

*В.М. ТОЛМАЧЁВ*

**О ЯКОБЕ ВАССЕРМАННЕ И ЕГО РОМАНЕ  
«КАСПАР ХАУЗЕР, ИЛИ ЛЕНОСТЬ СЕРДЦА»**

Якоб Вассерманн (Jacob Wassermann) родился 10 марта 1873 года в Фюрте (возле Нюрнберга) в обедневшей немецко-еврейской семье. Его предки жили во Франконии (с 1803 года части Баварии) около пяти столетий. После смерти матери Якоба, Генриетты Штрауб (1850–1882), его отец, Адольф Вассерманн (1844–1901), вторично женился. Уже мальчиком Якоб не чувствовал связи с еврейской общиной. Симптоматично, что герой его юных лет – философ Бенедикт Спиноза, за вольнодумство некогда отлученный навсегда от амстердамской синагоги. Окончив Королевскую баварскую реальную школу в Фюрте (1883–1889), Вассерманн на протяжении двух лет по настоянию отца безуспешно пытался заняться коммерцией у дяди в Вене. Побывал он и на годичной военной службе (Вюрцбург, с октября 1891 года). В 1892–1894 годах Вассерманн – канцелярист в Нюрнберге.

После увольнения с работы переписчика во Фрайбурге в марте 1894 года молодой человек испытывал крайнюю нужду, скитался по Германии, Швейцарии и в конечном счете нашел приют в Мюнхене, где обрел покровителя в лице писателя-сатирика, журналиста Эрнста фон Вольцогена (1855–1934). Этот будущий основатель популярного берлинского кабаре «Юбербреттль» взял Вассерманна, который уже начал писать (автобиографически окрашенная новелла «Ты спишь, мама?», 1894), в литературные секретари, приобщил к профессиональному литературству. В это же время Вассерманн открыл для себя романы Ф.М. Достоевского, чей идеализм произвел на него сильнейшее впечатление и, наряду с сочинениями Гёте, немецких романтиков (проза Г. фон Клейста), Ф. Ницше, некоторых австрийских современников, предопределил писательский интерес к морально-этическим темам, особому богоискательству. 22 февраля 1896 года в мюнхенском журнале «Югенд» (основан в 1896 году, от этого названия получил наименование югендштиль – стиль живописи, архитектуры, прикладного искусства, эквивалентный русскому «модерну») состоялась первая публикация Вассерманна – рассказ «Сумерки».

Еще в 1896 году по протекции Вольцогена он сделался редактором и одним из основных сотрудников только что основанного А. Лангеном мюнхенского журнала «Симплициссимус». Среди авторов сатирического еженедельника, с которым Вассерманн сотрудничал в течение двух лет, – А. Шницлер, Ф. Ведекинд, Р.М. Рильке, П. Альтенберг, Т. Манн. Надо отметить, что «Симплициссимус» появился на свет в момент активного утверждения в Германии (Берлин и Мюнхен на рубеже 1880–1890-х годов) и Австро-Венгрии (Вена и Прага 1890–1910-х) принципов «нового искусства». Оно весьма активно противопоставило себя как академизму, массовому искусству, так и шаблонам бытописательства с его «злободневностью», «гражданственностью», «жизнеподобием», достаточно ограниченным набором персонажей и художественных возможностей – словом, типу творчества, быть может, где-то и крепкому, но по сути при всем своем кажущемся национальном характере провинциальному: не умевшему грезить, бороться за индивидуальность художнического виденья, равнодушному к тайнам жизни, любви, смерти. Иными словами, как и европейский символизм в целом, методом проб и ошибок (сочетавшим высокие взлеты и не менее досадные провалы, порой манерную безвкусицу) мюнхенцы, венцы боролись за одухотворение искусства, изысканный артистизм, синтез различных видов творчества, возвращение того, что условно можно было бы назвать традицией романтизма, ушедшей во второй половине девятнадцатого столетия в тень.

Если говорить именно о столице Австро-Венгерской империи – а именно туда в 1898 году прибыл Вассерманн в качестве театрального обозревателя газеты «Франкфуртер цайтунг» (и остался жить в городе на Дунае до своей кончины), – то артистическое поколение, нарекшее себя «Молодой Веной», ассоциировало себя со всем необычным, антибуржуазным в стилистике богемной жизни (венские кафе, среди которых «Гринштайдль», «Централь», «Херренхоф»), живописи (венский Сецессион, созданный в 1897 году по примеру Мюнхенского; творчество М. Клингера, П. Клее, К. Мозера, Э. Шиле, О. Кокошки), театре (знаменитый Бургтеатер в Вене, руководимый М. Буркхардом, а затем П. Шлентером; начало блистательной карьеры М. Рейнхардта; постановки пьес У. Шекспира, Х. Ибсена, Г. Гауптмана, Ф. Ведекинда, Ф. Грильпарцера, И.Ф. Гастелли, Г. фон Гофмансталия, А. Шницлера), критике и журналистике (Г. Бар, Р. Шаукаль), издательском деле (публикация таких журналов, как, например, орган Венского сецессиона «*Ver Sacrum*» – с 1898 года, или сатирический «Ди факель» К. Крауса – с 1899 года), философии (Э. Мах, автор значимого для писателей 1890-х годов «Доклада к анализу ощущений», 1886; О. Вайнингера с его прогремевшим уже в начале XX века «Полом и характером», 1903), архитектуре (О. Вагнер, А. Лоос), психоанализе (в 1902 году З. Фрейд, к этому времени автор «Исследования истерии», 1895, «Толкования сновидений», 1900, стал профессором Венского университета), музыке (Г. Малер, с одной стороны, и А. Шёнберг, с другой), физике (А. Эйнштейн), политике (Т. Херцль).

В момент прибытия Вассерманна в столицу Габсбургской империи ее культура вступила в пору своего предзакатного цветения, дала выход некоей взрывчатой массе творческой энергии, которая еще спустя десятилетия после того, как империя пала, продолжала продуцировать мощные музыкальные (А. Веберн, А. Берг) и писательские (Г. Брехт, Р. Музиль, Й. Рот, Э. Канетти) таланты. Вместе с тем, австрийскость младовенцев, надо сказать, творивших в городе достаточно космополитичном, находившемся на границе центральной и восточной Европы, была отчасти условной. И их открытость современной культуре – в первую очередь немецкой (Ф. Ницше, Р. Вагнер, Р. Штраус, Ф. фон Штук, А. Эндель, Г. Гауптманн, Г. Зудерманн, С. Георге, Р.М. Рильке, Г. и Т. Манн) но также и французской (Ш. Бодлер, Э. Золя, Г. де Мопассан, П. Верлен, С. Малларме, П. Бурже, живопись импрессионизма, О. Роден), русской (Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский), скандинавской (Х. Ибсен, А. Стриндберг, К. Гамсун) – несомненна. Это вполне объяснимо. Для «молодой Вень», как и для других средоточий символистской культуры – Парижа (1870–1890-е годы), Берлина (1890–1910-е), Петербурга (1890–1910-е), Лондона (1890–1910-е), – выражавшей себя то в эстетско-декадентских, то в мистическо-символистских, то в брутально-авангардистских формах, было свойственно переживание глубинного кризиса европейского духа.

Улавливая прежде всего через творчество – «интуицию», «музыку», «лирику» (в самом широком смысле слова) то, что казалось сокрытым от других не столь чутких ко всему глубинному современников, символисты, уподобляя культуру жизни, наделяли Художника свойствами не просто гениально одаренной личности, калиостро техники, богемного бунтаря, а сакральной фигуры: «сверхчеловека» (в ницшевском понимании), визионера, философа языка, а также провидца новых властных образов мира, отношений между полами, между личностью и обществом, сознанием и поступком, сознательным началом и бессознательным. Они претендовали на то, что стали свидетелями «конца», подразумеваемой нежизнеспособности традиционных форм мировидения, становившихся все более утонченными, но, одновременно, все более эклектичными, усталыми, далекими от естественности (в чем находили определенное эстетское очарование, материал для утонченных аналогий и переключек). Параллельно они грезили о «начале», роковом рождении грозной новизны, таком иррационально непосредственном отношении к миру, которое не нуждалось ни в каких посредниках между сознанием и бытием, опиралось на экстаз, энергию разрушения, «варварство», культ всего надчеловеческого – от стихийных сил природы, колоссальных энергий, высвобожденных научно-техническими открытиями, до пробужденных к социальной активности масс – и грозило разом отменить все «условности» старой культуры.

Разрываясь между этими утопическими проектами (эстетизация прошлого, варваризация настоящего), символизм не только создал свой миф разорванности бытия («мира, вышедшего из колеи», «конца века»), конфликта отцовского и материнского начал, неадекватности личности самой себе, но и обратил внимание в связи с этим на кризис христианской Европы – а точнее, на затруднительность преодоления все более явного кризиса постренессансного рационализма, просвещенческой веры в природную благость человека, «свободу, равенство, братство», поступательный прогресс истории ресурсами *буржуазной* религиозности. Произнеся в 1882 году слова о «смерти Бога» (как выяснилось несколько позже, стержне общесимволистской рефлексии о декадансе европейской культуры, «переходности времени», жертвенном назначении художника), необычайно популярный среди самых разных символистов Ф. Ницше в немалой степени имел в виду то, что было кровно близко ему по рождению, воспитанию – он рос в священнической семье и поначалу мечтал о теологической карьере. Речь идет о судьбе Реформации, судьбе Германской идеи, на глазах Ницше утратившей черты пламенного проекта Лютера по религиозному спасению христианства и к концу XIX века не только пошедшей по пути все большей прагматизации вероучения, бесконечного дробления на направления и секты, но и стремительно секуляризировав-

шейся – перерождавшейся из религии в «пуританизм» (жесткий, но при этом нередко лицемерный кодекс общественной морали), этику капиталистического предпринимательства, обоготворение нации, почвы, крови. Отсюда, повторяем, особая символистская вера в *религиозные* возможности творчества. Иногда она была поверхностно претенциозной, иногда (при всех изгибах) искренней. Очевидней другое – интенсивность артистических исканий под знаком «сверхзадачи» и вытекающая из этого плотность (или символичность) материи творчества.

Если говорить о писателях Вены (города не протестантского, а по преимуществу католического), то далеко не все они были богоискателями через творчество. Даже напротив, «Молодая Вена» в 1890-е годы, говоря постоянно о «новом идеализме», связала себя по преимуществу с поэзией сиюминутности, с тем, что благодаря одному из вдохновителей венского модерна, эссеиста, драматурга и прозаика Германа Бара (1863–1934) получило наименование «искусства нервов». В своей статье «Преодоление натурализма» (1891) Бар, ссылаясь на критику Э. Золя его бывшими учениками, объяснил, что «нервы» – это уточнение натурализма, хотя и открывшего поэзию повседневной, или неабстрактной природы (конкретика современного города, вещей), но при этом грубоватого, «бездушного». Соответственно, новое искусство (*die neue Kunst*) призвано привнести в натурализм утонченную психологичность, эстетизацию, нечто романтическое. Его цель – не действительность сама по себе, а художник, который согласно индивидуальному темпераменту («нервам») пытается выразить личное видение, натуру своего творчества, поэзию взгляда на тот или иной предмет, который благодаря лирическому отношению к себе оживает, становится переменчивым «символом» душевного состояния творца.

