разработка мотива женщины-животного встречается в творчестве Кубина и до написания романа. Зооморфные образы женщины-кошки (ср. работы «Сфинкс»/«Die Sphinx», 1905-06, «Симфония»/«Die Symphonie», ок.1901/02), «Самка пантеры»/«Pantherweibchen», ок. 1900), гибридные сочетания женщины, змеи и кошки (ср. работы «Змея-привидение»/«Schlangenalp», 1903-04), титульная иллюстрация к роману «Даниель Иисус»), наиболее часто встречающиеся в ранних работах художника, продолжают интересовать его на протяжении всей творческой биографии<sup>440</sup>. Женщины среди животных или в их власти возникают в

<sup>439</sup> Wedekind F. Erdgeist // Wedekind F. Prosa, Dramen, Verse. Gesamtausgabe in 9 Bdn. München, 1960. Bd. I. S. 382.

<sup>440</sup> См.: Peters H.A. Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904. S.6. Anm.27.

работах «История природы» («Naturgeschichte», 1900), «Одна для всех» («Eine für alle», 1902), где варьируется мотив сексуальных притязаний обезьяны на женщину, почерпнутый Кубином, вероятно, из рассказа Эдгара По «Убийство на улице Морг» («The Murders in the Rue Morgue», 1841)<sup>441</sup> и «перекочевавший» в роман «Другая сторона». Детально разработанные в ранней графике Кубина гротескные трансформации женского организма приобретают в романе более условный характер: речь идет скорее не о метаморфозах внешности героини, а о ее внутренних свойствах, намекающих на связь с представителями животного мира.

### Женщина-обезьяна

В «Другой стороне» обезьяна приобретает функцию одного из прототипов женщины. Как и у Франка Ведекинда, важным оказывается не сходство деталей портрета, а аналогии в поведении и образе действий.

По мысли Вайнингера, женщина не имеет своего внутреннего «я», то есть некоего организующего центра, «ядра», основы. Лишая женщину этой внутренней основы, Вайninger приравнивает ее к веществу, предмету, материи<sup>442</sup>, которая «стремится привести себя в связь с формой»<sup>443</sup>. «Женщина - ничто, поэтому и только поэтому она может стать всем» <...> у женщины нет какого-нибудь определенного свойства. Единственное ее свойство покоится на том, что она лишена всяких свойств», - пишет Вайninger в своей работе «Пол и характер»<sup>444</sup>.

Эту потенциальную многоликость и одновременно безликость женщины Кубин обыгрывает в гротескно-фантастическом образе Анны, приходящей прислуги художника. При этом вайнингеровское «отсутствие

<sup>441</sup> Нем. текст впервые в сборнике: Poe E.A. *Ausgewählte Werke*. Leipzig, 1853. 2 Bde. X.-Ю. Геригк рассматривает рассказ Эдгара По как метафору, в которой орангутанг - это сексуальный агрессор, неспособный совладать со своим мужским инстинктом и нападающий на двух беззащитных женщин - мать и дочь. См.: Gerigk H.-J. *Der Mensch als Affe*. Stuttgart, 1989. S. 139-140.

<sup>442</sup> Weininger O. *Geschlecht und Charakter*. S.388.

<sup>443</sup> Ibid., S. 389.

<sup>444</sup> Ibid., S. 389-390.

свойств» гиперболизуется настолько, что переходит в сферу невероятного. Прислуга художника ежедневно меняет лицо<sup>445</sup>, являясь то блондинкой, то брюнеткой, то молодой, то старой, и оставаясь при этом все той же Анной в неизменном, всегда одинаковом платке. «Если накануне нас обслуживала рыжая особа средних лет, то сегодня на стол накрывала хлопотливая старуха с глубокими морщинами на лице: моя жена в испуге прижалась ко мне, мы оба сидели, словно окаменев» (88), – повествует художник. Метаморфозы Анны, с одной стороны, необъяснимы и сверхъестественны, они внушают чувство страха, с другой, они иллюстрируют позицию Вайнингера об отсутствии у женщины каких-либо свойств. Неопределенность и неоднозначность образа героини Кубина роднит ее с Лулу из пьесы Франка Ведекинда «Ящик Пандоры» («Die Büchse der Pandora», 1893/94), которая также отмечена отсутствием конкретных черт: у нее нет определенного имени, а имен много, у нее нет отца, она не идентифицируема как личность, она только сущность – вечно женского, вечно разрушающего прасущества<sup>446</sup>.

Способность женщины к беспрестанному перевоплощению обнаруживает параллели в животном мире. Ученая обезьянка Джованни Баттиста, приглашенная на место неугодной художнику прислуги, выявляет те же черты изменчивости и непостоянства, что и Анна. В данном случае мужской пол обезьяны не имеет решающего значения, первостепенной оказывается свойственная этому животному внутренняя сущность, связанная с потребностью в постоянной смене обличья, с владением мастерством подражания, с умением творить карикатуры. «Ученая» обезьянка, как и ежедневно обновляющая свое обличье женщина, занята той же сменой масок, примериванием на себя различных ролей: то она выступает в роли своего

---

<sup>445</sup> Мотив изменяющегося лица, вероятно, восходит к новелле Л. Тика "Белокурый Экберт" (1797), где старуха, Гуго и Вальтер по сути являются одним и тем же персонажем. См. Freund W. Deutsche Phantastik. S. 132-133. В дальнейшем мотив варьируется в рассказе Гофмана "Приключение в ночь под Новый год" (1814): в истории встречается двуликий персонаж с молодеющим и стареющим лицом, в котором рассказчик узнает Петера Шлемиля (гл. "Общество в погребке"). В отличие от указанных романтических претекстов меняющийся облик Анны в романе Кубина связан исключительно с женскими персонажами.

<sup>446</sup> Об этом см. Rasch W. Die literarische Décadence um 1900. S.83.

владельца - парикмахера<sup>447</sup>, посещая многочисленную частную клиентуру (69), то ощущает себя "немного художником", желающим подправить и улучшить работы рассказчика (88)<sup>448</sup>, то прислуги, будучи приглашенной в дом вместо уволенной Анны (88), то старухи-принцессы, надев ее чепец (187), а то и жены-домохозяйки героя, вяжущей, подобно ей, на спицах и увлеченно листающей иллюстрированный журнал (110).

Внутреннее родство женщины и обезьяны, а также их взаимозаменяемость иронично обыгрывается в мюнхенском сатирическом еженедельнике «Симплициссимус» («Simplizissimus»). В графической серии, опубликованной в журнале в 1902 году, уехавший в девственные леса Борнео профессор зоологии живет в счастливом браке с самкой орангутанга<sup>449</sup>. Эту тему подхватывает и Густав Майринк в фрагменте к «Роману XII» (1907): взрослая самка орангутанга по имени Вероника находится в услужении у советника медицины Гастона, в то время как его бывшая служанка фрау Хубер из Нижней Баварии, как и старая такса, были отданы им в дар одному из зоосадов. Чтобы на слишком выделяться на фоне мюнхенских женщин, Вероника, идя за покупками, облачается в костюм деревенской девушки<sup>450</sup>.

Джованни Батиста у Кубина является воплощением идеи Вайнингера из «Метафизики», где обезьяна провозглашается «карикатурой микрокосмоса»<sup>451</sup>, животным, которое подражает всем и неизбежно обнаруживает сходство с человеком: «Обезьяна показывает, каким образом можно еще быть всем»<sup>452</sup>. В образе ученой мартышки Кубин соединяет идеи Вайнингера об «изменчивых» обезьяне и женщине воедино, устанавливая тем самым их прямое родство. Они схожи тем, что имитируют все вокруг, и в том числе – друг друга.

<sup>447</sup> Ср. обезьяна-парикмахер в «Парижских тайнах» Эжена Сю; бреющую бороду обезьяну упоминает Мило в «Сообщении об одном образованном молодом человеке» Гофмана.

<sup>448</sup> Образ рисующей обезьяны восходит к рассказу А. фон Арнима "Рафаэль и его соседки" (1822), в котором обезьянка Бебе под руководством Рафаэля создает живописные полотна.

<sup>449</sup> Об этом см. Peters H.A. Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904. S.76.

<sup>450</sup> Meyrink G. Der heimliche Kaiser. Fragment // Meyrink G. Fledermäuse. Erzählungen, Fragmente, Aufsätze. München, 1981. S.320.

<sup>451</sup> Вейнингер О. О последних вещах. С. 146.

<sup>452</sup> Там же.

В ночь после похорон супруги, оценивая успехи и достижения своей прежней жизни, художник сравнивает ее с фарсом, балаганом, погоней за «иллюзией счастья». В немецком оригинале прошедший этап художник определяет как «Affenkomödie»<sup>453</sup>, что в буквальном переводе означает «обезьянья комедия», возможно, не без иронии и по отношению к той роли, которую имели в ней и сами обезьяны, и отождествляемые с ними персонажи.

### **Женщина-кошка**

На той же маскарадности женского образа Кубин сосредоточивает свое внимание в рисунке «Без маски» («Demaskiert», 1902-03), деконструируя морфологию сфинкса, мифологического существа с телом льва и лицом женщины. Напротив, в рисунке Кубина женское тело имеет кошачью морду; в руке же гибрид держит маску молодой девушки<sup>454</sup>. Уже в этой работе основной акцент смещается от демонической и inferнальной<sup>455</sup> трактовки образа женщины-кошки в сторону достигаемой за счет элементов зооморфизма театральности ее природы.

Если в новелле Отто Юлиуса Бирбаума «Самалио Пардулус» (1908), которую Кубин называет «лучшей»<sup>456</sup> и иллюстрирует в 1911 году<sup>457</sup>, процесс перерождения прекрасной Марии Бианки в кошку становится манифестацией скрытого в героине языческого начала, связанного с неким родовым проклятьем, то в романе Кубина соположение образа женщины с кошкой является лишь рудиментарным отголоском фантастической метаморфозы, фиксируемым на вербальном уровне и призванным подчеркнуть инстинктивную природу героини, примитивную физиологичность ее натуры.

Преувеличенно развязное поведение Мелитты, обнажающее ее сущность самки и объекта постоянного вожделения мужчины, закрепляется в

<sup>453</sup> Kubin A. Die andere Seite. München, 1990. S. 162.

<sup>454</sup> Ср. сравнение женщины с опасной и прекрасной кошкой у Ницше, которым Кубин увлекался именно в эти года. См.: Nietzsche F. Jenseits von Gut und Böse. Berlin, 1968. S.184.

<sup>455</sup> Rasch W. Die literarische Décadence um 1900. S.75.

<sup>456</sup> Herzmanovsky-Orlando F. von. Der Briefwechsel mit A. Kubin 1903-1952.. S.57. Письмо от 9.IX.1910 г.

<sup>457</sup> Bierbaum O.J. Samalio Pardulus. Mit 20 Beigaben von A. Kubin. München, 1911.

повторяющемся мотиве ее преследования собаками: «Я часто наблюдал на улице ее (Мелитты – *М.Ж*) обычный маневр – высоко задирает юбку. Любопытные останавливались. Собаки бежали ей вослед <...> Как-то раз большой кобель порвал на ней платье» (189). Растерзавший героиню в ее собственной постели гигантский дог не только олицетворяет собой силу инстинкта героини, но и отсылает к ее «кошачьей» натуре.

Интерес к Мелитте, вернее, к тому, что от нее осталось, у собак, равно как и у мужчин, не утихает даже после ее смерти. Мертвую, изуродованную тлением голову героини, с кишачими вокруг губ червями, пытаются поделить между собой последний обожатель Мелитты, Брендель, и целая собачья свора. «Четвероногие преследователи окружили дерево, (на котором спасался герой, сжимая в объятиях голову возлюбленной – *М.Ж.*), и злобно гавкали на беглеца, как на кошку» (227), – отмечает рассказчик.

В отличие от могильщика Эверса из рассказа «Самое страшное предательство» (1908)<sup>458</sup>, который рассматривает тела погребенных им женщин как объекты любви, Брендель довольствуется одной головой Мелитты, превращающейся в некрофильский фетиш. Тот же мотив мертвой головы как объекта преклонения возникает и в романе Штробля «Элеагабал Куперус», в котором вдова поэта Эмми Рёслер хранит голову своего покойного мужа в стеклянной витрине, отправляя с ним странный эротический культ. Кубин лишает мотив мертвой головы как всякой эстетизации, так и оттенка фантастичности, обращая его в сторону зловещего комизма. Навязчивые соперники не дают обнаженному донжуану в лаковых ботинках утолить свою любовную страсть, и мертвая голова Мелитты становится причиной его собственной смерти. Образы кошки с собакой сопровождают фигуру потерявшего рассудок мародера в нескольких эпизодах, выстраивая очевидный аналог его собственным действиям: на фоне горящего о погибшей Мелитте Бренделя «шелудивый пес, привлеченный запахом крови, набросился на попавшую под колесо кошку» (213).

<sup>458</sup> Ewers H.H. *Nachtmahr: seltsame Geschichten*. München, 1922.

Положение дел в животном и человеческом мире обнаруживает явные параллели. Во время животной напасти «почти все кошки и собаки сбежали от своих хозяев и самостоятельно занялись незаконным промыслом» (182). Синхронно с животными воле стихии и природной страсти поддаются и жители царства, чья мораль в этот период «упала значительно ниже привычного уровня» (184). В результате аналогий и мотивных повторов пара вечных антагонистов из животного мира – собака и кошка, отождествляемые в романе, соответственно, с мужчиной и женщиной, приобретает эмблематичность, а объектом уничтожения становится не только женщина, но оба представителя человеческого рода.

Деградация, сопровождаемая превалированием материального, телесного, инстинктивного и утратой духовности, нашедшая выражение в метафорической картине торжества животного мира в романе Кубина, перекликается с пониманием апокалипсиса у австрийского писателя, публициста и издателя Карла Крауса (1874-1936), который в журнале «Факел»/«Die Fackel» за 1908 год отмечает: «Настоящий конец мира – это уничтожение духа»<sup>459</sup>.

## 2.2. Художник-собака

Негативной трактовке животного как воплощения угрозы для человека можно противопоставить те зооморфные трансформации, которые происходят с героем-художником. Как будет показано ниже, рассказчик «превращался в животных или даже пребывал в состоянии праэлементов» (271) не только «на уровне сновидения».

Вскоре после переезда в Царство грез художник обнаруживает в себе сходство с собакой: «Отныне мой нос определял мои симпатии и антипатии. Я часами шатался по углам и закоулкам, принохиваясь и присматриваясь ко

---

<sup>459</sup> Kraus K. Apokalypse // Kraus K. Untergang der Welt durch schwarze Magie. München, 1960. S.16. В том же ключе характеризует положение вещей в мире мюнхенский графолог Людвиг Клагес, называя свое время эпохой «гибели души». См.: Klages L. Mensch und Erde. München, 1920. S. 24f.

