

**Федеральное агентство по образованию РФ
государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Челябинский государственный педагогический университет»**

Н.Э. Сейбель

АВТРИЙСКАЯ ПАРАЛЛЕЛЬ

А. ШТИФТЕР Г. БРОХ Р.МУЗИЛЬ

Монография

Челябинск 2005

УДК 8И

ББК 85.313 (4А)

С28

С28 Сейбель Н.Э.

Австрийская параллель: А.Штифтер, Г. Брох, Р. Музиль [Текст]:

Монография / Сейбель Н.Э.. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2005. – 290 с.

ISBN 5-85716-610-1

Работа посвящена проблемам художественной реализации этико-философских концепций наиболее значительных австрийских писателей периода 1848 – 1938 годов Адальберта Штифтера, Германа Броха и Роберта Музиля в структуре их романов «Бабье лето», «Лунатики» и «Человек без свойств». Поэтика, эстетика, архитектоника романов рассматриваются в связи с воплощением в них авторской философии, сложившейся как под влиянием важнейших философских школ и направлений эпохи, представляемой каждым из авторов, так и отражающей их творческую индивидуальность.

Книга адресована специалистам-филологам, преподавателям, студентам филологических, философских и лингвистических факультетов, а также читателям, интересующимся историей австрийской литературы.

Научный редактор: М.И. Бент, доктор филол. наук, профессор

Рецензенты: А.Б. Ботникова, доктор филол. наук, профессор

А.Г. Березина, доктор филол. наук, профессор

ISBN 5-85716-610-1

©Сейбель Н.Э.

©Издательство Челябинского
государственного педагогического
университета, 2005

ПРЕДИСЛОВИЕ

Трансформируя термин К. Ясперса, период с 1848 по 1938 годы можно назвать австрийским «осевым временем»¹. Бурное развитие культуры на фоне распада государственности, смерти последних представителей династии Габсбургов и мировой войны — явление уникальное.

В 1804 году Франц I провозгласил себя императором Австрии. Многовековая фикция, каковой являлась управляемая с 1273 года Габсбургами Священная Римская империя германской нации, оказалась окончательно разрушена. И если время правления Франца I (1792 – 1835) — «начало австрийской словесности» [47. С. 25; 91. S. 14], то время правления Франца-Иосифа (1848 – 1918) – начало и расцвет австрийского романа. Традиции, заложенные в этот период, активно развиваются современной литературой и перестали быть сугубо австрийскими. Сложная история австро-германских отношений XIX века завершается очередным насильственным объединением — аншлюсом 1938 года. Это событие существенно изменило культурную и литературную ситуацию в Австрии [87. S. 32 – 40; 100. S. 56].

Исторический промежуток, о котором мы говорим, таким образом, это, во-первых, период между двумя «единениями» с Германией, во-вторых, это период, продуктивный с точки зрения развития жанра романа.

Облик этого времени определяет творчество таких романистов, как Адальберт Штифтер (1805 – 1868), Мария фон Эбнер-Эшенбах (1830 – 1916), Карл Эмиль Францоз (1848 – 1904), Герман Бар (1863 – 1934), Эмиль Штраус (1866 – 1960), Роберт Музиль (1880 – 1942), Лео Перуц (1882 – 1957), Франц Кафка (1883 – 1924), Герман Брох (1886 – 1951), Франц Верфель (1890 – 1945), Жорж Зайко (1892 – 1962), Йозеф Рот (1894 – 1939), Элиас Канетти (1905 – 1995) и др. По-разному принятые современниками, все они с течением времени

¹ Термином «осевое время» в работе «Истоки истории и ее цель» (1949) Ясперс определяет классический период развития Древней Греции, подразумевая, что в этот период закладываются основы не только греческой, но и других культур, формируются традиции, формулируются философские основы познания мира.

нашли должное признание, в целостности подготовив или составив уникальное явление австрийского интеллектуального романа первых десятилетий XX века. Наиболее значительными, однако, остаются в этом ряду имена Штифтера, Кафки, Музиля, Цвейга и Броха, не только по масштабу дарования, но и по роли, сыгранной в становлении литературной традиции. Каждый из них открывает свои пути в литературе и имеет целый ряд последователей, в то время как австрийских предшественников у них нет.

В центре внимания в этой книге будут находиться трое из них — А. Штифтер, Г. Брох и Р. Музиль.

Адальберт Штифтер (1805 – 1868) – австрийский писатель, художник, педагог и государственный деятель. Он известен как автор нескольких собраний новелл («Этюды», 1844 – 1850 и «Пестрые камни», 1853), двух романов («Бабье лето», 1857 и «Витико», 1865 – 1867) и повести, над которой он работал, многократно к ней возвращаясь, почти всю жизнь («Дневник моего прадеда»). Служил инспектором образовательных учреждений в Оберплане, как архитектор и художник участвовал в реставрации памятников Средневековья.

Роман «Der Nachsommer» А. Штифтера написан в ситуации крайней политической нестабильности, не разрешенной, а лишь усугубленной революцией 1848 года и последовавшими за ней роспуском парламента (1849), возобновленными попытками объединения Германии (создание франкфуртского парламента 1849), принятием и отменой двух конституций (1849 и 1852). С точки зрения исторической роман написан на «стыке» эпох, в момент перехода от одного типа монархии (опирающейся на религиозно-географическую государственную структуру) к другому (национально-этническому). Переход этот был для Австрии настолько болезненным, что длился почти двадцать лет (до вступления в силу австрийской Конституции 1867 года) и включил в себя две войны (1859 и 1866 годов), в которых Австрия потерпела поражения. На этом фоне задача, которую ставит перед собой Штифтер: «...eine Dichtung ist es, kein Unterhaltungsbuch» (Stifter an seinen

Verleger, Brief vom 11.2.1858 [34. Bd. 3. S. 105]), есть задача освоения действительности не в ее конкретно-исторических реалиях, а на уровне поэтико-метафорическом, позволяющем сделать выводы обобщающие, касающиеся хода истории в целом.

Герман Брох (1886 – 1951) — философ, писатель, общественный деятель, автор романов («Лунатики», 1932; «Неизвестная величина», 1933; «Наваждение», 1936; «Смерть Вергилия», 1939 – 1945 и «Невиновные», 1949 – 1950), многочисленных новелл, драмы и лирики, активно занимался также математикой, эстетикой, теорией романа, как социолог выступил в объемном труде «Психология масс» (1941 – 45). В 1938 году эмигрирует в США, где и выходили его поздние произведения.

Роман-трилогия «Die Schlafwandler» Г. Броха, несмотря на полувековую временную дистанцию, отделяющую его от «Бабьего лета» Штифтера, также написан в «переходное» время. Роман «Лунатики» писался с 1928 по 1931 годы и в конкретно-историческом плане отражал процесс затянувшегося распада габсбургской монархии. Выбранные Брохом исторические ориентиры, обозначенные в подзаголовках частей (1888, 1903 и 1918), сопряжены с существенными историческими событиями. С 1888 по 1903, например, в Австрии пять раз менялось правительство и дважды распускался парламент, процесс оказался настолько болезненным, что привел в 1903 г. к тому, что кабинет министров вынужден был подать в отставку и в 1907г. был принят новый избирательный закон; 1918 г. знаменует итог временного отрезка, главное историческое событие которого, — Первая мировая война. Таким образом, на каждом из обозначенных автором рубежей мир снова оказывался в ситуации «конца». Эти даты важны для Броха не только сами по себе, но и в контексте единого процесса постепенного «распада» целостности мира и «собирания» этого единства²: гармония начинает восстанавливаться в низшей точке падения.

² Как говорил Э. Канетти в юбилейной речи о Брохе: «“Лунатики” представляют точную реализацию его собственной исторической философии, которая ограничена его собственным

Роберт Музиль (1880 – 1942) — инженер, философ, автор двух романов («Душевные смуты воспитанника Терлеса», 1906, «Человек без свойств», первые главы опубликованы в 1932, остался незаконченным), сборников новелл («Соединения», 1911 и «Три женщины», 1924), пьес («Мечтатели», 1921; «Винценц, или Подруга выдающихся мужей», 1923).

Роман «Der Mann ohne Eigenschaften» — центральное произведение Р.Музиля не только биографически, но и по всеохватности результата: автор работал над ним едва ли не на протяжении всей жизни (роман публиковался с 1930 по 1942 годы). Очередной австрийский «переход»³, ознаменованный аншлюсом 1938 г. и Второй мировой войной, способствовал тому, что мир зафиксирован в романе не статически: менялся ход истории, менялось мировоззрение автора, менялось направление романного действия⁴.

Говоря о трех авторах, мы исходим из задачи показать специфику самоценного художественного мира каждого из них и определить те точки соприкосновения, которые могли бы свидетельствовать о «схожденьях», обусловленных единством национального дискурса. Особое внимание уделяется тем сходным философско-эстетическим проблемам, к которым они обращаются, и формам их художественного воплощения, поскольку типологическое исследование дает возможность не только рассмотреть творческую индивидуальность и типологическое сходство, но и, что представляется особенно важным, выделить те аспекты творчества, которые

периодом времени с 1888 по 1918 годы» [76. S. 15]; другой подход демонстрирует Д.В.Затонский: «Этот броховский период упадка точно укладывается в эпоху первоначального накопления, расцвета, безраздельного господства и кризиса буржуазной системы. Столь точно, что такое невозможно принять за случайность»[48. С. 13].

³ «Как известно, те, кто появились на свет в конце прошлого века, пережили подобное состояние «конца» четыре раза. Сначала – конец Габсбургской монархии, затем – конец Первой республики, следом – конец Австрийского корпоративного государства, и наконец – «Восточной марки» как составной части Третьего Рейха», — пишет в своем известном эссе Р.Менассе [55. С. 9].

⁴ А.В. Карельский определяет: «На исторические воспоминания накладывались и писательские впечатления от современности... читая сейчас вторую его <романа>половину, забываешь порой о том, какая эпоха здесь изображается, к какой войне движется судимый писателем мир: к той, первой, или ко второй, — столь внушительны аналогии и ассоциации, столь незаметны анахронические сдвиги» [50. С. 182].

при индивидуальном рассмотрении оказываются за пределами исследовательского внимания.

ГЛАВА 1

КАРТИНА МИРА В РОМАНАХ «БАБЬЕ ЛЕТО» А. ШТИФТЕРА, «ЛУНАТИКИ» Г. БРОХА, «ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ» Р. МУЗИЛЯ

§ 1. ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ХРОНОТОПА РОМАНОВ

1.1. *ОППОЗИЦИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ КАК ОСНОВА ХРОНОТОПА РОМАНОВ «БАБЬЕ ЛЕТО» А. ШТИФТЕРА, «ЛУНАТИКИ» Г. БРОХА И «ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ» Р. МУЗИЛЯ*

А. Штифтер, Г. Брех и Р. Музиль, составляющие репрезентативный ряд в истории австрийского романа, организуют пространственно-временной план своих произведений в соответствии с представлениями о культуре, истории и человеке. В каждом из романов («Бабье лето», «Лунатики» и «Человек без свойств») хронотоп моделируется как составная часть интеллектуально-художественной логики автора, с одной стороны, и как составляющая дискурсивной модели австрийского сознания, представленного в его историческом развитии, — с другой. «Бабье лето», «Лунатики» и «Человек без свойств» сопряжены с переходными эпохами австрийской истории, следовательно, отражают кризис общественного сознания.

Заявляя поэтическую эпичность способа своего восприятия действительности, А. Штифтер в «Бабьем лете» эпически широко распоряжается романским временем. Повествование приобретает размах бесконечности⁵ и невозможности прийти к финалу, а только к очередному этапу развития, становления личности. Сюжет с достаточной долей очевидности содержит классически выраженный хронотоп дороги, которая объединяет впечатления, идеи, типы. Странствия Одиссея (как процесс

⁵ О специфике романного времени Штифтера пишут многие его исследователи, соотнося его с эпической традицией [56], актуальной романтической традицией [112] и традицией бидермайера [67; 79]. С традицией литературы начала XX века соотносит штифтеровский текст Вальтер Бимель [72], определяя темпоральное строение романов Штифтера и Флобера как начало традиции, на которую опирается, в частности, Томас Манн.

накопления новых знаний о мире), Энея (выполнение долга ценой отказа от желаний и чувств), Данте (как утверждение мировой гармонии) и Дон Кихота (как служения добру) отражаются в пути постижения мира и себя героем Штифтера. Дорога – способ накопления, «собирания» информации, концентрации впечатлений героя и аргументов, поддерживающих идеи и концепции автора. Дорога Штифтера имеет ту существенную особенность, что определяется не столько пространством (герой из года в год путешествует по одним и тем же местам, возвращаясь к уже изученному и освоенному), сколько уровнем духовного развития воспринимающего субъекта – Генриха Дрендорфа.

Стремление к гармонизации мира выразилось у Штифтера в сглаживании противоречий, антиномий, оппозиций. Его умиротворенность, нивелирование традиционных для жанра воспитания испытаний становилось для литературоведов поводом говорить об «исчерпанности жанра» [69. С. 46]. Нейтрализация характерного «для стилистических образов прошлого, классических и романтических», «размежевания на антиномические стихии вещественного и духовного» [56. С. 353] зачастую приводит к трактовке романа как благостной утопии, основывающейся исключительно на умозрительном построении. Однако в пространственной системе романа заложен целый ряд оппозиций, которые нельзя не учитывать.

Главные особенности хронотопа «Бабьего лета» — оппозиционность, цикличность, вертикальная организованность и стремление к расширению каждого уровня. Его горизонталь составляют оппозиции города и поместья, внутреннего и внешнего, мужского и женского. Рациональные сферы порядка, дисциплины, ясности явно оппозиционируют пространствам господствующей иррациональности (город, развалины старых построек, женские комнаты и хозяйственные объекты). Однако такое разделение при всей его строгости сглаживается за счет неопределенности границы между этими пространствами, ее «умозрительности», наличия целого ряда переходных хронотопов в романе.