Декларированная Баром *импрессионистичность* творчества (см. также «Импрессионизм», эссе Бара 1903 года, где он, в частности, говорит об эпохальности книги Э. Маха «Доклад к анализу ощущений») оказалась близкой общей стилистике австрийского модерна. Ее герои – опирающиеся на нервную взвинченность капризные мазки-полутона, мимолетность настроения, игривая стилизация. Словом, это поэзия фрагмента, чего-то яркого, конкретного, и при этом иллюзорного, сновидческого – поэзия преодоления устойчивых границ между субъектом и объектом, сегодня и вчера, грезой и реальностью. Большинство младовенцев – так или иначе лирики, пытаются на свой лад выразить угадываемое ими брожение, «вальсирование» бытия (штраусовско-кальмановское начало венской культуры) и поставить музыкальные стуки мира на службу поэту. Несомненно наличие в их творчестве и чего-то «фрейдистского», связанного с конфликтом поколений, критикой буржуазного «ханжества», замысловатой сублимацией любовного порыва.

Одноактные драмы, лирические пьесы, прозаические фрагменты, эссе, притчи-сказки, вольная перелицовка сюжетов мировой литературы, тематическое преобладание всего, что связано с эросом, конфликтом лица и маски, провокативностью поведения, – все это в большей или меньшей степени проходит через творчество наиболее знаменитых писателей Вены: прозаика Петера Альтенберга (псевдоним Рихарда Энглендера, 1859–1919; книжки импрессионистических миниатюр «Как я вижу», 1896, «Что несет мне день», 1901), драматурга, прозаика Артура Шницлера (1862–1931; в частности, пьесы «Анатоль», 1893, «Флирт», 1896, «Зеленый попугай», 1899, новелла «Лейтенант Густль», 1901), прозаика, драматурга и лирика Рихарда Беер-Гофмана (1866–1945; сборники рассказов «Новеллы», 1893, «Смерть Герорга», 1900; драма «Сон Иакова», 1918), поэта Феликса Дёрманна (1870–1928; сборники стихов «Невротика», 1891, «Ощущения», 1892) поэта, драматурга, прозаика Гуго фон Гофманстала (1874–1928; пьесы «Вчера», 1891, «Смерть Тициана», 1892, «Глупец и смерть», 1893, «Кайзер и ведьма», 1900; трагедия «Электра», 1903; рассказы «Сказка 672 ночи», «Письмо [лорда Чандоса Френсису Бэкону]», 1900, 1902; моралите «Имярек», 1911; либретто для оперы «Кавалер роз» Р. Штрауса, 1911), поэта и прозаика Рихарда фон Шаукаля (1874–1942; сборники стихов «Tristia», 1896; книга рассказов «Эрос, Танатос», 1906), лирика, прозаика Лепольда фон Андриана Вербурга (1875–1951; сборник стихов «Ворота познания», 1895).

Однако бытование «Молодой Вены» не сводилось к тому оригинальному импрессионизму, который попытался не только перенести в литературу эффектные технические находки французской живописи, но и на новом, прежде всего физическом («эротическо-нервическом», «психическом») основании вернуть к жизни традицию барокко, австрийской и немецкой романтики. И Гофмансталь, и, скажем, его современник, прозаик, философ культуры Рудольф Касснер (1873–1959), автор книги «Мистика, художник и жизнь; об английских поэтах и художниках девятнадцатого столетия» (1900), сборника рассказов «Смерть и маска. Подобие» (1902), а также друг Р.М. Рильке, и сами по себе, и под влиянием Ф. Ницше или С. Георге (особо близкого молодому Гофмансталу немецкого лирика, основателя «мужского братства поэтов») не удовлетворялись поисками идеала в плоскости горизонтали – прекрасных эстетских иллюзии и декоративизма, являющихся продолжением утонченной чувственности писателя-Нарцисса.

Существенно, что Вассерманн, поселившись в Вене, сблизился в первую очередь с Гофмансталем (об этих отношениях см. вассермановские воспоминания «Гофмансталь, друг», 1930), противником, по его выражению, всякой «лености и инертности». Однако у творческих исканий Вассермана, помимо их немецкой составляющей части, соприкосновения с символизмом в целом (вера в возможность преобра-

жения «ветхого» мира, мира «истертых» слов, силой «новой» Поэзии), венским декадансом (П. Альтенберг, Р. Беер-Гофман), с творчеством модных в Вене иностранных авторов (М. Метерлинк) и контактов с Гофмансталем (постепенно осознавшим в себе мистическое призвание выполнить некую идеальную общенациональную миссию) имелось и иное, еврейское, основание.

Отношение Вассермана к своей национальной идентичности было, о чем свидетельствует его эссеистика разных лет (статья «Жребий евреев», *Das Los der Juden*, 1904, автобиография «Мой путь как немца и еврея», *Mein Weg als Deutscher und Jude*, 1921 – рус. пер. 1923; в 1922–1984 годах книга в Германии не перепечатывалась), весьма непростым: «Еврей представляет собой сосуд противоречий и стоит на пороге двух миров, вытолкнутый из одного, он не способен оказаться в другом». Писатель не соблюдал иудаистские обряды, скептически относился к традиции общинной жизни в гетто, к зарождавшемуся при нем в Вене сионистскому движению. Известны его отрицательные отзывы о брошюре «Еврейское государство» (1896), написанной знакомым ему Теодором Херцлем (1860–1904) – венским журналистом, драматургом и основателем сионизма. Своей подлинной родиной Вассерманн, надо сказать не раз, начиная со службы в армии, сталкивавшийся с проявлениями антисемитизма, считал все-таки Германию, а также высказывал мнение о духовной «вине» еврейства (наряду с другими европейскими народами) за первую мировую войну, о том, что «какой-либо народ не может длительно быть избранным и длительно обозначать свое избранничество без того, чтобы не нарушить справедливость мироустройства в восприятии иных народов». Склоняясь к идее ассимиляции, Вассерманн не поддерживал веру в национальную исключительность народа израильского. Не близок ему был и чисто светский космополитизм части еврейства на рубеже веков.

Вместе с тем, для Вассерманна казалась исключительно важной духовность евреев (открытое письмо философу М. Буберу «Еврей как восточный человек», 1913), которую он понимал как обращенность творческой личности вовнутрь себя, поиск внутренней духовной свободы, бегство от общественной лжи, что не так уж далеко от высказанного апостолом Павлом (Послание к Римлянам, 2, 28–29): «Ибо не тот Иудей, кто таков по наружности, и не то обрезание, которое наружно, на плоти; Но тот Иудей, кто внутренне таков, и то обрезание, которое в сердце, по духу, а не по букве...».

То есть Вассерманн, как вслед за ним и Стефан Цвейг (1881–1942), прежде всего ощущал себя человеком европейской культуры. Вероисповедание не играло для него существенной роли, гораздо важнее виделось ему «стремление войти вглубь окружающего человечества», а также необходимость личной веры в Бога как таковой, гуманность человека, вытекающая из его «малых дел», из соблюдения бесчисленных, мелких, повседневных обязанностей перед миром и обществом». И Вена, столица плавильного котла громадной империи, расположенной между Западом и Востоком, имевшей большое еврейское население, привлекала Вассерманна редким сочетанием католической консервативности, веротерпимости, универсализма своей культуры. В Вене он в 1901 году женился на Юлии Шпейер (1876–1963), родившей ему в 1901–1915 годах четырех детей.

Отрицая свое еврейство в одном, Вассерманн утверждал его, возможно, неосознанно для себя переосмысляя хотя бы отчасти на христианский лад, в другом. Свою неудовлетворенность эстетической вседозволенностью декаданта, бездушной капиталистической действительностью (бедность была ему хорошо знакома!), безгеройностью современности он выразил достаточно внятно: «Вернуть в мир Бога!». Так стали возможны и положительные герои его романов (в частности, Каспар Хаузер), несущие миру свет, нравственный пример, отказывающиеся от активного переустройства общества, и их многочисленные антиподы: фарисеи, лжецы (в том числе, «лжегерои»), социальные демагоги, «ленные сердца». У вассерманновского гуманизма имеется также и литературный христианский источник – любимое им (и Гофмансталем) творчество О. де Бальзака, сердцевину «Человеческой комедии» которого составляет мощный контраст между человеком, задуманным Богом идеально, и человеком павшим, плененным по собственной воле мечтой о деньгах, успехе, имуществе, между гротескными личинами парижского «ада» и провинцией, где нет-нет да и сохранились чистые души.

Попытка решить подобную творческую задачу и приобщает Вассерманна к христианской культуре. Не будучи христианином по вере, Вассерманн приобщился к христианству художнически. Такой путь, путь своего рода предтечи, не был единичным. По-своему его проделали, к примеру, и писатели французского «католического возрождения» (Ш. Пеги), Р. Роллан (образ Неопалимой купины творчества в романе «Жан-Кристоф»), и даже британец Д.Г. Лоренс. Это свойство вассерманновского творчества бросилось в глаза Томасу Манну. В открытом письме швейцарскому литературоведу и критику, заведовавшему отделом в газете «Нойе цюрихер цайтунг» он в феврале 1936 года подчеркнул: «...Еще недавно в связи с биографией Вассерманна, написанной Карльвейс (девичья фамилия второй жены Вассерманна, Марты Карльвейс (1889–1965), с которой он связал свою жизнь в 1926 году – В. Т.) [1], Вы, со свойственной вам точностью и прозорливостью, рассуждали о процессе европеизации немецкого романа. Говоря об изменении типа немецкого романиста, происшедшем благодаря таким дарованиям, как Якоб Вассерманн, Вы замечали: под действием интернационального компонента еврея немецкий роман стал интер-

национальным. "Интернациональный" компонент еврея – это средиземноморский европейский компонент, а таковой является и немецким; без него немцы были бы не немцами, а ненужными миру лодырями...» (пер. С. Апта).

Т. Манн также называл Вассерманна «мировой звездой романа». По-своему вторил ему брат Генрих: «...если бы не было романа, то он стал бы человеком, который его придумал». Автор «Волшебной горы» и «Доктора Фаустуса» по-своему не преувеличивал. Именно Вассерманн принадлежал к тем немногим немецкоязычным писателям, которые не только вывели этот жанр из известного кризиса последней трети XIX века (когда он был сведен в Германии к уровню социального бытописательства и не без оснований на рубеже 1880–1890-х годов отступил в тень под натиском всего нового в области драматургии, лирики, малых прозаических форм), но и сохранили его немецкую оригинальность, восходящую еще к романтической эпохе, линии «романа воспитания», «романа о художнике».

Иначе говоря, Вассерманн принадлежал к художникам, прозу «одухотворявшим», – написанное им у основания традиции «интеллектуального романа» (Т. Манн<sup>1</sup>, Г. Гессе<sup>2</sup>, А. Дёблин, Г. Брок), которая не сразу, но постепенно была признана едва ли не самой значимой в немецкой культуре XX века. Следует добавить, что вассерманновский интеллектуализм не приносит роман в жертву идей, которые проговаривают в несколько условной обстановке условные персонажи. Проходя мимо элитарности искусства, экспериментов в области романной формы, этот писатель как бы думал сердцем, был исполнен патетики, лиричности, видения за конкретикой той или иной бытовой ситуации космического измерения, на языке бельгийского драматурга М. Метерлинка названного «чудесами в повседневноности». От умозрительности Вассерманна в первую очередь спасает его редкое среди современников искусство беллетриста, рассказчика, сочинителя увлекательных сюжетов – свойство, по разным причинам слабо выраженное в прозе как натурализма, так и символизма.