всему, что попадалось мне на глаза. Передо мной открылся совершенно новый, неизведанный мир. Любой подержанный предмет делился со мной своими маленькими тайнами. Моя жена часто подсмеивалась надо мной, ей казалось комичным, что я глубокомысленно обнюхиваю какую-нибудь вещь, книжку или табакерку. А я впрямь стал почти как собака» (71-72). Самоотождествление героя с собакой прослеживается и на иллюстративном уровне романа. Образ собаки-тени, собаки-преследователя (ср. «я» художника, которые «терялись в тени»), неотступно следующей за героем, приобретает статус лейтмотива, сопровождая его в различных жизненных ситуациях как в царстве Патеры, так и во внешнем мире. Собака сопутствует герою еще на одной из Мюнхенских улиц (3, 23) и в Перле, что представлено на иллюстрации с часовой башней (11, 87); свора собак играет шлафроком, потерянным художником во Французском квартале. Тяжелое внутреннее состояние героя также уподобляется состоянию животного, и тогда сравнение с собакой становится метафорическим. В преддверии приближающейся смерти супруги «снимаемый внутренней тревогой» герой чувствует себя «словно побитая собака» (117), а уходя от пьяной ватаги во Французском квартале, художник мчится как «бешеная борзая» (107).

Постигшая художника метаморфоза обнаруживает богатую традицию в европейской литературе. Не претендуя на полноту, укажем лишь на самые очевидные примеры, связанные с мотивом превращения героя в собаку или его внутреннего родства с ней, начиная от «Известий о дальнейших судьбах собаки Берганца» (1814) Гофмана и заканчивая «Славными собаками» (1865) Бодлера или «Встречей» (1907) Рильке. Образ собаки у Кубина может быть проинтерпретирован и с точки зрения мифопоэтики как хтоническое животное, обеспечивающее связь героя с потусторонностью<sup>460</sup>, и в контексте с мотивом социального отчуждения художника<sup>461</sup>, но и как литературная

<sup>460</sup> Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф-фольклор-литература. Л., 1978. С.196.

<sup>461</sup> В мифологическом осмыслении собака связывается с очевидным социальным отчуждением героя и одновременно его притязанием на избранничество, компенсирующим отчуждение мотивом социального



аллюзия на популярные на рубеже веков «научные» открытия, связанные с особой ролью запаха как определяющей характеристики всякого живого существа.

Отсылая читателя уже на первой странице романа к произведениям «новомодных знатоков человеческих душ» (7), нем. «Seelenforscher», Кубин, вероятно, имеет в виду немецкого дарвиниста и естествоиспытателя Густава Йегера (1832-1917), «специалиста» по ее запахам. Йегер был известен своими оригинальными воззрениями на сущность отдельно взятого человека, а также животного или растения, которая определяется, согласно теории ученого, особым веществом или материалом, получившим наименование «запах души»<sup>462</sup>. Специфическое и уникальное в человеке, отличающее его от других людей, Йегер связывал с так называемыми «веществами души» («Seelenstoffe»), якобы передаваемыми по наследству на молекулярном уровне компонентами, определяющими индивидуальный запах каждого человека и формирующими идентичность его организма, способствуя адекватному выбору продуктов питания, гарантируя поддержание оптимального физического состояния и конституции.

Юлиус Лангбен в своей книге «Рембрандт-воспитатель», отсылая к тому же Йегеру, констатирует: «Нет ничего более очевидного, чем то, что у каждого человека есть свой индивидуальный запах, так же как у него есть индивидуальный голос; это известно любой собаке»<sup>463</sup>. В том же направлении мыслит и Кубин, отмечая в своих подготовительных заметках к роману: «Наши испарения, в которых содержатся мельчайшие частицы души, наполняют дома, в которых мы живем <...> В результате дома и отдельные

---

инобытия. См.: Смирнов И.П. Там же, С. 198, 202. Прибывший в новое место художник, ощутив в себе собачью «природу», незамедлительно стремится противопоставить себя окружающему миру и его героям. Результатом такого противопоставления становится выделение героя на фоне окружающих его персонажей, его надежная функция героя-наблюдателя, не причастного происходящему. Аспект избранничества героя обнаруживает себя и на пространственном уровне в мотиве подъема героя на гору, в его пребывании над городом во время его крушения, но и в том факте, что герой избегает гибели и – один из немногих – остается жив.

<sup>462</sup> Об этом. см.: Neue deutsche Biographie. Berlin, 1974. B. 10. S. 269. Weinreich H. Duftstoff-Theorie. G. Jäger (1832-1917). Vom Biologen zum Seelenriecher. Stuttgart, 1993.

<sup>463</sup> Von einem Deutschen (Langbehn J). Rembrandt als Erzieher. S. 75.

предметы получают совершенно особенную атмосферу»<sup>464</sup>. Вслед за Йегером, Кубин отводит запах определяющую роль как при характеристике человека, так и любого неживого предмета. В соответствии с этим, не разум и чувства, а обостренные обонятельные способности становятся необходимой предпосылкой для «подлинной глубины понимания» (71) мира. Развитые обонятельные способности, свойственные собаке, к которым апеллирует Йегер, провозглашаются в романе Кубина необходимым инструментарием для человека, стремящегося познать во всей полноте окружающий его мир. В этом случае позиция автора смыкается с экспрессионистским подходом к трактовке анималистического в человеке, воспринимаемого в отдельных случаях как «примета другого, более сильного, чистого мира»<sup>465</sup>.

Возникающая в романе смысловая амбивалентность в трактовке образа животного отсылает к философским воззрениям Ницше, который вычленил в анималистическом одновременно и деструктивные силы, и неизведанные потенции для будущего человечества, для появления «сверхчеловека»<sup>466</sup>. Конфронтация смыслов прослеживается в романе не только в противопоставлении той роли, которую играют животные для жителей Перле и для художника, но и в связи с превращениями самого героя. Мотив его внутренней эволюции в результате обострения обоняния соседствует с мотивом анималистической угрозы, пусть и не такой деструктивной и «подавляющей», как в случае с другими героями. Опасность, исходящая от стай насекомых, ассоциируемая немецкими экспрессионистами с анонимизацией и подавлением личностного начала, в случае с героем-художником романа «Другая сторона» в значительной мере редуцируется за счет особого способа их рецепции, включающего элементы эстетизации самих животных, и комизма, с которым освещаются методы борьбы с ними: черные спинки тараканов, поселившихся в апартаментах героя, располагаясь

<sup>464</sup> Geyer A. Träumer auf Lebenszeit. S. 133.

<sup>465</sup> Martini F. Was war Expressionismus. Urach, 1948. S. 159.

<sup>466</sup> Об этом: Cosentino Ch. Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus. S. 13, 16.

на одинаковом расстоянии друг от друга, напоминают ему архитектурный фриз (191), а двух опасных скорпионов, облюбовавших кровать, герой пытается «выселить» с помощью устройства для снятия сапог.

### 3. Ретроспективный город и художник-ребенок

Ретроспективное Царство грез, где носят кринолины и царит мода на «старую мебель»<sup>467</sup>, иллюстрирует не только концепции английского эстетизма, отраженные в работах Уолтера Пейтера, но и мысль о возможности возвращения в детство, к миру самых ранних впечатлений, имеющих ключевое значение и для самого автора, отметившего однажды, что он описал в романе «пережитое им самим»<sup>468</sup>. Собственное детство Кубин ассоциирует с атмосферой так называемой «старой Австрии» до ее превращения в дуалистичную монархию (1804-1867), необычайно важной для всей его последующей жизни. О внутренне осознаваемой принадлежности к этой эпохе Кубин пишет в письме своему другу Ф. фон Херцмановски-Орландо: «Да и вообще, мой век – это 1770-1870 годы, которые, к сожалению, кончились за семь лет до моего рождения».<sup>469</sup> Именно в эту эпоху, фактически ушедшую в прошлое еще до его появления на свет, автор помещает своего героя, делая упор на 60-х гг. XIX<sup>470</sup>. Возвращение рассказчика во времена его детства осуществляется в романе Кубина за счет окружающих его старинных предметов, перехода на другой берег реки и пророческого сна, предвещающего состояние эпифанической сопричастности кратким мгновениям ожившего прошлого, а также различных сказочных

<sup>467</sup> См.: Hofmannsthal H. von. Gabriele d'Annunzio // Hofmannsthal H. von . Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I. Frankfurt a. M., 1956. S. 158.

<sup>468</sup> Цит. по: Hoberg A. Aus halbvergessenen Lande. S.123

<sup>469</sup> Herzmanovsky-Orlando F. von Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952. S. 82. Письмо от 11.10.1914 г.

<sup>470</sup> В действительности в Царстве грез герой оказывается в еще более давней исторической эпохе, предшествующей революции 1848 года, о чем он по приезде восторженно сообщает в письме своему другу Фрицу, под которым подразумевается коллега и друг автора, австрийский художник и писатель Фриц фон Херцмановски-Орландо: «Вообще же здесь все только старинное, люди живут как наши деды до революции...» (74).

мотивов, формирующих особый тип параллельного мира, существующего вне зависимости от исторического времени.

Противопоставление фантастической истории миру фей и сказок восемнадцатого века является одним из основополагающих положений в работе Шарля Нодье «О фантастическом в литературе» (1830)<sup>471</sup>. Эту идею подхватывает в XX веке его соотечественник Роже Кайюа в своей работе «Картина фантастического. От сказки к science fiction»<sup>472</sup>, называя отношение сказочного и фантастического к действительности основным критерием их различия. Если в сказке «иной мир» – мир чудесного, как его именует Кайюа, кажется естественным, то в фантастике он являет собой прорыв, вторжение в действительность, в связи с чем фантастический и реальный миры оказываются в отношении непримиримости, вражды, чуждости по отношению друг к другу. «В фантастике сверхъестественное предстает в виде трещины в универсальной взаимосвязи. Чудо приобретает роль запрещенного вторжения, действующего устрашающе, и из мира, в котором до этого все было благостно и неколебимо, исчезает присущая ему надежность», – пишет Кайюа<sup>473</sup>. Благодаря сказочным мотивам детство героя приобретает в романе особый статус. Подобно сказке, представляющей собой, по Кайюа, «мир чудесного, противостоящий реальному миру, но не разрушающий их взаимосвязи», не вторгающийся в действительность и не конкурирующий с ней<sup>474</sup>, мир детства, облакаемый в сказочные мотивы, соприкасается с понятием вечности, выступая пространством обособленным, вневременным, возвышающимся как над будничной, так и над фантастической действительностью.

Свое желание поехать в фантастическую страну художник объясняет тягой к свежим впечатлениям, необходимостью поиска свежего материала

<sup>471</sup> Нодье Ч. О фантастическом в литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М. 1980. С. 404-412.

<sup>472</sup> R.Caillois. Das Bild des phantastischen. Vom Märchen bis zum Science fiction // Phaicon 1. Frankfurt a. M. 1974. S. 44-84.

<sup>473</sup> Caillois R. Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zum Science fiction. S. 46.

<sup>474</sup> Цит. по: Jacquemin G. Über das Phantastische in der Literatur // Phaicon 2. Frankfurt a. M., 1975. S. 35.

для творческого вдохновения, а также чрезвычайно привлекательной денежной суммой в размере ста тысяч марок, предоставленной ему агентом Гаучем от имени основателя Царства грез. Однако неявным, ощущаемым лишь на уровне подсознания толчком к путешествию является неожиданно попавший в руки героя предмет из прошлого – портрет школьного друга, приобретающий в романе ту же функцию «машины времени», что и старые вещи в романе Пауля Шеербарта «Император Утопии» («Der Kaiser von Utopia», 1904): «У господина Бартмана было такое чувство, словно он погружается во все это старье, <...> что он ощущает это прошлое почти живым, и он болтал о впечатлениях своего детства и связывал их со всеми этими старыми вещами, и постоянно повторял, что вот так среди старых вещей живешь совсем в другом мире, и что таким людям, которые живут среди старых вещей в другом мире, нельзя мешать и вырывать их оттуда»<sup>475</sup>.

Под влиянием одного только портрета школьного друга, Клауса Патеры, полученного от агента Франца Гауча вместе с официальным приглашением переселиться в империю грез, прошлое материализуется в живую, почти осязаемую данность: «И при взгляде на этот портрет, очень точно передававший сходство, огромный временной интервал словно сжался в моем сознании. Передо мной возникли длинные, желтые коридоры зальцбургской гимназии, я словно воочию увидел старого школьного швейцара с большим зобом <...> И еще я увидел себя, стоящим среди других учеников, а рядом с собой – Клауса» (13). Портрет, отсылающий к забытым дням детства, приобретает для героя магическое значение, в то время как передавший портрет агент Гауч напоминает сказочного посредника, функция которого, по Проппу, «состоит в том, чтобы вызвать отправку героя из дома»<sup>476</sup>. Сферу сказочного затрагивает и сам Гауч, вслух иронично предполагая, что недоверчивый художник, сомневающийся в существовании Царства грез, возможно, принимает его за «лгуна или сказочника»<sup>477</sup>.

<sup>475</sup> Scheerbarth P. Der Kaiser von Utopia. Gr.-Lichterfelde, 1904. S. 79.

<sup>476</sup> Пропп В. Морфология волшебной сказки. М., 1998. С.29.

<sup>477</sup> Kubin A. Die andere Seite. S. 10.

Сказочным ореолом наполняется и образ Патеры, чья судьба развивается в соответствии со сказочным сюжетом: сироту усыновляют приемные родители, они умирают в один день, и герой получает неожиданное богатство. В судьбе Патеры, а затем и самого художника, важную роль играет магическая цифра три, типичная в сказке: известно, что художник посещает вместе с Патерой зальцбургскую гимназию в течение трех лет; приемные родители Патеры скончались через три года после его усыновления; художник трижды пытается попасть во дворец к Патере; он три года пребывает в Царстве грез и, соответственно, возвращается во внешний мир примерно в тридцать три года. И, наконец, географически определимый маршрут следования героя в Царство грез заканчивается в Самарканде, где герой на улицах и площадях то и дело наталкивается на «сценки из "Тысячи и одной ночи"» (38).

Возникающие в романе сказочные мотивы волшебной вещи, посредника, героя-искателя<sup>478</sup>, способствующие поездке героя в Царство грез, скорее всего, были навеяны Кубину восточной сказкой «Ватек» («Vathek», 1782) английского писателя Уильяма Бекфорда (1760-1844), которую он иллюстрировал в период с 1905 по 1907 годы по просьбе Франца Бляйа, ее переводчика на немецкий язык<sup>479</sup>. Отправленные издателю готовые иллюстрации по финансовым соображениям не были опубликованы, и «арабская сказка» вышла в издательстве Юлиуса Цайтлера в 1907 года без работ Кубина<sup>480</sup>. Присутствующие в обоих текстах «волшебные вещи» содержат обращенное к герою вербальное высказывание, побуждающее его к действию: в сказке Бекфорда на сабле, полученной Ватеком от индийца-чужестранца, появляются загадочные, меняющиеся надписи, заставляющие

<sup>478</sup> Пропп В. Морфология волшебной сказки. С.32.

