

Е. В. Москвина

Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С. А. Герасимова

**СТРУКТУРА МИФА О МИНОТАВРЕ
КАК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КРИЗИСА
ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ *ВЕРДИ* ФРАНЦА ВЕРФЕЛЯ**

Кризис идентичности автора и шире — мироощущения человека рубежа веков в Австрии — проецируются в романе на конкретную историко-культурную личность Верди. Во-первых, это проявляется в выборе времени действия романа — период творческого кризиса композитора, который отождествлен с потерей им не только личной идентичности, когда он ощущает себя крестьянином, а не музыкантом, но и творческой идентичности, связанной с поиском музыкального языка. Во-вторых, данная проблематика реализуется Верфелем через структуру мифа о Минотавре, где лабиринт Венеции одновременно выполняет роль как реального места действия, так и ментального пространства героя. Такой же двойственностью наделена и фигура Вагнера-Минотавра, антагониста Верди-Тезея, являющегося в романе одновременно и реальной исторической фигурой, и психической проекцией *Я* героя, воплощающей страхи, фобии, вытеснения и связанной с кризисом мужской идентичности. Победа над страхами и фобиями означает завершение процесса инициации и в контексте смысловой структуры романа — процесса реконструкции утерянной идентичности романного Верди.

Ключевые слова: миф о Минотавре; инициация; кризис идентичности; кризис мужской идентичности; Верди; Вагнер

1. Введение

В отечественном и западном литературоведении роману Верфеля *Verdi* («Verdi: Roman der Oper», 1924) уделяется значительно меньше внимания, чем другим произведениям писателя, хотя это произведение интересно не только своей переходностью, отражающей смену художественных ориентиров Верфеля в первой половине 1920-х гг., но и скрытыми в нем концептами, характерными для литературы рубежа веков, которые в пору литературного ученичества воспринял автор. Речь идет о кризисе идентичности в его творческом, гендерном и национальном аспекте. Появление в романе данного комплекса идей свидетель-

ствует о том, что социокультурные и политические проблемы, спровоцировавшие кризис идентичности в предшествующую историческую эпоху, не были решены австрийским государством, и что в творчестве Верфеля его появление — не только литературная преемственность, но и выражение мироощущения автора.

2. Характеристика материала и методов исследования

Материалом исследования служит роман *Верди*, написанный в переломный период творчества Верфеля, когда в начале 1920-х гг. автор искал новый художественный язык, отказавшись от ранее характерной для него экспрессионистской поэтики. С помощью структуралистского метода анализируется, как миф о Минотавре реализуется на разных уровнях текста, а историко-культурный метод помогает выявить параллели с предшествующей традицией — литературным процессом рубежа XIX–XX вв. — в целях прояснения скрытых смыслов, отражающих национальную специфику произведения.

3. Результаты исследования

В основу сюжета, как известно, положено вымышленное пребывание итальянского композитора Джузеппе Верди в Венеции в январе-феврале 1883 г., где в тот момент находился Рихард Вагнер. Верфель с самого начала, предлагая такое допущение, акцентирует внимание на художественной условности текста и заявляет об «альтернативности» этого эпизода в жизни композитора¹. Тем самым автор ставит читателя в ситуацию выбора между документальной и художественной интерпретацией текста, между правдой отдельного факта и некоей скрытой сущностной правдой, представленной в романном образе, о чем Верфель и объявляет в предисловии. Таким образом, автор создает для читателя ситуацию неустойчивости, характерную как для австрийской культуры рубежа веков, так и для литературы 1920-х гг., реагирующей на общественно-политическую жизнь Европы после Первой мировой войны и процессы становления

¹ Стоит отметить, что Верфель, отозванный с фронта и приглашенный летом 1917 г. в Вену в Штаб военной прессы, знакомится там с Лео Перуцем, в произведениях которого в 1920-е гг. уже намечаются черты будущего жанра «альтернативной истории». Вряд ли речь идет о прямом влиянии, но можно говорить о тенденции, которая формируется в данный историко-культурный период.

новых государств.

Из богатой биографии композитора, участника ярких политических событий в Италии, борца за освобождение и т. д., Верфель выбирает период длительного творческого бесплодия (1874 — 1887), который, однако, завершится появлением поздних шедевров *Отелло* и *Фальстаф*, открывших публике совсем нового Верди. Верфеля прежде всего интересует личность художника в момент кризиса, осмысленного в ключевых категориях эпохи венского и пражского модерна, в духе которых был воспитан автор.

