

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ПРЕОДОЛЕНИЕ ГРАНИЦ
РАЦИОНАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ С ПОМОЩЬЮ
ПРОИЗНЕСЕННОГО СЛОВА
(НА ПРИМЕРЕ СОНЕТА *ИКАР* ЙРЖИ КАРАСЕКА И ТЕКСТА-
ВИДЕНИЯ *ГОЛОС ГОВОРИТ СЛОВУ* ЯКУБА ДЕМЛЯ)

Александр Вёлл

“Milovat ženu jest dandymu totéž, jako kouřiti cigarety nebo pítí šampaňské: stimulans smyslů” („любить женщину означает для денди то же самое, что курить сигареты или пить шампанское, то есть стимуляцию ощущений”) (Breisky 1996); это высказывание эссеиста, таможенника Артура Брейски (1885-1910), который намеревался построить свою жизнь в соответствии с идеалами Оскара Уайльда и погиб в 25-летнем возрасте (работая в то время лифтером в Нью-Йорке), позволяет при ближайшем рассмотрении понять многое из того, что стало определяющим признаком целой эпохи, а именно женоненавистничество, антинатурализм, пессимистический разрыв с будущим и болезненное наслаждение настоящим моментом, непродолжительность которого может быть смягчена лишь искусственным инсценированием собственной жизни. Так, на рубеже веков в чешскоговорящей части „к.” и „к.”-монархии возникает культура стилизации собственной жизни в соответствии с определенными идеалами, которая кристаллизуется в культурном центре Праги. Тогда, как вторая фаза модернизма началась с авангарда лишь в двадцатые годы, первая фаза пражского модернизма протекала под очень сильным воздействием журнала “Moderní revue” (см. Merhaut; Urban 1995) и его издателей Arnošt Procházka и Jiří Karásek ze Lvovic. Вокруг этого журнала и в поле притяжения этих двух авторов работали очень разные личности, чьи тексты во многих случаях стилистически очень далеко отстояли друг от друга, и которые признавали себя причастными – будь то скрыто или явно – к совершенно различным культурным направлениям. История литературы группирует эти тексты на основании их формальных характеристик и содержательных концепций в три стилистические формации, а именно: символизм, католический

модерн и декаданс (см. Putna 1998: 662; Sendlinger 1994: 57; Коррен 1973: 47). На сегодняшний день вряд ли можно говорить о широкой публике читателей, интересующихся этими текстами, как в Чехии, так и за ее пределами; после перемен 1989 года – в связи с низким тиражом и высокой стоимостью – для издательств стало довольно большим риском вообще издавать эти книги. Почему сложилась такая ситуация? На мой взгляд, вызвать недоумение или неприятно поразить читателя могли бы следующие качества этих текстов:

Во-первых, тексты напрямую онтологически пропитаны идеей зла – будь то открытый сатанизм, садизм, аморальность или обожествление смерти. Мне же, однако, эта манера выражения кажется апотропеическим построением. Греческое слово „апотропеический” обозначает то, что отгоняет зло, как, например, демоны на внешней стороне кафедрального собора. Кажущееся „доминирование зла” я бы интерпретировал вслед за Борисом Гройсом как „эффект искренности” (я имею в виду его книгу *Под подозрением*). Под этим, вкратце, подразумевается следующее: тот, кто открыто носит маску зла, в действительности является искренним человеком. Единственная защита против чужого, несущего зло субъекта состоит в том, чтобы самому выступить в качестве злого, то есть „искреннего”, и таким образом апотропеически отвести от себя это „злое” (Groys: 2000: 78 сл.).

Во-вторых, большинство текстов имеет несомненную женоненавистническую окраску. Лично для меня в этом пункте наблюдается некий метонимический сдвиг, логика которого базируется на том, что отверженной оказывается сама природа. Следствием этого является отказ от потомства, биологического наследия, дарвинистского стремления к здоровью и, в этой связи, также отказ от женщины, чья функция производительницы новой биологической жизни практически редуцируется. Широко известен подчеркнутый интерес модернизма ко всевозможным вариантам „бесплодной” эротики – от онанизма до гомосексуализма – и к децентрированным носителям бытия, таким как денди, проститутка, кочующий разбойник и артист. Очень заметным – и, как ни странно, почти никогда не упомянутым в исследовательской литературе – является тот факт, что природа в смысле родины или выражения собственного внутреннего состояния оценивается позитивно, в то

время как за биологическим аспектом продолжения рода вообще не признается никакой ценности.

В-третьих, очень часто тексты содержат нескрываемый антисемитизм (см. Mikulášek 2000: 28-38, 119 сл.). Этот феномен, с одной стороны, связан с зарождающимся чешским национализмом и, с другой, с очень давней традицией, конец которой наступил лишь после Холокауста, и поэтому, к счастью, она не очень хорошо знакома сегодняшнему читателю. Итак, эти тексты в основном в силу трех вышеназванных причин не казались большинству читателей как в Чехии, так и за ее пределами, ни в коей мере „прекрасными”.