<sup>479</sup> Beckford W. Vathek. Dt. Übersetzung von Franz Blei. Leipzig, 1907.

<sup>480</sup> К сожалению, иллюстрации Кубина к «Ватеку», за исключением одной, датированной 1907/08 гг., пока не обнаружены. Д. Хайсерер указывает на три иллюстрации к роману, связанные с восточной тематикой, которые могли «перекочевать» из проиллюстрированной Кубином книги английского писателя. Речь идет о верблюжьем караване, храме у озера, а также иллюстрации, изображающей огонь в подземном зале. Мотив верблюжьего каравана появляется также в работах: «Перевоз сокровища» («Transport eines Schatzes», ок. 1908), «Ездок на верблюде» («Kamelreiter», ок. 1905/08), «Поезд, идущий по пустыне» («Zug durch die Wüste», 1911). См.: Heißerer D. Wort und Linie. Kubin im literarischen München zwischen 1898 und 1909. S.76-80.

его отправиться в путешествие; в «Другой стороне» в футляре с портретом Патеры художник обнаруживает и написанный им от руки призыв отправляться в путь. Возможно, под влиянием сказки Бекфорда Кубин разрабатывает и образ жителей предместья, аборигенов здешних мест, так называемых голубоглазых. «Это были старики выраженного монгольского типа, одетые в матовые оранжево-желтые халаты. <...> это было очень гордое племя, ведшее свое происхождение по прямой линии от Чингисхана. <...> Самым красивым в этих людях были их пронзительно-голубые, хотя и по-монгольски раскосы глаза» (145), – отмечает рассказчик, впервые посетивший предместье, расположенное на другом берегу реки.

Именно со сказкой «Ватек» Й. Метцнер связывает возрождение интереса к литературной обработке материала о древнем племени «преадамитов», существовавшем на земле до сотворения Адама<sup>481</sup>. Правда, в отличие от Бекфорда, Кубин поселяет свой древний народ не в подземный мир, а на другой, противоположный городу, берег реки<sup>482</sup>, а его основное отличие от прочих горожан состоит в том числе в пронзительно голубом цвете глаз, который, как будет показано, апеллирует не только к «голубому цветку» романтиков, как полагает А. Хевиг,<sup>483</sup> но и к их детской природе.

Переход художника на другой берег реки и знакомство с голубоглазыми дает импульс для странной грезы, возвращающей героя к самому раннему этапу его жизни. Это сновидение, выделенное в отдельную

---

<sup>481</sup> См.: Metzner J. *Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang*. Tübingen, 1976. S.48. Гипотеза о преадамитах была выдвинута в XVII веке протестантским богословом Исааком де Ла Пейером (1594-1676). Образ преадамитов возникает и «Аврелии» Нерваля. Подробнее о литературных апроприациях преадамитизма, в том числе в немецкой литературе, в частности, в «Дневнике Шеклетона» («Shackletons Tagebuch», 1911) Георга Гейма, в прозаической зарисовке Альберта Эренштейна «Море Вудандеров» («Wudandermeer», 1912) см.: Metzner J. *Op.cit.* S. 49-50, 76-83.

<sup>482</sup> К мотиву противоположного берега в связи с темой детства обращается Франц Верфель в небольшом рассказе «Другая сторона» («Die andere Seite», 1916), вероятно, написанном как реплика на роман Кубина. Обращение к миру детства у Верфеля ассоциируется с пересечением водного потока и погружением героя в «таинственный» мир, населенный «одинокими, благородными, уединенно живущими народами», напоминающими голубоглазых аборигенов страны грез у Кубина. См.: Werfel F. *Erzählungen aus zwei Welten*. Stockholm, 1948. S. 28.

<sup>483</sup> Hewig A. *Phantastische Wirklichkeit*. S. 234

главу, занимает в книге центральное положение<sup>484</sup>, что соотносится с той ролью, которую играет этап раннего детства для автора. Во сне герой рефлектирует события, описанные в предшествующей главе и связанные с посещением предместья: «Я увидел себя стоящим на берегу и с тоской вглядывающимся в предместье, которое выглядело обширнее и живописнее, чем наяву... Но тут моя левая нога, к моему великому удивлению, вытянулась в длину, так что я без усилия смог перешагнуть на другой берег» (151).

Одним из ключевых образов сна является гигантская раковина с моллюском, замеченная героем на другом берегу реки: «Я увидел колоссального моллюска, возвышавшегося на речном берегу, словно утес, и запрыгнул на его твердую створку. И тут – новая беда! Моллюск раскрыл створки, подо мной заколыхалась желатинообразная масса... и я проснулся» (154). С образом раковины, завершающим сон героя, Р. Ханк отождествляет столицу Царства Грез – Перле. Раскрывающиеся створки раковины, дрожащие в ней желатинообразные массы указывают, по Ханку, на «утеральный процесс», процесс рождения или «возрождения» героя и его «возвращение к личным неосознанным этапам раннего детства»<sup>485</sup>.

В контексте с характеристикой сна художника, предложенной Ханком, голубой цвет глаз у представителей древнего племени приобретает особое значение. В книге Лангбена «Рембрандт-воспитатель» голубые глаза трактуются в двух дополняющих друг друга значениях: как антропологический признак немецкой нации<sup>486</sup>, но одновременно и как символ детской составляющей в человеке. Немецкое «blauäugig» (рус. голубоглазый) понимается Лангбеном в том числе в переносном значении как «наивный, невинный», то есть присущий неиспорченной натуре ребенка.

<sup>484</sup> На формальном уровне этот эффект усиливается за счет одинакового количества глав до и после главы «Сон», а также одинакового количества иллюстраций до и после иллюстрации «Сон».

<sup>485</sup> Hank R. «Sanfte Apokalypse». *Untergangsvisionen in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende // Literatur und Kritik*. 1990 (241/242). S. 66.

<sup>486</sup> См. новеллу Т. Манна «Тонио Крегер» в которой также возникает мотив «голубоглазых», но уже в полемике с позицией Лангбена. Голубоглазые наивны и не художники, но им также принадлежит мир. Как и у Манна, голубоглазым в романе Кубина вменяется роль «подлинных повелителей», своей магической силой влияющих даже на самого основателя царства – Патеру. Эта новелла входила в сборник рассказов «Тристан», для которого Кубин проиллюстрировал обложку. См.: Mann Th. *Tristan: sechs Novellen*. Umschlag von Alfred Kubin. Berlin, 1903.



Эту «детскость», скрытую в «прекрасных голубых глазах» немецкого народа, Лангбен считает одним из основных его качеств, в то время как одним из величайших устремлений немецкой культуры становится для него стремление к единению художника и ребенка<sup>487</sup>: «Лишь нежные волокна по-детски чувствующего сердца обладают способностью к восприятию впечатления и одновременно к его изображению, которая отличает настоящего художника»<sup>488</sup>.

Связь детства и творчества, правда в несколько иной перспективе, возникает и в эссе Фрейда «Поэт и фантазирование» (1907), где он отмечает: «Сильное живое переживание пробуждает в художнике воспоминание о раннем, чаще всего относящемся к детству переживании, истоку нынешнего желания, которое создает свое осуществление в произведении; само произведение обнаруживает элементы как свежего повода, так и старого воспоминания»<sup>489</sup>. Вслед за Фрейдом Кубин указывает на вечность детских впечатлений, которые не умирают и не проходят, а «постоянно возрождаются заново, оставляют отпечаток в нашей душе и вступают в бесчисленные связи с впечатлениями, порожденными более поздними событиями»<sup>490</sup>. В своих автобиографических заметках «Из моей жизни» автор делится личным опытом творческого генезиса, указывая на то, что «весь мир его воображения опирается на первые детские впечатления»<sup>491</sup>. Мотив голубых глаз (в отличие от Лангбена, лишенный у Кубина антропологической подоплеки), вероятно, осознается автором именно в значении символа вечного детства в душе человека, служащего указанием на его способность быть художником.

Следование рассказчика за голубоглазыми в момент окончательного крушения Царства грез фактически не только спасает его от смерти, но и открывает ему новые внутренние горизонты, связанные с опытом обретения

<sup>487</sup> Влияния взглядов Лангбена на формирование идеологии национал-социализма в работе не рассматривается.

<sup>488</sup> Von einem Deutschen (Langbehn J). Rembrandt als Erzieher. S.223.

<sup>489</sup> Фрейд З. Художник и фантазирование // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 132.

<sup>490</sup> Kubin A. Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen. München, 1973. S. 26

<sup>491</sup> Kubin A. Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Zeichnungen. München, 1974. S. 184.

«утраченного времени», детского мировидения, необходимого для становления истинного художника. «Я ощущал ни с чем не сравнимую легкость... Прокукарекал петух, и я услышал тихую органную музыку, какой-то простенький хорал. Глянув вниз я увидел глубоко под собой родной немецкий зимний ландшафт, горную деревушку <...> Я сразу узнал это место: здесь я провел детство. Каждый из этих людей был хорошо мне знаком: в одной из пар я с радостным испугом узнал своих родителей – отец был в своей неизменно бурой меховой шапке. Я ничуть не удивился, хотя большинства этих людей давно не было на свете, и сам хотел войти в это воскресшее прошлое, но не смог пошевелить ни членом. Стая воронов пролетела в направлении замерзшего озера, по которому шли закутанные фигуры, - потом все стало блекнуть и бледнеть – и видение исчезло.» (257), - повествует художник. Этот краткий миг перехода внутреннего «Я» героя в состояние эмфатического восприятия, трансцендентное переживание экстатических моментов счастья, выходящих за рамки социальной и материальной действительности, намеченное в эпифании детства героя, является отличительным признаком нового типа утопического сознания, утопии «момента», в которой происходит «редукция утопических содержаний и целей до уровня внутреннего мира субъекта, настроенного на поиск утопичности»<sup>492</sup>.

#### **4. Город-помойка**

##### **4.1. Город и музей как метафоры «старого» мира, миссия художника**

Возникающий в «Другой стороне» мотив разрушенного города-музея, а также образ художника, созерцающего процесс разрушения, а порой и соучаствующего в нем, позволяет говорить о сопричастности романа Кубина формирующейся в этот период авангардистской традиции. В работах

---

<sup>492</sup> Bohrer K.-H. Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M., 1981. S. 185-186.

Василия Кандинского, Франца Марка, Томмазо Маринетти уничтожение эстетических и духовных ценностей «старого» мира отождествляется с пространственными образами музея и города как среды их бытования.

Радикальный «расчет» с музеем как скопищем старых, отживших свой век художественных ценностей впервые заявляет о себе в среде итальянских футуристов. В манифесте, опубликованном в газете «Фигаро» («Le figaro») 20 февраля 1909 года, за несколько месяцев до выхода в свет «Другой стороны», Ф. Т. Маринетти провозглашает музеи «общественными дортуарами, где одни тела обречены навечно покоиться рядом с другими, ненавистными или неизвестными»<sup>493</sup>, где происходят «взаимные зверства художников и скульпторов, убивающих друг друга линиями и красками в том же музее»<sup>494</sup>. Называя Италию «рынком старьевщиков»<sup>495</sup>, Маринетти призывает освободить ее от бесчисленных музеев, которые он сравнивает с кладбищами, где происходит то же смешение множества тел, неизвестных друг другу. Критика музеев включает для Маринетти и критику прошлого в целом, которое он называет «утешением для умирающих инвалидов и узников»<sup>496</sup>, указывая на пагубность его пустого почитания, из которого выходишь неизменно «изнуренным, уменьшенным, затоптанным»<sup>497</sup>. Требуя безжалостной расправы над любыми свидетельствами старого мира, Маринетти призывает футуристов к отчаянным действиям: повернуть каналы для того чтобы затопить «склепы музеев»<sup>498</sup> и разрушить заступами и молотками «фундаменты почтенных городов»<sup>499</sup>.

Вероятность того, что Кубин был знаком с манифестом футуристов до завершения романа, невелика, однако использованные Маринетти для десакрализации музея и вместе с ним всего, что связано с прошлым, яркие и жуткие метафоры, но уже в форме реализованных образов, возникают при

<sup>493</sup> Маринетти Ф.Т. Манифест футуризма // Манифесты итальянского футуризма. Пер. В. Шершеневича. М., 1914. С. 8.

<sup>494</sup> Там же.

<sup>495</sup> Там же.

<sup>496</sup> Там же, с. 9.

<sup>497</sup> Там же.

<sup>498</sup> Там же.

<sup>499</sup> Там же.

описании городского апокалипсиса и в романе Кубина. В частности, метафора «общественных спален», трансформированная Кубином в «общественный сон» (Gesellschaftsschlaf), перекликается с метафорой «общественных дортуаров» у футуристов.

Василий Кандинский, желая указать на необходимость гибели старого мира и его устоев, в программной работе «О духовном искусстве» (1911) обращается к метафоре разрушающегося города. При этом для Кандинского участие внешних сил в процессах разрушения представляется излишним, и разрушающая сила выступает величиной метафизической: «Человечество действительно живет в таком духовном городе, где внезапно проявляются силы, с которыми не считались духовные архитекторы и математики. Тут, как карточный домик, рухнула часть толстой стены; там лежит в развалинах огромная, достигавшая небес, башня, построенная из многих сквозных, как кружево, но «бессмертных» духовных устоев. Старое забытое кладбище сотрясается, открываются древние забытые могилы, и из них поднимаются позабытые духи»<sup>500</sup>. Музеализируя городское пространство, а затем разрушая его, Кубин в своем романе соединяет обе концепции, параллельно сформулированные к этому моменту итальянскими и русскими авангардистами.

Как и у Кандинского, разрушение города в романе Кубина приобретает формы загадочного, необъяснимого процесса, внезапного распада и уничтожения материи, под влиянием которого в Перле сгорает архив, обрушивается мост, обваливается фасад дворца, разверзается лабиринт подземных ходов и тонет озерный храм со всеми его сокровищами.

Процесс гибели «старого искусства» в романе касается как средств для его создания, так и самих произведений, которые «заражаются» тем же фантастическим процессом «болезни материи», что и здания: «драгоценные вазы, фарфоровые сервизы покрывались паутиной мелких трещин; на великолепных картинах появлялись темные пятна, быстро расплзавшиеся по

<sup>500</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С.25.

всему полотну; эстампы становились пористыми и разваливались. Хорошо отреставрированная мебель превращалась в кучу мусора с невероятной скоростью» (198). Художник констатирует, что «бумага заплесневела, а линейка, стол для рисования <...> изъедены червями и насквозь прогнили» (192).