В начале остановимся на семантических смыслах места действия романа, сюжет которого разворачивается в Венеции. С одной стороны, при размышлениях о музыкальной паре *Верди — Вагнер* выбор данного топоса мог быть определен простым историческим фактом — обстоятельствами смерти немецкого композитора 13 февраля 1883 г. Но с другой, к 1920-м гг. в западноевропейской, в том числе и в немецкой литературе, уже сформировался миф о «зловещей» Венеции как городе красоты и смерти; назовем роман В. Гейнзе *Ардингелло и блаженные острова* (1787), новеллу Э. Т. А. Гофмана *Дож и догаресса* (1817) из сборника *Серапионовы братья* и, конечно, *Смерть в Венеции* Т. Манна (1912). Тем самым, выбрав данный город местом действия романа, Верфель сознательно апеллирует к указанной традиции и, в частности к новелле Манна, вышедшей очередным тиражом в Берлине в 1922 г. П. Ш. Юнг прямо указывает на то, что Верфель, работая над романом, читал данную новеллу (JUNGK 1987: 147). Сходство можно увидеть в нескольких мотивах: Верди приезжает в Венецию на один день навестить умирающего друга, хотя главной побудительной силой, как откроется позже, для него была возможность встретить Вагнера. Однако герой бежит из города, как в новелле Манна из Венеции бежит Ашенбах, испугавшись зародившегося незнакомого чувства. Но разум и воля обоих героев слабее искушения вернуться обратно, чтобы встретиться с «предметом своей страсти», называя свой поступок безумием (*Wahnsinn* — Ашенбах) и бессмыслицей (*Unsinn* — Верди), герои отдаются на произвол порыва, некоего томления (*Sehnsucht*), в традиции романтизма одновременно связанного с процессом творчества и проникновением в трансцендентное. Верфель с первых страниц романа настойчиво вводит тему смерти и намерено формирует ожидание «смерти в Венеции», она и случится в финале к

удовольствию читателя. Кроме того, данная тема — одна из частотных в австрийской литературе *fin de siècle*, герой которой, столкнувшись с уходом знакомого и/или близкого человека, переживает экзистенциальный переворот — таковы персонажи ранней новеллистики А. Шницлера, произведений Г. фон Гофмансталя, герой романа Р. Беер-Хофмана «Смерть Георга» (1900) и др. Соединившись и трансформировавшись в романе Верфеля, обе традиции образуют причудливый сплав.

Буквально с первого предложения Верфель актуализирует принципиальную для поэтики его произведения особенность Венеции как топоса, представляющего собой двойной лабиринт — лабиринт улиц и лабиринт каналов одновременно. Автор вводит данный образ, когда читатель вместе с героем попадает в оперный театр через боковой вход, будто продолжающий течение канала (хода лабиринта): «Лунное таинственное марево волшебного теплого сочельника, стелясь по воде, проникало в портал театра Ла Фениче и озаряло мрачный вход в длинный коридор (Gang), который вел прямо к ярко освещенному фойе» (ВЕРФЕЛЬ 1962: 21). Слово «*der Gang*» многозначно и используется в том числе при описании лабиринта как системы ходов. В рассказе *Нора* (1923 — 1924) Ф. Кафки в этом значении использована та же лексема. Верфель с самого начала моделирует устойчивый мифологический сюжет прохождения лабиринта как обряда инициации, ключевым элементом которого является схватка с Минотавром, каким бы семантическим значением ни обладал этот инвариантный элемент в своих вариантах. В романе у этой модели есть два уровня: один можно обозначить как буквальный, привязанный к конкретике сюжета и географических реалий: Верди, оказавшись в Венеции, несколько раз сталкивается с живущим там Вагнером. Другой — ментальный, позволяющий осмыслить и лабиринт, и героев мифа как психические проекции главного героя, находящегося в поиске идентичности: Тезей-Верди в лабиринте венецианских улиц ищет Минотавра-Вагнера, чтобы сразиться с ним за музыкальное первенство. Разумеется, эти уровни органично переплетаются в тексте, но интерес для нас представляет именно последний.

Сначала остановимся на образе Вагнера, в романе также двойственном: с одной стороны, он реальный герой и в этом «объективном» существовании представлен в нескольких эпизодах

произведения, рассказывающих об Итало (в них Верфель использует аукториальный нарратив), с другой, — читатель чаще всего видит его глазами Верди. Верфель добивается такого эффекта, используя несобственно-прямую речь, так как ему важно представить не Вагнера, а его проекцию в сознании главного героя. Тем самым речь идет не столько о реальном историческом противостоянии композиторов, сколько о метафоре внутренней борьбы в процессе самосовершенствования. Минотавр, таким образом, — олицетворение пределов самой личности, оказавшейся в лабиринте ее страхов и комплексов, поэтому встреча с чудовищем осмысливается как встреча с самим собой. Сравним две мысли героя:

«Не ради Виньи, не ради умирающего друга приехал я в Венецию — нет! Я приехал сюда, чтобы видеть Вагнера, чтобы встретиться с ним. Бог весть зачем!» и позднее: «...бежал сюда, в этот бесконечно чуждый город, чтобы совершить невозможное; <...> чтобы побыть одному, совсем одному, в очной ставке с самим собой» (Там же: 35, 231).