Эти три размышления, являющиеся по сравнению с глубокими исследованиями чешской литературы рубежа веков, конечно, лишь отчасти справедливыми, базируются, более того, во многом на поверхностном анализе текстов. На мой взгляд, эти тексты могут быть раскрыты в новом прочтении, которое противоречит стародавним условностям и правилам. По большей части это эмоциональные впечатления, заставляющие жизнь течь – следуя чувствам – против всего, что определено социальными предписаниями. Вокруг таких чувственных впечатлений и вращается большинство статей “Moderní revue”. Йржи Карасек, соиздатель этого журнала и одновременно почтовый служащий, сам себе присвоивший фиктивный аристократический титул “ze Lvovic”, считается одним из основных представителей чешского декаденства (см. Karásek 1973). Я хотел бы пояснить свою посылку о позитивности декадентской литературы¹ на примере стихотворения Йржи Карасека *Икар* (*Ikaros*) (Karásek: 1922: 34).

Jiří Karásek ze Lvovic
IKAROS

Ne pro vzlet, Ikare, pro symbol hrdé smrti
Mám rád tě. Na křídlech se z vosku vznášet tak
Do modři azuru, do žáru, do oblak
Jak v zlata laviny se nořit, nežli zdrtí

1 Декадентство оценивается отрицательно; ср. например Bednaříková 2000: 7-26; Sendlinger 1994: 53-68; Koppen: 1973, 47 сл.; в *Lexikon české literatury*, изданном “Akademie věd České republiky”, понятие “Décadence” вообще отсутствует.

Hněv bohů piráta... Pak klesej, těla tího,
Svou krví zalij se...! Tak býti sražen hned
Se vzdorem ramenou, jež rozpjala se v let,
Být mrtev s peruťmi jak z sněhu labutího...

Já nevím, šílenost a extáze zda teď
V mém vzplála osudu, jak žehla ve tvém dílu.
Však mysle na všednost, jež stápi vše v svou šed,

Já cítím vosková svá křídla teď se chvít,
Za slávou zmatenou jak zkoušela by sílu...
Tak moci vzlétnouti! A tak se roztříštit! (1909)²

Лирический герой переживает падение Икара, по существу, так, как будто он является прямым свидетелем происшедшего (III, 1). Речь идет о давно случившемся несчастье, которое неожиданным образом оценивается как положительное событие (II, 4). Первая строка стихотворения четко указывает на то, что Икар в данной интерпретации достоин восхищения не только за факт способности летать как таковой, но и за гордое нарушение границ на пути к запрещенному солнцу (I, 1 сл.). В стихотворении не упоминается побег с Крита, где отцу Икара Дедалу угрожал судебный процесс за то, что он хотел из зависти убить своего племянника Талоса, столкнув его с горы Минервы; вместо этого речь идет о побеге от повседневности, которая – как грозное море под летящим – как бы готова рас-

2 *Икар*

Не за высокий полет, о Икар, но за символ гордой смерти
Люблю я тебя. Так подняться на крыльях из воска
До голубой лазури, до жары, до облаков,
Так нырнуть в золотую лавину, до гнева

Богов потрясти пирату... затем – пади вниз, тяжесть тела,
Затопи себя своей же кровью!.. Так внезапно быть пораженным
С упорством плечей, которые распрямились в полете,
Чтобы мертвым стать с крыльями, как из лебединого снега.

Я не знаю, только ли в моей судьбе
Воспламенились сумасшествие и экстаз, те, что в твоём подвиге пылали.
Думая же о повседневности, которая в своей серости все растопляет,

Я чувствую, мои восковые крылья и теперь еще дрожат,
Как будто бы они испытали мнимую славу...
Так суметь взлететь ввысь! И так рухнуть на землю! (1909).

топить в своей серой воде его крылья (III, 3). Отец Икара Дедал, изобретатель Лабиринта Минотавра на Крите и, кроме того, топора, сверла и водяных весов, а также ваятель человекоподобных скульптур и автоматов, совершенно не упоминается в стихотворении. Сын должен вылететь из-за него из Лабиринта, который символизирует отчужденное бытие и отвергнутое самосознание. Учение Дедала соответствует наставлению ремесленника: „Не слишком высоко, не слишком глубоко – посередине!” (*Ne haut, ne bas – médiocrement*)” (Ingold 1992: 17).