Упадок в искусстве отражается и на лицах тех, кем это искусство востребовано: лавка старьевщика Blumenstich в романе Кубина, возможно, отсылающая к мюнхенскому художественному магазину Блютенцвайга в новелле «Gladius dei» Манна, становится пристанищем «шумной шайки обезьян» (207). Под влиянием общей деградации подпадает и художник. Говорящее имя Кастрингиус, образованное от глагола кастрировать и указывающее на особенности творчества героя, вероятно, возникло под воздействием работы «О духовном в искусстве» Кандинского. Согласно Кандинскому, один из типов искусства обладает пробуждающей, пророчащей силой, в то время как другой тип отражает в художественной форме лишь атмосферу эпохи: «Такое искусство, которое не содержит в себе потенциалов для будущего, которое является лишь дитем времени и никогда не дорастет до того, чтобы стать матерью будущего, - кастрированное искусство. Оно недолговечно и погибает морально в тот момент, когда меняется породившая его атмосфера»<sup>501</sup>. Не только говорящая фамилия героя, но и атрибуты, используемые при описании его внешности, низводят его образ до монструозного существа, совмещающего в себе элементы человеческого, животного и предметного мира: «Короткие, мясистые пальцы с широкими, желтыми, растрескавшимися ногтями» напоминают «корабельные винты» и выявляют следы атаквизма или атрофии (139); перед схваткой с кельнером Антоном, завершившейся для обоих гибелью в недрах

<sup>501</sup> См. Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. S. 26. В русском переводе, опубликованном впервые в 1967 году в Нью-Йорке, важное для интерпретации романа Кубина слово «кастрированный», к сожалению, опущено и заменено на синоним: «Ранее мы сказали, что искусство есть дитя своего времени. Такое искусство способно лишь художественно повторить то, чем уже ясно заполнена современная атмосфера. Это искусство, не таящее в себе возможностей для будущего, искусство, которое есть только дитя своего времени и которое никогда не станет матерью будущего – является искусством *выхолощенным* (курсив - М.Ж). Оно кратковременно; оно морально умирает в тот момент, когда изменяется создавшая его атмосфера». Цит. по: Кандинский В. О духовном в искусстве. С.14.

выгребной ямы, Кастрингиус пригибает голову «как буйвол» (236) и походит «на пьяную лягушку-быка» (236-237) с выпученными глазами.

Такое описание Кастрингиуса характеризует как его творческую деятельность, так и образ рассказчика, который не только наблюдает и фиксирует сцены гибели города, но и порождает отдельные образы его разрушений. О личной «причастности» рассказчика появлению «картин» гибели империи Патеры и ее жителей заявлено уже в начале повествования: на первой станции романа содержится указание на наличие в тексте сцен, при которых герой не присутствовал и от которых он не мог услышать ни от одного человека. Собственное «всезнание» рассказчик объясняет в романе фантастическим влиянием Патеры, наделяющим его способностью к ясновидению. Однако именно эпизоды, осознаваемые читателем как ясновидческие, не виденные героем воочию, отличаются повышенной брутальностью и связаны с гротескным преобразованием фигурирующих в них персонажей.

Для демонстрации этого странного «ясновидения» повествователя мы обратимся к двум эпизодам: смерти хозяина кафе и гибели доктора Лампенбогена, обнаруживающей точки пересечения с рассказом Эверса «Сердца королей». В рассказе Эверса художник по имени Мартин Дроллинг, известный как автор кухонных интерьеров, в буквальном смысле занят превращением смерти в искусство. Скупая, а затем используя добытые мумифицированные сердца королей французской монаршей династии для приготовления красок, Дроллинг пишет этими красками картины, посвященные их прижизненным злодеяниям.

Кубин обращается к тому же, что и у Эверса контексту кухни и человеческого тела как объекта деконструкции для художника, объединяя этой тематикой сразу двух героев романа. Страстью к «кухне» наделяется будущая «жертва», доктор Лампенбоген, слывший гурманом и с одинаковой охотой занимавшийся приготовлением и употреблением пищи, напоминая при этом «японского бога счастья Фукуроку» (132). В свою очередь,

нетрадиционный интерес к человеческой «плоти» отличает, как и в рассказе Эверса, художника, который не скрывает своих «зверских» помыслов при виде пришедшего с визитом доктора Лампенбогена: «И вот этот доктор вступил в нашу квартиру, словно ходячий квадрат, закутанный в меха. Пока он осматривал жену, я дивился на его заговор; «хороший кусок для жаркого!» – плотоядно подумал я (111).

Мимолетные каннибалистские фантазии художника не замедлят осуществиться в соответствующей главе романа «Ад», представляющей, наряду с не менее изощренными смертями других героев, образ поджаренного собственными пациентами на вертеле доктора Лампенбогена, который «закончил свое существование в виде жаркого, и притом скверного: верхняя часть почти не пропеклась, едва подрумянившись, тогда как нижняя превратилась в уголь, только бока поджарились как следует, покрывшись аппетитной золотистой корочкой» (239). Как и в рассказе Эверса, мертвое человеческое тело (или его «преображенная» часть в «Сердцах королей») выступает репрезентацией прижизненной вины персонажа, но если в рассказе Эверса эта вина эстетизируется средствами изобразительного искусства, то в романе Кубина сознание художника, напротив, дегуманизирует смерть, низводя живого человека до куска жареной плоти и дублируя этот гротескный объект на иллюстрации (43, 291).

Очевидно, что и смерть хозяина городского кафе от укусов крыс в подземелье является событием, сконструированным фантазией рассказчика, а не увиденным им воочию. Образ крыс и мышей, ставший воплощением болезни и беды в лирике экспрессионизма, в фантастической литературе на рубеже веков, напротив, подвергается эстетизации. Во сне Франка Брауна из романа Эверса «Ученик чародея» разбегающиеся из мозга героя крысы, выступающие символом крушения его грандиозного замысла, возникают в форме причудливого орнамента, характерного для искусства югендстиля: «Сто крыс выпрыгнули из его черепа... Потом они сели, и каждая из них взяла свой длинный хвост в зубы и прикусила его. И сто длинных голых

червей стали подползать к нему. Там, где они проползали, они оставляли мягкую светлую слизь, и весь пол блестел от этой слизи»<sup>502</sup>. Крыса в романе Кубина осознается не только как смертельная опасность для конкретного героя, но и как глобальная физическая угроза человечеству. Образ «мириадов крыс», населявших «подвалы и катакомбы Перле» (232), гиперболизуется и приобретает почти экспрессионистическое звучание, выступая «катализатором процессов разрушения в мире, который кажется поэту прогнившим и проеденным червями»<sup>503</sup>.

По-медицински трезвая констатация факта доминирования «крысиной жизни над жизнью человеческой»<sup>504</sup> присутствует и в образах из зловещего подполья, домысленных в романе Кубина художником: «Он (хозяин кафе-М.Ж.) пытается бежать, отбиваться, ощущает прикосновения маленьких лапок – зверьки виснут на нем тяжелыми гроздьями. В руку, которая их смахивает, впиваются маленькие острые зубки. Он пытается стряхнуть с себя врагов. Четыре, пять, шесть раз это ему удается; потом он валится на пол, чтобы освободиться от голодных мучителей. Сотня-другая крыс оказывается расплющенной и раздавленной. Но на их месте появляются тысячи, и они благословляют судьбу, которой Создатель наградил крысиное племя!» (232)<sup>505</sup>.

Таким образом, художник-рассказчик задает особую, характерную для литературы экспрессионизма перспективу изображения гибели жителей Царства грез, в которой осуществляется слияние их субъектных и объектных

<sup>502</sup> Ewers H.H. Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger. München, 1917. S. 279.

<sup>503</sup> Cosentino Ch. Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus. S. 38.

<sup>504</sup> Ibid., S. 43.

<sup>505</sup> Шокирующие образы плотоядных крыс, заживо пожирающих человека у Кубина, предвосхищают появившиеся несколькими годами позднее образы из стихотворения Георга Гейма «Офелия I» («Ophelia I», 1910) или стихотворения «Прекрасная юность» («Schöne Jugend») из цикла «Морг» («Morgue», 1912) Готфрида Бенна, в котором крысиный выводок обосновался в легком утопленнице:

И наконец под грудобрюшной преградой

Обнаружился крысиный выводок.

Одна из сестричек подохла,

Зато другие пожирали печень и почки,

Пили холодную кровь

И тем самым организовали себе прекрасную юность.

См.: Бенн Г. Собрание стихотворений. СПб., 1997. С. 35.



качеств, переводящее их в статус «несобственно субъектов»<sup>506</sup>: Лампенбоген в его глазах является одновременно и лекарем, и «куском жаркого». Хозяин кафе превращается из живого человека в корм для крыс. Этот ряд деантропоморфизируемых героем персонажей может быть пополнен и трансформацией Патеры: если в начале романа дворец повелителя представляется рассказчику в виде черепа «с пустыми глазницами окон» (200), то в его завершение и сам Патера превращается в череп (260) и становится под стать своему дому таким же огромным.

Особая позиция художника в романе, не только наблюдающего и фиксирующего картины городского апокалипсиса, но и пополняющего их продуктами собственной фантазии, позволяет трактовать его образ в аспекте авангардистской традиции, в которой художнику отводится центральная роль как в рождении новой вселенной, так и в уничтожении старого мира. Франц Марк формулирует это положение в предисловии ко второму изданию альманаха «Синий всадник» (1912), так и не вышедшего в свет, следующим образом: «Дерзкий разрыв со вчерашним миром – вот суть авантюры творчества. Эта акция составляет великую цель нашего времени – единственную, ради которой стоит жить и умереть. Здесь нет ни малейшей примеси презрения к великому прошлому. Но мы хотим иного; мы не желаем жить, как беспечные наследники, жить прошлым. <...> Наследство промотано; поглощая суррогаты, мир опошляется. И вот мы вторгаемся в новые сферы, мы переживаем великое потрясение – нам предстоит все заново расчистить, сказать, вспахать, исследовать. Перед нами мир – он чист <...> Если мы отважимся идти вперед, мы должны перерезать пуповину, связывающую нас с материнским прошлым. Мир рождает новую эпоху, и встает лишь один вопрос: пора ли уже освободиться от старого мира?»<sup>507</sup>

В этой связи дополнительное значение приобретает в романе и образ пустыни, которая отсылает не только к столь популярной в этот период

---

<sup>506</sup> Смирнов И.П. Олитературное время. С. 143.

<sup>507</sup> Цит. по: Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. М., 2003. С. 19.

восточной тематике. Пустыня ассоциируется в литературе этого периода и с точкой «ноля», с топосом пустого места, на котором возможно возникновение новой вселенной. Спустя несколько лет именно образ пустыни связывается русским авангардистом Казимиром Малевичем с рождением обновленного мира, возникающего благодаря усилию попавшей в это «ничто» творческой личности: «В пустыне нет ничего, ушел от мира – ушел от вещи и сутолоки, чтобы по-иному издать крик своего Бога, самого себя, услышать свой говор... Но зачастую отшельники уносят огромный багаж и незаметно для себя расставляют его в пустыне, пустыня перестает быть пустыней»<sup>508</sup>.

Однако миссия созидателя и творца новой вселенной, возлагаемая Малевичем или Кандинским на художника, который своим талантом пролагает путь «в царство завтрашнего дня»,<sup>509</sup> оказывается в романе Кубина под вопросом. «Избранничество» героя продиктовано в «Другой стороне» не только его функцией очевидца событий, как это было в литературе предшествующих эпох<sup>510</sup>, и не только возлагаемой на «нового» художника ролью творца и создателя нового мира, но и распространяющимися в 1900-е гг. идеями социального дарвинизма.

#### 4.2. Социальный дарвинизм и умножение избранников

Природные законы, по которым, согласно теории эволюции Дарвина, происходило поэтапное совершенствование человека, переносятся социальными дарвинистами на развитие общества и государства в целом, которые, как и отдельный индивид, стремятся на протяжении всех этапов своего становления к некой высшей ступени, к развитию и прогрессу.

<sup>508</sup> Малевич К. «Заметки о поэзии, духе, душе, ритме, темпе» // Малевич К. Черный квадрат. М., 2003. С. 393.

<sup>509</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. С.24.

<sup>510</sup> В романе М. Шелли «Последний человек» рассказчика Верни Лайонеля не затрагивают уготованные земным людям напасти, и он продолжает вести одинокую жизнь в надежде на обретение друга; герой-рассказчик Брюсова из повести «Гора звезды» спасается от постигшего государство летеев потопа, в то время как его возлюбленная, царица Сеата, погибает на пути в «большой» мир.

Способы достижения этой «высшей ступени» связываются социальными дарвинистами с законами «естественного отбора», которые обуславливаются антропологическими свойствами конкретных индивидов<sup>511</sup>. Экстремальные проявления социального дарвинизма, послужившие плодородной почвой для формирования идей националсоциализма, получают на рубеже веков свою литературную реализацию, в частности, в творчестве Г.Г. Эверса, например, в его романе «Ученик чародея» (1909) или романе Йоханнеса Шлафа (1862-1941) «В мертвой точке» (1909)<sup>512</sup>.

В духе умонастроений эпохи, описывая выживших героев, Кубин заостряет особое внимание на их национальной принадлежности. В состоянии различной физической вменяемости, на месте разрушенного города обнаруживаются в живых не только обезумевший немецкий художник, но и напоминающая мумию английская принцесса фон Х., чудом ожившая благодаря усилиям русского медика, шесть восседающих на деревьях в голом виде израильтян-бакалейщиков, добившихся вскоре большого богатства в Европе, и американец Геркулес Белл в элегантном костюме, с загорелым лицом и бодрой осанкой, напоминающий, однако, «взломщика, уносящего добычу в безопасное место». (270)

Комизм при описании внешности, состояния и будущего выживших героев указывает на критическую позицию автора не только по отношению к ним самим, но и к социальному дарвинизму в целом, равно как и к конкретным антропологическим теориям рубежа веков. Изображая среди выживших героев потерявшего рассудок немецкого художника, Кубин иронизирует, в частности, над разработанной французским дипломатом, социологом и писателем Жозефом Артуром де Гобино (1816-1882) в его труде «Опыт о неравенстве человеческих рас» («Essai sur l'inégalité des races humaines», 1853-1855) теорией о превосходстве арийской нации, повлиявшей

<sup>511</sup> По мнению Густава Йегера, более сильные индивиды и лучшее общество может возникнуть лишь в результате конкуренции, войн и уничтожения более слабых особей. См.: Weinreich H. Duftstoff-Theorie. G. Jäger (1832-1917) Vom Biologen zum Seelenriecher. S. 84.

<sup>512</sup> Об антропологических теориях Шлафа см.: Scheidweiler G. Gestaltung und Überwindung der Dekadenz bei Johannes Schlaf. Frankfurt a. M., 1990. S. 44.

на пангерманские идеи Хьюстона Стюарта Чемберлена<sup>513</sup>, одного из основоположников идеологии расизма в Германии. Шестеро представителей иудейской нации, вынесшие апокалиптические зловещие надписи на ветвях деревьев, не свидетельствуют и в пользу антропологической теории Йоханнеса Шлафа, который отводит именно иудеям особую историческую миссию, связанную с передачей христианского вероисповедания германским народам<sup>514</sup>. В этой связи и жесткую установку Патеры против «всего прогрессивного» можно проинтерпретировать не просто как его отказ от научных достижений и открытий, захлестнувших мир в конце XIX – начале XX века, но и как неприятие позиций радикальных дарвинистов, которые именовали себя «людьми прогресса» («Männer des Fortschrittes»)<sup>515</sup>.