Все это, взятое вместе, дает шанс понять, как Вассерманн, прозаик в общем и целом традиционалистско-гуманистического склада, сумел в 1910-е годы (роман «Христиан Ваншаффе»), время триумфа главного события Северного символизма – немецкой экспрессионистской культуры<sup>3</sup>, по-авангардистски пренебрегавшей традицией, – не утратить популярность. Неслучайно, его роман «Александр в Вавилоне» получил в 1911 году высокую оценку Ф. Пфемферта на страницах журнала «Аktion». Подобная оценка вполне объяснима. Вассерманн был патетичен, раз за разом ставил перед собой задачу по созданию образа героя: «человека духа», «спасителя», «нового Адама», «немецкого Симплиция», вольного или невольного противника «Заката Европы». «В его книгах мы увидим высший образец жизни, чистого, прямодушного человека (подобного князю Мышкину у Достоевского), просто, без комплексов думающего, не подавленного чувственностью, не угнетенного логическими построениями. Во всех образах Вассерманна прослеживается эта исполненная страстного ожидания идея освобождения, противопоставления себя миру без оружия, постижение мира без какого-либо посредничества» (пер. Л. Миримова), – говорил о вассерманновском герое в 1912 году С. Цвейг.

Пусть этот герой, сочетающий черты простака и некоего *святого*, не всегда преуспевает – действительность по-роковому сильнее идеалиста, но его внутренняя воля отказаться от эгоизма, фальши мира, демонстрирует метафизическое, а не исключительно земное назначение человека.

Этот образ пути вверх, расставания с «я» ради «мы» и «Ты» переходил из одного романа Вассерманна в другой и везде в каком-то смысле оставался незавершенным – обещанием грядущего дня, Голубой птицы, некоего Агатона (греч. – добрый человек) и Грааля, а также символом *каспархаузеризма*, в данном случае – тайны человека, самого «вечного ребенка», который в один прекрасный день неожиданно открывает, что все самое дорогое в мире (отец, мать, природа, творчество), вместо того, чтобы продолжать нести ему радость, колот, является источником глубинного беспокойства. Ускользая от понимания окружающих его людей, вассерманновский герой ускользал и от самого себя, своих грез о себе. Его «великая кривая» знала в различных романах богоискательство и нищезанятие, религию творчества и пацифизм, лики Александра Македонского, Колумба (биография «Христофор Колумб, или Дон-Кихот океана», Christoph Columbus, oder Don-Quichote des Ozeans, 1929) и полностью вымышленные (но заключающие в себе при этом нечто неуловимо автобиографичное), взлет и усталость. Помимо того, что Вассерманн облачал своих главных персонажей в различные костюмы, как исторические (Каспар Хаузер), так и современные («новая женщина» Рената Фукс), он, подобно Х. Ибсену (например, Бранд / Пер

<sup>1</sup> Манновский Адриан Леверкюн (роман «Доктор Фаустус») имеет несомненные черты сходства с композитором Даниэлем Нотгафтом из романа Вассермана «Человечек с гусями».

<sup>2</sup> Отметим здесь факт личного общения писателей: возобновление отношений Вассермана с Т. Манном (оба публиковались в «Симплициссимусе») относится к 1905 г.; в 1915 г. издатель С. Фишер, друг Вассермана, знакомит его на озере Гарда с Г. Гессе; в 1930 г. Вассерман навещает Гессе в Энгадине; в 1931 г. семейства Вассермана, Манна, Гессе, Фишера совместно катаются на лыжах в Альпах.

<sup>3</sup> См. наши публикации: [2, 3].

Гюнт) или Ф.М. Достоевскому, создавал в своеобразных парных романах аптиподов (гениальный композитор Даниэль Нотгафт в «Человечке с гусями» / денди-лжец Райнер в «Масках Эрвина Райнера»), а также посылал им навстречу «искусителей», «роковых женщин».

Характеризуя творчество Вассерманна, автора девятнадцати романов<sup>4</sup>, пяти пьес, а также книг новелл («Ты спишь, мама?», *Schläfst du, Mutter?*, 1896; «Сестры», *Die Schwestern*, 1906), эссе («Искусство повествования», *Die Kunst der Erzählung*, 1904; «Воображаемые мосты», *Imaginäre Brücken*, 1921, «Гештальт и человечность», *Gestalt und Humanität*, 1924), выступлений («Обращения к юношеству о жизни в духе», *Reden an die Jugend über das Leben im Geist*, 1932) в целом, можно отметить такие устойчивые черты его романной поэтики как наличие ярко выраженных положительных и отрицательных персонажей, мелодраматизм, сочетание повествовательности с притчевостью, символические детали и фантастические сцены (разговор Даниэля Нотгафта с ожившей фигуркой Человечка с гусями), переключки событий с происходящим в мире природы, характеристика героев через их сны, говорящие имена, вставные сюжеты, «магическое» воздействие на главных действующих лиц музыки, произведений искусства (например, опера «Тристан и Изольда» в «Истории юной Ренаты Фукс»), использование гротеска (образы людей-автоматов, людей-масок, зооморфные сравнения).

Среди наиболее содержательных романов Вассерманна – «Евреи из Цирндорфа» (*Die Juden von Zirndorf*, 1897, переработка – 1906, рус. пер. 1909), «История юной Ренаты Фукс» (*Die Geschichte der jungen Renate Fuchs*, 1900), «Александр в Вавилоне» (*Alexander in Babylon*, 1905, рус. пер. 1905), «Маски Эрвина Райнера» (*Die Masken Erwin Reiners*, 1910, переработка – 1929, рус. пер. 1912), «Человечек с гусями» (*Das Gänsemännchen*, 1911–1913, публ. 1915, рус. пер. 1925), «Христиан Ваншаффе» (*Christian Wahnschaffe*, 1919), тетралогия «Поворот» (*Der Wenderkreis*, 1920), «Три ступени Оберлина» (*Oberlins drei Stufen*, 1922), «Ульрике Войтик» (*Ulrike Vojtich*, 1923, рус. пер. 1925), «Фабер, или потерянные годы» (*Faber, Oder die verlorenen Jahre*, 1924), а также «Дело Маурициуса» (*Der Fall Maurizius*, 1928, рус. пер. 1929).

В романе «Евреи из Цирндорфа», принесшим автору известность (с его публикации начинается многолетнее сотрудничество Вассерманна с берлинским издательством С. Фишера) – действие разворачивается в двух измерениях, в 1666-м и 1885-м годах. Объемный пролог повествует о том, как до жителей гетто в Фюрте доносится весть о явлении в Смирне Мессии и его чудесах. Они спешат отправиться на Восток, но по пути подвергаются нападению ландскнехтов, а также узнают о переходе мнимого спасителя, авантюриста Саббатая Цеви, в ислам. Остановившись, они основывают неподалеку от места трагедии деревню Циондорф (нем. *Zionsdorf* – деревня Сиона), которую местные крестьяне переименовывают впоследствии в Цирндорф. Современный пласт романа посвящен цирндорфцу сегодняшнего дня – «новому спасителю», богоискателю Агатону Гейеру. На его взгляд, к концу девятнадцатого столетия иудейская вера «навсегда заснула непробудным сном, окаменела, превратилась в призрак». Это направляет искания Агатона, живущего в большом городе, в сторону христианства. Но и христианство в лице трактирщика-антисемита Зюриха Шперлинга представляет в романе «старый, отживший мир». В итоге Агатон, полный любви к людям, уходит от традиционной религиозной морали, пытается примирить дух и плоть, «небо» и «землю». Однако, как показывает этот роман с характерной для своего времени открытой концовкой (внушенный Ф. Ницше мотив «перед восходом солнца»), призывы Агатона весьма сложны для реализации, что демонстрирует судьба Жанетты, кухни Гейера, сбежавшей из дома и оказывающейся на сцене кабаре.

Роман «История юной Ренаты Фукс» – о духовном освобождении дочери мюнхенского фабриканта; обладая чувством вины, сострадания к бедным, мечтательница Рената отказывается связать свою судьбу с герцогом и бежит из дома с Ансельмом Вандерером. Шаг за шагом она познает «обман настоящего» (разочарование в Ансельме, соприкосновение с миром венского и мюнхенского декаданса в лице писателя Стефана Гудштикера и др.), чтобы в финале встретиться с Агатоном Гейером, странствующим в роли утешителя бедняков по деревням Галиции и Моравии. Агатон умирает, но от их союза рождается Беатус, возможно, в будущем счастливый «новый человек». В романе отчетливо заявляет о себе характерно вассерманновское противоречие – активизм идеального героя способен привнести в жизнь окружающих его людей немало горя. Агатон вынужден признать: «Мне стало ясно, что мое дело – молчание».

Роман «Александр в Вавилоне» ставит своего героя, ставшего уже к пятнадцати годам «столетним стариком» (мать била и унижала его, готовя его к великой «миссии»), обоготворившего себя, перед тайной

<sup>4</sup> Первый из них «Мелузина: Роман о любви» (*Melusine: Ein Liebesroman*), увидел свет в 1896 г.; еще один роман «Энгельгарт, или Два мира» (*Engelhart, oder Die zwei Welten*), заверченный в 1905 г., опубликован посмертно, в 1973 г.; другие прижизненно опубликованные романы Вассерманна: «Молох» (*Moloch*, 1902, переработка – 1921), «Мужчина в сорок лет» (*Der Mann von vierzig Jahren*, 1912, рус. пер. 1913 – «Роман мужчины сорока лет»), «Лаудин и его близкие» (*Laudin und die Seinen*, 1925, рус. пер. 1927 – «Адвокат Лаудин», «Семья»), «Золото Чахамалки» (*Das Gold von Sahamalca*, 1928, рус. пер. 1956), «Этцель Андергаст» (*Etzel Andergast*, 1931); романы «Дело Маурициуса», «Этцель Андергаст», «Третье существование Керкховена» вошли в трилогию «Этцель Андергаст».

смерти. Заболев, Александр, имеющий в романе антиподов в лице философа Конданио («Блаженны бедные, сладко одиночество!») и мечтателя-брата Арридея, отдает свое кольцо, символ царской власти и самого «человекобожия», своему полководцу, который бежит к халдеям. Однако без кольца и короны Александр не бог, а обычный человек, лишивший свое воинство (иными словами, толпу) «милости подчинения». И чернь растерзывает его...

В романе «Маски Эрвина Райнера» выведен современный Дон Жуан, который намерен любой ценой соблазнить Вирджинию, возлюбленную своего друга, уехавшего на лечение. Используя различные «маски», или приемы соблазнения (любитель искусств, галантный кавалер, филантроп, авантюрист и т.д.), этот искуситель, полный внутреннего холода, лишенный внутренней сути, несущий гибель тем, кто рискует заглянуть за его маску, терпит неудачу и кончает с собой. Бывшая любовница добивается его «разоблачения» райнеровскими же средствами – актерством, обманом.