Поскольку в романе-трилогии «Лунатики» Г. Броху важно продемонстрировать, как осуществляется процесс перехода из одного

состояния мира в другое, то он ограничивает себя и своих героев во времени. Его герои, в отличие от персонажа Штифтера, осознают происходящее «wie eine Prüfungszeit» или как «schönen Urlaub», то есть события временные, конечные, которые должны привести к какому-либо результату. Мир распался, и мифологически целостные представления о времени в нем больше не действуют. Целостная направленность любого классического хронотопа для Броча невозможна. Однако достаточно очевидна, во-первых, амбивалентность географического пространства каждой части (Берлин – имение; Кельн – Мангейм; типография, приобретенная Хугюнау, – весь остальной город Трир) и, во-вторых, градация (постепенное сужение) этой оппозиции от части к части. Постепенное сужение, концентрация хронотопа усугубляет хаотичность духовной жизни, картину духовного распада. Достаточно явная оппозиционность хронотопической организации первых двух частей сменяется неупорядоченностью, иррациональностью связей и противоречий третьего романа, где законы последовательности, одновременности и причинности перестают действовать и уступают место свободе ассоциаций, рядоположению, эмоциональным связям.

Подвижность мира в романе Р. Музиля «Человек без свойств» проявляется в существенном изменении позиции автора и его героя. Однако авторская установка на универсальность повествования, проявившаяся в дающей широкие возможности, обладающей всеохватностью отражения действительности форме — скитания интеллектуально свободного героя по миру идей и их носителей — обеспечила художественную стабильность романного единства при подвижности, эволюционности содержания.

Время и место романа предельно локализованы: Вена 1913 года. Это тот широко представленный в литературе случай, когда содержательное расширение романа идет не за счет событийно-пространственного охвата основной повествовательной линии, а за счет мощного ассоциативного и эссеистского ряда. Подчеркнуто «пограничное» время — последний год перед войной — позволяет «подвести итоги» и спроецировать результаты

Параллельной акции на последующую историю. Австрия — модель расшатывающегося мира, место концентрации накопившихся противоречий. Вена предстает набором помещений, в которых творятся или обсуждаются «великие» идеи. Совместимость пространства и идеи — один из факторов формирования читательского отношения к эпохе.

Таким образом, в романе Музиля оппозиционируются не столько обобщенные, объективные пространства, сколько функциональные характеристики частных территорий, связанных с героями их идеями. Отсутствие пространственного единства при относительной хронологической связности и последовательности происходящего предоставляет автору необходимую степень свободы, чтобы выстроить усложненную метафору взаимоотношения идей, ведущих к разрушению гармонии, равновесия, стабильности.

1.2. МИФОЛОГИЗАЦИЯ ВРЕМЕНИ

1.2.1. АКТУАЛИЗАЦИЯ ЦИКЛИЧЕСКОГО МИФА В ТЕКСТЕ А. ШТИФТЕРА

Наиболее устойчивым направлением трансформации пространства и времени в романе А. Штифтера «Бабье лето» становится целенаправленное расширение того и другого в связи с процессом взросления главного героя⁶. Все этапы становления личности в той или иной мере связаны с «размыканием»

⁶ Соотносимость хронотопа с развитием личности — тема, к которой в ходе развития штифтероведения в разных аспектах обращались многие исследователи. Большинство рассматривало отношение пространств к становлению героя с точки зрения изменения функциональности помещений, которые он посещает [98; 111] или постепенной поэтизации окружающего его пейзажа и интерьера [105; 83. S. 140 – 253]. Пространственная эволюция свидетельствует, насколько стремителен рост Генриха: детская комната для выполнения уроков и комната матери для игр, затем — кабинет и спортивные залы, далее — комнаты под крышей в удаленных от города промышленных районах, наконец — простор Розенхауса и собственная квартира. Тематизация пространства достаточно очевидно соотносится со стадией развития героя, его представления о границах мира и его гармоничности связаны с доминирующим локусом. Еще одно направление — эволюция масштабов в романе. «Умеренная» величина городского дома Дрендорфов создает основу для другого направления интерпретаций. В частности, Г. Зайдлер отмечает параллелизм размеров окружающего пространства с периодом становления Генриха [106. S. 203 – 226].

прежних горизонтов: от «умеренно» большой квартиры в городе до обширных полей ризаховского имения и от узкого окошка и ограничивающего обзор ущелья в горах до открытых пространств горных вершин.

Наглядность расширения пространства соотнесена с временным планом не однозначно. Формально, сколько бы не путешествовал Генрих, за неизменную на протяжении всего романа точку отсчета в системе временных координат выбран год. Каждый год Генрих отчитывается в своих впечатлениях перед отцом, каждый год в одно и то же время посещает Ризаха, встречаясь там с Матильдой и всеми домочадцами. Эта периодичность усугублена практическими отношениями внутри семьи: раз в год Генрих получает от отца свою долю наследственных денег, расплачивается за квартиру с матерью и выплачивает оговоренную сумму своим работникам. Но в процессе повествования наполненность этого года расширяется настолько, что обозначенные рамки перестают улавливаться, теряются. Совмещение рационального и иррационального в рамках одного познавательного акта определяет хронологическую эволюцию повествования. Всякий раз, поднимаясь к новым высотам, Генрих Дрендорф первоначально реагирует «эмоционально»: радуется «милым» местам, изумляется величию гор, оказывается «озадачен» нахлынувшими вопросами. Далее начинается «освоение» посредством разъятия картины на составляющие ее вещи и изучение каждой из них отдельно, сравнения большого и малого, непонятого с понятным. Наконец, герой устанавливает общую гармоничность виденной картины и может перейти к следующему (более широкому) уровню пространства. Познавательный цикл, который проходит герой — от иррационального озарения к наблюдению, опыту, рациональному осмыслению и иррациональному предчувствию новой перспективы — наглядно отражен в трансформации романного хронотопа. Если первоначально биографическое и календарное время были соотносимы, то вторая половина романа проходит под знаком абстрактного, вневременного становления.

Темпоральное членение романа идет в направлении устранения и ликвидации времени и пространства как категорий, наделенных конкретностью. Технология их перевода в абстрактно-исторический план – расширение до полного устранения черт соотносимости с эпохой и биографией.

Начало осени – основное время действия романа. В плане образно-эмоциональном — время перехода от реальности (жизни, связанной с летом) к поэзии сна, тишины, остановки в пути (зима, в природном цикле ассоциирующаяся со сном или смертью). Отсюда особое внимание к сезону, когда происходит действие романа со стороны исследователей, воспринимающих осень как «поэтический шифр» [96. S. 537] произведения. Стремление к покою, отраженное в символике осени, – стремление противоречивое. Сама категория «покоя» выводится Штифтером из сферы эмоциональной, регулируясь и уравниваясь рационалистической организацией ответственного историко-дидактического мышления его героев. «Покой» либо знак равновесия всех сил и устремлений, способствующего порядку и прогрессу, либо знак разрушения и умирания. В первом случае он лишен соотносимости с индивидуальностью, базируется на «обуздании» страстей, желаний и «всяческих» чувств, тогда он практически равен деятельности, направленной на раскрытие внутренних возможностей, потенциала, находящегося за гранью неподвижной поверхности. Во втором случае он — воплощенная неподвижность, дестабилизирующая исторический процесс. Хронотоп романа фиксирует переход от активности и движения к покою и статике. Герой определяет для себя промежутки, когда он будет трудиться, и время, отведенное для отдыха. Осень в этом ряду занимает самое неопределенное место. С одной стороны, лишь бегло описывается суть летних научных занятий Генриха (так же, как и в случае с его отцом, мы представляем себе объемы «дела», обеспечивающего постоянную занятость героя в течение нескольких месяцев, но лишь смутно представляем его содержание), с другой – в несколько абзацев укладывается описание зимнего «отдыха» в городе (здесь автор переходит от описания к перечислению, в противоположность

абстрактным летним «делам» каталогизируя, чем занят герой). Лишь бабье лето, означающее переход между трудом и отдыхом, описывается подробно, поскольку, будучи изъят из состояния как «делания», так и «неделания», герой погружается в лабораторные условия, концентрированно способствующие его духовному развитию, и осуществляет душевную работу по применению знания к этике. В первую очередь продуктивности позднего лета для Генриха способствует то, что Розенхаус обеспечивает его «правильные» отношения между ним и окружающими в бытовом контексте: в семье Генрих играет роль младшего, зависимого, живущего по чужим законам; в горах он, впадая в другую крайность, руководит работниками, неся за них ответственность, и лишь в доме Ризаха получает возможность быть в равной мере «чужим» и «своим», младшим, но уважаемым. Поэтому проводимая в Асперхофе осень в наибольшей мере способствует его скорейшему развитию и составляет основной предмет внимания.

Вне воспитательного контекста осенний хронотоп также принципиален для Штифтера.

Во-первых, время перехода от цветения к застою, от жизни к смерти несет в себе потенциал того и другого. Многозначность тем более очевидна, что бабье лето соотносимо и с юностью (Генрих) и со старостью (Ризах). Поверхность осени (поверхность бурного цветения неярких цветов) скрывает под собой противоречивые потенциальные возможности. И в этом смысле соотносится с двумя смысловыми линиями романа, к которым мы подходили уже раньше. Во-первых, две прямо противоположные перспективы заключает в себе современность в понимании Штифтера. С одной стороны — перспектива упадка, духовной смерти, с другой — духовного возрождения. Примиряет эти две позиции господин Дрендорф, который делится с сыном предположением, что тот, кто не видел упадка, не сможет оценить подъема. Если за упадком следует подъем, то и за смертью следует рождение (или возрождение). Осень,

любимая штифтеровскими героями, – даже еще не смерть. Она «предначало»⁷ нового витка и несет в себе эмбрион перспективы, едва ощутимый намек на развитие. В мифопоэтическом «конце», воплощенном осенним хронотопом, заложена перспектива будущего «начала». Равно как в природном времени цветения (весне) заключен потенциал и смысл противоположный: смерти, уничтожения, омертвления⁸. В описываемом природно-историческом цикле вообще уничтожены понятия начала и конца. Умирание и зарождение настолько тесно связаны друг с другом, что определить не только границы, но и доминирование одного над другим невозможно.

Во-вторых, «осеннее» состояние соотносится с иррациональным содержанием вещи, отраженном в ее поверхности (как цветение роз – «поверхность» осени). Покой предмета – свидетельство потенциальной способности к действию, развитию, выполнению функций, покой, которого, в конце концов, достигают герои Штифтера, — свидетельство сформированности для действия. В итоге Генрих достигает идеального состояния — состояния «Вещи»⁹: сформировавшийся, «внешне» (по набору знаний и представлений о жизни) заверченный человек, чьи действия в дальнейшем будут носить механический характер повторяющегося, каждодневно совершаемого осуществления раз и навсегда установленных обязанностей, чей организованный быт выполняет роль непроницаемой «поверхности» предмета, и который вместе с тем ежеминутно обладает способностью и духовной

⁷ Что подтверждается в романе как многочисленными параллелями событий человеческой жизни с природными процессами, так и сравнением различных природных явлений между собой: «Листья кленов и берез... напоминали уже не детенышей веток, какими они были летом, а питательную почву для новых растений, в какую они превратятся зимой» [14. С. 142].

⁸ «Как все живое, растения умирают естественной смертью... Если же какая-то причина убивает деревце, его удаляют без проволочки. Точно также удаляются заболевшие или погибающие части решетки. Лучшее время для этого — весна, когда ветки еще голые» [14. С. 117].

⁹ В аналогичном смысле сравнивает с «Вещью» Наталию М.-У. Линдау: «В моменты, когда Генрих любит Наталию, возлюбленная предстает ему в художественной форме, аналогично вещи, которую можно рассматривать со всех сторон. Эта Наталия больше не является никаким человеком, а становится олицетворением художественного идеала, который принял человеческую форму» [92. S. 73 – 74].

готовностью к движению и развитию, как те статуи, о которых, развивая теорию покоя, говорит Ризах. Такое содержание личности позволяет говорить о соотносимости с Вещью по способности выполнять полный набор необходимых для гармоничного движения мира функций¹⁰.

Для Штифтера покой не есть статика. В его трактовке гармонию космоса и человека обеспечивает сочетание неподвластности губительному воздействию чувств и способности к постоянному саморазвитию. Равновесие может быть нарушено в любой момент, поскольку обеспечивается не объективно – содержанием эпохи, а субъективно – усилиями отдельного человека. Единственная устойчивая опора – историзм мышления автора и героев.

Эпику романа создает расширение пространства и времени до бесконечности. Они выступают вне связи с конкретной эпохой, но в соответствии с логикой истории.

1.2.2. МИФОЛОГЕМА АГАСФЕРА В «ЛУНАТИКАХ» Г. БРОХА

Главная проблема пространственно-временных трансформаций трилогии Г.Броха «Лунатики» — определение сути понятий «начало» и «конец», следовательно, логики исторического движения. С точки зрения фактографической истории закономерность построения фактов, связанных с историческими датами, взятыми автором за основу романного времени (1888, 1903 и 1918), представляет собой движение от начала развала империи, от первых симптомов к полному разрушению, выражающемуся в последних взрывах проигранной войны. Однако для определения сущности трансформации нужно понять, что есть «начало» и «конец» в эстетике романа. Цикличность повествовательного времени достаточно очевидна, движение внутреннего хронотопа каждого романа от весны к осени подталкивает к соотношению событий в них с циклическими мифами. От весны к осени, от

¹⁰ В этом смысле сравнение романа с натюрмортом [104. S. 236] не лишено оснований, но речь должна идти не только о стиле, но и о философии, исповедуемой автором.