Целая группа «иммунных» к смерти героев в романе Кубина, благодарная своим «спасением» социальному дарвинизму, снижает обновленческую патетику авангарда. Под вопросом оказывается как возможность появления новой вселенной, так и ее предполагаемый строитель, безымянный мюнхенский художник, не вполне готовый к исполнению возлагаемой на него миссии, вынужденный, в итоге, вернуться в большой мир и поправлять свое пошатнувшееся здоровье.

---

<sup>513</sup> Ср. его работу: Chamberlain H.S. Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1 und 2. München, 1899.

<sup>514</sup> Об антропологических теориях Шлафа см.: Scheidweiler G. Gestaltung und Überwindung der Dekadenz bei Johannes Schlaf. Frankfurt a. M., 1990. S.44.

<sup>515</sup> Weinreich H. G. Jäger (1832-1917). Vom Biologen zum Seelenriecher. S. 83. См. также: Sieferle R. P. Die Krise der menschlichen Natur. Frankfurt a. M., 1989.

## Заключение

Рассмотренные в работе урбанистические трансформации и протекающие параллельно им изменения во внутреннем мире героя демонстрируют, с одной стороны, глубокую укорененность романа «Другая сторона» в литературно-художественном контексте конца XIX – начала XX века, с другой, выявляют элементы инновации, определяющие его связь с концепциями и эстетикой формирующего в этот период авангарда.

Средствами фантастики и гротеска в романе создается образ «другого» мира, альтернативного повседневности, который, отвечая тенденциям времени, обнаруживает черты города. Временная реверсивность, фаворизация прошлого, символистская стратегия создания «мира без нового», используемые при формировании образа города в романе, обнаруживают множество аналогий в фантастической литературе эпохи. Новизна авторского замысла при создании фантастического мира состоит в стратегии синтеза, соединения и наложения множества градостроительных контекстов, попытке создания совокупного произведения искусства архитектурными средствами. Однако целью создания такого мега-города становится демонстрация процессов его разрушения, грандиозные масштабы которого, определяемые многосоставностью, воплощают идею тотального и окончательного расчета со старым миром.

Как удалось установить, наряду с распространенным в литературе эпохе мотивом мертвого города о предстоящем крахе государства Патеры свидетельствуют гротескно-фантастические хронотопы, возникающие вследствие распада цельности города, утраты его основной функции хранителя и накопителя культурных и материальных ценностей. Одновременно эти пространственно-временные единства выполняют созидательную функцию, определяя траекторию внутреннего развития героя, способствуя обнаружению им «других» сторон собственной личности – элементов женского, анималистического, детского. Внутренняя эволюция

героя, двойственность и противоречивость его природы, очевидное противопоставление рассказчика остальным персонажам позволяют усматривать в исследуемом романе связь с идеями Кандинского, Марка, Маринетти, возлагающих на художника роль творца нового мира. Одновременно гротескно-фантастические хронотопы обнаруживают в романе метафорическое значение и высвечивают в сатирической перспективе отдельные явления и события из истории европейских городов конца XIX – начала XX века. В работе показано, что отождествление романного города с музеем обнаруживает очевидный прототип в ситуации Мюнхена на рубеже XIX-XX столетий, контекст города и болота отсылает к баварскому местечку Мурнау, хронотопы города-замка и города-архива выявляют черты Австро-Венгрии и габсбургского мифа, в то время как сравнение города с муравейником обнаруживает связь с Германской империей и идеями мюнхенского кружка «космиков».

Высокая степень условности создаваемых в романе пространственно-временных единств, а также различные конкретно-исторические детали определяют рецептивную специфичность исследуемого романа на фоне других произведений фантастической словесности 1900-х гг. Роман «Другая сторона» отличают многозначность и полисемантизм, установка на многоплановую интерпретацию одних и тех же мотивов и образов. Гигантская стена, выступая формальной границей двух противопоставляемых миров, устанавливает связь романа одновременно с венским и мюнхенским контекстами и отсылает, соответственно, к метафорам стены у Бара и Кандинского, характеризующих с помощью иносказания культурную изоляцию этих городов. Таким образом, дуалистичная структура, определявшая особенность фантастики вплоть до конца XIX века (Тодоров), утрачивает в романе свою актуальность, акцент переносится с вопроса о принадлежности события одному из двух миров (повседневного или сверхъестественного) на проблему множественности

интерпретаций и смысловой неисчерпаемости любых явлений действительности.

Одним из таких вопросов, предполагающих целый комплекс возможных ответов, является вопрос о причинах разрушения города и всего Царств грез. Рассмотрев ряд очевидных причин, связанных с цикличностью жизни, а также крахом различных утопических проектов, мы сосредоточились на актуальной для эпохи и автора авангардистской концепции городского апокалипсиса, в соответствии с которой «расчет» с нормами, ценностями и воззрениями существующего миропорядка мыслится как необходимый подготовительный этап для появления новой вселенной. При этом авангардистская установка на «разрыв с традицией», на девальвацию любых существующих взглядов и смыслов достигает в романе максимальной реализации: за счет полисемантизма романских образов под сомнение ставятся не только устои старого мира, но и современные Кубину мировоззренческие концепции, в том числе и концепции самого авангарда с его установкой на мессианскую роль художника.

**Библиография**

1. Kubin A. Die andere Seite. Reprintausgabe nach 1909. München: Spangenberg, 1990. – 338 S.
2. Kubin A. Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Zeichnungen. Hg. von Riemerschmidt U. München: Spangenberg, 1974. – 222 S.
3. Kubin A. Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen. Hg. von Riemerschmidt U. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1973. – 213 S.
4. Kubin A. Dämonen und Nachtgesichte: Eine Autobiographie. München: Piper, 1959. – 65 S.
5. Kubin A. Piper A. Briefwechsel 1907-1953. München: Piper, 2010. – 932 S.
6. Bierbaum O.J. Samalio Pardulus. Mit 20 Beigaben von A. Kubin. München: Müller, 1911. – 44 S.
7. Ernst P. Sechs Geschichten. Leipzig: Insel, 1900. –100 S.
8. Ernst P. Sonderbare Stadt // Ernst P. Gesammelte Werke in 19 Bdn. Bd. 9. München: Müller, 1931. S. 46-56.
9. Ewers H.H. Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger. München: Müller, 1917. – 517 S.
10. Ewers H.H. Die Besessenen: Seltsame Geschichten. München: Müller, 1909. – 310 S.
11. Ewers H.H. Die Ginsterhexe und andere Sommermärchen. Leipzig: von Schalscha-Ehrenfeld, 1905. –104 S.
12. Ewers H.H. Nachtmahr: Seltsame Geschichten. München: Müller, 1922. –360 S.
13. Frey A.M. Solneman der Unsichtbare. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984. – 228 S.
14. Leppin P. Daniel Jesus. Heidelberg: Elfenbein, 2001. – 133 S.
15. Leppin P. Das Gespenst der Judenstadt // Der Sturm, 5. Jahrgang, 1914/15, S. 13-14.



16. Leppin P. Severins Gang in die Finsternis. Ein Prager Gespensterroman. Prag: Vitalis, 1998. – 142 S.
17. Meyrink G. Der heimliche Kaiser. Fragment (Kapitel XII aus dem „Roman der XII“, geschrieben 1907) // Meyrink G. Fledermäuse: Erzählungen, Fragmente, Aufsätze. Hg. von Frank E. München: Langen/Müller, 1981. S.301-348.
18. Meyrink G. Golem. Leipzig: Wolff, 1915. – 307 S.
19. Panizza O. Eine Mondgeschichte. Gifkendorf : Merlin-Verlag, 2011. – 100 S.
20. Panizza O. Visionen. Skizzen und Erzählungen. Leipzig: Friedrich, 1893. – 298 S.
21. Przybyszewski S. Androgyne. Königswinter : Ed. Magus, 1982. – 108 S.
22. Scheerbart P. Der Kaiser von Utopia: ein Volksroman. Gr.-Lichterfelde: Eisselt, 1904. – 233 S.
23. Scheerbart P. Rakkox der Billionär. Leipzig: Insel-Verlag, 1976. – 135 S.
24. Schmitz O.A.H. Haschisch: Erzählungen. Mit 13 Zeichnungen von A. Kubin. München: Müller, 1913. – 107 S.
25. Schmitz O.A.H. Haschisch. Wien: Edition Gutenberg, 2002. – 134 S.
26. Strobl K.H. Die knöcherne Hand und Anderes. München: Müller, 1911. – 250 S.
27. Strobl K.H. Eleagabal Kuperus. In 2 Bde. München: Müller, 1910. – 395 S. 412 S.
28. Strobl K.H. Lemuria. Seltsame Geschichten. München: Müller, 1917. – 427 S.
29. Strobl K.H. Die Eingebungen des Arphaxat: Merkwürdige Geschichten. Minden: J. C. C. Bruns, 1904. – 295 S.
30. Кубин А. Царство грез / В пересказе Ясинского / Reich der Träume. (Die andere Seite.) Ein Roman // Огонек. 1910. № 13, 14 (3/16 апреля) С. 2 – 16, 15 (10/23 апреля). С. 12 – 20.
31. Кубин А. Другая сторона / Пер. К. Белокурова. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000. – 292 с.

32. Кубин А. Другая сторона / Пер. К. Белокурова. М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2013. – 296 с.
33. Майринк Г. Голем / Пер. Д. Выгодского. СПб. : Кристалл, 1999. – 328 с.
34. Эверс Г.Г. Паук. СПб.: Кристалл, 2000. – 656 с.
35. Эверс Г.Г. Альрауне: история одного живого существа. Пер. с нем. М. Кадиша. СПб.: ИНАПРЕСС, 1995. – 251 с.
36. Bahr H. Die Hauptstadt von Europa. Eine Phantasie in Salzburg. // Bahr H. Essays. Leipzig: Insel, 1912. S. 235-242.
37. Bahr H. Wien. Stuttgart: Krabbe. 1906. – 136 S.
38. Beckford W. Vathek. Dt. Übersetzung von Franz Blei. Leipzig: Zeitler, 1907. – 139 S.
39. Beer-Hoffmann R. Der Tod Georgs. Paderborn: Igel, 1994. – 152 S.
40. Bellamy E. Ein Rückblick aus dem Jahre 2000 auf 1887. Dt. Übersetzung von Fleischmann A. Leipzig: Wigand, 1890. –191 S.
41. Bonaventura. Die Nachtwachen. Frankfurt a. M.: Insel, 1974. – 219 S
42. Brjusov V. Die Republik des Südkreuzes. Die autoris. Übertragung aus dem Russ. von Hans von Guenther. München: Weber, 1908. – 108 S.
43. Erckmann-Chatrian. Das unsichtbare Auge oder die Herberge der Gehenkten // Kirde K. (Hg.). Das unsichtbare Auge. Eine Sammlung von Phantomen und anderen unheimlichen Erscheinungen. Übers. von R.A. Zondergeld. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1979. S.7-24.
44. Ewers H.H. Der Student von Prag. Eine Idee. Berlin: Dom-Verlag, 1930. – 219 S.
45. Gide A. Paludes (Die Sümpfe). Deutsche vom Verfasser genehmigte und durchgesehene Ausgabe. Übersetzer: Felix Paul Greve. Minden: J.C.C. Bruns, 1905. – 124 S.
46. Gotthelf J. Die schwarze Spinne. Paderborn: Schöningh, 1983. – 107 S.
47. Harbou Th. von. Metropolis. Berlin: Scherl, 1926. – 273 S.
48. Hesse H. Die Stadt // Hesse H. Die Erzählungen. In 2 Bd. Frankfurt a. M., 1973. Bd.2. S.7-11

49. Hoffmann E.T.A. Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde // Hoffmann E.T.A. Werke. B. 4. Frankfurt a. M.: Insel, 1967. S. 5-150.
50. Hoffmann E.T.A. Haimatochare // Hoffmann E.T.A. Werke. B. 4. Frankfurt a. M.: Insel, 1967. S.153-165.
51. Hofmannsthal H. von. Gabriele d'Annunzio // Hofmannsthal H. von . Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I. Frankfurt a. M.: Fischer, 1956. S. 147-158.
52. Hofmannsthal H. von. Walter Pater // Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze I (1891-1913). Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Bd. 8. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch, 1979. S.194-197.
53. Hofmannsthal H. von. Wiener Brief // Hofmannsthal H. v. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Reden und Aufsätze II (1914-1924). Bd. IX. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch, 1979. S. 482-491.
54. Hofmannsthal H. von. Aufzeichnungen aus dem Nachlass. 1894 // Hofmannsthal H. von. Gesammelte Werke in 10 Bd. Reden und Aufsätze 1925 - 1929. Bd. X. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch, 1980. S. 376-388.
55. Jacobsen F. Die letzten Menschen. Leipzig: Georg Wigand, 1905. – 146 S.
56. Kafka F. Briefe 1902-1924. Frankfurt a. M.: Fischer, 1958. 530 S.
57. Leppin P. Die Türen des Lebens. Prag: Verl. Symposion, 1901. – 55 S.
58. Mann Th. Tristan: Sechs Novellen. Umschlag von Alfred Kubin. Berlin: Fischer, 1903. – 264 S.
59. Martens K. Katastrophen: Novellen. Berlin: Fleischel, 1904. – 192 S.
60. Morris W. Kunde von Nirgendwo // Die neue Zeit. 1892/93. Kautsky K (Hg.)
61. Mühsam E. Ascona // Mühsam E. Gesamtausgabe in 4 Bde., B. 3. Prosaschriften 1. Berlin: Verl. Europ. Ideen, 1978. – S.49-106.
62. Nerval G. de Aurelia oder der Traum und das Leben. Übers. von H. Kubin. Mit 57 Zeichnungen von A. Kubin. München: Müller, 1910. – 146 S.
63. Poe E.A. Ausgewählte Werke. 2 Bde. Leipzig: Kollmann, 1853. – 200 S., 214 S.