На первый взгляд Верди мыслит противоречиво, но тождественность реплик заставляет применить математическое правило о равенстве правых частей при равенстве левых частей уравнения, и на этом уровне текста отождествить Верди и Вагнера, кстати, родившихся в один год, что подчеркивает эту идею. Таким образом, Вагнер в романе — лишь одна из проекций *Я* при распаде личности Верди.

Двойственность как столкновение сознательного и бессознательного, характеризующая не только структуру личности, описанную Фрейдом, но и структуру личности верфельского Верди, можно увидеть в противоречивых тенденциях в действиях главного героя. Так, в эпизоде прогулки по Венеции после сознательного возвращения в город (III, 2) Верди не просто приходит к дому Вагнера, а приходит самым коротким из всех возможных сухопутных путей: автор, прекрасно ориентировавшийся в Венеции (JUNGK 1987: 135-136), скрупулезно фиксирует узловые точки передвижения героя от Палаццо Дандоло, где остановился Верди, в обход Пьяцца к Мерчерии, до площади Капмо Сан-Бартоломео, далее по Корсо Витторио Эммануэле и, наконец, Калле Ларга Вендрамин. Когда герой оказывается возле Палаццо Вендрамин, где жил Вагнер-Минотавр, автор комментирует, что Верди пошел обратно, «будто досадуя, что забрел в тупик»

(ВЕРФЕЛЬ 1962: 118). Таким образом, реальная география Венеции, скорее, соотносимая с ризомообразным типом лабиринта, превращается в кносский — центричный лабиринт с одним входом, устремленным к точке встречи героя с антагонистом. Создается впечатление, что центр венецианского лабиринта найден — Палаццо Вендрамин. Однако другие эпизоды романа указывают на то, что он подвижен и связан не с конкретным местом, но с конкретной фигурой: для протагониста центром оказывается любое пространство, где присутствует Вагнер: Пьяцца, театр «Ла Фениче» и т. д., и именно туда ведет его подсознание в необходимости решения проблемы идентичности. Кроме того, хочется отметить и такую подробность: Верди блуждает по городу без всякой цели, отдавшись потоку мыслей, «не зная точно, где находится» (Там же: 115), т. е. автор подчеркивает реализацию неосознанного желания героя.

Важен еще один уровень прочтения указанного эпизода прогулки, так как его Верфель выстраивает не только как внешнее перемещение героя в лабиринте венецианских улиц, но и как блуждание по лабиринтам сознания, которое утратило опору в целостном Я. Верфель в этом эпизоде прибегает, во-первых, к фокализации, во-вторых, к монтажу: описания внешнего мира, дискретность которых определяется дискретностью внимания героя, сочетаются с мыслями и воспоминаниями Верди, представленными не только посредством аукториального нарратива и внутреннего монолога, но и несобственно-прямой речи. Путь персонажа, как его представляет здесь Верфель, — это процесс поиска музыкального языка для оперы *Король Лир*, обретение его для Верди означает обретение идентичности, новое рождение в нем утерянной субличности композитора². И опять мы сталкиваемся с тем, что его ментальное путешествие к себе, встреча с собой и его физическое перемещение по городу, приведшее его к Вагнеру — проекции его Я, имеют одну и ту же цель: реконструкцию идентичности.

Выше мы сказали о двойственности поведения героя, кото-

² Термин «субличность» введен в психологию Роберто Ассаджиоли и означает динамическую подструктуру личности, обладающую относительно независимым существованием. Мы используем его в этом же значении (АССАДЖИОЛИ 2002: 98-105).

рый, с одной стороны, бессознательно стремится к встрече с антагонистом, но с другой, — и в этом заключается указанная двойственность, — бежит от нее, поэтому генеральную сюжетную линию романа можно определить как постоянную отсрочку битвы и отсрочку смерти одного из героев, физическую или метафизическую. Верфель отодвигает во времени встречу антагонистов по той причине, что идентичность героя не определена: его имя больше не отвечает образу *Я*, с которым оно было (!) связано. Верди, самобытный композитор, произведения которого составили целую эпоху в оперном искусстве, считает себя в творческом смысле мертвым, поэтому он не вправе назвать Вагнеру свое имя, что было бы равнозначно присвоению себе чужой сущности. «Слава стольких дел? Их совершил другой, совсем другой, который за это почти ненавистен» (Там же: 87). Верди безоружен перед врагом, противником, так герой неоднократно называет Вагнера, впрочем, как и их встречу — битвой (Там же: 35, 89). Причем, Верфель подчеркивает пограничность, бессознательность образов в сознании героя:

«Маэстро, однако, не отдавал себе сколько-нибудь ясного отчета в значении слова “бороться”, к которому снова и снова возвращалась его мысль» (Там же: 116).