Роман «Человечек с гусями» посвящен композитору Даниэлю Нотгафту, его творческим страданиям, непростым отношениям с женщинами (важнейшим источником его вдохновения). Нотгафт живет прежде всего ради творчества и несмотря на травлю заканчивает свою «Прометееву симфонию». Название романа, чье действие разворачивается в Верхней Франконии около Нюрнберга и Байройта, отсылает к знаменитому нюрнбергскому фонтану на Фруктовом рынке. Фигурка человечка, прижимающего к себе двух гусей, в высшей степени символична. Гуси – и крикливая мещанская среда, которая противостоит гению, и важность для творчества Даниэля женщин, которым он несет страдания (служанка Мета, родившая ему дочь Еву; его первая жена Гертруда, кончающая с собой, когда тот сближается с ее сестрой Леонорой; Леонора, умирающая в родах; третья жена Нотгафта, вульгарная Доротея, изменяет музыканту; все его ноты сжигает полусумасшедшая демоническая Филиппина), и, конечно, сам герой, *homo duplex*: он и «парит в небе», и плоть от плоти дитя своего времени – одновременно филистер и романтический гений с особым переживанием смерти (его талисман – маска покончившей с собой бывшей оперной певицы), страсть творчества и холод к людям. Не выдерживая этой двойственности, Нотгафт тяжело заболевает. В бреду к нему является Человечек с гусями и открывает тщету его прежней жизни, точнее, тщету творчества, которое эгоистично, лишено сострадания к людям и потому призрачно: «Если творение поглощает всю любовь, где остается человек?». Уже в этом смысле фигурка, по-своему близкая каждому нюрнбержцу, – олицетворение близости подлинного художника и простой народной жизни. Как следствие Нотгафт, выздоровев, переселяется в Эшенбах, становится знаменитым педагогом.

Роман «Христиан Ваншаффе» варьирует уже привычную для Вассерманна тему. Люди живут как эгоисты, цель жизни – не в богатстве, комфорте, наслаждениях, праздном любовании красотой, а в самоотречении, деятельной любви к обездоленным, – к этому открытию приходит сын и наследник магната. Пережив душевную встряску и расставание с отцом, Христиан исчезает. Далее о его жизни сообщается по слухам: то Христиан в бедняцких кварталах Лондона, то в нью-йоркском Чайна-тауне.

Образ положительного героя возникает и в позднейших романах Вассерманна – в частности, в цикле «Поворот». Анна Фабер воспитала своих детей эгоистами. Двое ее сыновей гибнут в молодости, внук делается вором, дочь вынуждена терпеть унижения в несчастливом браке. Лишь третий ее сын, Ойген Фабер, проведя много лет в плену, сбежав затем в Китай, преодолевает глубокий кризис в отношениях с женой, отвергает все политические искушения как «справа», так и «слева». Мудрость в романе также связана с некой таинственной филантропической организацией во главе с княгиней. Напоминающая «святую», она обладает странной властью над людьми.

Последний роман, опубликованный осенью 1934 года, – «Третье существование Керкховена» (*Kerkhovens dritte Existenz*, 1934). Писатель скончался 1 января 1934 года на собственной вилле (у альпийского озера Альтаусзее) и к моменту смерти работал над романом «Агасфер». Похоронен он в местечке Фридрихсхоф. Годом раньше книги болевшего диабетом и страдавшего от сердечных болей писателя, который достиг в 1910-е годы общенемецкой (поездка по стране в 1912 году: Мюнхен, Штутгарт, Франкфурт, Гамбург, Берлин),<sup>5</sup> а в 1920-е годы и мировой известности (скандинавский тур 1922 года; визит в январе–апреле 1927 года в США, где был особо популярен роман «Христиан Ваншаффе», в англ. пер. «Мировая иллюзия»), были запрещены в Германии нацистами.

Роман «Каспар Хаузер, или Леность сердца» (*Caspar Hauser, oder Die Trägheit des Herzens*, 1908) – квинтэссенция вассерманновского творчества.

26 мая 1828 года в Духов День на улице Нюрнберга появился юноша в крестьянском платье. Он неуверенно ходил, обладал скудным запасом слов, поначалу соглашался принимать только хлеб и воду. Кожа на его ступнях была столь же нежна, как на его ладонях. У юноши имелись два письма. Первое из них, якобы посланное «с баварской границы», адресовалось капитану 4 эскадрона 6 кавалерийского полка

<sup>5</sup> В 1924–1931 гг. выходит 11-томное собрание сочинений Вассермана; он признается современным «классиком» не только в Германии (принятие в Прусскую академию искусств в 1926 г.), но и за рубежом, в том числе, в СССР, где во второй половине 1920-х годов активно переводился.

фон Вессенигу и сообщало об имени найденыша, обстоятельствах его «усыновления» (7 октября 1812 года). Младенец был отдан на воспитание неназванной матерью с тем условием, что он не будет покидать дома своего опекуна. Теперь же, утверждал автор письма, настало время, когда по собственному желанию юноша должен стать кавалеристом, как его отец, и капитан, если захочет, волен помочь ему в этом. Во втором письме (экспертиза установила, что оба написаны одной рукой), датированном 1812-м годом, мать подкидыша, обращаясь к будущему опекуну, сообщала о дате рождения младенца (30 апреля 1812 года), его крещении, имени и смерти отца, кавалериста б кавалерийского полка.

После отказа фон Вессенига помочь юноше тот был передан полиции, однако расследование ничего не дало. Хаузер с трудом говорил, но тем не менее неожиданно вывел на листе бумаге имя и фамилию, которые остались с ним навсегда. Невысокого роста, широкоплечий, этот юноша с вьющимися каштановыми волосами обладал изящными руками, тонкой кожей, на руке у него, как сообщает один из полицейских источников, имелся след от прививки (большая редкость в начале XIX века). Каспар поначалу питался лишь хлебом и водой, отказывался от мяса, не ведал о различии между мужчиной и женщиной, живой и неживой природой (он обращался к своей деревянной игрушке как к живой), о том, что такое огонь. Первое время Каспар Хаузер жил в верхушке одной из городских башен Нюрнберга, куда ему приходилось подниматься по девяноста ступенькам. 11 июня 1828 года его впервые посетил председатель апелляционного суда Фейербах, взявший найденыша под покровительство власти округа.

Прошлая жизнь Каспара Хаузера, как выяснилось из его позднейших туманных объяснений, была связана с заточением в глубоком полутемном подвале (площадь в два квадратных метра), неподвижностью, молчанием, долгим сном (в питье, скорее всего, подмешивался опиум, когда мальчика нужно было помыть и переодеть), а также игрой с двумя деревянными игрушками (лошадка, собака), редким общением со своим «тюремщиком». Тот скудно кормил пленника, скрывая свое лицо, научил выговаривать несколько слов, предложений (в том числе, «Я хочу быть кавалеристом, как мой отец»), молитв, а также выводить свое имя на бумаге, и в конечном счете привел в Нюрнберг, чтобы там бросить на улице. Согласно одному из полицейских свидетельств, Каспар знал несколько венгерских слов. Об этом загадочном событии заговорили не только в Баварии, но и за границей. Громкий ажиотаж по поводу Каспара – то ли полудикого существа из баварских лесов, то ли пленника, вырвавшегося из темноты, мира своих фантазий на свет Божий, научившегося «впервые» говорить, видеть и удивившего своих многочисленных посетителей неординарными, глубокими высказываниями по разным поводам, – несколько спал, но с новой силой возник вновь, когда 17 октября 1829 году неизвестный тяжело ранил его ножом. Этому предшествовали сообщения в газетах о том, что Каспар взялся за сочинение «Автобиографии», а также распространение первых слухов о действительном происхождении Хаузера.

В 1831 году в связи с дальнейшим распространением слухов, что молодой человек – сын Великого герцога Баденского Карла Людвиг Фридриха (1876–1818) и претендент на престол (младенцем ложно объявленный мертвым из-за дворцовых интриг), Каспар по настоянию властей переехал из Нюрнберга в Ансбах, столицу Рецатского округа Средней Франконии, где с 1832 года служил переписчиком бумаг в суде. Однако полицейская мера не помогла. 13 декабря 1833 года найденыш, или само «дитя Европы», как его называли современники, при неизвестных обстоятельствах получил в городском саду Ансбаха три колотые раны очень тонким лезвием. Он нашел в себе силы вернуться домой, сбивчиво поведать о покушении (отвечавший за его обучение Й. Мейер Хаузеру не поверил). Помощь была ему оказана не сразу. 17 декабря Каспар Хаузер скончался. Известны его последние слова: «О, Боже! О, Боже! Быть стертым так [so abkratzen müssen], в бесчестье и позоре!» На мраморном надгробии Каспара имеется следующая латинская надпись: «Hic jacet / Casparus Hauser / Aenigma / sui temporis / ignota natiuitas / occulta mors / MDCXXXIII» («Здесь покоится Каспар Хаузер, загадка своего времени, происхождение неизвестно, смерть таинственна», 1833).

Происшедшее с Каспаром Хаузером вызывало неослабный интерес и при его недолгой, открытой для всеобщего обозрения жизни, и после гибели. Историки, криминалисты, психологи, психиатры пытались разгадать загадку немецкой «железной маски». Одни сочли ее раскрытой (невозможно столь долго находиться в темном подвале и не сойти с ума: Хаузер – ловкий авантюрист, сам нанесший себе раны<sup>6</sup>). Для других она осталась неразгаданной, хотя и в наши дни продолжает волновать историков, почитателей баварского прошлого, располагающих 49-ю томами дела в мюнхенском архиве, 11-ю – в ансбахском и 9-ю в нюрнбергском. В 1996 году журнал «Шпигель» профинансировал молекулярно-генетическое исследование пятен крови на штанах, якобы принадлежавших Хаузеру. Оно отвергло всякую возможность принадлежности найденыша к Баденской династии. Правда, другое, не менее авторитетное иссле-

<sup>6</sup> Ряд показаний по этому поводу опровергнут как современниками, так и в позднейших криминалистических исследованиях. К примеру, первоначальное суждение одного из двух докторов (производивших вскрытие) о дефектах головного мозга у Хаузера не вошло в медицинское заключение о его смерти; также доказано, что Хаузер не мог «случайно» нанести себе такие раны, от которых он скончался.

дование 2002 года, сравнив целый ряд неоспоримых «вещественных доказательств» (из архива судьи Фейербаха), проведя новую генетическую экспертизу, установило и недостоверность опытной базы предыдущего, и очень высокую (95%) вероятность того, что Каспар – все же сын Великой герцогини Баденской Стефании (Стефании Богарне-Наполеон, 1789–1860) и Великого герцога Баденского Карла Людвиг Фридриха (1786–1818), заключивших брак в 1806 году. Это далеко не единственное темное пятно в сравнительно недавней немецкой истории. К концу XIX века к тайне смерти Каспара Хаузера добавилась другая зловещая загадка, связанная с кончиной короля Людвиг II Баварского (покровителя Р. Вагнера, строителя фантазмагоричных альпийских замков), или убившего, как официально считается, своего доктора и затем утопившегося, или, что весьма вероятно, при попытке побега из-под стражи (правительством Баварии Людвиг из-за своих трат был объявлен сумасшедшим) насильственно утопленного.