Карасек наделяет вдохновением не отца, а сына, который воплощает в жизнь мечту о полете к солнцу, хотя он точно знает, что исполнение этой мечты будет стоить ему жизни. За этот гордый бунт против границ и любит лирический герой Икара (I, 1). Семантическая напряженность стихотворения находит выражение в основополагающей оппозиции горячего холодному. С одной стороны, облака сравниваются со снежной лавиной (I, 4), а, с другой, кажется, что крылья сделаны из материала, который автор называет „лебединый снег” (*sněhu labutího*) (II, 4). Обе эти семантические картины показывают, что ужас повседневности подобен тающему нечистому снегу, в состоянии между холодным и чуть теплым (III, 3). Эта картина, впрочем, амбивалентно указывает на банальную, пролетарскую, одноцветную, повседневную переработку металла. В образе снега, однако, семантически содержится вода из моря, которая грозит затащить вниз летящего наверх Икара. И ничего другого не остается, как балансировать между глубиной моря и высотой неба.

Икар не следует традиционным ремесленническим нормам, а, руководствуясь собственными оценками и правилами, летит к солнцу. Поэтому он уподобляется пирату, который – в античном смысле – навлекает на себя гнев богов (II, 1). Высота связана с семантическими областями жары и святости. Облака обозначаются прилагательным „золотые” (*zlatý*), это мотивирует стремление к высоко лежащему драгоценному богатству (I, 4), что, однако, также позволяет говорить о потенциале разрушения, которое всегда приносит борьба за обладание золотом. Как субстанции пламени безумие (*šílenost*) и экстаз (*exstáze*) подчиняются влиянию солнца (III, 1 сл.), по которому вычисляется средняя траектория полета. И, наконец,

дело (*dílo*) Икара называется „пылающим” (*žehlý*) (III, 2). Если Дедал, как ремесленник, изготовил Икару крылья, то в образе Икара можно увидеть дендистскую стилизацию под художника, так сказать, полета, который преобразует свою жизнь в искусство, парит в высоте над обычной человеческой массой и при этом хладнокровно планирует в своей гордости собственное падение. Мотивацией смертельного полета, таким образом, становятся не знание, не сила и не ангельская чистота, а легкомысленное самовыражение. Партиципный глагол “*sra-žen*” (II, 2) вызывает ассоциацию: Икар не просто пассивно рухнул вниз, а был активно убит другими – предположительно, богами, упомянутыми в предыдущей строке, которые определяют для людей границы возможного и невозможного. В самом образе несчастного случая резонируют платонические компоненты взлета души, которая сбрасывает с себя груз тела, если тяжесть тела (*těla tího*; II, 1) лишь как часть целого, Икара, падает вниз, и пострадавший гибнет не в морской воде, а в потоках собственной крови (*Svou krví zalij se...!*; II, 2).

Аристократически-элитарное желание Икара взлететь над повседневностью и обычными людьми рефлектируют в сознании лирического героя с собственной жизнью. Синтаксическая основа “*tak býti*” (II, 2) господствует со второй по четвертую строфы сонета. Она выражает модус потенциала, который маркирует рефлексию неисполненного желания. Таким образом, сонет в целом выражает характер некролога, который задает всему произведению элегический, но не печальный тон. Первая строфа открывает перспективу в высоту. Вторая строфа отражает предупреждение Дедала, что любое отклонение от нормы – полет в высоту – заканчивается смертельно. В третьей строфе лирический герой говорит о собственном желании последовать примеру Икара. Последняя терцина позволяет, однако, понять, что этот идеал недостижим. Заканчивается сонет двумя экзистенциальными восклицаниями, которые отчетливо определяют дистанцию между действиями „лирического я” и Икара. Последнее, что прочно остается в памяти читателя, это взгляд восторженного поклонника, устремленный высоко в небо, где, наконец, солнце подчинено служению человеческим целям как, например, в так называемой авангардно-футуристической драме *Победа над солнцем* Алексея Крученых.

В падении конкретно воплощается понятие “*De-kadenz*” (лат. *decadere*; нем. *herabfallen*), в буквальном смысле этого слова. Наряду с этим в безумстве и экстазе (от лат. слова *ex-stare* [„находиться вне чего-нибудь”]) Икара, преступающего через небесные границы, реализуется центральная тема декадентства. Решающим в этом стихотворении кажется мне факт отсутствия траура по поводу гибели Икара. Недостижимый летящий, который вначале активно пересекает границу к солнцу, а затем пассивно – границу к морю, ограничен в восприятии дистанцированного лирического героя определенными рамками. Эти рамки сами по себе, в конце концов, дают возможность трансформировать или трансцендентировать заданные состояния. В этом отношении данное ограничение служит переходу лирического героя сонета из более низкого состояния в возвышенное, за пределы нормативно-разрешенных рамок.