Страх Верди перед самим собой определен в следующем размышлении: «И потом: “Он увидит меня. Я стану для него тем, что я есть”». (Там же: 117). Герой боится момента окончательной потери идентичности, когда Верди-мертвец встретится с Вагнером, т. е. когда он встретится с самим собой: «Чего искать мне у этого человека? Ведь нечего? Нечего!» (Там же: 117). Исходя из этого, герой отступает, даже оказавшись с немецким композитором в одном пространстве лицом к лицу, как в театре «Ла Фениче» (I) или на Пьяцца во время карнавала (VIII).

Обратимся теперь к рассмотрению ключевого образа, с помощью которого Верфель выражает кризис своего героя, — это образ короля, являющийся образом-идентификатором целостного *Я* Верди. Он символизирует жизнь композитора во время расцвета творческой славы, когда его музыка отражала настроения нации в эпоху Рисорджименто. В первой же главе романа Дарио, узнав Верди в темном фойе театра, говорит: «Прибыл в гости король!» (Там же: 25), тем самым обозначая одну из ключевых для романа субличностей героя. Автор не только акцен-

тирует внимание на высокой оценке фигуры Верди среди почитателей его таланта, но через этот образ характеризует также личные качества композитора:

«Маэстро разговаривал с людьми не в пустой, бессодержательной манере, как говорят представители классов, разделенных пропастью. Кто посмотрел бы на него в таком общении, у того непременно явилась бы мысль: “Этот музыкант — король. Король — ибо он не подчинен никакому иному избранию, кроме как непостижимой силе, которая его так высоко вознесла”» (Там же: 123-124).

Здесь Верфель авторской волей собирает в единое целое распадающееся Я героя, не только наделяя его исключительными качествами, но сакрализуя их (вполне в духе романтизма), мифологизируя, воссоздавая связь короля с богом/богами и снова отсылая к параллели с Тезеем, царем и героем-полубогом в указанной архаической модели.

«Может быть, со временем, когда отомрут все лжеучения о нации, классе, государстве, народном хозяйстве, человечество созреет для единовластия не тех королей, что болтаются бездумно, как маятник, где-то наверху или, выбиваясь из подлесья, силятся подняться выше собственной головы, а тех, что остаются “снизу доверху” единым и цельным деревом» (Там же: 124).

Наиболее полно семантическое поле образа короля в романе представлено в эпизоде карнавала, на котором остановимся подробнее. Благодаря введенной очень объемной (единственной в своем роде в тексте) ретроспекции традиционный венецианский праздник, на котором присутствует Верди, приобретает в сознании читателя временную перспективу. Карнавальный вторник начинается утром 2 февраля 1643 г. и заканчивается того же числа 1883 г., будто охватив собой 240 лет развития оперного искусства от Монтеверди (в художественном тексте созвучие фамилий перестает быть случайным) к Верди и к Вагнеру. Так автор создает еще один аспект осмысления разбираемого образа как модели целостной идентичности, вписав его в музыкальную систему связей. Королевство, за которое борется Верди, — это опера:

«Вторично он шел ему навстречу. <...> Вторично, выросший в землю, как медная статуя, ждал Джузеппе Верди страшного противника, который так угнетал его гордость, что он должен был все — даже самого себя — мерить по нему. <...> Это было непе-

реносимо для его *королевского достоинства*. Для того он и прибыл в Венецию, чтоб выйти навстречу противнику, явиться к нему, говорить с ним, услышать, узнать, убедить!» (выделено мной. — Е.М.) (Там же: 273).

В приведенной цитате обозначено желание героя вернуть «узурпированную королевскую власть», но, разумеется, речь идет о творческом единоборстве и обретении Верди музыкального языка, который отражал бы потребности нового времени и который уже найден Вагнером. Верди понимает, что развенчание «короля оперы», которым он был, неизбежно, и для него дело не в тщеславии, а в утерянной идентичности. Тем более, что героем владеет «чувство, будто он незванный, непрошенный вторгся в чуждый и замкнутый круг» (Там же: 27), в музыкальный мир, не созданный для него, крестьянского сына. Страх перед неизбежностью падения сначала проявляется в образах сна, описанного в первой главе романа, а позже как будто воплощается в жизнь на площади карнавальным вечером. Приведем текстовые параллели.

Сон и реальность развиваются по одному и тому же сценарию: музыка Верди исполняется в присутствии Вагнера, который выступает в роли судьи, выносящего приговор о несостоятельности ее автора:

«Такие жиденькие кантилены я пишу одним росчерком пера <...> Стоп! Арестовать его!» (*сон*); «Но Вагнер — так почудилось взволнованному наблюдателю — скривил в досаде рот и с пренебрежением отмахнулся... Музыка играет обрядовый марш: шествие жрецов на суд» (*карнавал*) (Там же: 72, 275-276).