Надо сказать, что Баденский дом (потомки герцогской династии) никогда не давал комментариев по поводу «дела Хаузера», как никогда не соглашался на судебную экспертизу останков Стефании фон Баден и ее малютки-сына (29 сентября 1812 – 16 октября 1812), который из-за скорострительной кончины даже не успел получить имени. Это вполне объяснимо.

Согласно одной из версий, Хаузер погиб потому, что тайна его происхождения неожиданно оказалась раскрытой (солдат, которому был передан младенец, почему-то сохранил ему жизнь) и он стал представлять собой угрозу для претендента на баденское престолонаследие. У Стефании фон Баден (приемной дочери Наполеона Бонапарта) было пятеро детей. Оба мальчика, по официальному свидетельству, умерли в младенчестве, тогда как все три девочки остались в живых. В итоге престол после смерти ее мужа, Карла Людвиг Фридриха, перешел в 1818 году к его бездетному дяде маркграфу Людвигу Вильгельму Августу (великий герцог Людвиг I, 1763–1830) а после кончины последнего – к сводному брату Людвигу Леопольду I (1790–1852), старшему сыну отmorganистического второго брака курфюрста Карла Фридриха (отца Карла Людвиг Фридриха, ставшего великим герцогом в 1806 году) на Луизе Каролине фон Гейерсберг (добившейся получения титула графини фон Хохберг и признания, таким образом, наследственных прав своего сына). Она, не исключено, и была организатором многоступенчатого заговора. Сын Стефании, дабы привести к трону бездетного маркграфа и после него другую ветвь семьи (исходно не имевшую на это прав), был похищен, подменен на мертвого младенца (мать из-за болезни не смогла принять участие в похоронах).

Такое общее понимание ситуации заложено в памфлет «Каспар Хаузер. Пример преступления против духовной жизни человека» (Kaspar Hauser. Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben des Menschen, Ансбах, 1832), вышедший из-под пера реальной исторической личности – правоведа Пауля Йоганна Ансельма Риттера фон Фейербаха (1775–1833), председателя Ансбахского апелляционного суда и покровителя юноши. Правда, в памфлете Фейербаха об этом прямо не говорится, тогда как в его письме мюнхенской королеве-матери Каролине (публ. 1852) все названо своими именами. Сама Каролина утверждала, что по «единодушному мнению многих людей, Хаузер – один из сыновей моего бедного брата». Король же Людвиг II Баварский написал в дневнике о своей вере в то, что Хаузер «истинный Великий герцог Баденский». Наконец, в 8-страничном письме Фейербаха лорду Стэнхопу (май 1832 года) приводятся различные доказательства герцогского происхождения юноши. Сам же 58-летний Фейербах, поначалу скептически относившийся к подобным предположениям, но потом вставший на их защиту, 29 мая 1832 года отправился во Франкфурт с целью сбора дальнейших данных. По пути он неожиданно скончался и перед смертью высказал мысль о своем отравлении. Считал, что отца отравили, и его сын Людвиг, известный философ.

Согласно другой распространенной версии – она также восходит к историческому источнику, книге «Подлинные сведения о Каспаре Хаузере» (Authentische Mitteilungen über Kaspar Hauser, Ансбах, 1872) последнего куратора Хаузера, ансбахского учителя Йоганна Мейера (прототип Кванта в романе), – Каспар представлял собой ловкого авантюриста-мистификатора, а также истерика, в поисках дополнительной популярности дважды наносившего себе раны, но не рассчитавшего силу ударов. Имеется также несколько фантастичное предположение о том, что Хаузер – венгерский принц, пострадавший из-за пророчеств своего отца о неминуемом крахе Габсбургской империи.

Разумеется, Хаузер интересовал не только современников (воспоминания духовника Хаузера пастора Г. Фурманна [4], его знакомой Клары Хофер, обыгранные Вассерманном), историков, но и писателей<sup>7</sup>. Среди них французский поэт-символист Поль Верлен. В четырехстрочном стихотворении «Каспар

<sup>7</sup> Роман «Сыновья Песталоцци» (1870) немецкого писателя Карла Гукцова, стихотворение «Песня Каспара Хаузера» австрийского поэта Георга Тракля, вошедшее в книгу стихов «Себастьян во сне» (1915); о Хаузере упоминается в новелле Г. Мелвилла «Билли Бадд, или формарсовый матрос» (ок. 1886, публ. 1924), не исключено, на наш взгляд, что Мелвилл также обыгрывает биографию Хаузера в своей новелле «Писец Барлтби» (1853). Во второй половине XX века появилась пьеса «Каспар» (1967) Петера Хандке и «Смерть Каспара Хаузера» (1979) Дитера Форте, иллюстрированное историческое издание «Каспар Хаузер. Дитя Европы», выпущенное Йоханнесом Майером и Петером Твардовски; в 1974 г. немецкий кинорежиссер Вернер Херцог снял ленту «Каждый за себя и Бог против всех» (англ. название – «Тайна Каспара Хаузера»).

Хаузер поет» (Gaspard Hauser chante, «Каспар Гаузер поет», в пер. Г. Шенгели) из сборника «Мудрость» (1881)<sup>8</sup> немецкий юноша увиден через обстоятельства собственной верленовской биографии и представлен олицетворением «тонкой кожи» и лирического поэта, той стихии чистой музыкальности, которая приходит в волнение и начинает возбуждаться по любому поводу, самих пустяков жизни и переливов настроения, как бы впервые. Обреченный из-за своей странности на одиночество, непонимание женщин такой Хаузер подобен Орфею, поющему, завораживающему падший мир вокруг себя волшебными звуками, но не вполне сознающему, о чем именно он поет. Ведь каждое его слово при всей конкретности многосмысленно, так как отсылает все же не к внешнему миру, а к «бессловесности», особой «немоте» – внутренним, подобным музыке, движениям поэтической души. Особую пронзительность песням Хаузера-Орфея придает его скорая, и предчувствуемая им, гибель:

Что в мире сделал я, увы?  
Я поздно родился? иль рано?  
Молитесь, люди (в сердце рана!),  
За бедного Каспара вы.

Вассерманн был безусловно знаком с доступными ему историко-литературными источниками, как был, по-видимому, знаком и со стихотворением Верлена (в переводе Р. Демеля и С. Георге), ибо формирование отношений Хаузера с миром, явившемся ему «впервые» в семнадцать лет, показано в романе через призму символистских представлений о «кризисе языка», а также расхождений в поэзии между означаемым и означающим. Слова «деревянная лошадка» (относящиеся к любимой игрушке в заточении) становятся для найденыша спасительными: поначалу он, желая говорить, но обладая незначительным запасом слов, означает ими самый широкий круг явлений.

Томас Манн спрашивал себя: «Кто Каспар? Дитя? Поэт? Человек вообще? В этом образе содержится целый мир чувств, он велик и трогателен...».

Постановка такого вопроса, подразумевающего символичность и центрального образа, и, добавим, жанра «Каспара Хаузера», неслучайна. К ней подталкивает сам Вассерманн своим эпиграфом, который в частности гласит: «Смерть и жизнь связаны, образ становится символом» («И, как символ, во образ единый // Жизнь и смерть слились хитро» – пер. Н. Ман). С каким именно типом романа имеет дело читатель? – С общей стратегией чтения связано здесь немало. Размышляя на эту тему, мы при всей кажущейся прозрачности повествования не вполне понимаем, на каком выборе остановиться. И это, конечно, признак мастерства Вассерманна!

«Каспар Хаузер» – увлекательно написанный исторический роман для самой широкой аудитории. Его сюжет полон неожиданных поворотов, то приближающих, то удаляющих читателя от вынесения собственного суждения по поводу «нюрнбергской тайны». В нем совмещены требования исторического колорита и фикации (гостиницы «Дикар», «К звезде», замок Фалькенхаус), а среди персонажей имеются реальные исторические имена (как, скажем, Даумер, фон Тухер, лорд Стэнхоп, Фейербах, ради карикатуры переименованные, как учитель Квант) и вымышленные, злые (лейтенант Хикель, Серый, господин с оспинами позволяют вспомнить диккенсовских злодеев) и, что реже, добрые (солдат Шильдкнехт, звонарь на башне св. Иоанна, пастор Фурманн), горячо сочувствующие Хаузеру (Клара фон Каннавурф) и быстро остывающие к нему.

В целом несомненно, что Каспар пользуется патетической поддержкой автора, который видит в нем наследника престола и жертву заговора – «агнца», обреченного по воле сильных мира сего на заклание. Однако нельзя не заметить, что привнесение все больших и больших трагических интонаций в повествование – где буквально торжествуют смерть (фрау Бехольд, Стэнхоп, Фейербах, возможно, Шильдкнехт) и безумие (Клара фон Каннавурф) – начинает расшатывать его мелодраматизм. Выразив по ходу действия отношение к тому, кем был Каспар и кто убил юношу, влюбленного в звезды (убил прямо и косвенно – в последнем случае речь идет о клетке немецкого общества, состоящем из обывателей, ограниченных чиновников, чванливых аристократов и т.п.), Вассерманн все же оставляет концовку в определенном смысле открытой.

Шкатулка с секретом открыта, но внутри нее оказывается другая шкатулка, подобрать ключ к которой гораздо сложнее. Историческая правда вроде бы обнародована, но она не тождественна психологической правде, правде *сердца*. Отсюда рефлексия на тему того, как общество лжет и живет по лжи – допускает убийство самой «райской птицы», того таинственного пришельца из-за горизонта, который, даже не говоря ничего, своим существованием призван сделать мир ярче, чище, правдивее. То есть Вассерманн начинает отступать от легенды и сближать своего «человека из башни» с жизнью.

<sup>8</sup> Известен совместный перевод французского стихотворения на немецкий язык, сделанный современниками Вассермана, поэтами Рихардом Демелем и Стефаном Георге, для которых Каспар Хаузер был олицетворением мужской дружбы.

И что же? Сказочный прекрасный принц оказывается отнюдь не иллюзорным, а весьма крепким, поскольку жизнь начинает демонстрировать свою несостоятельность перед ним. То есть возникший из тьмы, преодолевший стены, вырвавшийся из клетки становится неволью для себя свечой, неким волшебным зеркалом.

Метаморфоза исторического романа в психологический обусловлена прежде всего тем, что эстафетная палочка рассказа передается от персонажа к персонажу. Каждый из наставников («воспитателей») Хаузера, высказывая свое мнение о нем, не столько углубляет образ найденыша (вроде бы героя «романа воспитания», призванного самого по себе перешагивать через очередную ступень опыта и становиться лучше, мудрее), сколько, находясь в плену у своего стереотипа восприятия, дает в виде отражения собственную характеристику. И тогда казалось бы законченный образ с определенным набором характеристик (педагог Даумер, барон фон Тухер, магистратская советница фрау Бехольд, путешествующий по Европе лорд Стэнхоп, президент Фейербах, учитель-бюргер Квант, романтическая мечтательница Клара фон Каннавурф) утрачивает самождественность – или обнаруживает под маской доброты, порядочности черствое сердце, оперирующее жесткими формулами, или открывает в себе специфическую косность.