Этот текст, на мой взгляд, в своей парадоксальной структуре, с одной стороны, выражает протест против невыносимой духовной и эмоциональной зависимости от границ, которые отделяют „Я” от Икара, и, одновременно, ироническим образом содержит идею увековечивания этой связующей ограниченности. В самом порыве летящего заключена мистическая трансцендентность телесного. Кровь, как море, заливают падающее вниз тело, которое влечет за собой все медиально-видимое от Икара. В этом процессе превращения не наблюдается, однако, переломного пункта, как почти во всех текстах Райнера Марии Рильке (ср. Ryan 1972), так как в конце сонета Карасека остается условное наклонение потенциала (IV, 3) и при этом не следует совершенно никакой перемены. Сонет, таким образом, не принадлежит авангарду как „второму модерну”, который характеризуется переломом монтажа, прыжком и срезом, а также возвышением над горизонтом. Вместо этого речь идет о вдохновении, требующем рамок (ср. Eshelman 2000: 170), которые, в свою очередь, могут быть трансцендентными. Карасек, скорее, позволяет распознать в этом стихотворении мистическое видение лирического „Я” в момент взлета Икара, а не модернистское прогрессивное учение о полете к солнцу. И это, на мой взгляд, гораздо более честная вариация на тему Икара, чем иные вариации модернистов.

Смерть Икара у Карасека не страшная и рассматривается не с острашением или вуайеристским любопытством, а с прямым сакральным соболезнованием. Апотропеистичность текста как акта прямо препятствует бесконечному властвованию смерти. Это можно было бы, наверное, аргументировать тем, что в процессе чтения моментально и непосредственно чувствуется это состояние трансцендентирования, а момент непосредственной свободы открыт. Вид смерти и перформативная красота вещи были бы в этой связи частью одного неделимого порядка. Читатель идентифицируется через структуру сонета с лирическим „Я”, так что его собственный опыт как бы совпадает со смертью Икара и может переживаться как мистический момент одновременности чтения и обозначенного действия. Наблюдатель становится способен репродуцировать для самого себя один-единственный выборочный акт самопожертвования. Икар, который является не жертвой людей, как Христос, но жертвой богов, становится посредником между законом и отклонением от него.

Икар осмеливается приблизиться к Богам вопреки их воле; и его гордость побуждает его принять смерть. Таким образом, его детское озорство и мифологическая роль жертвы отступают в стихотворении на задний план. Тоска „лирического Я” по вожделенному летающему возникает именно из-за его отсутствия. Реальные крылья Икара переходят у „лирического Я” в воображаемые „восковые крылья”. С помощью лебедя, а прежде всего тонами стихотворения („белый” II, 4; „золотой” I, 3; „красный” I, 3; „голубой” I, 2 в противоположность „серому” III, 3) вызывается цветовая гамма декадентства, в которой, например, „белый” цвет является амбивалентным символом, представляющим собой как смерть, так и невинность. Поэт вообще часто употребляет в качестве символа лебедя, который лишь в своей стихии, на воде выглядит грациозно, а по земле едва ходит. Особенностью этого сонета является то, что, в отличие от предыдущих произведений, смерть Икара изображается как нечто положительное, достойное подражания.

В этой связи я выдвинул бы тезис о том, что стихотворение Йржи Карасека в широком смысле может быть отнесено к литературе видений, основы которой заложены в барокко. Огромную помощь в формировании этой концепции оказала

мне книга Жданека Ротрекла *Barokní fenomen v současnosti* (Феномен барокко в современности) (Rotrekl 1995). Лучше пояснить мою посылку может сравнение с выборочными текстами Якуба Демля. Демль только условно может быть причислен к Пражскому модернизму, так как этот автор из-за своей несговорчивости в конце концов рассорился со всеми пражскими писателями и переехал в моравскую провинцию Тасов. Мартин Пупна в своей докторской диссертации *Česká katolická literatura* (Чешская католическая литература) (Пупна 1998) называет его одним из основных представителей католического модернизма. Я хотел бы подробнее остановиться на его тексте *Hlas mluví k slovu* (Голос говорит слову), который впервые появился в сборнике *Sen jeden svítí* (Одна мечта светит) (Deml 1991).