начала к концу, от жизни к смерти – смысл, который легко прочитывается в первых двух, но разрушается последним романом трилогии. Смерть содержит предпосылки будущего; исчерпание этапа, традиции закладывает начало для новых поисков. Трагизм преодолевается внутренним смыслом акта уничтожения. Последняя стадия «распада ценностей» уже сама по себе созидательна, поскольку провоцирует концентрацию духовных усилий ради поиска нового центра и одновременно «расчищает» мир для нового созидания: «Никогда и нигде дух эпохи не был таким мощным, таким истинно этическим, как в этой последней и одновременно первой вспышке, которая есть революция, – дело самоуничтожения и самообновления, последнее и величайшее дело распадающейся системы ценностей, и первое – новой, мгновение нового, радикального, творящего историю уничтожения времени в пафосе абсолютного нуля!» [1. Т. II. С. 388]. В построении третьего романа и в патетике финала отражается пафос переосмысления акта смерти и разрушения в категориях непрерывности и кристаллизации нового. Факты распада — осень каждого романа — не завершали великую эпоху прошлого, а обозначали все очевиднее приближающееся начало.

Особый смысл и объем этой проблеме «конца» и «начала» придает связующий отдельные части философской конструкции третьего романа образ Агасфера. Он соединяет «Историю девушки из Армии спасения в Берлине» и «Распад ценностей». Объем смысла, связанный с этим образом, позволяет установить соотношение трех исторических периодов в романах трилогии, двойственность содержания каждого из романских протагонистов, «размыть» границы исторических циклов с их «началами» и «концами». Брех актуализирует целый набор смыслов образа.

Во-первых, и наиболее очевидно, смысл проклятия: блуждание, вечность, жизнь как наказание, не приходящая к освобождающему и благостному концу. «Ужасный час смерти и зарождения! Ужасный час абсолютного, выносимый и переносимый поколением... неисправимо, беспомощно и бессмысленно брошены они в ледяной ураган, чтобы жить. Их путь – это путь Агасфера, их

долг – это долг Агасфера, их свобода – это свобода гонимого и их цель – это забывание» [Там же. Т. II. С. 387]. Само возникновение легенды в XII – XIII веке наделяет ее особым смыслом в свете броховской концепции. Если Реформация – начало разрушения, то позднее Средневековье, формирующее сюжет, предсказывает длящиеся веками блуждание в поисках света или смерти, неопределенность состояния мятежного духа, который, отказавшись от существовавшего ранее духовного центра в Боге, не обрел этого центра ни в мире, ни в человеке. В эстетике Броча принципиальная «неконечность» и взаимообмен добра и зла связанные с образом Агасфера, особенно значимы, поскольку проявляются на многих уровнях. Самый наглядный пример – игра с именем «Бертранд», постепенно отделяющимся от персонажа, объединяющим группу разных персонажей, но и противопоставляющим разные стороны одной натуры: Бертранд – дядя Йоахима Пазенова; Бертранд – его друг; Бертранд – его идеологический оппонент и легендарный Мефистофель; Бертранд – воплощение зла для Эша; Бертранд (Мюллер) – аналитик, изучающий мир; Бертранд – циник, ставящий жестокие эксперименты над Мари и Нухемом.

Во-вторых, соотношенность грешника с Христом через саму сущность проклятия. В ценностно-ориентированном мире есть смысл любого действия, смысл, который утрачивается при потере духовного центра. Поскольку центр утрачен, человеку остается только тоска по нему. Если бесприютность библейских предателей имела свой надчеловеческий смысл:

... holt er sie stets ein
mit dem Eide, den er falsch geschworen
jenem Einen, dem er einst erkoren¹¹ [25. S. 527],

то новые страдальцы, совершенно в духе барокко «несчастливы и суетны <...>, томится тоской без всякой причины» [59. С. 134]. Броч дополнительно усиливает смысл, делая Агасфера избранником Единственного. Проклятие, посланное им Христу, – историческая функция, тяжкая обязанность Агасфера, которую он вынужденно выполняет, ошибки же современников – плод

¹¹ Он постоянно преследуем клятвой, которую он однажды принес Тому, кем он был избран.

случайности или изначально ложной логики постижения мира, заложенной в пристрастии к одной из двух крайностей: иррационализма или сверхрационализма.

В-третьих, актуальна для Броча заключенная в сюжете Агасфера оппозиция слова, молчания и голоса. Произнеся однажды богохульную речь, Агасфер стремится к молчанию и ограничен в слове, голосе, он удаляется от мира и общается только с молчаливками, являясь связующим звеном между ними и теми, кто задает им благочестивые вопросы. «Рожден для крика я, я – Агасфер!», «уста... раскрылись в крике, заглушая разум» [1. Т. II. С. 172], крике, соотносимом в образном ряду соответствующего отрывка с пустыней, камнем, огнем, зверями. Ранее весь этот образный ряд фигурировал в описании города, поэтому крик отчаяния Агасфера прочно связывается с шумами современного Берлина (действие «Истории девушки из Армии спасения» происходит там). В эстетике Броча слово слишком рационально, оно перестало быть выражением и прибежищем Духа (отсюда музыкальные поиски автора и его современников), оппозиционирующее ему молчание является лишь временным выходом, поскольку в своем абсолютном пределе воплощает иррациональность. Голос, приносящий в мир смысл, стирающий время и пространство и открывающий новую эру, новое начало, «голос, который объединяет то, что было, с тем, что будет... не голос ужаса или суда осторожно начинает звучать в молчании логоса... это голос... утешения и надежды» [Там же. С. 390], отметая и слово, и молчание, то есть, уже изжившие себя формы выражения духа, крик (агасферовский крик) означает новое начало.

В-четвертых, в контексте романа значение обретает повторяемость, неизменность возраста. Каждые сто лет Агасферу снова тридцать, столько ему было, когда он отказал в помощи Христу, соседство неизменности с изменчивостью в легендарном сюжете «перекочевывает» в роман. Пазенов, Эш и Хугюнау – ровесники Агасфера. Они – три его лика, три ипостаси Человека, при прочих сходных условиях сформированного разными эпохами. Человека, изначально грешного и несущего на себе печать проклятия, и именно поэтому

особенно стремящегося преодолеть его доступными его времени и его сознанию средствами. Возрастное соотношение призвано обозначить ракурс рассмотрения связанных с каждым из них сюжетов извне с учетом историко-легендарного плана повторяющегося циклического мифа.

Наконец, в-пятых, в сюжете Агасфера для Броха важен мотив ожидания, устремленности в будущее, надежды. В этом смысле показательным является наличие перспективы в финале каждого романа, принципиальная неисчерпанность сюжета. Если основное повествование романов существенно отличается как содержательно, так и стилистически, то все три финала содержат «эпилоги» идейно и художественно сходные. Стабилизация жизни героя в финале знаменует установившееся равновесие жизни вне поисков. Ирония автора состоит в том, что, завершив историю героя в рамках посвященной ему части конвенциональным браком, продиктованным соображениями «правильности» и «порядка», то есть в духе старого романа, приходящего к уравниванию духовного поиска «наградой», он предоставляет читателю свидетельства дальнейшей жизни его героя в условиях продолжающегося распада ценностей. Таким образом, читатель постоянно оказывается, так сказать, на месте Агасфера: надежда с настойчивой регулярностью оборачивается проклятием, а проклятье – надеждой.

1.2.3. ВРЕМЯ ИСТОРИЧЕСКОЕ И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ «ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ»

В качестве связующего звена оппозиций в романе Р. Музиля «Человек без свойств», как и в романах Штифтера и Броха, выступает время. Ульрих берет годичный «отпуск» на самоопределение. С одной стороны, время максимально наполняется событиями. За год Ульрих успевает стать секретарем Параллельной акции (т.е. сделать значительные карьерные шаги), сменить пять возлюбленных (не считая сложных, неопределенных отношений с Диотимой), похоронить отца, урегулировать имущественные вопросы и т.д. Не менее

тщательно фиксируется эволюция других персонажей (Диотимы, Арнгейма, Клариссы, Вальтера, Штумма). С другой стороны, основной принцип романа — «Происходит все то же» (*Seinesgleichen geschieht*). На протяжении всего текста автор тщательно фиксирует отсутствие движения, неосуществленность ни одной из поставленных задач.

Временная стагнация формально фиксируется через систему повторов и возвращений. Каждый раз новая встреча и новый разговор с тем или иным героем начинается с «напоминания» о ранее произошедшем. В результате время спрессовывается, создается впечатление «продолжения с той же точки». Неподвижность разрушает оппозиции, формализует пессимизм безверия в статическую конструкцию, где границы временных промежутков размываются и теряются. Такая хронологическая трансформация выполняет функцию, аналогичную функции времени в романах Штифтера и Броча – расширение границ реальности до мифа, перерастания реального факта в значимый, внеисторический, философско-мифологический, ритуально-мистический. Мифологизация реальности придает разрозненным фактам целенаправленность, порядок и смысл, приближает утопию, к которой стремится Музилль. Миф упорядочивает действительность, придает ей смысл возвышенно-предсказуемый. Существенной специфической чертой мифа является, по Музиллю, относительная свобода, позволяющая создавать смысл не на поле жесткой логики с ее причинно-следственными связями, а из свободного собрания, рядоположения. Однако предвидение перехода в другое состояние, нового начала в романе каждый раз натывается на необходимость трагического события, потрясения, катастрофы. С такой сцены роман начинается: дорожная авария на некоторое время вырывает прохожих из полусонного состояния духовного застоя. К предощущению необходимости катастрофы периодически подходят участники Параллельной акции.

Если, приходя в движение, сложная конструкция со множеством взаимосвязей непредсказуема и развивается по «принципу недостаточного основания», то отдельного человека каждый конкретный момент времени

приближает к «предчувствию смысла». Стагнация времени способствует отражению максимально широкой панорамы всех устремлений и интересов, составляющих сущность момента. На этом поле Музиль оказывается гораздо ближе к Штифтеру, чем это кажется на первый взгляд: некие (очередные) выводы, итоги Ульрих оказывается в состоянии сделать, лежа на шезлонге в саду и глядя в «каменно ясное небо» [13. Т. II. С. 494]. Природный покой восстанавливает покой душевный, приводит к временному предчувствию смысла, соотносится с молодостью и старостью одновременно, привносит ощущение Бога как исчерпывающего сущность настоящего момента и объясняющего общую сущность бытия: «Весна и осень, речь и молчание природы, да и волшебство жизни и смерти смешивались в этой картине; сердца, казалось, остановились, были вынуты из груди, присоединились к этому молчаливому шествию по воздуху» [Там же. С. 491]. Годовой цикл завершился весной (как и у Броча). Однако показательно, что это весна умирания, остановившегося времени, вечности, соотносимой со смертью: «Таким таинственно покинутым и оживленным, как в этот миг осыпания лепестков, сад, значит, уже однажды выглядел... Время остановилось, тысячелетие весило столько же... бог даже, может быть, давал ощутить себя» [Там же. С. 492]. Умирание и воскрешение соотносятся как абсолютное предначало друг друга, каждое несет в себе потенцию другого. Сформулированный Музилем для себя закон: «В искусстве наряду с каждым правилом возможна и его прямая противоположность... вообще на каждое “против” надо говорить “за”» [10. С. 227] тоже является одним из проявлений его мифологизма, трактующего действительность как взаимосвязанность и взаимопереплетенность множества векторов, образующих непредсказуемое направление общего движения. Существенное отличие музильевского мифа от мифа предшественников (Штифтер, Кафка) и от современников (Джойс, Броч) в том, что он воспринимает миф не столько в своем ритуальном смысле, сколько как повествование – слово. Мир, рисуемый Музилем, мир не действия, а слова, пришедшего к своему кризису. Миф превратился в поэтический текст,

способный служить образцом для создания собственного нового текста, базирующегося не на принципах рационально-логических (или типологических, вспомним: рациоидное – повторяющееся, регулярное), а на «Gefühlszusammenhängen (взаимосвязанности чувств)». Процесс мышления и процесс повествования в равной мере перестали поддаваться рациональным формулам и превратились в поэтическое образное, иррационально-интуитивное чувствование.

Так во всех трех романах возникает общее трансформирующее «поле», на котором пересекаются все оппозиции пространства и времени. В хронотопе рассматриваемых произведений очевидно наличие трансформирующего звена, имеющего мифологический смысл, возводящего события романа в статус миропорядка.

Центральная единица, связующая части наиболее значимых оппозиций романов Штифтера, Броха и Музиля, — человек. Дополнительная – единство времени, в котором части оппозиции взаимодействуют.

§ 2. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ «ГОРИЗОНТАЛЬ» В РОМАНАХ «БАБЬЕ ЛЕТО» А. ШТИФТЕРА, «ЛУНАТИКИ» Г. БРОХА И «ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ» Р. МУЗИЛЯ

2.1. ОППОЗИЦИЯ СТОЛИЦЫ И ПРОВИНЦИИ

В романе А. Штифтера противопоставляются город (Вена) и естественный, природный мир (в который включены и имения Ризаха и Матильды). Столичный город составляет основу романного хронотопа в «Человеке без свойств» Р. Музиля и в первой части трилогии Г. Броха: действие «Пазенова», а также «Истории девушки из Армии Спасения в Берлине» — одна из новелл третьей части «Лунатиков» — происходит в Берлине. Однако ни в одном романе город не выполняет напрямую своих

«столичных» функций. Он является условным местом концентрации общественных нравов, господствующих идей, источником социальной функции, навязываемой герою, местом проявления его «свойств».

Эта тенденциозная «нестоличность» настолько важна для Штифтера, что даже слово «столица» (Hauptstadt) употребляется только в рассказе Ризаха о своей жизни (глава «Ретроспекция»). Генрих и Наталия говорят о «городе».

«Австрия не знает Невского проспекта, то есть такого запланированного лица города, чья концентрация возникла благодаря абсолютной претензии на власть и была реализована через мобилизацию целой страны» [107. S. 12], — пишет о «нестоличности» австрийского сознания В. Сигль. Во всех трех случаях город – это метафора. Однако смысл ее различен.

Для Штифтера город воплощает негативную антитезу деревенской идиллии и в какой-то мере соотносится с городом, дающим отрицательный образец в пасторали. «Столичное» значение города сознательно снято, равно как и представление о нем как о культурном центре.