Мотив косности сердца (нем. *Die Trägheit des Herzens*), вынесенный в развернутое название романа («Каспар Хаузер, или Лениность сердца»), как отмечает большинство критиков, многозначен. Разумеется, это и показанные в связи с судьбой главного героя конкретные человеческие недостатки, слабости – равнодушие, жадность, страх, социальное лицемерие, сословная ограниченность, бескультурность и т.п. Сумма их индивидуальных проявлений делает немецкое общество в изображении Вассермана если не своеобразной тюрьмой, где зловеще торжествуют буква закона и лейтенант полиции, то неким лишенным воздуха союзом разобщенных («башней», «замком», «домом», «домами» в худшем смысле слова, пространством, окруженным крепкими стенами; Каспар же, в вымышленную фамилию которого, заметим, также входит слово «дом» – немецкое «*das Haus*», попадает в Нюрнберг («из-за стен») носителей тех или иных масок.

Из этого общества, молчаливого заговора «дурных и равнодушных», невозможно вырваться на свободу. Ее образ в романе весьма непросто и связан, если говорить о пространстве, не с зарубежными странами (Великобританией, защищающей гражданские свободы, – оттуда, правда, происходит не кто-нибудь, а лорд Стэнхоп; «свободолюбивой» Швейцарией, где покупает имение в надежде когда-нибудь поселиться там с любимым Клара фон Каннавурф) или с обманчиво красиво звучащими именами (гостиница «К звезде», замок Фалькенхаус – нем. «Соколиный дом»), а с миром природы (солнце, небо, птицы) и, еще в большей степени, с пространством чисто иллюзорным. Это – мир упорно скрываемого от всех личного дневника («синяя тетрадь» Хаузера), мечты об Италии, сновидений (мать, башня, всадник), вещных символов (перстень Стэнхопа – само обещание любви; портрет Клары – вестник явления Дамы с фигурой девочки), таинственно звучащих слов («дукатус»).

Однако у Вассермана «косность сердца», помимо бездушия, инертности, регламентированности общения, ран, наносимых в этой жизни не шилом, а словами (ими задолго до смерти буквально исколот Хаузер, по воле судьбы не прошедший всех ступеней буржуазного воспитания и потому не имеющий маски, беззащитно открытый к людям), обозначает и психологически менее очевидное.

Речь идет об образе «другой жизни», непроснувшейся души, дуализма человеческого сердца. Столкновение с Каспаром все же не проходит бесследно. Оказывается, в каждом из основных персонажей – исключение составляет Хикель – имеются свои искры каспархаузеровского, «детского», открытого миру начала. В то же время, даже небольшая доля агнца в сердце, а ее высвечивает соприкосновение со «святым юношей», активизирует ее сердечную же противоположность, начало темное. Фрау Бехольд разжигается к нему страстью. Учитель Квант, человек в своей основе моральный, правильный, «из лучших побуждений» трансформируется в противоположность наставника юношества – тюремщика, садиста. Пережив катастрофу любви к Каспару (тот видит в ней друга, а не женщину), Клара сходит с ума. Да, и в целом нельзя не заметить, что недолгое пришествие Хаузера в мир Нюрнберга и Ансбаха вызывает целую волну злобы, лжи. Триумф смерти – красноречивый ответ немецких города и мира на явление немецкого «идиота». «Братья» и «сестры» готовы продать этого Иосифа в рабство, отдать на растерзание львам.

Психологически наиболее выпуклыми в романе являются портреты Даумера, Фейербаха, а также лорда Стэнхопа. Эти персонажи интересны не только сами по себе, в виде символического продолжения Каспара Хаузера, но и как носители определенных идей. Сталкиваясь между собой, формируя некое герменевтическое пространство вокруг не вполне постижимого центра, эти идеи наделяют роман несомненными свойствами уже не только психологической, но и философско-интеллектуальной прозы.

Реальный Георг Фридрих Даумер (1800–1875) учился в нюрнбергской гимназии, когда ее ректором был Г.В.Ф. Гегель, под влиянием Ф.В.Й. фон Шеллинга создал свою пантеистически окрашенную религию «любви и мира», но затем, как многие романтики, вернулся к традиции, стал католиком. Написал он на основе личных наблюдений и записей (Фейербах назначил Даумера, тогда учителя Нюрнбергской

грамматической школы, наставником найденыша) несколько сочинений о своем подопечном (в частности, «Предварительные сведения о Каспаре Хаузере», *Vorläufige Mitteilungen über Kaspar Hauser*, 1832). Как наставник Даумер, впервые приступивший к своим обязанностям 18 июля 1828 года и осуществлявший их до января 1830 года, преуспел, под его руководством юноша начал стремительно развиваться. К сентябрю Каспар овладел немецким языком, у него развилось чувство юмора, он не только стал писать эссе, письма, но и, задавая себе вопросы о своем происхождении, взялся за «Автобиографию» (перв. публ. 1996<sup>9</sup>), о чем не преминули сообщить газеты. За несколько дней он прекрасно научился скакать на лошади, чем ошеломил нюрнбергских кавалеристов. Даумер же обратил внимание на особые свойства Хаузера – исключительные слух, зрение (он был способен читать Библию в полной темноте), память, чувствительность к электричеству и металлам. При этом он плохо реагировал на яркий свет, некоторые запахи (кофе, алкоголь, табак, цветы). Расставание же Каспара со своим первым учителем, лечившим его гомеопатическими средствами, произошло главным образом из-за покушения на юношу и болезни Даумера.

У Вассерманна Даумер – романтический энтузиаст, оптимист, для которого Каспар «чудо», материал, из которого «создаются гении». Но это не мешает быть ему по-своему ограниченным. Во-первых, он смешивает Бога и природу («Бог везде»; «Господь не небожитель...»), по-руссоистски верит в «безгрешность человеческой природы». Во-вторых, для Даумера Каспар – «чистый лист», «существо без прошлого, вольное... душа как таковая...». Поэтому когда Хаузер впервые начинает говорить «неправду», то Даумер, не разобравшись в ситуации, переживает потрясение, предательство *собственных* педагогических взглядов. К тому же как философа по образованию, ставящего перед собой абстрактные вопросы, его не интересует трагизм жизненной ситуации юноши. Ему невдомек, что прошлое все же накладывает отпечаток на настоящее, а дети несут на себе вину за грехи отцов. Как следствие все, что не укладывается в его образ гения природы («Человек, о, человек!»), над которым он ставит «месмерические» эксперименты, Даумер отбрасывает. Этим он обедняет себя. «Ребенку»-Хаузеру на интуитивном и поэтически-образном уровне открыто то, что недоступно его взрослому наставнику: зло, страдание, чудесная сила образов, слов, тонкость восприятия. Конечно, Даумер не может не признаться себе, что жизнь «обломает крылья» невинному Каспару. Однако подобное признание он выводит за границы философии. Как философ в одном и филистер, беспокоящийся за свою общественную репутацию, в другом, он достаточно легко слагает с себя практическую ответственность за судьбу Хаузера, который, догадывается читатель, ему философски и духовно (точнее, религиозно!) не по силам. И вот, Даумер начинает поддакивать ограниченным горожанам. От этого шаг до самооправдания: «Чуда больше нет... время пожрало его...». Нюрнбергский романтик – первый в цепочке «умывающих руки», отрекающихся от юноши и способствующих его замыканию в самом себе.

Лорд Стэнхоп (точнее, Стэнхоуп – *Lord Philip Henry, Earl of Stanhope*, 1781–1855) – личность другого рода. Член английского парламента, он долгое время провел в Германии, присутствовал на Венском конгрессе, был близок Баденскому герцогскому дому. Первый раз он прибыл ради Хаузера в Нюрнберг спустя несколько дней после первого покушения на Каспара (октябрь 1829), но не смог с ним встретиться. В мае 1831 года Стэнхоп вновь приехал в Нюрнберг и подружился с юношей столь сильно, что усыновил его, установил денежное содержание, обещал увезти с собой в родовой замок в графстве Кент, хотя ни в одном из многочисленных писем родным за 1831 год ни разу не упоминал имя Хаузера. К концу 1831 года лорд, как он утверждал, разочаровался в своем друге («Я вынужден признаться, что был обманут»), а также получил разрешение на перевод Каспара в тихий Ансбах, назначение знакомого учителя (Й. Мейера) его новым наставником. 9 мая 1832 года Стэнхоп расстался с Хаузером, пообещав вскоре вернуться, но в Ансбах прибыл уже лишь вслед за его гибелью. В 1835 году Стэнхоп выпустил книгу «Материалы к истории Каспара Хаузера» (*Materialen zur Geschichte Kaspar Hausers*, Гейдельберг), где по не вполне понятным личным мотивам (возможно, гомоэротического характера) вывел Каспара в сомнительном свете; несколько путался он в показаниях, данных полицией, расследовавшей убийство. Впрочем, существуют исторические свидетельства, что Стэнхоп был честным, набожным человеком и филантропом, а охлаждение к Хаузеру связано преимущественно с поведением юноши.

Стэнхоп же Вассермана представлен читателю несколько в ином виде. По поручению неких неназванных сил, наделенных властью, богатством, европейскими связями, но при этом опасавшихся раскрытия секрета Хаузера, он как своего рода знаменитость прибывает в Ансбах и, очаровав не избалованного подлинным человеческим вниманием Каспара своими манерами, держит в руках нити участников заговора (от наемных убийц до лейтенанта Хикеля). Но общение со своей жертвой не проходит для авантюриста и игрока, остро нуждающегося в деньгах, бесследно. В итоге, запутавшись в своих ролях, он, в отличие от исторического прототипа, кончает с собой, а его мрачное задание доводит до завершения не знающий никаких колебаний Хикель.

<sup>9</sup> В кн.: [5].

И все-таки Стэнхоп показан по-своему неоднозначной личностью. Это и стареющий байронический авантюрист (пресытившийся всем, ставший фаталистом), и опытный психолог, искусно возбуждающий интерес Хаузера к своей персоне еще до прибытия в Нюрнберг, и лжец-соблазнитель (привязывает Каспара к себе намеками о тайне происхождения юноши, возможности совместного побега в экзотические страны), и Агасфер, обреченный на неутешительные вечные скитания. Выступает он также в роли эстетического воспитателя и конфидента Каспара – чем-то средним между новообретенным отцом юноши, «братом» («...зови меня Генрихом, словно я брат твой») и объектом любви Хаузера (того не волнует женское начало). Оба на «ты», а именно от отсутствия «ты» рядом с собой страдает нюрнбергский найденыш, само неразделенное одиночество «я».

Куртуазность и разнузданность чувств, высокий уровень культуры и чванство, человечность и «демоничность» (лорд когда-то принял яд, но остался в живых), скупец и мот, – все это сопричастствует в обаятельном отрицательном герое, который на глазах читателей скатывается вниз. Однако он кончает с собой не из-за исходно присущего ему демонизма («тоска», культ боли «навек отверженного», «яд в душе»), а из-за *любви*. Пресыщенного человека приводит в искреннее волнение чистота его предполагаемой жертвы: «Он вдруг ощутил себя любимым...». Так делается возможным сравнение лорда с Иудой: Стэнхоп предает «любимого» за деньги, но затем, окончательно надломленный в разговоре с пронизательным Фейербахом (не угадывается ли здесь лишний раз влияние Ф.М. Достоевского, на этот раз «Преступления и наказания?»), уезжает, чтобы повеситься в башне нормандского замка.