Важно, что сновидческое Я Верди облачено в театральный костюм короля: на нем «мишурная корона» и мантия из реквизита Ла Скала, «театральная мантия, которую уже надевали сотни актеров» (Там же: 71). Верфель подчеркивает игровой, не подлинный характер этой власти, намекая, что герой — «король на час». Отождествление Верди с данным образом уже предваряет реплику Вагнера об аресте и актуализирует мотив пленения, несвободы итальянского композитора:

«Постепенно и все четче уясняет он себе, что он сам поет, что он сам этот король, *пойманный* и *прикованный* к быстренькой минорной польке, и никак ему не освободиться от ее подлого обволакивающего такта» (выделено мной. — Е. М.) (Там же: 72).

Но если сон Верфель «озвучивает» фантазмагорической полькой, якобы созданной героем, то в «реальности» звучит знаменитый *Королевский марш* из *Аиды*, иронично преобразующий образы сна. Наконец, эмоции Верди в обоих «судных» эпизодах идентичны — страх, ужас, стыд.

За обоими эпизодами, придуманными автором, можно увидеть биографическую первооснову: провал оперы *Король на час* («Un giorno di regno» — букв. день царствования, в рабочей версии *Мнимый Станислав*), который оставил в душе композитора глубочайшую рану. В 1840-м г. Верди потерял жену и детей, но вынужден был закончить работу, о чем лишь намеком в другом месте романа вспоминает герой Верфеля (Там же: 113-114). Исторический Верди через 20 лет писал другу и издателю Тито Рикорди о проклятой премьере (от 4 февраля 1859 г.):

«Публика расправилась с оперой несчастного молодого человека, больного, взятого в тиски сроком договора, с сердцем, истерзанным ужаснейшим горем. Все это было известно публике, но никак не сдержало проявления ее грубости. <...> О, если бы тогда публика не аплодировала опере, а только стерпела бы ее в молчании, — у меня не было бы слов, чтобы достаточно выразить ей мою благодарность...» (СОЛОВЦЕВА 1981: 28-29).

Возвращаясь к эпизоду карнавала, нужно сказать еще об одном событии, являющемся, с одной стороны, частью историко-культурной традиции, о значении которой написано немало научных работ (БАХТИН 1990; РЕУТИН 1996; КОЛЯЗИН 2002), с другой, — элементом художественного целого, размыкающегося в рассматриваемый образный ряд романа, — это сожжение шутейного короля, знаменующего финал карнавала. Кукольный король и театральность действия рифмуются с образами сна, и подчеркивают временность, изменчивость, текучесть жизни, где нет ничего прочного, в том числе и идентичности. Но акцент здесь сделан на отношениях толпы и приговоренного к казни властителя. Верди снова и снова переживает давний провал своей комической оперы.

Наконец, последним элементом в широком смысловом поле образа является легендарный, не написанный Верди *Король Лир*, представленный в романе как знак творческого кризиса композитора в момент поиска им музыкального языка. Здесь Верфель соотносит Верди с шекспировским героем, оказавшимся в мире

перевернутых ценностей: как раз над сценой в бурю — кульминацией «падения» Лира в пьесе английского драматурга — герой работает в Венеции (ВЕРФЕЛЬ 1962: 96-98). Атмосфера этой сцены очевидно похожа на финал сна героя:

«Там многое произошло, пока не показался на той дороге король с неподдельными морщинами на лице и в мишурной короне. Скорбь короля была настоящая, и грозил он настоящему небу, по которому проносилась кавалькада черных облаков. <...> Но чего здесь надо этой своре ряженных шутов на заднем плане, зачем они вертятся под глупо-симметричный ритм, загибают руками, выходят вперед, отступают? Природа вокруг становится все мрачней и зловещей, горят среди полей города и села, медленно тянется дым...» (Там же: 71).

Наконец, сама партитура разделяет участь карнавального короля — вердиевский *Король Лир* тоже сгорел, став необходимой жертвой во имя новой жизни, с ним сгорела «королевская» идентичность, связывающая Верди с прошлым, мешающая завершению его инициации, произошло растождествление, если говорить языком психологии:

«Только под утро он освободился от невыносимого оцепенения. На него нашло спокойствие. Это спокойствие достигнутого самоотречения. Спокойствие сменилось затем усталым и непривычным весельем. Это веселье после свершившейся жертвы» (Там же: 301).

Как видим, суть кризиса идентичности Верди, как его понимает Верфель, настойчиво возвращающийся в его характеристике к образу свергнутого короля, отражает и структуры мышления, выраженные в мифе о Минотавре, если мы битву героя и чудовища осмысливаем как битву за власть если не политическую, то духовную, в которой представлена смена культурных формаций: Тезей — цивилизованное начало, которое должно нейтрализовать хтонические силы, олицетворенные в образе архаического существа, в его лице жизнь должна победить смерть. Если перенести данную модель в историко-культурный аспект, то один тип оперы с характерным для него музыкальным языком вытесняет другой.