Вена у Музиля концентрирует идейные противоречия мира в целом, являет наиболее яркий и показательный пример абсурда современности, следовательно, тоже выступает не как собственно австрийская столица, а как образец, точка пересечения идей.

Брох перемещает действие в Берлин. Это – столица. В особенности столица по меркам Австрии (австрийских немцев), в которой долгое время жила мечта о воссоединении Империи. Однако основные события происходят в пригороде. Европейская столица – Берлин – приобретает по ходу повествования черты как урбанистические, так и патриархальные, как реальные, так и мифологические. Австрийская страсть поиска высшего авторитета не ограничивается переносом места действия в Германию: всегда есть более «столичная» столица, чем представленная в наличии. Господин фон Пазенов говорит «то, что он повторял каждый год: „In Paris kann es auch nicht ohne Ärger zugehen“ (И в Париже не без проблем)» [25. S. 19].

В то же время уникальность именно Вены многократно подчеркивалась самыми разными авторами в самых разных контекстах.

2.1.1. СТОЛИЦА У ШТИФТЕРА: КАТЕГОРИЯ МОДЫ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ АВТОРА

Несмотря на «условность» столичных функций Вены, Штифтер все же конкретизирует действие романа «Бабье лето», как и многих своих новелл, именно в рамках этого топоса¹².

В концентрированном виде представление о специфике столицы дается в романе в первых двух главах, где центральное внимание сосредоточено на принципах, положенных в основу воспитания Генриха его отцом. В первую очередь, Вена сопряжена с представлениями о профессии господина Дрендорфа. Городская квартира – это место не только жизни, но и работы: «в том же доме были у него лавки, контора, склады и прочее необходимое для его дела» [14. С. 21]. Если семья проводит лето в деревне, то «отец не мог составить нам компанию, потому что дела удерживали его в городе» [Там же. С. 23]. Автор нагнетает при помощи однородных рядов количество дел, нигде не конкретизируя, чем именно занимается господин Дрендорф. Постоянное увеличение количества приказчиков подспудно свидетельствует и о росте обязанностей, а строгий распорядок дня является не только частью воспитания, но и условием процветания дела. Вена, таким образом, ассоциируется с самоотверженностью долга, с каждодневным трудом, необходимым, но не приносящим радости¹³. Истинный покой и радость дарит только жизнь в единстве с природой.

¹² Как пишет М. Вюдер, первоначально тематизируясь как «городское, пока только жизненное», пространство скоро развивается в пространство венское – столичное – с одной стороны и городское, следовательно, ограниченное, насильственное по отношению к человеку – с другой [112. S. 154].

¹³ Можно сравнить с более определенным и более критичным высказыванием в «Кондоре»: «... деловито шумела огромная столица, хлопоча об утолении сиюминутного голода и о сиюминутном изобилии» [16. С. 162].

Противопоставленность столицы и провинции очевидна на образном уровне. В описании города констатируется ограниченность, узость: «часть второго этажа», «кроме нас ... жила еще», «довольно большая комната», «из старого, мрачного городского дома», «из-за недостатка места» [14. С. 35] (курсив наш – Н.С.).

Компромиссом для семьи Дрендорфов в романе «Бабье лето» является покупка дома в предместье. Этот дом соотносим с противоположным образным рядом, направленным на создание эффекта свободы, открытости, удобства: «могли дышать свежим воздухом и двигаться», «была выделена особая комната», «большой, слишком открытый... двор» [Там же. С. 38].

Критический взгляд Штифтера на столицу выражается в том, что с ней в романе связано понятие моды. Если *стиль* у Штифтера отражение вечности и проявляется в целостности восприятия произведения искусства в совокупности целей, которым оно предназначено, то *мода* свидетельствует об отрывочности, фрагментарности сознания, поскольку не предполагает наличия главного – внутренне обусловленной связи предметов, привлекающих ее внимание, между собой. Именно поэтому *стиль* проявляется в комплексном описании как внешнего, так и внутреннего пространства, освоенного эстетически и отражающего, следовательно, поскольку одно не мыслимо без другого, определенный порядок – этику. Слово «мода» появляется в разговорах в связи с самыми разными объектами без какой-либо внутренней связи, но всегда как знак отрицательности. Можно смело сказать, что когда Штифтер говорит: «Это мода», то он подразумевает «это бессмысленно, не связано с жизнью, не имеет цели».

Достаточно очевидно антимодные стремления обитателей Розенхауса показаны на примере платья. Они противопоставлены своим внешним видом всем, кого Генрих встречает в Вене и в других поместьях. Первоначально герой отмечает одежду своего гостеприимца как «странную», «потрепанную» и даже «безвкусную», лишь постепенно осознавая ее удобство, практичность, соответствие деятельности барона и уместность в окружении специфичной

архитектуры, старинных картин и мебели. Поняв, таким образом, «содержание» предмета, Генрих начинает иначе воспринимать форму и, что не менее существенно, отличать предмет, имеющий содержание, от не имеющего — модных городских платьев, в которых приезжают гости Ризаха и ходят венские знакомые Генриха. Своего рода кульминация этого противопоставления — ощущение дисгармонии модных платьев перед лицом произведения искусства, перед лицом Вечности, когда гости собираются в саду Матильды перед водопадной нимфой: «Мне было странно видеть нарядных людей в разноцветной одежде стоящими перед чистым, белым, нежным мрамором» [Там же. С. 380]. Мода распространяется и на другие сферы¹⁴, наконец, охватывает гносеологию, вернее, прикладную ее область — науку: «Надо бы и дальше идти путем к лучшему, а не просто опять превращать старинное в моду, которой дух чужд и нужна лишь перемена» [Там же. С. 336]. Суррогат искусства — мода порождает новые суррогаты, такие, как искусственные камни, которые как раз и демонстрируют наглядно отсутствие собственного внутреннего смысла¹⁵, или разного рода псевдоискусства, не имеющие ни этико-эстетической ценности, ни материальной цены¹⁶. Мода подменяет истинные глубокие чувства разговорами о них (пример — городской друг

¹⁴ В частности, на музыку: «Я поведал ей, что человек, обучивший меня в горах игре на цитре, играет гораздо лучше, чем городской учитель, хотя и не так манерно» [14. С. 241].

¹⁵ «Есть в них что-то глубокое и волнующее, — отвечал я, — в их естестве как бы скрыт некий обращенный к нам дух, например, в спокойствии изумруда, с отливом которого никакой зеленый цвет, встречающийся в природе, не сходен, подобное увидишь разве что на перьях колибри или на крыльях жуков, например, в насыщенности рубина, который глядит на нас своим розовато-бархатным взором, словно аристократ среди цветных камней, например в загадке опала, который недвижим, или, например, в мощи алмаза, способного преломлять свет и со скоростью молнии преобразовать свой цвет и свое сияние так, как их ни снежинки, ни брызги водопада преобразить не способны. Все подделки под благородные камни — это лишь тело без духа, лишь бессодержательный, холодный, жесткий блеск вместо богатой глубины и тепла» [Там же. С. 407].

¹⁶ Наглядное свидетельство — штифтеровский критический пассаж против вышивки в «Полевых цветах»: «...Самая непростительная трата времени... а самое огорчительное, что сие занятие вообще не приносит никакой пользы, — какое множество прекрасных мыслей и чувств могло бы за это время войти в сердце молодой девушки и сделаться ее достоянием, но нет, она сидит сгорбившись, в неловкой позе и механически орудует иглой да копается в клубках разноцветной шерсти. Такое медленное, бездушное копирование формы умерщвляет сердце, отупляет и опустошает дух» [17. С. 93].

Генриха) или экзальтацией страсти (разговоры барышень в «Полевых цветах»: «Такое сияние [божественной любви] им неведомо, они подменяют его модной мишурой» [17. С. 65].

Показывая различные проявления моды, Штифтер тщательно избегает установления взаимосвязи между ними. Она не характеризует эпоху, как стиль и искусство, она их суррогат, не имеющий исторической цели и не образующий единого культурного поля, в котором все составляющие были бы взаимосвязаны. Само возникновение понятия «мода» — свидетельство возникшего в недавнем прошлом исторического «провала» — эпох, прервавших логическую преемственность в развитии культуры, «представление о прекрасном пропало, на смену ему пришла мода, признававшая прекрасной только себя самое и потому выставляющая себя напоказ везде, к месту или не к месту» [14. С. 459].

Столичный город, воплощающий моду (не только в платье, но и в поведении), тоже лишен целостности. Это очевидно как в контексте романа: стремящийся к максимальной подробности и обстоятельности описаний, когда речь идет о загородных имениях, Штифтер сводит представление о столице к описанию нескольких гостиных, так и в сравнении с другими текстами. В «Вене и венцах» возникает образ гигантского города, картина которого неразличима. Неопределенная и неназываемая вещественная масса Вены угнетает, создает представление об опасности, непознаваемости и неподконтрольности для человека. Отсутствие целостной картины воплощает, по Штифтеру, и отсутствие смысла, духа, гармонии.

Однако Вена в романе наделяется и положительными характеристиками. Достигнув определенного уровня духовного развития, герой дифференцирует культурную и социальную функции столицы. Преодолев городскую «ограниченность», скованность и зарегламентированность, Генрих не может в дальнейшем без Вены обойтись: он навещает друзей, берет уроки у ювелира, ходит в театр, оказывается участником светской жизни и посещает философские диспуты у княгини. Генрих сам комментирует необходимость

своих зимних возвратов: «В общем же меня особенно удовлетворяли те вспомогательные средства, какие дает для образования большой город и каких нигде больше не найдешь» [Там же. С. 160]. Все возможности познания, которые дает город, направлены на рациональную систематизацию опыта. Если они и не приближают ученика к постижению духовной сути предмета, то способствуют увеличению знаний. Хотя критическая оценка «светской» жизни присутствует в романе достаточно устойчиво, Вена выступает не только как место труда, но и как «праздник» для детей, навещающих своего отца с редкими визитами. В дальнейшем она – место подведения итогов, необходимый пункт «поверки»: сохранности тех ценностей, которые были заложены изначально, и приобретения новых.

2.1.2. БЕРЛИН И СИОН: МУЗЫКА БОЛЬШОГО ГОРОДА У БРОХА

Особое значение приобретает столичный локус во включенной в третий роман трилогии «Geschichte des Heilsarmee Mädchens in Berlin». Это единственная часть, в которой Брех настаивает на «столичности» места действия, вынося его в заголовок. Рассказчиком в ней выступает Берtrand Мюллер, который иронически относится и к самой истории, и к своей роли в описываемых событиях. Дополняет иронию героя ирония автора по отношению к Мюллеру и читательские ассоциации его с Берtrandом – героем первых двух частей трилогии, источником искушения Пазенова и Эша.

Соединенные фигурой эксплицитного автора «История девушки из Армии спасения в Берлине» и «Распад ценностей» составляют оппозицию-аналогию: ценностный экскурс – эссе на тему возможности формирования новой ценностной системы при условии распада религиозной целостности мира; «История» — практический эксперимент Берtrанда, стремящегося свести друг с другом людей, заведомо друг другу не предназначенных, с целью выявить уровень жизнестойкости религиозного мировоззрения.

Содержание основных сюжетных линий романа соотносится с философскими положениями «Распада ценностей», воплощает попытки героев логически (рационально) соединить отдельные элементы распадающегося мира. Персонажи «Истории девушки из Армии спасения» обладают принципиально иным стилем мышления: каждый в рамках своей веры, они обретают ценностный центр вне себя и вне жестких рамок логики. Разрозненные части мира, не поддающиеся целостному осознанию в рамках «утратившей доверие» логики, соединяются интуитивно и эмоционально мыслящими персонажами. Рационалист-рассказчик противопоставляет интуитивности Мари и Нухема Зуссина. Посягающий на свободу, пытающийся играть судьбами этих двух персонажей Берtrand осознает свое бессилие перед лицом сохранившей иерархичность системы ценностей, характерной для религиозного сознания. Когда в основе мировосприятия главная ценность – Бог, а остальные – второстепенны, «радость» (для Мари) и «закон» (для Нухема) направляют и организуют жизнь. Поэтому искуситель-Мюллер бессилен.

Новелла в контексте романа представляет собой явление уникальное, существенно выделяется на общем фоне и ее хронотоп. Залогом встречи двух религиозных фанатиков — католички и еврея — становится столица, где соединяются культуры и идеи. Не случайно Брех уподобляет этот город другому — Сиону, где идеи, формы, конфессии пребывают в состоянии изначального единства. «Мирные» окраины Берлина и еврейская квартира — острова спасения, на которых люди обретают утешение каждый в своей вере.

Встреча рассказчика с Мари предстает как событие антигероическое, противоположное ницшеанским устремлениям современности. Отсюда — вступление о Ницше и о современниках, усиливающее контраст возвышенных, героических идеалов и типичности, прозаичности картины: «Wir gingen durch meherere *typische* Vorrstandstraßen... Plötzlich hatten wir uns verirrt. Wir waren auf einem *schmalen Weg* um einen Fabrikkomplex herumgegangen, und als wir an die Ecke kamen, zeigte sich's, daß der Komplex noch lange kein Ende hatte. Wir bogen

also links in einen keinen Pfad ab, den ein müßiger, etwas schlapper Stacheldraht begrenze, — unverständlich, was es hier zu begrenzen gab, da das Land dahinter aus bloßen *Kehricht und Abfall* bestand... In der Ferne zog ein Eisenbahnzug langsam über die Felder. Hinter uns lagen die Fabriken, lag die große Stadt Berlin. Unsere Situation war *also keine verzweifelte...*»¹⁷ [25. S. 418] (курсив наш – Н.С.). Огромный город Берлин предстает как нечто цельное, даже одушевленное, но невыразимо далекое, не имеющее никакого отношения к персонажам. Он задает масштаб, создает фон из звуков и запахов, но остается абсолютно чужим.