Jakub Deml
HLAS MLUVÍ K SLOVU

- 1 Mně nestačilo slovo; musel jsem hledati, najíti, viděti a létati v
rytmu. Nejprve byla jako tma propasti. Všechno vůkol mne se
ztratilo a umlklo. Potom se ukázalo malé světélko, které se
5 zvětšovalo a blížilo. Rozednilo se v krajině, které jsem předtím
nikdy neviděl, ale která mně byla důvěrně *známá*, neboť jsem se
v ní nebál, a mohla strašiti toho, kdo na ni nebyl připraven, ježto
v ní nebylo ani hor, ani pahrbkův, ani zvířat, ani lidí, a myslím,
že tam nebylo ani řek, ani jezer, aspoň jsem jich nespáčil, avšak
10 nebyla to krajina jako sluneční, věkovité stromy (ó podivno,
nikoli jehličnaté!) nad nekonečnými trávníky bez hnutí tu stály
plny života a pod korunami na jejich sloupovitých pněch jako by
ve hře zápasilo světlo denní a světlo magnéziové a jako bych byl
vstoupil na neznámou planetu, která ještě nepoznala hříchu. A v
15 mém srdci rodný můj kraj proměnil se v hudební nástroj a zpíval.
Smrt byla nepřítomná. Světové strany jsem rozeznával, ale
poněvadž jsem přicházel z několika stran zároveň, nějaký člověk,
ale tak, jako se blíží rozbřesnutí dne a nikdo nemůže říci, kdy
vlastně nastalo, to se dá říci jen matematicky, oči však toho říci
nemohou, tak jako nemůžeš pozorovati poupě v jeho vzrůstu a
20 sledovati zrakem jeho vývin, abys nejen říkal, nýbrž také viděl,
že se nalévá, – protože nemůžeš pohlížeti několik hodin najeden
bod, abys přitom neztratil sám sebe hypnózou, což jest očarování
tvarem a barvou, nebo pohybem: já viděl jen Východ, tím
směrem k Jeruzalému, a dle záře, která odtud vycházela, stále

- 25 větší a větší (výbuchy světla tam dole za obzorem!), takže stromy, mezi nimiž jsem procházel, podoben slabounkému vánku, byly nějakou ze dřeva, ale spíše jako ze hmoty slyšící a vidoucí a neobyčejně trvanlivé, takže to vzbuzovalo úsměv, a ona trvanlivost pocházela i od toho, že tu nebylo nikoho, kdo by něco
- 30 kazil, a věci samy, tj. Stromy, květiny a povětří, byly docela přátelské: nebylo tu, kromě toho, co jsem řekl, ničeho, a *mohlo* tu být VŠECKO – a dle záře, která byla a se nítla na Východě, mohl jsem se domnívat, že je tam pravlast Lilií.
- 35 Abych nezapomněl, musím říci, co se mně zdá být velice podivné, že světové strany, jak jsem je tu viděl (docela stačí, známe-li jedinou), byly v opačném poměru k světovým stranám této země, takže Východ viděl jsem zde tam, kde jest asi Severozápad, a sotva bych to dnes tak jistě věděl, kdyby mne tato okolnost nebyla mátna v jednom snu, který rozhodoval o jedné z
- 40 mých cest.
- Neboť co lidé tady z nás ukořistí, jest ubohé jak prázdná kukla motýlí a naše krev bystřinami cév a žil střemhlav letí k cíli, jehož sice nevidí, ale teprve v něm může najíti odpočinutí.
- 45 Jako planety kolem Slunce a jako víry světla krouží oči, co rty stojí opodál na nehybném břehu. Hlas vychází z propastí, pramen ledových krystalků zvonících duhou jak skleněné hranoly na lustru před Sanctissimem. – Hvězdy se sypou v závějích. Tisícera Smrt se v nich usmívá. Nikdy jich nebude dosti, aby se zchladil obličej vyvrácený k nebi (1926)³.

3 Якуб Демль, *Голос говорит слову*:

Мне не доставало слова; я должен был искать его, найти и полетать туда-сюда в его ритме. Поначалу оно было как темнота подземелья. Все кружилось вокруг меня, теряясь и немея. Затем показался маленький проблеск света, который становился все больше, и все ближе и ближе придвигался ко мне. Вокруг стало светло – там, где я прежде ничего не видел, но чему доверял, и я не пугался, а это могло бы напугать: я не был готов к тому, что там не было ни горы, ни холмика, ни животного, ни человека, и я полагаю, что там также не было ни реки, ни озера, по крайней мере, я не увидел ни одного, однако, это было не что иное, как местность, где солнечные столетние деревья (о странность, ни одного хвойного!) стояли без движения, но полны жизни, на бесконечном травяном пространстве; под кронами на их прямых, как колонны, стволах как будто бы происходила игра солнечного и магниева света, и как будто бы я вступил на неизвестную планету, чьих грехов я еще не знал. И в моем сердце все, что было домашним и привычным, превратилось в музыкальный инструмент и запело. В настоящем дне не было смерти. Я мог различать небесные направления, но так как я шел

Явно поэтизированный прозаический текст уже в самом начале, на мой взгляд, тесно связан с Евангелием от Иоанна. Во вступлении “Mně nestačilo slovo” (ср. 1; „Мне недоставало слова”) содержится прямой намек на евангельское „Вначале было слово”. В текст вводится образ тьмы пропасти (“tma propastí”; ср. 2). В конце из этой пропасти поднимается голос (“Hlas vychází z propastí”; ср. 45). Сам по себе голос не является источником света, но переключается со светом, зарождение которого на протяжении развития текста все более и более становится явным. Из расходящегося в круговую света, который как бы прячет в себе весь земной шар, выступает мистическое видение безжизненного и бесформенного предмета (“v krajině, které jsem předtím nikdy neviděl”; ср. 4-5), в котором стоят лишь солнечные деревья. Свет не является ни вполне естественным (“světlo denní”; ср. 12 [дневной свет]), ни вполне искусственным (“světlo magněziové”; ср. 12 [свет магния]). Этот свет исходит из всех небесных участков одновременно, подобно утренней заре (“jako se blíží rozbřesknutí dne”; ср. 17). Парадоксальным образом, однако, этому противостоит мысль,