В оппозиции *Верди* — *Вагнер* также можно увидеть проявление кризиса мужской идентичности, нашедшего разнообразное отражение в австрийской литературе рубежа веков и в этом

смысле являющегося данью традиции. Самое значительное изменение указанного мотива связано с его проекцией в музыкально-исторический пласт. Мужское и женское в романе — не столько характеристика личности, сколько характеристика отношения композиторов к музыке. Вагнер — мифотворец, он не просто создает оперу, которая, отделившись от автора, зажила бы своей жизнью в культуре, он делает ее частью собственного культа, она неотъемлема от него; тем самым, эгоцентричность, по Верфелю, — определяющая черта немецкого композитора:

«...здесь не творчество, здесь — человек! Как у подлинного узурпатора, у корсиканца, здесь личность и ее творение — одно. Лишь себя самого он увековечивает ежечасно...» (Там же: 29).

Вагнер — узурпатор, причем, его сила — это, парадоксальным образом, сила феминной природы, как ее интерпретирует автор:

«Вагнер — в этом его тайна — оказывал воздействие не только как великий человек, <...> помимо этого дара он обольщал — да, иначе не скажешь, — обольщал, точно женщина. Как от обаятельной женщины, никогда при всей страстности своих переживаний, не знавшей поражения, неуспеха, раскаяния, от него исходило чисто эротическое излучение, тот электрический ток влечения и отталкивания, который порождает все формы несчастной любви» (Там же: 75-76).

Эта черта также находит развитие в побочной линии романа, связанной с Итало, где Вагнер невольно оказывается тем, к кому как к женщине Бьянка ревнует любовника. Дважды Верди, уклонившись от встречи с Вагнером, испытывает воздействие его чар —

«...домогательство любви, воля к обольщению, что-то почти поженски властное, вечная неугомность, немой самоупоенный призыв: “Будь моим!”»,

или:

«И снова скрещение взглядов кончилось тем, что в глазах Вагнера заиграла женственность: “Почему ты не любишь меня, почему не склонишься предо мной — пред единственной правдой? Почему не вплетишь свой голос в хвалебный хор, как все другие?”» (Там же: 30, 274).

Такой акцент на присущей Вагнеру женственности не покажется странным, если допустить, что на Верфеля повлияла работа Я. Бахофена *Матриархат* (1861) либо в первоисточнике, либо в виде косвенных отсылок к ней в австрийской культуре

рубежа веков. В ней немецкий ученый выдвигает идею движения культуры от матриархата к патриархату, свидетельством которого является закономерная трансформация мифологических героев, рассматриваемых как меняющиеся мыслительные структуры. Так, подавляющее большинство миксантропических образов (Минотавр, кентавры, граи, мойры, ехидна, Сфинкс, сирены и пр.), появившихся в период матриархата, в греческой мифологии вытеснены антропоморфными персонажами, возникшими на более позднем этапе развития культуры, что реализовано в сюжете победы, одержанной героями над хтоническими чудовищами (ВАСНОФЕН 1861: V-XXXIII).

Обратимся к еще одной ассоциации — знаменитой афише первой выставки Сецессиона работы Г. Климта, на которой в рост изображена Афина, а на верхней части листа — борьба Тезея и Минотавра. Жак ле Ридер обращает внимание на то, что в ней существует известная двойственность, присущая мироощущению модерна: борьба с отцовским правом и авторитетом, но подчинение женскому началу, принимающему матриархально-властный облик (ЛЕ РИДЕР 2004: 293-298). Верфель, подчеркивая в Вагнере женское и авторитарное, одновременно противопоставляет ему совершенно не родственный героям литературы модерна образ Верди — крестьянина, сильного и крайне сдержанного в проявлениях внутренней жизни (в отличие от «нервности» предшественников [ВАНР 2008, 128-133]). При этом Верфель дает понять, что Верди испытывает к Вагнеру любовь-ненависть:

«Нет, в нем не было ненависти. <...> Враг, супостат, противник в той борьбе, что длилась сотни бессонных ночей, стал для него дороже всех на свете. <...> Возможно, мы могли бы стать друзьями! Я мог бы говорить с ним с глазу на глаз! Что за ребяческие чувства!.. Я заметил каждую черту его лица! Меня почти влечет к этому человеку...» (ВЕРФЕЛЬ 1962: 35, 89).

Еще одним возможным источником, повлиявшим на создание женственного образа Вагнера, является работа О. Вайнингера *Пол и характер* (1903), в которой философ утверждает идею смешения в индивиде мужского и женского, в виду его бисексуальной природы (ВЕЙНИНГЕР 2012: 19-22, 52).