Общение героев «от сердца к сердцу» обуславливает обилие стихотворных фрагментов, введенных в новеллу: «*Gar manches läßt sich bloß in Versen sagen So sinnlos scheint es dem, der bloß in Prosa spricht*»¹⁸ [Там же. S. 429]. Внутри стихотворного текста соединяется несоединимое: убогий Берлин, благословенная столица, кабаки и коридоры, целомудрие и радость. На этом пестром фоне Мари перестает быть только броховским персонажем. «Всплывает» вся череда прообразов от Стерна до Достоевского с дополнительными смыслами и ассоциациями: сумасшествия, чудачества, инакости, наличие рядом животного (коза — у Стерна, осел — у Достоевского), превратившегося в агнца, возникающего в песнопениях Армии спасения:

«So zog Marie schamlos durch veile Gassen,
So zog sie hin durch Kneipen in Berlin;

Die Uniform des Heils saß Schlecht, der Strohhut tat nicht passen» [ebd]¹⁹.

¹⁷ Мы прошли несколько типичных для пригорода улочек... Вдруг мы заблудились. Мы шли по узкой дороге вокруг комплекса зданий, а когда дошли до угла, то оказалось, что этому комплексу не видно конца. Поэтому мы свернули налево на узкую дорожку, вдоль которой тянулась слегка провисающая колючая проволока – совершенно непонятно, что здесь надо было ограждать, земля за проволокой состояла из сплошного мусора... вдаль через поле медленно тащился железнодорожный состав. За нашими спинами тянулись фабричные корпуса, лежал огромный город Берлин. Положение, в котором мы находились, отнюдь не было отчаянным.

¹⁸ Есть многое в жизни такого, что можно выразить только стихами; и так бессмысленно кажется это тому, кто говорит только прозой.

¹⁹ По переулкам держала путь Мари,
и пролегал маршрут ее по кабакам берлинским;
смех вызвала форма – соломенная шляпка вроде ни к чему

Брох сохраняет несколько сем инвариантного сюжета, приобретающих особое значение в рамках его философии: музыкальность, радость, почтение к смерти. Мари в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» «молчалива была ужасно. Раз, прежде еще, она за работой вдруг запела, и я помню, что все удивились и стали смеяться: “Мари запела! Как? Мари запела”» [8. С. 73]. Тонкий голос девушки из Армии спасения звучал нелепо и дрожал: «Und wenn sei Sang, so war's ein dünnes Singen. Und sinnlos war's, und dennoch trug sie Schwingen» [25. S. 429]. Но смех, вызываемый Мари в «Лунатиках», исчерпывается в озвученной мелодичности песнопения: несмотря на неуверенность голоса, музыка обладает собственным мощным потенциалом воздействия, поэтому «...und man lächelt nicht, Wenn sie auf Tamburins und ihre Trommeln schlagen (никто не улыбнется, когда колотят все они и в тамбурины, и в барабаны)» [Там же]. Музыка, по Броху, одно из последних прибежищ духа. Она обладает способностью соединять этическое и эстетическое. На фоне недоверия к слову и воплощаемой им логике человек переживает искушение разочароваться в духе. Музыка удерживает его от осознания духовной недостаточности «рационального мышления, с отчаянной честностью цепляющегося за очевидное» [1. Т. II. С. 35]. Музыка – один из предметов внимания «Распада ценностей», эссе «Дух и дух времени» и новеллы «Девушка из Армии спасения». Вторя музыкальности своей героини, Брох наполняет последний роман трилогии ритмически организованными фрагментами.

Мари оппонирует и Мефистофелю-Бертранду, и городу:

«und in der Stadt, in der Autos lärmten,

Verlor sich Weg um Weg, verlor sich Spur um Spur,

Verlor sich Herz um Herz, ward Angst der Kreatur, —

Die Sonne glänzet nicht, und Mond war weißer Stein» [25. S. 657]²⁰.

Ее укрепляет радость, даваемая верой, имеющая источник в упорядоченности мира, представлении о важности вещей и идей, в этом

²⁰ И в городе, в котором шумели машины, терялась дорога за дорогой, терялся след за следом, терялось сердце за сердцем и был страх Создания. Солнце не блестело и Луна была камнем.

существенное отличие от радости в понимании героя Достоевского. Дети, помогающие Мари, и сама «почти счастливая» [8. С. 78] девушка обретают радость в других людях. Это радость нравственно-этического свойства: просветление от смирения, жалости к другому, любви к ближнему. Радость от прощения и благодеяния. Радость броховской героини метафизического свойства. Ее жертва сродни порядку и покою в эстетике Штифтера: радость — в отказе от страстей и искушений. Ее мир интуитивно приведен в «правильную» систему, где есть высшее и низшее, главное и второстепенное. В свете ее всеохватной радости переосмысляются источники метафизических метаний, рефлексии, страданий других героев (Пазенова, Эша, Бертранда Мюллера), будь то «in Zion oder in der heiligen Stadt Berlin»²¹ [25. S. 550]. Святость, налагающая отсвет на город, распространяется на все повествовательное поле именно в силу того, что этот город — центр, столица, место концентрации людей и мнений.

«Столичность» обретает существование для Броха только в контексте становления духа. Столица — новый Сион — специфический город, способный стать центром пересечения не только судеб конкретных персонажей, но и средоточием культурологических ассоциаций и точкой пересечения различных культур, воплощаемых в способе мышления каждого из героев. Соответственно, здесь органически концентрируются разнообразные позиции (Haltung), стили (Stil) и типы (Typ) мышления, которые, складываясь в Дух (Geist), становятся основным предметом авторского внимания.

2.1.3. ВЕНА РОБЕРТА МУЗИЛЯ. МЕЖДУ МИФОМ И ИРОНИЕЙ

Место действия романа «Человек без свойств» Р. Музиля строго локализовано. Это «имперская столица» Вена. Множественность ее ликов и смыслов ярко проявляется в контекстной синонимии: Вена — «императорская столица на Дунае» и «лежащий на отшибе немецкий большой город», «этот

²¹ в Сионе или в святом городе Берлине.

город» и «город Габсбургов». В романе содержатся социальные знаки «столичности», свидетельствующие о работе государственного механизма, сопряженной именно с этим локусом: «Полицейский... наблюдал за ним как выступ железного механизма “государство”, оканчивающийся пуговицами и другими металлическими частями» [13. Т. I. С. 189]. Аналогия город-механизм, появляющаяся в романе в первых главах, усугубляется институциональным статусом Вены. Она включается в контекст множества ассоциаций, обретает свой уникальный цвет²², свою неповторимую музыку²³.

Столица наделена в повествовании и мистико-мифологическим смыслом, сопряжена с необходимостью «завоевания». Не случайно Рахиль, служанка великой руководительницы Параллельной акции, попадая в столицу, проходит своего рода обряд инициации. Изгнанная, потерявшая дом, преследуемая общественным мнением, она начинает новую жизнь в столице, пережив символическую смерть, отказавшись от старого опыта. Перешагнув определенный порог своей жизни, она начинает с новых интересов, нового целомудрия, нового любопытства: «...выплакавшись до пустоты, она увидела перед собой столицу, куда ее погнал какой-то инстинкт, только как огромную огненную стену, на которую ей хотелось броситься, чтобы умереть. Но диво дивное, эта стена разомкнулась и приняла ее» [Там же. С. 197]. Само звучание слова *Wien* провоцирует свершение «чуда»: возникновение братства, единства в сценах посещения сумасшедшего дома Клариссой. Авторская ирония, смех доктора Фриденталя, неприятность, прервавшая экскурсию, только оттеняют субъективное восприятие героиней разговора с одним из психически больных как важного: «“Я из Вены!” Это было бессмысленно, как наудачу извлеченный из трубы звук. Кларисса не знала, что она хочет этим сказать и как это пришло

²² «...наслаждалась великой и волнующей атмосферой имперского города, не поддающимся пониманию обилием блестящих деталей» [13. Т. I. С. 198].

²³ «Сотни звуков сливались в могучий гул, из которого поодиночке выступали вершины, вдоль которого тянулись и снова сходили на нет бойко выпиравшие ребра, от которого откалывались и отлетали звонкие звуки. По этому шуму, хотя особенность его описанию не поддается, человек после многолетнего отсутствия с закрытыми глазами узнал бы, что он находится в имперской столице Вене» [Там же. С. 31].

ей в голову... Но она испытывала при этом чувство какой-то большой уверенности. И правда, бывают еще порой чудеса, хотя преимущественно в сумасшедших домах: когда она это сказала, стоя перед убийцей и пылая от волнения, на него вдруг нашло какое-то сияние; его зубы-надгробья скрылись за губами, а колючий взгляд сделался доброжелательным. “— О, золотая Вена! Красивый город!” — сказал он с честолюбием бывшего мещанина, у которого всегда наготове стандартные фразы» [Там же. Т. II. С. 352]. Индивидуальность, к которой Кларисса стремилась так, что отправилась в поисках нее в сумасшедший дом, разрушена одним названием этого города. Борьба личного и социального – ведущая проблема, обсуждаемая в связи с характеристикой города. В данном случае антииндивидуальное значение топоса проявляется особенно наглядно, если вспомнить напряженный поиск индивидуальности, проявляющийся через мотив сумасшествия у многочисленных современников Музиля («Ослепление» Канетти, «Амок» Цвейга и др.). Один только звук «Вена» делает из уникального, сильного, страшного человека «бывшего мещанина». Столица поработает эмоционально. Подчиняет самоощущение индивида коллективному (ameisenhaften [муравьиному]) эмоциональному строю и порядку.

Экзальтированная страсть ко всему выдающемуся, страшному, иррациональному принимает в столице крайние формы, что подтверждают финалы практически всех сюжетных линий: сумасшествие Клариссы, дружба Бонадеи и Диотимы на почве эротической теории и др. Концентрация людей в Вене способствует концентрации эмоций, что очевидно по реакции жителей города на историю Моосбругера: «...потряс половину тех двух миллионов людей, что жили в этом городе... почему здесь его дело воспринималось с огромным личным участием..., а в провинциальных городах было отнюдь не столь важной новостью?» [Там же. Т. I. С. 151].

Перенос в начале третьей части романа место действия в большой провинциальный город, Музиль рисует не столько другой мир, сколько сниженный аналог Вены. Зависимость человека от иррациональных сил не

приобретает здесь трагических форм не потому, что они не действуют, а потому, что на фоне мелочности провинциального города страсти вырождаются в грешки (колода порнографических карт в рабочем столе отца), мистика самоподчинения человека коллективности в неподвижность смерти (хлопоты вокруг гроба). Провинция сниженно повторяет институциональность столицы: «На это прошлое во времена абсолютной власти лег густой слой императорской администрации с ее провинциальными штаб-квартирами, начальными и высшими учебными заведениями, казармами, судами, тюрьмами, дворцом епископа, залом для танцев, театром и всеми причастными к ним людьми, а также с торговцами и ремесленниками, которых эти люди за собой потянули» [Там же. Т. II. С. 8]. Но, как любая копия, эта убога. Дисгармония провинциализма явственно проявляется в отсутствии покоя и индивидуальности. Человек и здесь не приобретает утраченную в контексте урбанистической цивилизации «самость». Единственно значимое лицо в круговороте обязанностей и необходимости – умерший отец, получивший возможность, наконец, никуда не спешить. А город живет по тем же законам движения многих, складывающегося в единое целое, что и столица: «У этого города была история, было у него и лицо, но такое, где глаза не соответствовали рту, а подбородок – волосам, и на всем лежали следы бурной, но внутренне пустой жизни» [Там же].

Еще один значительный смысловой план связан в романе с неопределенностью, специфичностью положения Австрии как особенной страны, где, как это понимал Ульрих еще в годы ученичества, даже в столице царит дух провинциализма.

Представители Параллельной акции, как и Пазенов старший у Броха, обладают специфическим историческим мышлением, которое легко вмещает выдающиеся даты прошлого, и воспринимают их как значимые для современности, в то время как современные события не принимаются во внимание. В результате возникает ощущение парадно-выходной истории, истории великих событий и поворотов, лишь отчасти связанных с

действительностью – миф об австрийской истории, состоящей преимущественно из австрийско-прусских недоразумений и исправления их последствий. Наиболее актуальные в контексте такого исторического сознания даты – 1848 и 1866 годы. «Боль за отечество, занимавшее... не совсем то почетное место в семье “народов”, что ему подобало, или же источником его волнений была ревность к Пруссии, столкнувшей с этого места Австрию (в 1866 году, вероломным образом!)» [Там же. Т. I. С. 115] испытывает, например, Лейнсдорф. Великими фактами и событиями мыслит Туцци. Почти каждый музилевский персонаж излагает свою концепцию истории в целом, и австро-прусской истории — в частности. Сама настойчивость возвращения к проблеме исторического мышления роднит Музиля со Штифтером. Но если у Штифтера разница персонажей и образов жизни определяется способностью расставить приоритеты в ситуации выбора между собственной свободой и смирением перед исторической необходимостью, то у Музиля рисуются два разных типа исторического мышления: напряженная попытка понять сущность внутренних механизмов истории (Ульриха) — с одной стороны и революционный пафос «великой идеи», ограниченность «рывка» — с другой²⁴. История царств и потрясений, неприемлемая для Штифтера, отстаивающего «кроткий закон» покоя, разумности и поступательности по причине заложенного в ней потенциала разрушения, неприемлема и для Музиля, трактующего исторический ход в целокупности связей и усилий.

Основной тезис Штифтера и Музиля об историческом развитии практически идентичен: «В искусстве... скачки также невозможны, как в природе [so wenig ein Sprung möglich (35. S. 255)]... Только в природе постепенность всегда чиста и мудра, а в искусстве, отданном человеку на произвол, получается то несообразность, то застой, то отход назад» [14. С. 222]; «natura non fecit saltus, природа не делает скачков [sie macht keinen Sprung (30.

²⁴ «Диотима не сомневалась, что произойдет нечто ни с чем не сравнимое, ... она мобилизовала пафос школьных уроков истории, когда она училась считать царствами и столетиями» [13. Т. I. С. 136].