из некоторых направлений одновременно, не как человек, но так, как приближается утренняя заря, и никто не может сказать, когда она, собственно говоря, занялась, это можно только математически вычислить, глаза, однако, сказать этого не могут, точно так же, как почка не может быть воспринята при ее росте и невозможно взглядом проследить ее развитие, чтобы ты не только сказал, но и увидел, что она наполняется, – так как ты не можешь смотреть несколько часов подряд в одну определенную точку, без того, чтобы ты не потерял себя в гипнозе, который есть волшебство в образе, цвете или движении: я видел только лишь восток, в направлении Иерусалима, и, подчиняясь свечению, которое исходило оттуда, он становился больше и больше (вспышки света там, внизу, за горизонтом), также и деревья, между которыми ходил я, сам подобный слабому бризу, были как бы не из дерева, но скорее как бы из видящей и слышащей и непривычно прочной материи, это также вызывало улыбку, и прочность эта шла также оттого, что там не было ничего, что бы испортилось, и сами вещи, то есть деревья, цветы и воздух, были совершенно дружелюбны: кроме того, о чем я сказал, не было там ничего, а там могло бы быть ВСЕ – но судя по свету, который был на востоке и там распространялся, мог бы я предположить, что там и есть прародина света.

Пока я не забыл, я должен сказать, что мне показалось весьма странным, что небесные линии, как я их там видел (вполне бы хватило, знать хотя бы одну), находились в обратном отношении к небесным линиям

что свечение является с восточной стороны Иерусалима (“já videl jen Východ, tím směrem k Jeruzalému, a dle záře, která odtud vycházela, stále větší a větší”; ср. 23-25 [„я видел только лишь восток, в направлении Иерусалима, и, подчиняясь свечению, которое исходило оттуда, он становился больше и больше”]). Затем этот первоначальный источник становится еще более мистически привязанным к определенному месту, если место востока из мечтаний находится якобы на северо-западе (“takže Východ viděl jsem zde tam, kde jest asi Severozápad”; ср. 37-38).

Назовем инстанцию „Я” в прозаическом тексте „лирическим Я”. Это „лирическое Я” в моем понимании метонимически сдвинулось к образу голоса. С одной стороны, это „Я” ритмически летает туда-сюда (“létati v rytmu”; ср. 1-2), а, с другой, является звоном, слышимым одновременно с разных сторон (“ale poněvadž jsem přicházel z několika stran zároveň”; ср. 15-16). За этим следует риторическое сравнение со слабым бризом (“jsem procházel, podoběn slabounkému vánku”; ср. 26-27). Далее определенно указывается на то, что, не считая деревьев, во всем пространстве не было ничего, кроме того, что говорило „лирическое Я” (“nebylo tu, kromě toho, co jsem řekl, ničeho”; ср. 31).

Здесь, на мой взгляд, наблюдается общность с выше проанализированным сонетом Йржи Карасека. В обоих текстах „лирическое Я” говорит о явлениях далекого прошлого. В то время как лирический герой Карасека дистанцировано сопере-

этой земли, отсюда также видел я восток там, где приблизительно находится северо-восток, и вряд ли я говорил бы сегодня об этом так уверенно, если бы меня не привело в замешательство состояние во сне, который стал решающим для одного из моих путешествий.

А то, что люди здесь от нас захватили как добычу, так же убого, как пустая куколка бабочки, и наша кровь несется потоками из кровеносных сосудов и вен к цели, которую хотя и не видно, но лишь в которой можно найти покой.

Как планеты вокруг солнца и как световой вихрь – так вращаются глаза, в то время как губы стоят недалеко на неподвижном берегу. Голос поднимается из пропасти, источник звучащего с радугой ледяного кристалла как стеклянные призмы на люстре перед благочестием. Звезды рассыпаются в сугробах. Разнообразнейшая смерть смеется в них. Никогда не будет их достаточно, чтобы охладить поднятое к небу лицо (1926).

живает Икару, чье тело падает всей тяжестью вниз, лирический герой Демля дистанцировано рассматривает свое тело, сравнивая себя с пустой куколкой бабочки (“*co lidé tady z nás ukořístí, jest ubohé jak prázdná kukla motýlí*”; ср. 41-42). Икар у Карасека тонет в море собственной крови; у Демля кровь льется, как водопад, из всех кровеносных сосудов и вен к неизвестной цели вниз (“*naše krev bystřinami cév a žil stfemhlav letí k cíli*”; ср. 42). Таким образом, речь идет здесь также о падении головой вперед. Тяжелая сила влечет при этом воду или кровь к неизвестной цели – вперед, где она, может быть, найдет покой.