Женское как бесформенно-агрессивное и подавляющее, которому противостоит Верди, — это качество не только Вагнера, узурпатора оперы, но и стихии, с которой он чувствует свое род-

ство, — это воды венецианской лагуны, пульсирующие в ритме баркаролы:

«Здесь властвует не ясная музыка звезд, а хаотическая музыка воды. И здесь, где она всегда предо мною, мне легче ее преодолеть. Наплыв тумана, переплески волн, игра бесформенностей, музыка водной стихии — не в этом ли весь Вагнер? Старик прекрасно знает, почему он опять и опять приезжает сюда» (ВЕРФЕЛЬ 1962: 222).

Верди как воплощение мужского начала, напротив, относится к «трясине безволия» настороженно, чувствуя угрозу своему и так распадающемуся Я:

«Он не любит воду. Он боится морских переездов. По случайности ли он едва не утонул недавно в маленьком пруду своей усадьбы Сант Агата? Вода — это бездна. Непроглядная бездна, она лежит вне его власти. Все романтическое должно только служить ему, но не овладевать им» (Там же: 31).

Вода, безусловно, также соотносится с внутренним состоянием героя — неуверенностью, утерей прочности бытия, буквально — почвы под ногами³.

Все приведенные мотивы борьбы антагонистов в рамках венецианского лабиринта объединены в одной из сцен, задающих развитие мотивов романа, как развитие мотивов оперы в классической увертюре, — это эпизод, когда Верди случайно видит спящего в гондоле Вагнера:

«“Так близко, что можно рукой схватить“. Но в его смятленном мозгу, в котором глухо бродили еще понятия “смерть“ и “убийство“, слова перепутались. Маэстро почудилось, будто он мысленно оговорился: “Так близко, что можно убить!“ Изумленный и пристыженный, он упал на скамью» (Там же: 35).

Здесь реализуется заложенная в мифе смена ролей, когда Тезей должен быть принесен в жертву Минотавру, но жертвой оказывается Минотавр. Верди как бы проигрывает в сознании данную матрицу, которой будет следовать текст.

Наконец, последний и ключевой элемент мифа — встреча с Минотавром — представлен в романе в виде замещения: Верди

³ Стоит отметить, что хтоническая сила воды, ее «смертельный» мифологический потенциал также присутствует в поэтике новеллы Т. Манна *Смерть в Венеции*.

встречается не с «реальным» Вагнером, а с его творческой и духовной сутью, запечатленной в партитуре *Тристана и Изольды*, после чего герой сжигает ноты *Короля Лира*, признавая свое полное и окончательное поражение, символически принимая смерть, за которой должна последовать смерть физическая. Верфель моделирует ожидаемый, но ложный финал, необходимый для завершения инициации, совершившейся на всех уровнях психофизической жизни героя, в том числе как оледенение умирающего тела:

«Ощущение собственного тела утрачено. Судорожно, с длинными паузами, сердце сжимается, как кулак. <...> Онемение коснулось сердца. Последним помыслом маэстро перед тем, как сковал его обморок, было сожаление о том, что он так и не собрался к Вагнеру» (Там же: 345).

В это же время, как дает понять Верфель, происходит не только смерть проекции Я Верди, враждебной и наделенной чертами Вагнера, но и физическая смерть немецкого композитора, о чем герой узнает позднее. Этот факт так же, как и образ Вагнера, дешифруется на двух уровнях: в сознании героя он, безусловно, обозначает победу над самим собой и своими страхами и свидетельствует о его возрождении.

4. Выводы

Как видим, заданная с первых страниц романа модель, отсылающая к мифу о Минотавре, получила на всех ключевых поворотах текста полное развитие. В концепции произведения именно через нее выражаются как личностный кризис, так и кризис мужской идентичности, характерные для австрийского мышления рубежа веков и начала XX в.

Список литературы / Zitierte Literatur / References

Ассаджиоли Р. Психосинтез. Принципы и техники. М.: Эксмо-Пресс, 2002. [Assagioli, Roberto. (2002) *Psikhosintez. Printsipy i tekhniki* (Psychosynthes. A Manual of Principles and Techniques). Moscow: Eksmo-Press. (In Russian)].

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. [Bakhtin, Mikhail M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* (The Work of Francois Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance). Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian)].