Vd. I. S. 307)], она любит переходы и, по большому счету, тоже держит мир в переходном состоянии» [13. Т. I. С. 282].

Однако выводы они делают принципиально разные. Музиль констатирует перманентную переходность, незавершенность, неоформленность мира; нерасчленимость исторического времени – исторического вчера, сегодня и завтра. История для него – воплощение процессуальности, в то время как для его предшественника она результативна. Штифтер обнаруживает в каждом моменте времени отражение прошлого и будущего в их эстетической завершенности, воплощающей разумную деятельность времени по сепарации ценного и незначительного.

Упрощенное понимание истории в романе Музиля не только иронически осмысливается: «общий прогресс... должен был как-то походить на картину возрастающей прибыли его банка» [Там же. С. 253], — рассуждает Лео Фишель, но и используется в качестве исходной посылки для рассуждений главного героя. Ульрих, выстраивая свою историческую философию, отталкивается от той же идеи целенаправленных частных действий ради всеобщего прогресса, из которой исходят и Лейнсдорф, Диотима, Фишель, Зепп и другие. При этом человек без свойств констатирует, что в силу разнонаправленности этих усилий «прогресс – это общий результат всех усилий и можно, собственно, сказать наперед, что реальный прогресс будет именно тем, чего никто не хотел» [Там же. С. 546].

Вена – город Габсбургов. Представления о культуре сопрягаются с представлениями о вотчине, помещаясь, таким образом, в иронический контекст (еще усиленный неоднозначностью отношений Арнгейма и Диотимы, ведущих цитируемый разговор), ограничиваясь. Однако и в данном случае смысл умножается за счет аналогий, варьирования, прямого лексического повтора, когда зона смысла расширяется при каждом возвращении к одному и тому же высказыванию с разных сторон. «Вотчина» в контексте прежних рассуждений той же Диотимы уже разрасталась до «вечности» и «мира» (ее предложение о «мировой Австрии»), затем конкретизировалась и сокращалась

до «мира», представленного в школьных учебниках. Вена оказывается сопоставима, таким образом, со старой утопией простоты и покоя, персонифицирует наивное представление о предсказуемости исторического развития. С другой стороны, Вена помещается в контекст ассоциаций, связанных с личной историей героини (биографией Диотимы): она дочь школьного учителя, следовательно, ученическое восприятие истории (учебник) связано с юностью; несколькими сценами раньше воспоминания о девичестве ассоциировались для нее с душой, которая в течение жизни начала умолкать, соответственно, Вена – вотчина Габсбургов, ставших знаком, символом и главами школьных учебников – воплощенная душа со всеми ее уже многократно в романе упоминавшимися сложностями, неопределенностями и темнотами. Возвращаясь после этого ассоциативного экскурса в конкретную сцену конкретной беседы Диотимы и Арнгейма, необходимо констатировать, насколько несовместима рациональная логика «труженика цивилизации» с поэтической неоднозначностью мира, в который он приехал. В сопоставлении со Штифтером раскрывается еще одна существенная особенность: Вена у Музиля воплощает не настоящее, а прошлое.

Вена и Берлин в романе Музиля не только место, но и слово, может быть, даже больше слово, чем место. В контексте разговоров участников Параллельной акции они теряют свое конкретное значение, приобретая смысл знака «плюс-минус»: «Из уст Диотимы выходили, однако, отнюдь не только административные, но также и духовные термины, такие, как “бездружное, находящееся лишь во власти логики и психологии время” или “современность и вечность”, и вдруг среди прочего зашла речь и о Берлине, и о “драгоценности чувства”, которую австрийский дух, в отличие от Пруссии, еще хранит» [Там же. С. 123]. То, что в накопленном культурном опыте идиллии и пасторального романа связано с городом — скорость, античеловечность, выгода — продолжает в сознании музилевских персонажей соотноситься с представлением о столице. Но для них всегда есть еще бóльшая столица, чем Вена, – Берлин. Поэтому сама Вена, объективно обладая непредсказуемостью и

мифологической иррациональностью большого города, выступает одновременно и как воплощение провинциальных смыслов (покоя, порядка, рационалистической предсказуемости).

Во всех трех романах столица обретает мистический смысл: противоположный истине провинциального покоя – у Штифтера; обманчивой истине рационального мира – у Броха; копирующей ее, но утрачивающей смысл копируемого – у Музиля. Столица наделена собственным духом, непознаваемым, иррациональным: у Штифтера – опасным и неназванным, у Броха – гармонизирующе-мифологическим (отсюда сравнение с Сионом), у Музиля – эмоциональным, антилогическим. Во всех трех случаях столица подавляет личность, но у Штифтера и Броха человек в состоянии противостоять ее античеловечности.

Столица воплощает различные временные пласты: Вена у Штифтера – настоящее, Вена у Музиля – прошлое, Берлин у Броха – мифологический город вне времени.

Институциональный характер столицы провоцирует восприятие ее как центра, однако у каждого из авторов обнаруживается более центральное и более значимое место, чем описываемый город: у Штифтера, например, природа. Логическая цепочка Музиля: провинциальный город подражает Вене, а Вена – Берлину. Самая сложная пространственная схема у Броха, для которого столица – Берлин – является провинцией по отношению к Парижу, а тот, в свою очередь, провинция по отношению к Лондону. Социальный центр, таким образом, не обладает стабильностью. Он изменчив и зависит от критериев, предъявляемых к нему сиюминутными, неустойчивыми, временными интересами.

2.2. ОППОЗИЦИЯ ВНУТРЕННЕГО И ВНЕШНЕГО В СВЕТЕ КОНЦЕПЦИИ СТИЛЯ А.

ШТИФТЕРА, Г. БРОХА И Р. МУЗИЛЯ

Оппозиция внутреннего и внешнего имеет множество вариантов от преимущественно психологического (открытые и закрытые, упорядоченные и неупорядоченные пространства) до историко-философского (суть вещи, концепция стиля и т.д.).

Есть несколько аспектов темы, к которым все три автора (Штифтер, Музиль, Брех) устойчиво обращаются: внутреннее помещение как воплощение стиля эпохи и целостность сознания, которое этот стиль отражает; соотношение «старого» и «нового» в стиле времени; модель взаимодействия вещи и человека. «Старое и новое соседствуют у нас [в Австрии] действительно чуть больше, чем где-либо еще» — писал Г. фон Гофмансталь [45. С. 649] о специфике австрийской культуры в целом. Соотношение старого и нового в стиле, восприятии, вкусе – проблема достаточно широкая и решаемая авторами, составляющими предмет нашего внимания по-разному.

2.2.1. ОТ ЗАМКНУТОСТИ К ЕДИНЕНИЮ:

ГРАНИЦЫ ДОМА И СЕМЬИ В РОМАНЕ А. ШТИФТЕРА

В контексте творчества Штифтера оставшиеся памятники эпохи – воплощение ее величия, пространственно закрепленные знаки минувшего. Ландшафт – наглядная демонстрация смены времен. Обладание эпохи собственным стилем (архитектурным в частности) едва ли не единственное свидетельство ее существования и значения в истории культуры. Соответственно, пространство – это книга, описывающая ход времен, свидетельствующая о сущности того или иного исторического периода. Пространство романа представляет оппозицию внешнего, чужого пространства, посещаемого Генрихом и Ризахом в ходе их реставраторской деятельности, и внутреннего, своего, освоенного пространства имений Ризаха, Матильды и дома господина Дрендорфа.

Проведение однозначной границы между внутренним и внешним у Штифтера затруднительно, во-первых, потому что внутренние помещения Розенхауса и других идеальных домов построены так, чтобы сохранить ощущение свободы, пространства и природного «воздуха», во-вторых, внешние территории — объект постоянного приложения видимых усилий, обихоженности, защищенности, закрытости. Заявляя это положение (спорное с точки зрения накопившегося опыта штифтероведения²⁵), мы сталкиваемся с необходимостью уточнить свою позицию. Замокнутый семейный быт Дрендорфов, решетки и ограды Розенхауса, казалось бы, создают герметичный внутренний мир, отделенный — по законам утопии — от внешней реальности. Спорной эта граница оказывается при попытке определить критерии, характерные для «внешних» пространств.

Танн, трактир «У кленов», ледник — чужие, «внешние» пространства, но в мастерских, недалеко от трактира, изготавливаются мраморные предметы по чертежам Генриха и он констатирует, как все внимательнее и лучше работают мастера, как «приближаются» они к мастерским Ризаха. В конце концов, устанавливается понимание и приятие, и герой уже с удовольствием заезжает туда, чтобы наблюдать за работами. Церковь в Керберге выступает в двойной

²⁵ О герметичности внутреннего мира идеальных пространств Штифтера пишет большое количество авторов. Можно назвать, например, исследование Дитера Борхмайера [75. S. 227 – 229], соотносящего дифференциацию жилых и «служебных» помещений у Штифтера и у Т. Манна в «Будденброках», в связи со строительством нового дома; о целенаправленной сепарации семьи и дома пишет Маргрет Вюдер [112. S. 155 – 156]; закрытые шелком книги в шкафу, привычка ставить на место только что читанную книгу интерпретируется Эльбрехтом Дангел-Пелокуином в плане «пересоздания» мира, отречения внутреннего закона и порядка дома от внешней действительности: «Дискурсы и интертекстуальные ссылки, которые читающий отец мог бы изымать из книг, аннулируются, как будто бы речь шла при этом о прикрытом художественном мире без следа внешних влияний, первоначальном контртворении без предпосылки отношений с миром» [79. S. 535]. Показательно, что большая часть исследований, констатирующих четкую дифференциацию внешнего и внутреннего, имеют главным объектом законы существования семьи в «Бабьем лете». Во-первых, действительно, Семья и Дом – категории у Штифтера близкие к синонимии в романе устанавливается тесная связь между этикой отношений и пространством, в котором они осуществляются, во-вторых, четкое представление о «круге» (в смысле замкнутости и изолированности) семьи обязательно в этике романа и разрушение семейной замкнутости возможно либо как негативный образец, в плане разрушения равновесия строгой жизненной иерархии, либо как сознательное.

роли: как символ исторического упадка и разрушения и как объект для освоения, приведения разрозненных исторических деталей в систему, постепенной «утопизации». Степень констатируемой освоенности и облагороженности пространства в большой мере зависит от объектов, на которых сконцентрировано внимание рассказчика, времени суток, иногда даже (это менее характерно) от его эмоционального состояния.

Кроме того, в романе симптоматично выделяется целый ряд внутренних пространств, лишенных порядка и гармонии, «захламленных», не имеющих определенной цели и назначения. «Еще была комнатка, которую он велел обить купленной им красной шелковистой материей с замысловатыми выточками. А вообще-то пока не знали, что поместить в этой комнате» [14. С. 25], — констатирует Генрих, описывая загородный дом отца. Красный цвет у Штифтера наделен определенной симптоматикой²⁶. В открытом, не приглушенном указании на спокойный оттенок, варианте он встречается крайне редко и всегда сопутствует проявлениям антигармоничным: у Красного креста, в часе ходьбы от поместья Ризаха, нельзя отдыхать – там слишком жарко, красные маки, в большом количестве встречающиеся вдоль дороги, не годятся, по словам Наталии, для букетов, у них слишком быстро опадают лепестки. В сочетании с нецелевым характером помещения цвет достаточно ясно свидетельствует о его иррациональной сущности.

В скитаниях по округе Генрих обнаруживает разного рода «внутренние» удаленные помещения, не используемые для жизни, где собраны еще не приведенные в систему «мертвые» предметы прошлого. Они сродни тем «внешним» развалинам, которые являются свидетельствами разрушительной силы времени.

Упадок, запустение, непрочность памятника (замка, дома, вещи) всегда связаны с разрушением связи между его полезностью (целевым назначением) и

²⁶ Говорить о символике цвета у Штифтера – преувеличение. Устойчивого смысла какой-либо цвет в текстах не имеет, о чем писал еще П. Реквадт в классической работе о цвете [99]. Однако преимущественное, доминирующее значение, по крайней мере, когда речь идет о белом в «Дневнике моего прадеда» или красном в «Бабьем лете», выделить можно.

формой. При этом разрушении устанавливается новый (нецелевой) тип связи между объектами: количественная концентрация, связывающаяся у Штифтера со словом «всяческий» (allerlei). В дальних комнатах собраны «всяческие» предметы, на картинах, вызывающих смешанные чувства Генриха, изображены «всяческие» объекты, запрещенные театральные представления могут вызвать «всяческие» чувства. Показательны сразу два момента: во-первых, принципиальная «неназванность», во-вторых, разрозненность, механическое, бессмысленное, неупорядоченное соседство объектов. Иррационален, следовательно, негативен, не объект или чувство само по себе, а его функциональная неоправданность, несвоевременность, бессвязность и непрактичность. Поэтому граница между «внутренним» (рациональным) и «внешним» (иррациональным) подвижна, они не противопоставлены однозначно, раз и навсегда, а способны к взаимопроникновению.

Имение образует особый мир, изолирующий человека от внешней, зачастую негативной действительности: «Мы ограждены собственностью, как другом, чьей верности не поколеблет ничто» [Там же. С. 62]. Под категорию «внешнего», чужого попадают территории, обладающие признаками: ветшание (как в описании восстанавливаемых Ризахом сооружений), развалины (постепенно «разваливается» замок одного из соседей Асперхофа), неухоженность (царящая в теплицах Ингхофа), дисбаланс цвета и пропорций (замок в Тильбурге). Пространство внешнее — в большой мере свидетельство исторического пессимизма автора, характерного, кстати, для его раннего творчества. Развалины представляют собой основное место действия в «Замке дураков», ветшание имения — знак прерывающейся истории в «Старой печати», бессмысленное нагромождение пыльных предметов — символ обесмысливания существования в «Авдии», величественные развалины замка — свидетели погибших великих душевных порывов в «Горном лесе». Ветшание, умирание, развалины — типичные для Штифтера символы разрыва преемственности прошлого и настоящего, гибели духа. Пространство внутреннее, построенное

на упорядоченности форм и материалов, воплощает поиск новых путей становления и собирания разрушающегося мира духа и культуры.