64. Poe E.A. Erstaunliche Geschichten und unheimliche Begebenheiten. Stuttgart: Scheible, 1859. – 456 S.
65. Rilke R.M. Larenopfer // Rilke R.M. Sämtliche Werke in 12 Bde. B. I. Frankfurt a. M.: Insel, 1975. S. 7-70.
66. Rilke R.M. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge // Rilke R.M. Sämtliche Werke in 12 Bde. B. 11. Frankfurt a. M.: Insel, 1975. S.705-946.
67. Scheerbart P. Glasarchitektur. Berlin: Verl. der Sturm, 1914. – 125 S.
68. Scheerbart P. Phantastik in der Malerei // Freie Bühne für modernes Leben. Jg. 2 (1891), H.12. S. 286-290.
69. Scheerbart P. Die grosse Revolution. Ein Mondroman. Leipzig: Inselverlag, 1902. – 189 S.
70. Scheerbart P. Kometentanz. Astrale Pantomime in zwei Aufzügen. Leipzig: Inselverlag, 1903. – 64 S.
71. Scheerbart P. Astrale Noveletten. München: Müller,1912. – 209 S.
72. Shiel M.P. The Purple Cloud. Auckland: The Floating Press, 1901. – 464 S.
73. Schmitz O.A.H. Tagebuchaufzeichnungen vom 18. April 1907 bis 10. November 1912. S. 487. Manuskript. Literaturarchiv Marbach.
74. Schmitz O.A.H. Tagebücher. In 3 Bde. Bd 2. Ein Dandy auf Reisen: 1907-1912. Berlin: Aufbau, 2006-2007.
75. Stadler E. Dichtungen, Schriften, Briefe. München: Beck, 1983. – 906 S.
76. Strobl K.H. Gespenster im Sumpf. Ein phantastischer Wiener Roman. Leipzig: Staackmann, 1920. – 407 S.
77. Wedekind F. Erdgeist // Wedekind F. Prosa, Dramen, Verse. Gesamtausgabe in 9 Bde. München, 1960. Bd. I. S. 377-458.
78. Wells G. The Empire of the Ants. Strand Magazine, Dez. 1905.
79. Wells H. G. Die ersten Menschen im Mond. Vom Autor genehmigte deutsche Übertragung von Felix Paul Greve. Minden: Bruns, 1905. – 348 S.
80. Werfel F. Erzählungen aus zwei Welten. Stockholm: Bermann-Fischer, 1948. – 297 S.

81. Арним А. фон. Рафаэль и его соседки. Пер. М. Куличихиной // «Волга-XXI век». № 9-10. Саратов, 2007.
82. Бенн Г. Счастливое детство / Пер. В. Вебера // Бенн Г. Двойная жизнь. Аугсбург/Москва: Waldemar Weber Verlag, Lagus-Press, 2008. С.511.
83. Бер-Гофман Р. Смерть Георга / Пер. Г. Васильева. Нижний Новгород: без указ. изд-ва, 2002. – 127 с.
84. Бонаventura. Ночные бдения / Пер. В. Микушевича. М.: Наука, 1990. – 253 с.
85. Брюсов В. Замкнутые // Брюсов В. Собр. соч. в VII томах. Т. I. Стихотворения. Поэмы. 1892-1909. М.: Худож. лит-ра, 1973. С. 259-266.
86. Ведекинд Ф. Дух земли: Трагедия в 4 д. с прологом / Пер. Э. Бескина. Москва: Чайка, 1908. – 135 Фс.
87. Готхельф И. Черный паук /Пер. В. Булыгина // Порождения тьмы. Сост. Т. Новоженова. М.: Ренессанс, 1993. С. 199-278.
88. Гофман Э.Т.А. Новеллы. М. : Худож. лит., 1978. – 336 с.
89. Гофман Э.Т.А. Приключение в ночь под новый год / Пер. Л. Лунгиной // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 томах. Т.1, М.: Худож. лит., 1991. С. 263-293
90. Захер-Мазох Л. фон. Венера в мехах / Пер. А. В. Гараджи. М.: Рик Культура, 1992. – 378 с.
91. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. – 108 с.
92. Кандинский В. В. О духовном в искусстве // Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 23-140.
93. Кандинский В. Письма из Мюнхена // Аполлон. Разд. "Хроника". 1909. Окт. № 1. С. 17-20; 1910. Янв. № 4. С. 28-30; 1910. Апр. № 7. С. 12-15; 1910. Май-июнь. № 8. С. 4-7; 1910. Окт. — нояб. № 11. С. 13-17.
94. Кандинский В. Текст художника. Ступени // Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2003. С.17-62.
95. Кафка Ф. Замок. / Пер. Р. Райт-Ковалевой. М.: Наука, 1990. – 234 с.

96. Кафка Ф. Бегущие мимо // Кафка Ф. Превращение. Рассказы. Афоризмы. / Пер. С. Апта. СПб.: Азбука, 2000. С. 99-100.
97. Малевич К. С. Заметки о поэзии, духе, душе, ритме, темпе // Малевич К. Черный квадрат. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 390-398.
98. Манн Т. Плятной шкаф. / Пер. С. Шлапоберской// Манн Т. Собрание сочинений: в 10 томах. Т. 7. М.: Худож. лит., 1960. С. 104-113.
99. Маринетти Ф.Т. Манифест футуризма // Манифесты итальянского футуризма. Пер. В. Шершеневича. М.: тип. Рус. т-ва, 1914. С. 5-10.
100. Нерваль Ж. де. Аврелия / Пер. Е. Урениус, П. Муратова // Нерваль Ж. де. Мистические фрагменты. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С.405-469.
101. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Ю. Антоновского // Ницше Ф. Полное собрание сочинений в 13-ти томах. Т. 4. М.: Культурная революция, 2007. С. 11-328.
102. По Э.А. Рассказы. Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1981. – 573 с.
103. Рильке Р.М. Собрание стихотворений. СПб: Биант, 1995. – 400 с.
104. Роденбах Ж. Мертвый Брюгге. Томск: Водолей, 1999. – 704 с.
105. Сю Э. Парижские тайны. М.: Фирма АРТ, 1993. В 2-х Т.
106. Тик Л. Белокурый Экберт. / Пер. А. Шишкова // Песнь о любви и смерти. Антология. М.: Терра-книжный клуб, 1998. С. 233-246.
107. Уэллс Г. Царство муравьев // Уэллс Г. Рассказы. М.: Правда, 1981. С. 539-556.
108. Achleitner A. Kubin als Anreger Kafkas? // Welt und Wort 10 (1955). S.253.
109. Altrichter A. К.Н. Strobl. Ein Lebens- und Schaffensbild. Leipzig: Staackmann, 1927. – 125 S.
110. Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur. Jablkowska J. (Hg.). Lodz: Wydawn. Uniw. Łódzkiego, 1996. – 217 S.

111. Archibald O'Hagan (Pseud.). Walter Pater (1894) // Die Zeit. Wien, 17.11.1894.
112. Assmann P. Künstlerische Quelle für eine andere Moderne // Hoberg A. (Hg.). Alfred Kubin. Drawings 1897-1909. München: Prestel Verlag, 2008. S. 55-68.
113. Bachleitner N. Alfred Kubins Illustrationen zu Edgar Allan Poe und Gérard de Nerval // Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg. Belobratov A. (Hg.). 2003/2004. Bd.6. S.104-127.
114. Bachofen J. Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Basel: Benno Schwabe, 1897. – 440 S.
115. Barber O. H. G. Wells' Verhältnis zum Darwinismus. Leipzig: Tauchnitz, 1934. – 81 S.
116. Bauer H. Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance. Berlin: de Gruyter, 1965. – 138 S.
117. Beardsley Ch.-M. E. T. A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Bonn: Bouvier, 1985. – 376 S.
118. Berbers J. Der Untergang des Traumreiches. Wetzlar: Phantastische Bibliothek, 1998. – 93 S.
119. Berg S. Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jhs. Stuttgart: Metzler, 1991. – 303 S.
120. Berners J. Der Untergang des Traumreiches. Utopie, Phantastik und Traum in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“. Wetzlar: Förderkreis Phantastik in Wetzlar, 1998. – 93 S.
121. Bill M. Einführung // Kandinsky. Über das Geistige in der Kunst. Bern: Benteli, 1965. S. 5-16.
122. Binder H. Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler, 1975. – 346 S.
123. Bisanz H. Alfred Kubin, Zeichner, Schriftsteller und Philosoph. München: Ellermann, 1977. – 181 S.

124. Blei F. Zeitgenössische Bildnisse. Amsterdam: Allert de Lange, 1940. – 345 S.
125. Bohrer K. H. Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. – 261 S.
126. Bohrer K.H. Die Ästhetik des Schreckens. München: Hanser, 1978. – 634 S.
127. Brandstätter G. Traum und Phantastik bei Alfred Kubin // Thomsen Ch. (Hg.). Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. S. 255-267.
128. Breicha O. (Hg.). A. Kubin. Weltgeflecht. Ein Kubin-Kompendium. Schriften und Bilder zu Leben und Werk. München: Ellermann 1978. 207 S.
129. Brittnacher H.R. Zeit der Apathie. Vergangenheit und Untergang in Alfred Kubins „Die andere Seite“ // Müller-Funk W. (Hg.). Faszination des Okkulten. Tübingen: Francke, 2008. S.201-217.
130. Brockhaus Ch. Die ambivalente Faszination der Großstadterfahrung in der deutschen Kunst des Expressionismus // Meixner H. Expressionismus – sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung. München: Fink, 1982. S.89-106.
131. Brockhaus K. Rezeptions- und Stilpluralismus. Zur Bildgestaltung in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ // Pantheon. Jg. XXXII (1974), Heft III. S.272-288.
132. Brunn C. „Ja warum *kam* ich da nicht selbst längst dahinter“. Zur Mainländer Rezeption Alfred Kubins // Müller-Seyfarth W. H. (Hg.) Was Philipp Mainländer ausmacht: Offenbacher Mainländer-Symposium 2001. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. S. 89-110.
133. Brunn C. Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. Oldenburg: Igel Verlag, 2010. – 407 S.
134. Brunn C. Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin. 2. aktualisierte Auflage. Hamburg: Igel Verlag, 2010. – 427 S.



135. Bürger P. Die Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. – 145 S.
136. Caillois R. Das Bild des phantastischen. Vom Märchen bis zum Science fiction // Zondergeld R.A. (Hg.). Phaicon 1. Frankfurt a. M. 1974. S. 44-84.
137. Castex P.-G. Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris: Corti, 1951. – 466 S.
138. Cersowsky P. Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. München: Fink, 1989. – 328 S.
139. Cersowsky P. Thomas Manns „Der Zauberberg“ und Alfred Kubins „Die Andere Seite“ // Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. XXI (1987). S. 289-320.
140. Chamberlain H.S. Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts. In 2 Bde. München: Bruckmann, 1899. – 531 S. 496 S.
141. Cosentino Ch. Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus. Bonn: Bouvier, 1972. – 190 S.
142. Darwin Ch. Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl. In 2 Bde. Stuttgart: Schweizerbart, 1871. – 376 S. 524 S.
143. Demetz P. Prag in Schwarz und Gold. München: Piper, 1998. – 609 S.
144. Der Blaue Reiter. Eine Geschichte in Dokumenten. Hüneke A. (Hg.). Stuttgart: Reclam, 2011. – 434 S.
145. Der Hang zum Gesamtkunstwerk: europäische Utopien seit 1800. Szeemann H. (Hg.). Aarau: Sauerländer, 1983. – 511 S.
146. Derleth L. Die Proklamationen. Leipzig: Insel, 1904. – 83 S.
147. Deuse W. «Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen»: Griechisches in «Tod in Venedig» // Härle G. (Hg.). „Heimsuchung und süßes Gift“. Erotik und Poetik bei Th. Mann. Frankfurt a. M.: Fischer, 1992. S.41-62.
148. Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Rothe W. (Hg.). Stuttgart: Reclam, 1973. – 523 S.
149. Dichter reisen zum Mond. Utopische Reiseberichte aus zwei Jahrtausenden. Swoboda H. (Hg.). Frankfurt a. M.: Fischer-Bücherei, 1969. – 223 S.

150. Dörfler G. Kann man Kubin verfilmen? Filmträume // Die Furche, Nr. 20. 18. 05.1974. S.11
151. Engels E. Münchens „Niedergang als Kunststadt“. Eine Rundfrage, München: Bruckmann, 1902. – 91 S.
152. Esswein H. Alfred Kubin. Der Künstler und sein Werk. München: Müller, 1911. – 82 S.
153. Fähnders W. Anarchismus und Literatur. Stuttgart: Metzler, 1987. – 261 S.
154. Finger A. Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. – 170 S.
155. Fischer D. Mysterium und Initiation bei Kubin, Meyrink und Kafka // Schumacher H. (Hg.) Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts. In 2 Bde. Bd.2. Frankfurt a. M., 1986. S.141- 180.
156. Fischer J.M. Deutschsprachige Phantastik zwischen Decadence und Faschismus // Fischer J.M. Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit. Wetzlar: Phantastische Bibliothek, 1998. S. 97-132.
157. Fischer J.M. Fin de siècle. München: Winkler, 1978. – 298 S.
158. Flora P. Der Fischer im Drüben // Szeemann H. (Hg.). Austria im Rosennetz. Wien: Springer, 1996. S. 100-118.
159. Flora P. Ein Fischer im Drüben. Zum 100. Geburtstag Alfred Kubins. // Breicha O. (Hg.). Alfred Kubin. Weltgeflecht. Schriften und Bilder zu Leben und Werk. München: Edition Spangenberg, 1978. S. 197-200.
160. Flora P. Mein Herzmanovsky-Orlando // Fetz B. (Hg.). Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Wien: Folio, 2004. S.13-14.
161. Fornoff R. Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne. Hildesheim: Olms, 2004. – 658 S.
162. Frecot J. Fidus 1968-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen. München: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins , 1997. – 493 S.

163. Frenschkowski M. Okkultismus und Phantastik. Alteritätsforschungen im Dialog // Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick. Wetzlar: Phantastische Bibliothek, 2011. S. 103-120.
164. Freud S. Der Dichter und das Phantasieren // Freud S. Studienausgabe. Bd. X. Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verl., 1982. S. 169-179.
165. Freund W. Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart. München: Fink, 1999. – 268 S.
166. Freund W. Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm. Stuttgart: Kohlhammer, 1990. – 156 S.
167. Freund W. Von der Aggression zur Angst. Zur Entwicklung der phantastischen Novellistik in Deutschland // Zondergeld R.(Hg.). Phaicon 3 (1978), S.9-31.
168. Fuß P. Das Grotteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln: Böhlau, 2001. – 513 S.
169. Gauss K.-M. Die Wiederkehr des Monarchen // NZZ, 25/26.03.2000. S.49.
170. Gehrig G. Ein neuer Totentanz - Sexualität und Tod im Werk Alfred Kubins // L' art macabre. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung Bd. 8, 2007. S. 89-100.
171. Gehrig G. Sandmann und Geierkind. Phantastische Diskurse im Werk Alfred Kubins. Köln: Böhlau, 2004. – 213 S.
172. Gerhards C. Apokalypse und Moderne. A. Kubins «Die andere Seite» und E. Jüngers Frühwerk. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. – 157 S.
173. [Gundolf F., Wolters F.] Einleitung der Herausgeber // Jahrbuch für die geistige Bewegung. 3 Jg. Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst, 1912. S. III-VIII.
174. Gesamtkunstwerk Expressionismus. Beil R. (Hg.). Ostfildern: Hatje Cantz, 2010. – 512 S.
175. Geyer A. „Angriffe des Wunderbaren auf die Welt der Tatsachen“. Annäherung an das Phantastische im Werk von E. Jünger // Le Blank Th. (Hg.).