В то время как у Карасека доминантной является оппозиция жары и холода, Демль противопоставляет свет и темноту. Лирический герой метафорически превращается здесь в нематериальный летящий голос, который сам по себе не может являться источником света. В этом тексте слово является единственным источником света и энергии, а находящийся в далекой небесной вышине Бог идентифицируется со словом. Слово здесь – это материально ожившее творение Бога, которое перешло к человеку. Сам голос сравнивается с планетой, которая вращается вокруг солнца и, в этой связи, вокруг слова (“*Jako planety kolem slunce*”; ср. 44). При этом отдаленное слово поначалу не имеет связи с голосом, так что оно может быть узнано лишь в процессе прочтения текста (“*mně nestačilo slovo*”; ср. 1). Причем планета эта является нематериальной и неживой или, по крайней мере, недостижимой, как вихревые потоки в луче света. Телесность сама по себе есть лишь мертвая, не дающая света материя, как, например, неподвижные части какого-либо инструмента. Глаза лирического героя вращаются в экстаичном движении вокруг света (“*jako víry světla krouží oči*”; ср. 44), а губы ждут на берегу, когда захлебнувшийся голос восстанет из воды (“*co rty stojí opodál na nehybném břehu*”; ср. 44-45). В самом начале, как мы помним, слово было названо – „тьма пропасти” (“*jako tma propasti*”; ср. 2). Вся полнота световых возможностей, которая рождается из пропасти как источника (*pramen*; ср. 45), объединена в трех картинах: радуги (*duha*), ледяного кристалла (*ledový kristal*) и люстры (*lustr*). И точно так же солнце умножается до бесконечности в звездах, которые, собрав свет и тепло, рассеивают его и бьют ключом из пропасти. Так же, как и у Карасека, ли-

рический герой Демля остается в конце произведения внизу, с лицом, обращенным к небу (“obličej vyvrácený k nebi”; ср. 49), причем здесь точно так же контрастируют тепло и холод. Поверхность мира, по существу, так холодна, что вода из пропасти замерзает, превращаясь в кристаллы льда или снежные заносы. Человеку кажется, что он находится в этом холодном месте и ожидает холодной смерти, в то время как голос света и тепла из-под земли воспринимается как зеркало и взлетает к небу. Если смерть не приходит вначале (“Smrt byla nepřítomná”; ср. 15), голос из источника бьет ключом и остужается на поверхности, причем впоследствии из этих собранных кристаллов улыбается смерть (“Tisícera Smrt se v nich usmívá”; ср. 47-48).

Такой необычный способ изображения частей тела показывает, что они оцениваются автором по-разному. Под лицом метонимически понимается личность, которая разгорячена голосом до неохлаждаемого состояния (“Nikdy jich nebude dosti, aby se zchladil obličej vyvrácený k nebi”; ср. 49). Сердце, вероятно, может традиционно оцениваться как метафора чувства, которое превращает домашнее и привычное (“rodný můj kraj”) „лирического Я” в пение. Необходим краткий экскурс в эти окрестности: именно с этим окружением связаны два парадокса, которые и позволяют рассматривать этот текст как мистический. С одной стороны, за счет синтаксически неясного сдвига вообще отрицается существование этого окружения (“avšak nebyla to krajina”; ср. 8-9), хотя затем говорится о том, что там стоят деревья; с другой стороны, эта родина в сердце превращается в музыкальный инструмент (“A v mém srdci rodný můj kraj proměnil se v hudební nástroj a zpíval”; ср. 13-14), хотя, опять-таки, инструмент ведь не может петь. В дальнейшем в источнике света на востоке предполагается прародина лилий (“pravlast Lilií”; ср. 33). Лилия понимается здесь как традиционная метафора чистоты, а также ассоциируется с другим текстом Демля о цветах *Moji přátelí* (*Мои друзья*). Кроме того, восток фактически находится на северо-западе, тем самым давая повод пространственно определить его как фактическую родину Демля в Тасове (“Východ vyděl jsem zde tam, kde jest asi Severozápad”; ср. 37-38), откуда он и предпринял

свое путешествие⁴. Вернемся, однако, к последней упомянутой части тела: глазам не придается значения, так как они не в состоянии воспринимать феномены, находящиеся не на поверхности (“оčí však toho říci nemohou”, ср. 18-19). В конце концов, на мой взгляд, как итог обзора частей тела в конце текста происходит диалог человеческого лица и божественного солнца, хотя оба недостижимы друг для друга, и, в результате этого, в целом вообще невозможен контакт между ними.