Знаки разрушения, упадка, разрыва традиции, характерные для новелл Штифтера сороковых годов, сохраняются, однако преодолеваются через деятельность, самоограничение и историзм мышления героев. Разрушение, пыль, развал перестают быть настоящим, они принадлежат уже ушедшим или, по крайней мере, уходящим эпохам. Разрушенная архитектурная целостность церкви в Керберге на совести прошлого столетия так же, как и покраска стен замка в Штерненхофе. Во внутреннем же пространстве идеальных имений Ризаха и Матильды, в доме Дрендорфа формируются основы нового стиля, намечается путь его формирования — соединение эстетизма с целесообразностью: «Формы предметов были... переняты у старины, но мы не просто подражали старине, а делали самостоятельные предметы для нынешнего времени со следами учения у прошедших времен. К такому взгляду мы пришли постепенно, видя, что новая мебель некрасива, а старая в новых комнатах неуютна...» [Там же. С. 222]. Весьма показательны, что каждое из «внутренних» пространств романа — пространство «сделанное», вновь построенное²⁷ по тем законам и нормам, которые отстаивают штифтеровские герои. Эта «новизна» вступает в явное противоречие с любовью к старине, преклонением перед античностью, которое испытывают штифтеровские идеологи. В неупорядоченный, внешний, старый мир вмешивались разрушительные иррациональные процессы, в то время как создавая новый стиль на основе исторических знаний и любви к Богу, герои синтезируют лучшее, отмечая опыт периодов разрушения.

²⁷ «— Вы, стало быть, сами и построили дом или изрядно его перестроили? — спросил я.

— Я сам построил его, — отвечал он. — Жильем при этих землях служил прежде хутор... Купив его вместе со всеми землями у прежнего владельца, я построил на холме дом, а хутор отвел под хозяйственные нужды.

— Но уж сад-то вы вряд ли могли посадить заново?

— Это особая история, — отвечал он. — Я скажу: я посадил его заново, и я скажу: я не сажал его заново...» [14. С. 104].

Показательно, что Р. Музиль, выстраивая аналогичную оппозицию старого (родового, аристократического, отживающего и фиксирующего знаки упадка) интерьера, в котором живет аристократия уровня Лейнсдорфа, и нового (буржуазного, создаваемого нуворишами, красивого, абсолютно упорядоченного) арнгеймовского внутреннего пространства, переводит проблему из исторического плана в социальный. Старость и неупорядоченность, соседство разнородных предметов в его ироническом пассаже — синоним жизни, в то время как эстетическая уравновешенность вновь подобранных вещей сродни театральной декорации, в которой протекают финансовые игры «новых людей». Практически происходит «переворачивание» смыслов: то, что у Штифтера было знаком умирания, у Музиля — свидетельство хоть какой-то жизни, в то время как «красивость» и абсолютная гармоничность на новом этапе — воплощение безжизненности, безвкусицы и бесстилевости. Стиль, утраченный во времена барокко, рококо и ампира и вновь создаваемый персонажами штифтеровского романа в первые десятилетия правления Франца-Иосифа, теряет на закате империи внутреннее наполнение, смысл, а значит, жизнь. Аналогично формулирует суть оппозиции «жилого» и «красивого» пространства Герман Брох во многих своих текстах. Особенно ярко это противоречие отражает роман «Невиновные»: «зал оставался музейным воспоминанием о более прекрасной, иерархической эпохе, символом доброго старого времени, возвращения которого уже никто не ждал и к которому никто не стремился» [2. С. 174]. Проблема несоответствия Жизни (Познания) и Красоты актуальна для Броча на протяжении всего творчества. Связанность познающего субъекта поэзии с временным и вневременным контекстом, выполнение им двойной функции — познающего и познаваемого, стремление к достижению этического смысла и понимание эстетики как побочного результата основного этико-онтологического действия — признаки, отличающие поэзию от китча, как они формулируются в его статьях «Филистерство, реализм, идеализм и искусство», «Картина мира в романе»,

«Зло в ценностной системе искусства», «Некоторые замечания по проблеме китча».

Такая разница имеет истоком, во-первых, принципиально отличные исторические концепции, которых придерживаются авторы (для сдержанного оптимиста Штифтера эстетизм и «выравненность» вновь создаваемых помещений – знак устремленности в будущее, надежды; для иронического пессимиста Музиля – олицетворение процесса поглощения содержания формой), во-вторых, разницу социальных процессов, которые они фиксировали. Штифтер отражал зарождение и формирование австрийской «просвещенной буржуазии» — нового слоя людей, которые, разбогатев, обратились к вопросам духа. Музиль фиксирует уже не следующую эпоху расцвета этого слоя, а, пропустив кульминационную точку, отражает начало его упадка²⁸. К тому же если в эстетике Штифтера «новое» было воплощением перспективы, то «новая» буржуазность людей типа Арнгейма базируется на многократно повторенных истинах и догмах²⁹.

²⁸ Этот процесс привлекает внимание многих историков и социологов культуры. Так К.-Э. Шорске констатирует: в 1860-х годах «Взаимоотношение культуры и богатства, *Bildung* и *Besitz*, сделалось ... на удивление распространенным явлением социальной реальности. Действие и созерцание, политика и экономика, наука и искусство – все это было сведено в единую систему ценностей общественного строя, уверенного и в своем настоящем, и в будущем торжестве идеалов гуманности... В новой планировке города, в салонах, в стиле семейной жизни – везде ясно просматривалось полное надежд объединяющее кредо рационалистического либерализма... К 1890-му году сформировался уникальный для Европы слой австрийской крупной буржуазии, отличающейся эстетическим вкусом, утонченностью и психологической восприимчивостью. То, что для Штифтера воспринималось как культура «владеющих знанием», стало для следующего поколения живой духовной материей. Эстетизм, который во всех других странах принимал форму протеста против буржуазной цивилизации, в Австрии явился выражением этой цивилизации... Для Штифтера искусство венчало нравственную чистоту и буржуазную надежность, было наградой за усилия. Для его духовных внуков искусство было наследством, доставшимся им для наслаждения; благородная простота уступила место элегантному спокойствию. Этика отдала первенство эстетике» [67. С. 385 – 392]. На приоритете материальной культуры в историческом облике последних десятилетий XIX века концентрирует внимание в своей книге и И. Черников [65. С. 250 – 259].

²⁹ «Требование идеального господствовало наподобие полицейского управления надо всеми проявлениями жизни. Но в силу тайного закона, который не позволяет человеку подражать без утрирования, все делалось тогда так корректно, как то и не снилось боготворимым образцам» [13. Т. I. С. 79]. «В общем, если речь шла об аристократии, это были остатки роскошного стиля жизни без водопровода, а в домах и конференц-залах богатой буржуазии этот стиль повторялся гигиенически улучшенной, исполненной с большим вкусом, но более

Основное «внутреннее» пространство в «Бабьем лете» составляет сад. Уникальность этого сада усугублена оптическим эффектом, неизменно³⁰ присутствующим в описании: эффект сияния и парения в солнечном свете, которое отмечает Генрих как первое впечатление (глава «Приход»). Потом он обнаруживает, что эта оптическая иллюзия возникла потому, что окрашенная белым часть дома, сияющая на солнце, была отделена от земли розами. Но парение и сияние как знак сопровождает практически каждое описание дома Ризаха, только в первой описывающей его главе рассказчик трижды возвращается к констатации солнечного сияния, когда вокруг небо затянуто тучами. Оно приобретает более широкий, чем просто зрительное впечатление, смысл. Розенхаус – место порядка, покоя и душевной чистоты.

Под «внутренним», таким образом, понимается не только пространство комнаты, лестницы, замка, но и вся целокупность обихоженного человеческими усилиями пространства (дома, сада, поля), приспособленного для комфортного проживания. Еще точнее, это — целостность образа жизни на приспособленном для него пространстве. Собственно, поэтому в романе, несмотря на индивидуализм самой деятельности героя, трагического одиночества не возникает. «Дружественность» окружения в пространствах, освоенных деятельностью или изучением, создает для героя особый благоприятный «внутренний» фон. Так, бродя по полям Ризаха, Генрих констатирует: «Тишина была такая, как в горах; но она не была такой одинокой, потому что со всех сторон тебя окружало дружное общество растений-кормильцев» [14. С. 109].

Замкнутые пространства имения Ризаха и загородного дома Дрендорфов, отражая и продолжая друг друга, вместе отражают более глобальную задачу,

бледной копией... Если замок принадлежал буржуа, то он оказывался не только снабжен современными удобствами, как наследственная люстра электрической проводкой, но и в мебелировке кое-что менее красивое было убрано и прибавлено кое-что ценное... по непрекаемому совету экспертов. Заметнее всего, впрочем, этот процесс утончения даже не в замках, а в городских квартирах, обставленных в духе времени с безличной роскошью океанского парохода» [Там же. С. 321].

³⁰ Почти неизменно – однажды дом все же кажется Генриху темным, когда «смутность» и неопределенность нового чувства усугубляется его пребыванием на мрачном угольном месторождении в Танн. Тогда он опаздывает в Розенхаус к началу цветения роз.

более глобальный замысел. В одном из многочисленных путешествий по округе барон Ризах выдвигает утопический проект, своего рода «лабораторное задание» для Бога: «Достойно было бы высочайшего желания, чтобы после завершения человеческого бытия некий дух собрал и обозрел все, от его возникновения до его гибели, искусство рода людского» [Там же. С. 331]. Этот утопический (или антиутопический, поскольку предполагает конечность, смертность человечества?) проект в ходе разговора трансформируется в выполнимую задачу: «Это было бы в большом объеме то самое, что ты сейчас делаешь в малом, и для этого понадобилось бы вечное время и бесконечное пространство. — Кто знает, как обстоит дело с этими вещами, — возразил мой гостеприимец, — тут, как и везде, надо держаться правила: смириться, уповать, ждать» [Там же]. Соответственно, те эстетические законы, которые, опираясь на наличествующий материал искусства, выводит Ризах, могут с достаточной степенью представительности свидетельствовать о всем ходе истории.

Если первоначально мир Семьи и мир Дома предстают как закрытые и замкнутые, то затем, после «отмежевания» от внешнего мира, происходит их «размыкание». Тщательно сепарированная семья Ризаха, где статус Генриха Дрендорфа раз и навсегда определен как гостя, друга и поддержан скромностью и сдержанностью его поведения, и столь же оберегаемая от внешних посягательств строгим нормированием посещений друзей и визитов соседей семья Дрендорфов «размыкают» границы внутренней целостности в момент свадьбы своих детей. Такое взаимопроникновение внешнего и внутреннего знаменует новый этап развития семейной истории. Свадьба становится актом десепаратизации во имя будущего.

Пространственное «размыкание» границ внутреннего в романе также всегда осмысленно и обладает историческим значением: процесс освоения и окультуривания внешних пространств неизменно заключает в себе перспективу одухотворения еще какой-то (в дополнение к уже освоенным) части мира. Причем, как и в случае семьи, устойчивость внутреннего — залог безболезненного соединения с внешним. Взаимопроникновение внешнего и

внутреннего, таким образом, знаменует новый виток в ходе истории, начало новой эпохи, момент создания условий для реализации практического и духовного потенциала, которым обладает предмет, человек, семья.

2.2.2. ВНУТРЕННЕЕ ПРОСТРАНСТВО В «ЛУНАТИКАХ»: СВЯЗЬ АССОЦИАТИВНАЯ И ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ

«Блуждания» Пазенова в первой части трилогии сориентированы во внешнем пространстве (улицы Берлина, поля и лес поместья и т.д.). В третьем романе Хугюнау, совершив в первых двух главах романа марш-бросок по селениям Бельгии, на протяжении дальнейшего повествования пребывает в нескольких ограниченных помещениях. Эш же, меняющий места службы, вынужденный переезжать из города в город, принятый в разных домах, в разные компании, видит город и дом, архитектуру и интерьер. Контора Нентвига, забегаловка матушки Хентьен, дирекция Северного пароходства, табачная лавка Лоберга, агентство Оппенгеймера, редакция «Фольксвахт» и театр «Альгамбра» — круг посещаемых Эшем помещений. Его движение — это, преимущественно, движение «из — в»³¹. Оппозиция внутреннего и внешнего пространства, таким образом, одна из важнейших во второй части броховской трилогии «1903 — Эш, или Анархия».

³¹ С целью анализа мы осуществили деление романа на эпизоды, руководствуясь регулярным принципом смены пространственного ракурса повествования, частично оно совпало с авторским делением романа на три части и фрагменты, отделенные друг от друга дополнительными пробелами, частично оказалось более дробным. Перенос событий из одного места действия в другое осуществляется во втором романе — «Эш, или Анархия» — шестьдесят раз. Из шестидесяти эпизодов содержание восьми связано с героем лишь опосредованно, остальные напрямую воспроизводят касающиеся его факты или собственные его действия. В семи из них смена места действия не мотивирована (фрагмент начинается с того, что персонажи уже находятся в другом месте) — смена пространства, ракурса повествования и настроения (психологической доминанты) осуществляется в этом случае за счет временных пропусков. Оставшиеся сорок пять фрагментов начинаются и заканчиваются входом — выходом героя. Таким образом, утверждение, что движение «из — в» — доминирующее, обоснованно. Что еще важнее, «входы» и «выходы» героя зачастую имеют эмоциональную окраску, и связанная с ними оценочность систематична, о чем мы скажем позже.

Из шестидесяти эпизодов романа только восемь обладают «открытостью»: они представляют своего рода калейдоскоп событий, связанных с различными героями, происходящих параллельно в разных местах, чаще всего на открытых городских пространствах, вне определенного помещения. В остальных случаях описываются события, связанные с главным героем (Эшем), происходящие в пространствах внутренних: конторы, квартиры и т.д. Однако эти помещения организовываются в определенные соответствия не регулярно, принципы, применимые для систематизации, могут быть различны.