Ассоциируется синеглазый лорд в романе не только с тридцатью сребрениками, вырождением аристократии, готовой пойти в наемные убийцы, распущенностью богемы, но и с образом капитализма – той незримой границы, которая делит историю Европы в начале 1830-х годов на «до» и «после». С прошлым в романе связаны мечты о «великом» (Отец, Мать), «герое» (образ Наполеона), свободе, детском. Настоящее же внушает ощущение обреченности индивидуальных человеческих усилий, конца «великого времени» и смутно чаемой «катастрофы мира». За последним у Вассермана стоят новые часовые времени: тюремщики без лица – власть анонимных сил (заказчик убийства Хаузера – Серый), ростовщический капитал (векселя, проценты, деньги банкирских контор во Франкфурте), казино (его завсегдатай – Хикель), беззастенчивое насилие, триумф мещанства, всеобщее желание втиснуть единичное и неудобное (для понимания) в прокрустово ложе всеобщей удобной формулы. Жизнь Каспара, сжатая в несколько лет, не имеющая «начала», позволяет вдвойне ощутить бег времени к концу, к моменту, когда, как говорится в романе явно с оглядкой на рубеж XIX–XX веков, «эпоха с жуткой быстротой громоздилась на эпоху».

Деятельно пытается противостоять в романе наступлению «прекрасного нового мира» лишь один человек. Это – Фейербах.

По трагической иронии, он – идеолог, который порожден эпохой Просвещения («Я пошел в учение к... великим апостолам гуманизма, стремясь оборвать нити, связующие нас с эпохой варварства, и проторить пути в будущее») и, вроде бы, должен приветствовать становление буржуазной Европы, ее «свободы, равенства, братства». По той же иронии, именно в руках у Фейербаха, неподкупного *судьи*, тонкого психолога, не *романтика* – судьба «дикаря», самого просвещенческого идеала. Ведь Каспар – тот якобы безгрешный от природы человек («Человек от природы добр», внушал Д. Дидро), ради земного счастья и гражданских прав которого французские лейтенанты хикели, эти новые боги жизни, пролили по всему миру, начиная с Франции 1789–1794 годов, целые моря крови (кровь, или принадлежность к знатному роду, является в романе и фактической причиной гибели Каспара).

Что может сделать ради спасения прекрасного Симплиция (самого невесть как вернувшегося из небытия в современность чуда немецкого народного духа) этот безрадостный человек долга, стоическое кредо которого выражено его собственными словами «Я ничего не боюсь, ибо ни на что не надеюсь»?

С одной стороны, немало, ибо Фейербах – не восторженный пантеист Даумер, не ограниченный мещанин Квант и, тем более, не истеричная мечтательница Клара. Он – деятельный человек, наделенный и властью (властью гражданского закона), и несомненной пронизательностью, хотя, конечно, совершает ошибки, требуя у Хаузера его «голубую тетрадь» или доверяя своему будущему убийце Хикелю. И результат не оставляет себя ждать. Фейербах разгадывает тайну происхождения своего подопечного, а также печатает брошюру о нем, а точнее, о «преступлении против человечности». Он красноречив и способен говорить о Каспаре как «человеке из Платонова диалога, что вырос под землей и, лишь достигнув зрелости, поднялся к свету солнца». Однако формально-логическое и абстрактно-нравственное решение проблемы – казалось бы, безусловно добрые, честные *дела* – ведет в романе к дурным последствиям.

С другой стороны, вопреки своей пламенной фамилии (нем. *das Feuer* – огонь) и властным полномочиям, «президент» фон Фейербах не может сделать ничего и гаснет, фактически от безысходности отправляясь в роковое для себя путешествие. Роман предлагает несколько объяснений подобной, и очень тонко показанной, несостоятельности. Первое из них политического рода. Послав отчет монарху, Фейербах

получает ответ из королевской канцелярии, обязывающий его молчать и, следовательно, не верить в плоды своей честной работы. Второе – практическое-психологическое.

Каспар Хаузер интересует Фейербаха, автора антирусоистского сочинения «Критика естественного права» (1796), не столько как живой человек, сколько как жертва преступления и «трофей», «живое доказательство». Осмыслив мотивы случившегося («Я изучил порок, как ботаник изучает растение»), Фейербах публикует назидательное сочинение о Хаузере, но не имеет реального представления, что ему как «отцу» (точнее, «государственному мужу») делать с чудо-юношей, который благодаря утвержденному им плану практического воспитания передается из рук в руки и, оставаясь «ничьим», утрачивает часть своих чудесных черт, становится клерком – потенциально заурядным человеком или безумцем, наподобие гоголевского Башмачкина или мелвилловского писца Бартлби. К тому же, Фейербах-искатель справедливости допускает мысль об убийстве Каспара его врагами, ибо важнее для судьбы не *жизнь*, а *правда*: «...из его могилы прорастет искупление». Поразительно, но в первой главе II части («Разговор между человеком в маске и человеком, который снял маску») два диаметрально противоположных человека, честный судья (Фейербах) и преступник-лжец (Стэнхоп), предстают как в чем-то близнецы!

Следующее объяснение личностно-психологического свойства. Фейербах – человек с тайной трещиной. Она объясняется несчастным браком, отношениями с сыновьями, причинившими «президенту» немало горя, а также переживанием собственного одиночества, ненужности своей деятельности. Словом, у Фейербаха имеется неизбывное чувство «вины» за разрыв между его представлением о правде и действительностью. Конечно, он добился отмены пыток, составил справедливые законы, но уязвленная совесть ставит перед ним вопросы, на которые он, исходя из горечи личного опыта, не способен ответить. Да, и говорит он слишком много, возвышенно в отличие от Хаузера, или молчащего, или доверяющего свои мысли дневнику.

Имеется в романе и объяснение духовной природы. Фейербах, отменивший пытки в Баварии (1806), составивший прогрессивный уголовный кодекс (1813), верит прежде всего в силу разума, в примат закона над чувством, в отмщение «здесь, на земле». При этом он не верит в Бога, в спасительный смысл страдания. Поэтому Каспар для него потенциальный революционер, борец, не только «опаснейший из свидетелей преступления», но и «ныне, под защитой всего человечества, вступивший в единоборство» с преступниками. Характерно, что Фейербах боится, «ежели в затеянную им... борьбу за справедливость вторгнется любовь, забота, сердечное сближение». В итоге жизнь честного судьи предстает в романе как «призрачная жизнь», поскольку и этот человек в силу своей специфической «лености сердца» готов продать своего «сына» и «брата» (как бы Иосифа) «в рабство». Сама того не желая, его дочь Генриетта выносит финальное суждение об утопизме отца: «...мы, Фейербахи, злосчастный род, отмеченный Каиновой печатью беспокойства... в ожидании завтрашнего дня от нас ускользает милое сегодня». В подобном вымышленном суждении имеется доля человеческой и исторической правды. Вассерманн прекрасно знал, что «каиновой печатью» отмечен также сын его героя, философ Людвиг Фейербах (1804–1872), задолго до Ф. Ницше ставший одним из самых яростных, ожесточенных отрицателей Христа и христианства (см., например, сочинение 1843 года «Сущность христианства» с ее броскими лозунгами «Тайна богословия – это тайна антропологии», «Религия – сон человеческого духа»).

Отразившись в целой цепочке персонажей и являясь то способом композиционного расположения материала (представленного прежде всего через диалоги, письма, донесения), то методом «саморазоблачения» героев, образ Каспара Хаузера возвращается в романе, если так можно выразиться, «к самому себе».

Кто же вы, Каспар Хаузер?

Дав, согласно воле автора, определенный ответ на этот вопрос – Хаузер-мученик, невинно пострадавший принц, – повествование (а также повествовательное «мы») не спешит с вынесением «окончательного» суждения по поводу духовной природы каспархаузеризма.

Более того, подобного суждения роман не предлагает.

И чем больше читатель вместе с повествователем (тот располагается на некоей высокой башне повествовательного всеведения) знает о Хаузере, тем *меньше* он его знает, поскольку герой все больше и больше уходит в себя. Трудно сказать, чего здесь больше, сознательного мастерства Вассерманна или счастливой для читателей случайности. Очевидней другое. Исторический факт чудесно преобразуется в *факт литературный*. Сказка, легенда, назидательная притча, историческая повесть, философски-духовное (возможность прорыва от «я» к «Ты») и культурологическое рассуждение (о судьбе Просвещения, духовном кризисе современности) перерастают либо в неразрешимую загадку человеческого духа, либо в серию не имеющих однозначного ответа больных вопросов, которые значимы уже тем, что они проблематизированы, поставлены. То есть, как и в «Идиоте» Ф.М. Достоевского, полифония романа Вассерманна способна превратить героя как в особого святого (в данном случае протестантского светского *святого*, стоящего вне традиционного вероисповедания, но отмеченного некоторыми приметам «святости»: непротивлением злу, вещими снами, сверхъестественной чувствительностью, даром подталкивать

своих собеседников к моральной саморефлексии, некижностью, любовью к простым людям и т.п.), так и в личность, провоцирующую на поступки других, но саму как бы уклоняющуюся от собственных поступков, и потому не вполне понятную.

Можно выразиться иначе. Вассерманн своим произведением дает основания говорить о «возвышении» героя (Хаузер-положительный герой, высокий идеал), его «падении» (жизнь идеи в огрубляющей ее действительности), а также о композиционно-художественном предназначении образа заглавного персонажа – образа, существующего в «отражениях» и составляющего психологическую загадку романа символистской эпохи, или, как было показано выше, «метаромана».

Все доброжелательные знакомцы юноши по-разному, но при первых встречах с ним сходятся во мнении, что это райское дитя, посланник небес, полнейшая невинность. Позднее, как правило, наступает разочарование, и появляются иные оценки: лгун, авантюрист, нелепая игра природы, фантом, дитя мрака и т.п. Они объяснимы, хотя порой нелепы, а то и злобны, когда продиктованы, о чем уже говорилось, «леностью сердца».

Каспар, разумеется, не только Человек (по восторженной оценке Даумера), но также «всякий и каждый», тот, кто при всех несомненных личностных достоинствах в силу общей поврежденности человеческой природы призван познать как грех, скоротечность жизни, смерть, так и спасительность любви (любви Бога к человеку и человека к Богу, своему ближнему). И Вассерманн очень тонко показывает, как «дитя», *ускоренно* взрослая, также ускоренно идет путем всякой плоти.