Сонет Карасека, разобранный вначале, вращается вокруг вопроса, как может собственная жизнь преобразоваться в произведение искусства и как лирический герой в состоянии прорваться вверх, преодолев границы своей жизни. Текст Демля, напротив, говорит о том, как божественное слово и человеческий голос могут найти друг друга в искусстве. Подобно тому, как в России губы верующих целуют икону, чтобы в этом „переходе границы” перформативно добиться одноразового и конечного воссоединения трансцендентного и настоящего, так у Демля находят гармонию рамки текста и ограниченная мистическая жажда читателя, чтобы привести к моменту единичности, который уклоняется от любой бесконечности и от всех контекстуальных знаков. Слово находится в пространстве вне времени, голос же, напротив, развивается в тексте в соответствии со временем. В то время как у Georges Baudrillard ирреальное, гиперирреальное и переходящее границы связывается со злом, здесь из позитивно оцененной трансцендентности является все светлое. При этом резонирует также очарованность всех декадентов ледяными кристаллами как элементами, преломляющими свет.

Вопреки всем различиям в культурной среде текст католического священника Демля похож на стиль атеиста Карасека. Демль воспринимает только слово, произнесенное вслух (в отличие от евангелия от Иоанна), причем здесь явно видна

4 Якуб Демль сам перевел центральные тексты мистики с немецкого на чешский язык и издал их в форме антологии: *Cestvůž nebo vidění a zjevení. Překladařeli sestry Mechtildy Magdeburgské, legendy o Sant Merátovi, posluchači a činiteli Svaté Hildegardy a jiných dávných i přítomných mstiku*, Nový Jičín 1911. Ср. значение этих перепутанных направлений в космографии Данте Алигьери (Dante 1997, 1954-1957), анализ которых дан в сочинении Hausmann 1988.

связь с лирикой, где ритм возникает при чтении текста. Существует только мир субъективного художественного пространства, которое творчески создано художником и которое отказывается подчиниться прогрессивному преодолению и разрушению границ авангардом – пространство, только живым, теплым голосом защищенное от смерти, таящейся в сияющих звездах (“Hvězdy se syrou v závějích. Tisícerá Smrt se v nich usmívá”; ср. 47-48 [„Звезды рассыпаются в сугробах. Разнообразнейшая смерть смеется в них”]).

ЛИТЕРАТУРА

- Bednaříková, H.
2000 *Česká dekadence. Kontext – text – interpretace*, Brno 2000.
- Breisky, A.
1966 *Kvinteseence dandysmu*, в: *Střepy zrcadel. Eseje a kritiky*, Praha 1996: II: 128-136.
- Dante, A.
1997 *Commedia*, ред. и комм. Anna Maria Chiavacci, Milano 1997: I-III.
1954-1957 *Die göttliche Komödie. Kommentar*, ред. Hermann Gmelin, Stuttgart 1954-57: I-III.
- Deml, J.
1991 *Hlas mluví k slovu*, в: *Sen jeden svítí*, Praha 1991: 88-90.
- Eshelman, R.
2000 *Der Performatismus oder das Ende der Postmoderne. Ein Versuch*, см. http://www._anthropoetics.ucla.edu/anthro.htm, см. также “Wiener Slawistische Almanach”, 2000: 46: 149-173.
- Gilman, R.
1979 *Decadence. The Strange Life of an Epithet*, New York 1979: 29-69.

- Groys, B.
2000 *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000.
- Hausmann, F.R.
1988 *Dantes Kosmographie – Jerusalem als Nabel der Welt*, „Deutsches Dante-Jahrbuch“, Köln – Wien 1988: 63: 7-46.
- Ingold, F.P.
1992 *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München 1992.
- Karásek, J. ze L.
1922 *Endymion. Básně*, Praha 1922.
1973 *A chces-li, vyslov jméno mé... K stému výročí narození Jirího Karáska ze Lvovic*, Památník národního písemnictví v Praze, Praha 1973.
- Koppen, E.
1973 *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin – New York 1973.
- Merhaut, L.; Urban, O.M. (ред.)
1995 *Moderní Revue 1894-1925*, Praha 1995.
- Mikulášek, A.
2000 *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století. Teoretická a historická studie*, Praha 2000.
- Putna, M.C.
1998 *Česká katolická literatura v evropském kontextu. 1848-1918*, Praha 1998.
- Rotrekl, Z.
1995 *Barokní fenomén v současnosti*, Praha 1995.
- Ryan, J.
1972 *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in Rainer Maria Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914)*, München 1972.

Sendlinger, A.
1993

Lebenspathos und Décadence um 1900. Studien zur Dialektik der Décadence und der Lebensphilosophie am Beispiel Eduard von Keyserlings und Georg Simmels, Frankfurt am Main 1993.

Weinhold, U.
1977

Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur, Frankfurt am Main 1977.