- Traumreich und Nachtseite. Wetzlar: Förderkreis Phantastik in Wetzlar, 2001. S. 36-55.
176. Geyer A. Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod. Wien: Karolinger, 2005. – 124 S.
177. Geyer A. Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat. Wien: Böhlau, 1995. – 262 S.
178. Geyer A. Traumverwandtschaft. Kubins Begegnung mit Kafka // Lachinger J. (Hg.). Magische Nachtgesichte. Salzburg: Residenz-Verlag, 1995. S.67-85.
179. Glaser H. Utopische Inseln: Beiträge zu ihrer Geschichte und Theorie. Frankfurt a. M.: Lang, 1996. – 241 S.
180. Gnam A. Erkenntnisformen des Phantastischen. Okkulte Vorstellungen in Gustav Meyrinks „Golem“ und Alfred Kubins „Die andere Seite“ // Musil-Forum 29 (2007). S.190-206.
181. Goumegou S. Traumtext und Traumdiskurs: Nerval, Breton, Leiris. München: Fink, 2007. – 525 S.
182. Grein B. Von Geisterschlössern und Spukhäusern. Das Motiv des gothic castle von Horace Walpole bis Stephen King. Wetzlar: Förderkreis Phantastik, 1995. – 99 S.
183. Grohmann W. W. Kandinsky. Leben und Werk. Köln: DuMont Schauberg, 1961. – 428 S.
184. Gustaffson L. Utopien. Essays. München: Hanser, 1970. – 128 S.
185. Hank R. „Sanfte Apokalypse“. Untergangsvisionen in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende // Literatur und Kritik. 1990 (241/242). S.58-71.
186. Hardtwig W. Soziale Räume und politische Herrschaft. Leistungsverwaltung, Stadterweiterung und Architektur in München 1870 bis 1914 // Hardtwig W. (Hg.) Soziale Räume in der Urbanisierung. Studien zur Geschichte Münchens im Vergleich 1850 bis 1933. München: Oldenbourg, 1990. S. 59-153.

187. Hauff S. gut balanziert nirgends eingebissen. Alfred Kubin und die schöpferische Indifferenz Salomo Friedländers // Hoberg A. (Hg.). Alfred Kubin 1877-1959. München: Städtische Galerie im Lenbach-Haus, 1990. S.177-186.
188. Heißerer D. Bebuquin trifft Doktor Lerne. Zwei wiederentdeckte Rezensionen von C. Einstein zu M. Renard und A. Kubin //Aus dem Antiquariat. 1991 (2). S.42-45
189. Heißerer D. Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Boheme um 1900. München: Diederichs, 1993. – 320 S.
190. Heißerer D. Wort und Linie // Hoberg A. (Hg.). Alfred Kubin 1877-1959. München: Städtische Galerie im Lenbach-Haus, 1990. S.67-90.
191. Hennlein E. Erotik in der phantastischen Literatur. Essen: Die Blaue Eule, 1985. – 119 S.
192. Herzmanovsky-Orlando, Fritz von. Der Briefwechsel mit Alfred Kubin. 1903 bis 1952 // Herzmanovsky-Orlando, Fritz von. Sämtliche Werke in 10 Bänden. Salzburg: Residenz, 1983. B. 7. – 484 S.
193. Hewig A. Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu A. Kubins Roman „Die andere Seite“. München: Fink, 1967. – 210 S.
194. Hinterhäuser H. Fin des siècle. Gestalten und Mythen. München: Fink, 1977. – 233 S.
195. Hoberg A. Aus halbvergessenem Lande // Hoberg A. (Hg.). Alfred Kubin (1877-1959). München: Städtische Galerie im Lenbach-Haus, 1990. S. 117-130.
196. Hoberg A. Biographie // Hoberg A. (Hg.). Alfred Kubin (1877-1959). München: Städtische Galerie im Lenbach-Haus, 1990. S. 13-41.
197. Hoberg A. Kubin und München (1898-1921) // Hoberg A. (Hg.) A. Kubin (1877-1959). München: Städtische Galerie im Lenbach-Haus, 1990. S. 43-66.
198. Hoberg A. Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902-1914. München: Prestel, 1994. – 159 S.

199. Hofer S. Orte der Glückseligkeit. Architekturphantasien und utopische Projekte aus dem Kreis der Lebensreform // Buchholz K. (Hg.) Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. In 2 Bde. Bd. 2. Darmstadt: Häusser, 2001. S. 81-92.
200. Hoffmann D.O. Paul Leppin: eine Skizze mit einer ersten Bibliographie der Werke und Briefe. Bonn: Bouvier, 1982. – 263 S.
201. Hofmann W. Gesamtkunstwerk Wien // Szeemann H. (Hg.) Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Aarau: Sauerländer, 1983. S. 84-92.
202. Holeczek B.M. Otto Julius Bierbaum im künstlerischen Leben der Jahrhundertwende. Studien zur literarischen Situation des Jugendstils. Diss. Freiburg/Schweiz 1973.
203. Horodisch A. Alfred Kubin als Buchillustrator. Amsterdam: Verl. der Erasmus-Buchhandlung, 1949. – 99 S.
204. Horodisch A. Einige Gedanken über A. Kubin als Zeichner. // A. Kubin. Taschenbibliographie. Amsterdam: Erasmus, 1962. S.73-96.
205. Ikelaar L. Paul Scheerbart und Bruno Taut: zur Geschichte einer Bekanntschaft. Paderborn: Igel-Verl. Wiss., 1996. – 158 S.
206. Innerhofer R. Deutsche Science Fiction 1870-1914: Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung. Wien: Böhlau, 1996. – 508 S.
207. Jablkowska J. Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1993. –246 S.
208. Jablokowska J. Die Apokalyptik um die Jahrhundertwende // Die Rampe. 1989, H.2, S. 7-24.
209. Jacquemin G. Über das Phantastische in der Literatur // Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur. Band 2. Frankfurt a. M., 1975. S. 33-53.
210. Jehmlich R. Phantastik-Science fiction-Utopie // Fischer J.M. (Hg.). Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. S. 11-33.

211. Jelavich P. München als Kulturzentrum: Politik und die Künste // Zweite A. (Hg.) Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen. 1896-1914. München: Prestel, 1982. S.17-28.
212. Jirku B. Alfred Kubins die „Andere Seite“ als Vorbote des Surrealismus // Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association. Riverside, Vol. 28, 1995, № 1. S. 31-54.
213. Johnston William M. Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte: Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938. Wien: Böhlau, 1974. – 511 S.
214. Jünger E. Rückblick // Ernst Jünger und Alfred Kubin. Eine Begegnung. Frankfurt a. M.: Propyläen, 1975. S.111-117.
215. Jünger E. Staubdämonen // Ernst Jünger und Alfred Kubin. Eine Begegnung. Frankfurt a. M.: Propyläen, 1975. S.102-109.
216. Junghanns K. Der deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt. Berlin: Henschelverl. Kunst und Ges., 1982. – 191 S.
217. K.E. Kubin als Zeichner // Berliner Börsen-Courier, 42 Jg. Nr.429, Dienstag, 14. September 1909, Morgenausgabe, S.4.
218. Kandinsky W. Essays über Kunst und Künstler. Bern: Benteli, 1973. – 252 S.
219. Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. Bern: Benteli, 1965. – 144 S.
220. Karbach W. Phantastik des Obskuren als Obskürität des Phantastischen. Okkultische Quellen phantastischer Literatur // Thomsen Ch. (Hg.). Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1980. S. 281-298
221. Karle R. G. Meyrink und A. Kubin // Sudetenland XVIII (1976), S. 175-180.
222. Kayser W. Das Grotleske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg: Stalling, 1957. – 228 S.
223. Klages L. Mensch und Erde: fünf Abhandlungen. München: Müller, 1920. – 143 S.

224. Kohlschmidt W. E. Stadler // Rothe W. (Hg.) Expressionismus als Literatur. Bern: Francke, 1969. S.277-294.
225. Kolářová E. Alfred Kubin und seine Beziehung zu Böhmen // Freund W. (Hg.) Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. München: Fink, 1999. S.75-85.
226. Koppensfels W. von. Der andere Blick oder das Vermächtnis des Menippos: paradoxe Perspektiven in der europäischen Literatur. München: Beck, 2007. – 320 S.
227. Koseler M. Die sterbende Stadt. Décadence und Apokalypse in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ // Lachinger J. (Hg.). Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit. Salzburg: Residenz-Verlag, 1995. S. 45-55.
228. Kraft H. Der Weg aus der Krise // Hoberg A. (Hg.). Alfred Kubin 1877-1959. München: Städtische Galerie im Lenbach-Haus, 1990. S.109-116.
229. Kraus K. Apokalypse // Kraus K. Untergang der Welt durch schwarze Magie. München: Kösel, 1960. S.11-22.
230. Krieger A. Wege der Erkenntnis in Gustav Meyrinks Roman „Der Golem“ und Franz Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“ // Brücken, 1998 (6). S. 153-174.
231. Kühnelt H. H. E.A. Poe und Alfred Kubin - zwei künstlerische Gestalter des Grauens // Wiener Beiträge zur englischen Philologie. LXV (1957), S. 121-141.
232. Kühnelt H.H. E. A. Poe und phantastische Erzählung im österreichischen Schrifttum von 1900-1920 // Schlern-Schriften, Bd. CIV, 1953. S.131-143.
233. Kühnelt H.H. Die Aufnahme und Verbreitung von E.A. Poes Werken im Deutschen // Festschrift für Walther Fischer. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1959. S.195-224.
234. Lachinger J. Österreichische Phantastik? Trauma und Traumstadt. Überlegungen zu Kubins biographisch-topographischen Projektionen im Roman „Die andere Seite“ // Freund W. (Hg.) Der Demiurg ist ein Zwitter. München: Fink, 1999. S.121-130.



235. Lachmann R. Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. – 501 S.
236. Lang R. André Gide und der deutsche Geist. Stuttgart: Deutsche Verl.-Anst., 1953. – 264 S.
237. Le Rider J. Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien: ÖBV, 1990. – 496 S.
238. Le Rider J. Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus. Wien: Löcker, 1985. – 292 S.
239. Lippuner H. Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“. Bern: Francke, 1977. – 220 S.
240. Loos A. Trotzdem: 1900-1930. Wien: Prachner, 1982. – 218 S.
241. Lovecraft H.P. Die Literatur der Angst: zur Geschichte der Phantastik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. – 152 S.
242. Magris C. Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Müller, 1988. – 354 S.
243. Mairinger J. Meine Verehrung, Herr Kubin! Geschichten aus Zwickledt. Wernstein: Wiesner, 2000. – 178 S.
244. Mally L.H. „Die andere Seite“ – der andere „Golem“? // Sudetenland XIX (1977). S. 256-257.
245. Marks A. Der Illustrator A. Kubin. Gesamtkatalog seiner Illustrationen und buchkünstlerischen Arbeiten. München: Ellermann, 1977. – 438 S.
246. Martens C. Felix Paul Greves Karriere. St. Ingbert: Röhrig Universitäts-Verlag, 1997. – 407 S.
247. Martens K. Die deutsche Literatur unserer Zeit in Charakteristiken und Proben. München: Rösl, 1921. – 523 S.
248. Martini F. Was war Expressionismus? Urach: Port Verl., 1948. – 243 S.
249. Marzin F. Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie. Frankfurt a. M.: Lang, 1982. – 249 S.

250. May M. Die Zeit aus den Fugen. Chronotopen der phantastischen Literatur // Ruthner C. (Hg.) Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke, 2006. S. 173-187.
251. Metzner J. Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang. Das Verhältnis von Wahnbildung und literarischer Imagination. Tübingen: Niemeyer, 1976. – 286 S.
252. Müller G. Magnetismus und Erotik. Bemerkungen zu Kleist, E.T.A. Hoffmann, Thomas Mann und Alfred Kubin // Freiburger Universitätsblätter, H. 93 (1986). S.75-85.
253. Müller G. Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur. Stuttgart: Metzler, 1989. – 377 S.
254. Müller-Thalheim W. Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. München: Nymphenburger, 1970. – 110 S.
255. Mumford L. Die Stadt. Geschichte und Ausblick. B.1.Köln: Deutscher Taschenbuch Verl., 1979. – 673 S.
256. Mumford L. The city in history: Its origins, its transformations, and its prospects N.Y.: Harcourt, Brace & World, 1961. – 657 S.
257. Neffe J. Einladung ins Traumreich. Alfred Kubins Jahrhundertroman ist ein virtuosos Schlüsselwerk für die Epochenwende, an der wir stehen Alfred Kubins Jahrhundertroman ist ein virtuosos Schlüsselwerk für die Epochenwende, an der wir stehen // Die Zeit, 13. August 2009, Nr. 34.
258. Neuhäuser R. Aspekte des Politischen bei Kubin und Kafka. Eine Deutung der Romane „Die andere Seite“ und „Das Schloss“. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. – 173 S.
259. Nietzsche F. Jenseits von Gut und Böse. Berlin: de Gruyter, 1968. – 430 S.
260. Nordau M. Entartung. In 2 Bde. Berlin: Duncker, 1893. – 374 S. 506 S.
261. Penning D. Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik // Fischer J.M. (Hg.). Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1980. S.34-51.

262. Peters H.A. Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904. Stuttgart : Cantz'sche Dr., 1977. – 328 S.
263. Petriconi H. „Die andere Seite“ oder das Paradies des Untergangs // Petriconi H. Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1958. S.96-125
264. Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Brittnacher H.R. (Hg.). Stuttgart: J.B. Metzler, 2013. – 647 S.
265. Philipp M. „Was ist noch, wenn Er nicht lenkt“. Gertrud Kantorowicz und Stefan George // Oelmann U. (Hg.). Frauen um Stefan George. Göttingen: Wallstein, 2010. – 293 S.
266. Plaßmeyer P. Architektur im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus bis zur Ringstraßenära. 1790-1890 // Toman R. (Hg.). Wien. Kunst und Architektur. Köln: Könemann, 1999. S. 144-215.
267. Pohland V. Alfred Kubins Roman: “Die andere Seite”. Die andere Seite der Krankheit – Epilepsie als Fiktion // Die Rampe. Hefte für Literatur 1 (1980). S. 7-38.
268. Pohland V. Das Sanatorium als literarischer Ort. Frankfurt a. M.: Lang. 1984. – 253 S.
269. Polt-Heinzl E. Von A. Kubins Perle zu C. Ransmayrs Tomi // Der Demiurg ist ein Zwitter. Freund W. (Hg.). München: Fink, 1999. S. 275-291.
270. Polt-Heinzl E. Zwei Reisen ans Ende der Welt // NZZ, 18/19.11.1995. Nr. 269. S.52.
271. Poppenberg F. Apokalypse // Die neue Rundschau 21 (1910). S. 413-418.
272. Poritzky J.E. Dämonische Dichter. München: Rösl, 1921. – 515 S.
273. Praz M. Liebe, Tod und Teufel. München: Dt. Taschenbuch-Verl., 1970. – 557 S.
274. Raabe P. Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung. Hamburg: Rowohlt, 1957. – 295 S.
275. Ramseger G. Kubins Fruchtbarkeit: 255 Texte illustriert // Basler Zeitung, Nr.80. 22.04.1977. S.47.