- Белза И. Ф. Франц Верфель и Джузеппе Верди // Верфель Ф. Верди. Роман оперы. М.: Гослитиздат, 1962. С. 5—16. [Belza, Igor' F. (1962) Frants Verfel' i Dzhuzeppe Verdi (Franz Werfel and Giuseppe Verdi). In Werfel, Franz. *Verdi. Roman opery* (Verdi: Roman der Oper). Moscow: Goslitizdat, 5—16. (In Russian)].
- Вейнингер О. Пол и характер. Принципиальное исследование. М.: Академический проект, 2012. [Weininger, Otto. (2012) *Pol i kharakter. Printsipial'noye issledovaniye* (Sex and Character: An Investigation of Fundamental Principles). Moscow: Akademicheskii Proyekt. (In Russian)].
- Верфель Ф. Верди / пер. с нем. Н. Вольпина. М.: Гослитиздат, 1962. [Werfel, Franz. (1962) *Verdi. Roman opery* (Verdi: Roman der Oper). Moscow: Goslitizdat. (In Russian)].
- Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М.: Наука, 2002. [Kolyazin, Vladimir F. (2002) *Ot misterii k karnavalu: Teatralnost' nemetskoj religioznoy i ploshchadnoy stseny rannego i pozdnego srednevekov'ya* (From Mystery to Carnival: Theatricality of the German Religious and Area Scene of the Early and Late Middle Ages). Moscow: Nauka Publishers. (In Russian)].
- Ле Ридер Ж. Венский модерн и кризис идентичности. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова : Галина Скрипсит, 2004. [Le Rider, Jacques. (2004) *Venskiy modern i krizis identichnosti* (Modernité viennoise et crises de l'identité). Saint Petersburg: N. I. Novikov Publishers : Galina Scripsit. (In Russian)].
- Никифоров В. Н. Верфель // История австрийской литературы XX века. В 2 т. Т. 1. Конец XIX — середина XX века / под ред. В. Д. Седельник. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 328—351. [Nikiforov, Vladimir N. (2009) Verfel' (Werfel). In Sedel'nik, Vladimir D. (ed.) *Istoriya avstriyskoj literatury XX veka*. V 2 t. T. 1. Konets XIX — seredina XX veka (History of Austrian literature of the 20th Century. In 2 vols. Vol. 1. The End of the 19th — the Middle of the 20th Century). Moscow: IM-LI RAS, 328—351. (In Russian)].
- Реутин М. Ю. Народная культура Германии: Позднее средневековье и Возрождение. М.: РГГУ, 1996. [Reutin, Mikhail Yu. (1996) *Narodnaya kul'tura Germanii: Pozdneye srednevekov'ye i Vozrozhdeniye* (German Folk Culture: The Late Middle Ages and the Renaissance). Moscow: Herzen Russian State Pedagogical University. (In Russian)].
- Соловцева Л. А. Джузеппе Верди. М.: Музыка, 1981. [Solovtseva, Lyubov' A. (1981) *Dzhuzeppe Verdi* (Giuseppe Verdi). Moscow: Musyka. (In Russian)].
- Bahr, Hermann. (2008) Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moder-

- ne. In Pias, Claus. (ed.). *Kritische Schriften in Einzelausgaben*. Bd 2. Die Überwindung des Naturalismus. Weimar: VDG.
- Bachofen, Johann J. (1861) *Das Mutterrecht*. Stuttgart: Kraiss and Hoffmann.
- Furness, R. S. (1989) A Discussion of „*Verdi: Roman der Oper*“. In Huber, Lothar (ed.) *Franz Werfel: An Austrian Writer Reassessed*. Oxford: Berg Publishers, 101—266.
- Jungk, Peter Stephan. (1987) *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Mann, Thomas. (1922) *Der Tod in Venedig*. Berlin: S. Fischer.
- Werfel, Franz. (1930) *Verdi: Roman der Oper*. Berlin; Wien; Leipzig: Zsolnay.

Yekaterina V. Moskvina
All-Russian State Institute of Cinematography
named after Sergei Gerasimov

**Structure of the Myth about Minotaur as a Form
of Identity Crisis Representation in Franz Werfel's Novel *Verdi***

The article examines how the author's identity crisis and the broader worldview of the turn-of-the-century man in Austria are projected in the novel on a specific historical and cultural personality of Verdi. First, this is evident in the choice of the time of the novel's action — the period of the composer's creative crisis, which is identified with the loss of not only his personal identity, when he feels like a peasant, not a musician, but also the creative identity associated with the search for a musical language. Secondly, this problem is realized by Werfel through the structure of the myth of the Minotaur, where the labyrinth of Venice simultaneously plays the role of both the real place of action and the mental space of the hero. The same ambivalence is also given to the figure of Wagner-the Minotaur, the antagonist of Verdi-Theseus, who is both a real historical figure in the novel and a psychic projection of the hero's Ego, embodying fears, phobias, repression and associated with the crisis of male identity. The victory over fears and phobias means the completion of the process of initiation and in the context of the semantic structure of the novel — the process of reconstructing the lost identity of the novel by Verdi.

Keywords: Minotaur myth; initiation; identity crisis; male identity crisis; Verdi; Wagner