Тонко писатель дает почувствовать и то, как в целом наивное, не обремененное воспитанием и культурой сознание сталкивается со всеми формами неизвестного, непостижимого, невыразимого – от огня, зеркала, смутного воспоминания, сна до крови, времени, власти, смерти. Крайне сложно для юноши постижение языка, который по контрасту с дорогой ему однозначностью солнца (в отличие от холодных или теплохладных людей греющего), неразложимых на составные части интуиций, символичен, *лжет*, часто не позволяет ни ему, ни, как он открывает при общении, другим выразить себя. Однако Каспар, беря препятствие за препятствием, все же растет, и даже, как сказал бы Р.М. Рильке, себя «перерастает». Тем не менее, вассерманновскому Хаузеру, по смутно угадываемому им призванию творцу образов, искателю духовной свободы (направленной вовнутрь души) и *поэту*, способного просвещать души, уготована участь переплетчика книг (их не читающего!), переписчика канцелярских бумаг, пленника, ученика позитивиста-кванта...

И все же, этот грешник, сам человек, задуманный Богом идеально, но по разным причинам падающий, не сдастся и, по воле Вассерманна, продолжает идти против природы, крови, людской косности. Углубленность Хаузера в себя, его молчание говорящи, продолжают вплоть до кончины и последних слов (обращенных к Богу) свидетельствовать о жажде прорыва юноши от «я» к «ты» и «Ты».

Да, эта жажда остается отчасти неудовлетворенной. Уходят один за другим друзья или лжедрузья, которым что-то нужно от него для себя. Отнимаются у Каспара одна за другой даже части его внутреннего мира – сны-мечты, греза о матери и друге, «голубая тетрадь». Взамен ему предлагаются чужие роли – подопытного (Даумер), любовника (фрау Бехольд), борца с тиранами (Фейербах), романтического принца (Клара). На подмостках этого дурного театра сама жизнь делает его из вестника безусловного «да», чуда (близкая Ф.М. Достоевскому тема «святости» детства и детских воспоминаний – они у Хаузера живут во снах, интуициях, связаны с Матерью, Вестью, Светом) вестником «нет»: «прогнилости королевства», лжи (тщеты слов), убийств, безумия, самоубийств.

Сознает ли трагичность своего одиночества Хаузер – человек, наделенный неким даром свыше, но при этом лишенный в полной мере понимания, каким?

Кто-то может сказать, что нет, не сознает. И умирает еще при жизни – обманут своей мечтой, своим соблазном, что, в принципе свойственно многим заглавным персонажам современных Вассерманну романов (от Жермини Ласерте у Ж. и Э. де Гонкур до Тэсс у Т. Харди). Мечта непосильна для Хаузера – того, кто мог бы стать Собой, но фатально через действие плоти, крови стал *всяким*. Такой Каспар – новый Кандид, принесенный в кровавую жертву богам неведомым: вырождению рода, вексялям, нарождающемуся капитализму.

Другой скажет, что безусловно сознает и, сознавая, утверждает свой моральный завет «несения Креста», веру в свое молчаливое, но способное перевернуть окружающий мир предназначение: «Я должен быть там, где мне подобает быть». Перед призывом к следованию такой миссии мир чаще всего в недоумении отступает в сторону. Сам Вассерманн в 1921 году, комментируя роман, утверждал, что ему важно было показать, «как люди всех степеней развития чувства и духа... совершенно беспомощно стоят перед феноменом невинности».

Литературным союзником хаузерова непротivления злу Вассерманн делает Ф. Шиллера. Знаменитые слова маркиза Поза из шиллеровской трагедии «Дон Карлос» (1783–1787) вызывают у юноши, *пробуждающегося*, выходящего из навязываемой ему роли, «сна души» (жизни как сна), подлинный трепет:

«Свою большую царственную жизнь  
 Напрасно посвятили разрушенью.  
 Нет, человек и выше и достойней,  
 Чем думаете вы. Он разобьет  
 Оковы слишком длительного сна  
 И возвратит свое святое право...» (пер. В. Левика)

Сказанное выше позволяет поставить вопрос о религиозности героя, который носит имя одного из трех евангельских волхвов (Валтасар, Каспар, Мельхиор), пришедших с Востока поклониться младенцу-Христу, и фамилию, обнимающую собой в романе как все человечество (нем. das Haus – дом), как некую улитку, пытающуюся освободиться от своего «домика», так и бесприютность, бездомность в этом мире чистой души.

Очевидно, что Хаузер по-своему религиозен. В то же время духовность мистически настроенного юноши, своего рода «невинного» и даже «монаха» (у него нет ни собственного жилища, ни имущества, ни желания настаивать на своей воле) особая – повернутая вовнутрь души, связанная с молчанием. Она не вполне лютеранской природы. Это заметно хотя бы потому, что протестантская церковь в романе чаще всего представлена не в лучшем свете (ее критикует пантеист Даумер, не принимает Фейербах) – равнодушна к загадке неординарной личности, которую, вместе с тем, пытается подчинить своему влиянию. Некоторые интерпретаторы романа (к примеру, П. Твардовски) намерены поэтому находить в Каспаре черты чуть ли не «теософа» и «герметиста», обостренно чуткого ко всему незримому (мотив золота в романе). Отсюда шаг до других, еще более произвольных интерпретаций образа, связанных с добровольным отказом Хаузера от жизни (пренебрежение телом ради «спасения» души) и специфическими любовью к страданию, ревностью, которые якобы вдохновлены неразделенным чувством юноши к лорду Стэнхопу (здесь вспоминается О. Уайлд с его нарциссическим Дорианом Греем, втыкающим «в себя» нож, и гомозротической темой «мы убиваем тех, кого любим»).

И все же, Каспар Хаузер Вассерманна, сохраняя до самой развязки повествования некую духовную тайну о себе, гораздо чище, цельнее, проще, чем персонажи, несколько праздно пытающиеся заглянуть в его душу и терпящие на этом пути поражение. Ее фундаментальную простоту различают в романе прежде всего простые люди. Они полны сочувствия к найденышу и способны произнести слова, которые говорит в связи гибелью Каспара пастор Фурманн: «Виновны мы все, живущие. Из вины прорастает жизнь... Что толку ему было вечно гадать о своем происхождении. Там, где у всех на устах предательство, праведник избирает круг благих деяний. Но мечтатели слышат только себя. Безвинен, сударыня, один лишь Господь Бог. Да смилуется Вседержитель над моей душой и душой благородного Каспара Хаузера».

Эти венчающие роман слова – не дань уважения духовной риторике, которая в конце XIX века была еще дорога многим европейцам. Очевидно, что почва для этих слов готовилась исподволь.

Вассерманн как некий мудрец, волхв с Востока все-таки ввел в свой роман то, что не мог не ввести, – «звезду», золото евангельской темы. Он повествует и о нежелании Каспара стать политической силой, и об осознании им (в гостинице «К звезде») ужаса своего «сыновства», и об Иуде-Стэнхопе, и о добровольном (не фаталистичном!) принятии своей грядущей гибели, и об ансбахском Гефсиманском саде... Дает ощутить себя в романе и трагическая ирония: появился в Духов День, убит под Рождество.

Соединить столь разносоставные элементы в единый мощный символ невинности, принесенной в жертву за «леность сердца» целого королевства, помогают Вассерманну не только мастерство, не только умение опереться на литературную традицию (переключки с «Гамлетом» Шекспира, трагедиями Кальдерона и Шиллера, романами Достоевского, современной поэзией), откликнуться на литературный вызов современности (создание символистского романа-притчи на тему искания Бога, проступания в одной, как оказывается, недостоверной реальности, другой, незримой, но, тем не менее, более достоверной), но и лирическая настроенность.

Ведь Вассерманн в романе безусловно пишет и о самом себе – себе как мальчишке в Фюрте (дед рассказывал ему о Каспаре, лично виденном им в Нюрнберге), себе как Хаузере-Гамлете, который ушел от берегов своей кровной привязанности – начала дорогого, «родного», но, увы, застывшего, ветхого, – и интуитивно ищет через писательство путей преодоления своего вечного аутсайдерства (агасферства).

Поэтому «Каспара Хаузера» можно отчасти воспринять как роман о художнике, как скрытую творческую автобиографию на тему поисков через становление личного артистического языка подлинного Отцовства. Не удивительно, что большинство персонажей романа, включая «мы» повествователя и даже лейтенанта Хикеля, *писатели*: пишут письма, дневники, донесения, вслушиваются в слова, обдумывают, пытаясь связать их в единый образ, достоверные и недостоверные сведения. Но среди них только Каспар с его попыткой вхождения в мир через муки слова, через выражение Невыразимого, через само молчание – лирический поэт. На наш взгляд, это личностно-лирическое, *писательское*, измерение романа по-своему ощутил С. Цвейг.

«По существу, это книга о таинственном моменте открытия человеком его "Я", противостоящего бесконечно многозначному "Ты" мира, который нам всем грезится, и вновь становится реальностью лишь в художнике (который в иные секунды словно впервые стоит перед космосом). И одновременно этот роман – история чистого человека, не сконструированного на основе совершенно неизвестных понятий, действительно абсолютно непосредственного, который просто и с интуитивной ясностью стоит перед восприятием вещей и поэтому необъясним, как некий символ лишь самим собой определяемого понятия безымянного, безродного человека в потоке различных представлений о нем, давно ускользнувших от нас. <...> И это произведение – по моим представлениям совершеннейшее из всего написанного Вассерманном – неправильно понимается, если оценивается только как повествование, как история одного человека. Это – символ нашего собственного мистического открытия мира, концентрация нашего обширного детского опыта в нечто целое, в одно единственное переживание, более смелая попытка исследования... пробуждения сознания из тьмы, чем то, что писатель пытался нам до сих пор передать пламенем поэтического вымысла. И в самом формировании произведения чувствуется неповторимость, монументальность, воля поднять этот колеблющийся в легенде образ на уровень Длительного, Неопровержимого. Глубокая вера Вассерманна в созданный им образ побеждает автора: впервые, думаю, писатель любит в своем произведении созданного им человека и, тем самым, впервые подтверждает себя как творческий художник, который до сих пор разрушал все свои образы, не завершив их формирование, не призывая тем самым их соответствию его внутреннему идеалу» (пер. Л. Миримова).

Согласимся с одним из лучших немецких эссеистов первой трети XX века. И рискнем добавить от себя, что образ Каспара Хаузера в вассерманновской интерпретации принадлежит к тем, начиная с Парцифалья и Симплициссимуса, запоминающимся образам немецкой культуры, в которых неразлитно встретились дух и образ, творчество и жизнь, поэзия и проза, имя нарицательное и тип немецкой простой души, ищущей вопреки тяжести мира и сердца высшего оправдания своего существования.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Karlweis, M. Jakob Wasserman: Bild, Kampf und Werk / M. Karlweis. – Amsterdam, 1935.
2. Толмачёв, В.М. Экспрессионизм: конец фаустовского человека / В.М. Толмачёв // Энциклопедия экспрессионизма / Л. Ришар и др.: пер. с фр., научн. ред. перевода В.М. Толмачёв. – М.: Республика, 2003. – С. 389 – 401.
3. Толмачёв, В.М. Экспрессионизм, экспрессия, субъективность: О границах экспрессионизма // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Филология. – М., 2007. – № 4. – С. 29 – 57.
4. Fuhrmann, H. Kaspar Hauser, beobachtet und dargestellt in der letzten Zeit seines Lebens von seinem Religionlehrer und Beichtvater / H. Fuhrmann. – Ansbach, 1834.
5. Masson, J.M. Lost Prince: The Unsolved Mystery of Kaspar Hauser / J.M. Masson. – New York (N.Y.), 1996.