276. Rasch W. Die literarische Décadence um 1900. München: Beck, 1986. – 284 S.
277. Reffet M. Die Eigenständigkeit des Erzählstils in der Prager deutschen Literatur // Prager deutschsprachige Literatur zur Zeit Kafkas. Wien: Braumüller, 1991. S.69-89
278. Ritter C. Anno Utopia oder so war die Zukunft. Berlin: Verlag das neue Berlin, 1982. – 352 S.
279. Roggenbuck G. Das Groteske im Werk Alfred Kubins (1877-1959). Hamburg: Lüdke , 1978. – 352 S.
280. Röhmhild D. „Belly'chen ist Trumpf“: poetische und andere Hunde im 19. Jahrhundert. Bielefeld: Aisthesis-Verl., 2005. – 324 S.
281. Rosenhagen H. Münchens Niedergang als Kunststadt. Teil I und II // Der Tag: moderne illustrierte Zeitung. Berlin, 1901. Nr.143 vom 13.04 und Nr. 145 vom 14.04. 1901.
282. Ruthner C. Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert. Tübingen: Francke, 2004.
283. Ruthner C. K. u. k. Postcolonial? // Müller-Funk W. (Hg.). Kakanien Revisited. Tübingen: Francke, 2002. S.93-103.
284. Ruthner C. Traumreich. Die fantastische Allegorie der Habsburger Monarchie in Alfred Kubins Roman «Die andere Seite» (1908/09) // Kerekes A. (Hg.) Leitha und Lethe. Symbolische Räume und Zeiten in der Kultur Österreich-Ungarns. Tübingen: Francke, 2004. S. 179-197.
285. Ruthner C. Unheimliche Wiederkehr. Interpretationen zu den gespenstischen Romanfiguren bei Ewers, Meyrink, Soyka, Spunda und Strobl. Meitingen: Corian-Verl. Wimmer, 1993. – 210 S.
286. Sachs H. Die andere Seite // Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften. 1 (1912), S. 197-204.

287. Sassmann H. Das Reich der Träumer: Eine Entwicklungsgeschichte Österreichs vom Urzustand bis zur Republik. Berlin : Verl. f. Kulturpolitik. – 432 S.
288. Scheidweiler G. Gestaltung und Überwindung der Dekadenz bei Johannes Schlaf. Frankfurt a. M.: Lang, 1990. – 378 S.
289. Scherpe K.R. Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne // Grossklaus G. (Hg.). Literatur in einer industriellen Kultur. Stuttgart: Cotta, 1989. S. 139-161.
290. Schiele E. Die Kunst - der Neukünstler // Die Aktion 4 (1914). Sp. 428.
291. Schillemeit J. Bonaventura. Der Verfasser der Nachtwachen. München: C.H. Beck, 1973. – 125 S.
292. Schmidt A. Die andere Seite. Zu Alfred Kubins dichterischem Werk // Sudetenland XXXIV (1992). S. 196-204.
293. Schmidt-Dengler W. Kakanische Traumreiche. A. Kubins «Die andere Seite» und F. von Herzmanovsky-Orlandos «Das Maskenspiel der Genien» // Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg. 2001/02. Bd. 5. S.44-56.
294. Schmied W. Der Zeichner A. Kubin. Salzburg: Residenz, 1967. – 452 S.
295. Schmitz O.A.H. Brevier für Einsame. Fingerzeige zu neuem Leben., München: Müller, 1923. – 409 S.
296. Schmitz O.H. Dämon Welt. Jahre der Entwicklung. München: Müller, 1926. – 367 S.
297. Schneditz W. Alfred Kubin und seine magische Welt. Salzburg: Welz, 1949. – 55 S.
298. Schönfeld Ch. Dialektik und Utopie. Die Prostituierte im deutschen Expressionismus. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996. – 197 S.
299. Schroeder R.A. Alfred Kubins „Die andere Seite“: A study in the cross-fertilization of literature and the graphic arts. Diss. Bloomington, Indiana Univ., 1970. – 202 S.

300. Schütz V. The bizarre Literature of Hanns Heinz Ewers, Alfred Kubin, Gustav Meyrink and Karl Hans Strobl. Diss. The university of Wisconsin, 1974. – 225 S.
301. Schwanberg J. In zwei Welten. Das literarische und zeichnerische Werk Alfred Kubins // Freund W. Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. München: Fink, 1999. S. 99-120.
302. Serke J. Böhmisches Dörfer: Wanderung durch eine verlassene literarische Landschaft. Wien: Szolnay, 1987. – 480 S.
303. Settele Ch. Zum Mythos Frau im Frühwerk A. Kubins. Luzern: Zyklop, 1992. – 177 S.
304. Sieferle R.P. Die Krise der menschlichen Natur. Zur Geschichte eines Konzepts. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989. – 249 S.
305. Simmel G. Venedig // Simmel G. Gesamtausgabe in 24 Bd. Rammstedt O. (Hg.). Bd. 8. Ausätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993. S.258-263.
306. Simonis A. Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen: Niemeyer, 2000. – 637 S.
307. Simonis L. Bildende Kunst als Movens der literarischen Avantgarde. Text-Bild Beziehungen im Werk von Alfred Kubin // Kircher H. (Hg.). Avantgarden in Ost und West. Köln: Böhlau, 2002. S. 249-270.
308. Sofsky W. Der Untergang der Städte // Frankfurter Hefte 6 (1983). S. 57-64.
309. Speiser M. Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme. Innsbruck: Inst. für Germanistik, 1992. – 239 S.
310. Spielmann H.R. Geschichtsdarstellung in der franzisko-josephinischen Epik // Österreich in Geschichte und Literatur. №4, 1980. S. 238-256.
311. Stahl E. Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909-1933). Frankfurt a. M.: Lang, 1997. – 468 S.

312. Stockhammer R. Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880 – 1945. Berlin: Akad.-Verl., 2000. – 304 S.
313. Storch U. „Das Brechen und Stürzen durch die Wände der Kategorien“. Doppel- und Mehrfachbegabungen des Expressionismus in Österreich // Amann P. (Hg.). Expressionismus in Österreich. Wien: Böhlau, 1994. S. 123-137.
314. Strobl K.H. Worte Poes. Breviere ausländischer Denker und Dichter, 7. Minden: Bruns, 1907. 236 S.
315. Torra-Mattenklott C. Ästhetischer Raum als totalitärer Raum // Hebekus U. (Hg.) Die Souveränität der Literatur: zum Totalitären der klassischen Moderne 1900 – 1933. München: Fink, 2008. S.165-188.
316. Treut M. Die grausame Frau. Zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1990. – 252 S.
317. Urban O. M. Alfred Kubin, Verbannter aus dem Land der Träumer // Urban O.M. (Hg.). Alfred Kubin. Rhythmus und Konstruktion. Praha: Egon Schiele Art Centrum, 2003. S.9-70.
318. Vaget H. R. Thomas Mann- Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler, 1984. – 349 S.
319. Van Zon, G. A Study of the Double Talent in Alfred Kubin and Fritz von Herzmanovsky-Orlando. New York: Lang, 1991. – 292 S.
320. Vetter I. Das Erbe der „schwarzen Romantik“ in der deutschen Décadence. Passau: Erster Dt. Fantasy Club, 2004. – 134 S.
321. Von einem Deutschen. [Anonym verf. von Julius Langbehn]. Rembrandt als Erzieher. Leipzig: Hirschfeld, 1922. – 380 S.
322. Wackwitz G. Karl Hans Strobl. Sein Leben und sein phantastisch orientiertes Frühwerk. Diss. Halle-Wittenberg, 1981. – 217 S.
323. Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft. Schutterwald: Dr. Klaus Fischer, 2010. 241 S.
324. Weininger O. Geschlecht und Charakter. Wien: Braumüller, 1920. – 599 S.
325. Weininger O. Über die letzten Dinge. Wien: Braumüller, 1904. – 183 S.

326. Weinreich H. Duftstoff-Theorie. G. Jäger (1832-1917). Vom Biologen zum Seelenriecher. Stuttgart: Wiss. Verl.-Ges., 1993. – 352 S.
327. (Wells G.) Rate of Change in Species // Saturday Review, Dec. 15 th 1894.
328. Welzig F. Die phantastischen Romane und Erzählungen in der deutschen Literatur von 1900 bis zur Gegenwart. Diss. Wien, 1941.
329. Wille W. Studien zur Dekadenz in Romanen um die Jahrhundertwende. Diss. Greifswald: Adler, 1930. 214 S.
330. Wolfskehl K. Weltanschauung des Jahrbuchs // Jahrbuch für die geistige Bewegung. 2 Jg. Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst, 1911. S.4-9.
331. Wolter B.-M. „Die Kunst ist eine Afführung des kosmischen Dramas“. Architekturvision und Bühnenreform 1900-1915 // Loers V. (Hg.). Okkultismus und Avantgarde von Munch bis Mondrian 1900 – 1915. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995. S.654-686.
332. Wörtche Th. Phantastik und Unschlüssigkeit: Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Meitingen: Wimmer, 1987. – 299 S.
333. Wunsch M. Die fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). München: Fink, 1998. – 268 S.
334. Zondergeld R.A. Lexikon der phantastischen Literatur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. – 313 S.
335. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
336. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. эссе. М.: Медиум, 1996. – 240 с.
337. Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма. / Пер. С. Ромашко // Беньямин В. Маски времени: эссе о культуре и литературе. Сост. Белобратов А.В. СПб.: Symposium, 2004. С.47-234.
338. Березина А.Г. Поэзия и проза молодого Рильке. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – 183 с.



339. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. – 510 с.
340. Бобраков-Тимошкин А.Е. "Пражский текст" в чешской литературе конца XIX - начала XX веков. Автореферат дис. канд. филол. наук. Москва, 2004. – 18 с.
341. Вайскопф М. Я. «Последний человек» Мэри Шелли: Предисловие к переводу. [http://libelli.ru/earl/pya/shelly\\_m.htm](http://libelli.ru/earl/pya/shelly_m.htm) от 11.05.2014.
342. Вейнингер О. Метафизика // Вейнингер О. Последние слова. Пол и характер. Минск: Попурри, 1997. С. 131-149.
343. Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь в 3-х тт. Т.1. СПб.: Кольна, 1995-1997.
344. Головачева И.В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. СПб.: Петрополис, 2013. – 420 с.
345. Гугнин А. А. А. Кубин и его роман «Другая сторона» (1909) в историко-культурном контексте XX века // Литература в истории культуры. Материалы научного семинара. М.: МГОПУ, 1997. С.91-96.
346. Гугнин А. А. Альфред Кубин // Гугнин А. Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография. Новополоцк: Научный центр славяно-германских исследований ИС РАН, 2000. С.103-107.
347. Гугнин А. А. Роман А. Кубина «Другая сторона»(1909) и истоки модернизации немецкоязычной прозы в XX веке // Проблемы истории литературы. Сб. статей. Выпуск 2. М.: МГОПУ, 1997. С.85-90.
348. Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собр. соч. В 15 Т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. Т. 14. С. 74-131.
349. Дарвин Ч. Происхождение человека и половой подбор. Пер. И. Сеченова / Дарвин Ч. Полное собрание сочинений. Под ред. проф. М. А. Мензбира. Т.2. Кн.1. М.; Л.: Госиздат, 1927. – 623 с.

350. Джонстон У.М. Австрийский Ренессанс. Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848-1938. М.: Московская школа политических исследований, 2004. –640 с.
351. Жеребин А.И. Вертикальная линия: Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2011. – 533 с.
352. Зусман В.Г. Немецкоязычная Прага как литературная столица // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. М.: Языки славянской культуры, 2008. Т. IV. С.165-175.
353. Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура: Социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры. М.: Архитектура-С, 2004. – 399 с.
354. Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. СПб, 2004. – 137 с.
355. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. Перевод с нем. М.: Новое литературное обозрение, 2009. - 384 с.
356. Мичковский О.Б. Из жизни Кубина, рисовальщика и литератора // А. Кубин. Другая сторона. Екатеринбург: Издательство Новосибирского университета, 2000. С.274-291.
357. Нодье Ч. О фантастическом в литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М: Изд-во МГУ, 1980. С. 404-412.
358. Нордау М. Вырождение. Пер. Р.И. Сементковского. М.: Республика, 1995. – 398 с.
359. Перцов П.П. Венеция. М.: Б.С.Г.- Пресс , 2007. – 285 с.
360. Полубояринова Л.Н. Леопольд фон Захер-Мазох – австрийский писатель эпохи реализма. СПб.: Наука, 2006. – 646 с.
361. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
362. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. М.: Республика, 2003. – 430 с.

363. Сарабьянов Д. В. Василий Кандинский: Путь художника. Художник и время. М.: Галарт, 1994. – 174 с.
364. Селиванова Е. Ю. Графические и литературные способы создания образа «идеального» государства в романе А. Кубина «Другая сторона» // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Спецвыпуск. Нальчик, 2012. С. 143-146.
365. Селиванова Е. Ю. Антиутопическая модель общества в романе А. Кубина «Другая сторона» // Германистика сегодня: контексты современности и перспективы развития: Мат. I всерос. науч. практ. конф.: в 2 т. Казань, 2012. Т. II. С. 102 – 106.
366. Селиванова Е. Ю. Антиутопический роман в немецкоязычной литературе конца XX - начала XXI вв. Дисс. Казань: К(П)ФУ, 2013.
367. Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф–фольклор–литература: сб. статей. Отв. ред. Базанов В. Г. Л.: Наука, 1978. С. 186–203.
368. Смирнов И.П. Олитературенное время. СПб.: Издат. русской христианской гуманитарной академии, 2008. – 262 с.
369. Смирнов И.П. Психодиахронологика. М.: НЛЮ, 1994. – 351 с.
370. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуал. кн., 1999. – 144 с.
371. Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифопоэтическом аспекте // Исследования по структуре текста. Отв. ред. Цивьян Т. М.: Наука, 1987. С.121-132.
372. Топоров В.Н. Vilnius, Wilna, Вильна: город и миф // Балто-славянские этноязыковые контакты. Отв. ред. Судник Т. М.: Наука, 1980. С. 3-71.
373. Топоров В.Н. Заметки по реконструкции текстов // Исследования по структуре текста. Отв. ред. Цивьян Т. М.: Наука, 1987. С.99-132.
374. Фетисов Е. «Другая сторона» А. Кубина – экспрессионистский роман художника? // Преломления, 2004. С. 337-338.

375. Фрейд З. Художник и фантазирование // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С.128-133.
376. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л.: Гослитиздат, 1936. – 454 с.
377. Шульц Д. Образы Америки в немецкой литературе. // Литература в контексте культуры. Отв. ред. Березина А.Г. СПб.: Издат. С.-Петербургского университета, 1998. С. 224-238.