Во-первых, принцип симметрии. Внутренние пространства, находящиеся в Кельне, симметричны интерьерам Мангейма. Этот принцип, например, достаточно явственно организует соотношение гостиной фрейлейн Корн и забегаловки матушки Хентьен, темной ниши в ее супружеской спальне и комнаты Эрны; в связи с этим соотношением уместно говорить о смысловом противопоставлении: коммерческого (Эрна) и женского (Хентьен).

Во-вторых, принцип функциональной и социальной соотносимости: табачная и книжная лавка, виноторговля «Штемберг и компания» и Средиземноморское пароходство – отсутствие лица, упразднение представлений о стиле связывает коммерческие помещения вне зависимости от места нахождения и даже статуса. В этих случаях становится очевидной еще одна закономерность, задача которой – нивелировать географическое пространство, утвердить его сущностное единство при кажущихся отличиях города; указанные соотношения организуют кельнские и мангеймские помещения, в итоге оказывающиеся практически идентичными. Стирается разница городов.

В-третьих, принцип сходства идей, носителями которых являются персонажи, связанные с тем или иным пространством: тюрьма Мартина, забегаловка матушки Хентьен, лавка Лоберга – знаки жертвы. Каждый из персонажей – заложник дела, которым вынужден заниматься, а спектр чувств,

которые вызывают у них соответствующие пространства, – от ненависти до иронии.

Еще один возможный подход – выделение типов пространства в связи с их способностью к заполнению. Пример, квартира Корнов, наполняющаяся по ходу повествования все новыми персонажами (сначала Эш, затем Илона, Лоберг), или забегаловка мамы Хентьен — предметами (Эйфелева башня, памятник Шиллеру, статуя свободы)³². Очевидно, что именно эти пространства оказываются наиболее значимы в художественной ткани романа, чему способствует и их способность «расширяться», наполняясь новыми персонажами, предметами и новым смыслом для героя-идеолога Эша. В противоположность им пространства конторы в Северном пароходстве или кабинета театрального директора – пространства «пустые», в них нет ни одного лишнего предмета, а постоянное поддержание порядка опустошает их еще больше.

Наконец, едва ли не самый важный и наиболее сложно поддающийся анализу принцип ассоциативной связи пространств может быть продемонстрирован на примере кельнского театра «Альгамбра», включенного как во внутрироманные ассоциации, так и связанного с пространствами других романов трилогии.

С одной стороны, это пространство искусства. В этом качестве кельнский театр «Альгамбра» соотносится с театром «Талией» в Мангейме. Расположенные в разных городах, они тем не менее совершенно аналогичны по функциям, характеристикам и «художественному уровню» предлагаемого зрелища: метание ножей и женские бои вместо театра. Оба обладают естественной для театра иллюзорностью; огни, публика, блески, музыка преобразуют во время представления их облик. Оба персонифицируют вырождение искусства в век коммерции: в одном проводятся женские бои, в

³² Об идейном значении этого ряда подробно пишет в своей монографии Н.А. Хрусталева, рассматривающая фигуры как символы соответствующих эпох и движения времени. Эта тема достаточно полно и интересно разработана, а потому не имеет смысла вновь к ней возвращаться [64. С. 116 – 117].

другом – метание ножей. Однако бутафорский мир этих театров противопоставляется тоже склонному к трагедии миру повседневных пространств (личных, коммерческих, публичных, чиновничьих), функция которых изначально не связана с игрой и не предполагает ее. Театры вызывают иронию, подчеркнутую их антично-экзотическими наименованиями, но выполняют и функцию объекта сопоставления при критике других сфер общественной жизни.

С другой стороны, «Альгамбра» и «Талия» — коммерческие предприятия, обладающие, как и любые другие, всем необходимым набором характерных для коммерческого пространства атрибутов: смешение функций, механистичность производимых действий и, в конце, вновь возникающий Нентвиг – злой ангел Эша. С Нентвигом связаны представления Эша о лжи, преступлении, бесчестии, от него он стремится отдалиться на протяжении всего действия и с ним вынужден сидеть за одним столом в «Альгамбре».

В то же время театр «Альгамбра» («фантастический, далекий, экзотический дворец») ассоциируется с замком Бертранда, в который отправляется Эш, чтобы восстановить справедливость и порядок в их мировом предельном варианте: «Убийство и ответное убийство – вот что такое этот порядок, Эш, — порядок машины» [1. Т. I. С. 383]. Эта ассоциация (настолько отдаленная, что воспринимается почти как случайная) подчеркивает псевдореальность происходящего в кульминационной части романа: разговора Эша с Бертрандом и последующего самоубийства последнего.

Театр (балаган), названный «Замком», превращается в действительно появляющийся в романе волшебный замок. А поскольку поездке Эша к Бертранду предшествует его разговор с Гарри – возлюбленным Бертранда, описывающим замок и яхту с восторгом и тоской покинутого влюбленного, то формируется соответствующее отношение к месту встречи Эша и Бертранда и будущей смерти последнего.

В контексте этой ассоциации «Альгамбра» вписывается в сложный многоуровневый поток художественных связей, объединяющих все три текста

«Лунатиков». Соотношение «балаган» и «замок» монтируется в лейтмотив романа, введенный самим Берtrandом в первой части. В разговоре с Пазеновым и Руценой он формулирует идею всеобщей «имитации». Весь мир превратился в театр: ни одно пространство, вещь или человек не соответствуют своему виду и назначению, а сам театр выродился в зрелище на потребу толпе. Духовная смерть лишь подтверждается смертью физической, как для Эша лишь подтверждается извещением в газете о смерти Берtrandа справедливость его представлений и действий. В дальнейшем потоке мысленных блужданий Эша «замок» незаметно превращается в «гробницу»: «Перед его глазами возникли зубчатые стены замка, на которых беззвучно развевалось черное знамя, но это могла быть и Эйфелева башня, ибо кому дано отличить будущее от прошлого! В парке – гробница девушки, убитой кинжалом» [Там же. С. 360-361]. В контексте пространственных ассоциативных связей последнее появление возлюбленной Пазенова Руцены осмысливается как символическая смерть. Она является на отбор участниц боев и устраивает скандал. Некрасивая, кричащая, она «умирает» в своей роли романтической возлюбленной из первого романа. Если в «Пазенове» она шаг за шагом приподнималась в «табели о рангах» Йоахима, то в единственном эпизоде в «Эше» она «падает» — фиксируется свершившийся факт ее духовной смерти. И в этой ассоциации смерть духовная также соседствует со смертью физической: Руцена, для Пазенова, представляет аналог павшей Маргариты, бесчестие, как он его понимает, сопряжено с неуловимостью ее сути, принадлежностью ее к другому миру, размыванием привычных границ, «невысказанное и страшное в том, что девушка спрятана под маской мужчины» [Там же. С. 42]. События и знаки первой части плотно переплетаются со знаками, возникающими вокруг берtrandовского замка: два итальянца в фойе театра наводят Пазенова на размышления о гетевской Маргарите и ее брате – в первой части, Берtrand с Гарри едут не куда-нибудь, а именно в Италию – во второй; страх Пазенова обнаружить «девушку... под маской мужчины» — в первом романе и гомосексуалист Гарри единственный, кто оказался способен на такую «предельную» любовь, о которой говорит Эш,

когда рекомендует хоронить вдов с мужьями – во втором; утверждение Бертранда в «Пазенове», что дом, семья, домашняя хозяйка – это имитация, и театр, ассоциирующийся с его собственным домом – в «Эше». Факт театрален, а театральность реальна. Произошедшее в действительности легко меняет свое значение на противоположенное, становясь предметом игры, «балагана», иронии, но, доведенные до «предела», они воплощают незыблемый абсолютизм перехода, границы между жизнью и смертью.

Символическое триединство «балаган» — «замок» — «гробница» имеет свое логическое развитие в третьей части романа, когда в «Распаде ценностей» автор (уже публицистически) обсуждает вероятные типы логики, организующей мир человека: «Этой жестокой и агрессивной логики, вытекающей из всех ценностей и малоценностей данного времени, невозможно избежать, даже если удастся в одиночестве спрятаться в замке или еврейской квартире» [Там же. Т. II. С. 135]. Мир распался. Начало осознанию этого факта положил Ницше, констатировав: «Бог умер». Не подчиненные идее единого бога, области, сферы человеческих интересов, ценности и виды деятельности оказались самоценными, значительными и самодовлеющими. Современность для Броча — это время распада мира. Точка отсчета этого процесса – реформация, излет средневековья, когда мир объединялся высшей идеей Бога. Цель движения — новое объединение, которое произойдет под знаком человека, взявшего на себя ответственность за мир, «...смелость взвалить на себя ... ужас перед абстрактным Богом» [Там же. С. 236].

Парадоксальность и размывание границ, воплощенные в образе Бертранда, неприемлемы. Должен быть другой путь преодоления паритета ценностей – определение доминирующей: ценности Бога или ценности Человека. Путь же равноотрицания ценностей, который воплощает Берtrand, неприемлем, поэтому «замок» превращается в «гробницу».

Многочисленные, преимущественно закрытые, пространства второго романа связаны как внутри второй части, так и создают общее художественное романное поле. Стремление к целостности познания и пространств позже будет

доведено до абсолюта в контексте предсмертного потока сознания броховского Вергилия. В своем позднем романе Г. Брех вновь вернется к возможностям ассоциативного единения разнородных фрагментов, отрывков, характеристик. Основная задача такого единства – возникновение нового смысла и нового знания в различных вариантах взаимосвязи фрагментов, «целокупности двух бесконечностей – внешнего и внутреннего, зрящей, слушающей, постигающей, дышащей в двуедином единстве целокупности, ибо лишь ей одной отпущено избыть безнадежно-слепую печаль обремененной страхами отъединенности, в ней одной совершается двойное развертывание познавательных сил» [4. С. 246]. В «Лунатиках» эта идея формируется на художественном уровне.

С достаточной степенью устойчивости закрытые пространства воспринимаются как угнетающие, порождающие негативные ассоциации, в то время как улицы, площади и другие внешние, открытые пространства сопряжены с чувствами примирения и приемлемости. Движение, направленное «вне», — знак освобождения, раскрепощения. Внутреннее и внешнее прямо противопоставляются: первое действует угнетающее, лишает свободы, вынуждает к общению, второе – дружественно, раскрепощает, вселяет надежду и открывает перспективы. В контексте устремлений героя перспективы двойственные: с одной стороны, разрешения конкретного конфликта, с другой — возможности радикального освобождения с отъездом в утопическую Америку. В определенной мере любой «выход» — устремление к свободе, в другой утопический мир, в Америку мечты. Внутренние пространства выполняют ограничительную функцию: выступают как место концентрации противоречий героев.

Оппозиция внутреннего и внешнего в хронотопе романа устойчиво обращает читателя к «безорнаментальности» новой архитектуры, как она понимается в «Распаде ценностей», и, шире, к теории стиля Германа Броха.

Итак, «для эпохи нет ничего важнее, чем ее стиль <архитектурный>. Не было эпохи в жизни человечества, которая характеризовалась бы иначе, чем своим стилем, и прежде всего, своим архитектурным стилем, ее и эпохой-то

можно назвать постольку, поскольку она имеет свой собственный стиль» [1. Т. II. С. 65], «превалирование архитектурного стиля в характеристике эпохи – одна из самых странных вещей, да и вообще – это совершенно примечательное привилегированное положение, занимаемое изобразительным искусством в истории!» [Там же. С. 74].

Современный архитектурный стиль «радикально отличается от предыдущих» тем, что он «лишен» «характерного орнамента» [Там же. С. 66]. Орнамента, который гармонизирует произведение, уравнивает логическое и художественное, демонстрирует стиль мышления эпохи, «освобождаясь от всякой целевой формы, если и не произрастает из нее, то становится абсолютным выражением, “формулой” всей пространственной мысли, становится формулой самого стиля и, следовательно, формулой всей эпохи и ее жизни» [Там же. С. 76]. Он объединяет большое и малое, скрепляет логику архитектурного создания: «“Строительный стиль” является логикой, логикой, пронизывающей все строение, от его чертежа до реальных очертаний, и в рамках этой логики орнамент является просто последним, отличительным выражением в малом единого и объединяющего замысла всего творения» [Там же. С. 66]. Современная архитектура противостоит архитектурным образцам прошлого, поскольку она «вызывает чувство беспокойства», «возмущения», «раздражает и утомляет столь сильно, что успокоиться» невозможно «даже возле строений в стиле классицизма» [Там же. С. 64].

Распад ценностей, деградация духа проявляются в бесстилевом характере архитектуры: «Архитектурный стиль, который таковым больше не является, представляет собой просто симптом, зловещее предзнаменование того, что дух, должно быть, болен в это безвременье» [Там же. С. 67]. Появляется коммерческий стиль, воспринимаемый комически: «В готике универмага Месселя, несомненно великого архитектора, я усматривал что-то комическое, и эта комичность раздражала» [Там же. С. 65].

Современности досталось новое, не характерное для предшествующих эпох «чувство отвращения и брезгливости» по отношению к новым строениям.

Ибо предшественники «не обращали внимания на новые строения, а если даже и обращали, то считали, что они также хороши, как и естественны; так смотрел еще Гете на строения своего времени» [Там же]. Поскольку современность определяется людьми цели, людьми, мыслящими аналогично Хугюнау, почти лишенными эстетического чувства, то «понятной остается лишь рациональная логика мышления, тогда как иррациональная логика образа действий, творящая любой стиль, узнаваема только по созданному произведению... рациональное мышление является... аббревиатурой для многомерности событий» [Там же. С. 97].

Таким образом, во-первых, архитектурный стиль – самая важная и наглядная характеристика эпохи; во-вторых, современность лишена орнамента, то есть той части, которая не вписывается в присущий ей «радикализм цели и средства»; в-третьих, болезнь духа выражается в появлении утилитарного коммерческого стиля; наконец, в-четвертых, сверхрационализм, отразившийся в архитектуре, — источник ее негативного восприятия. Эти теоретические положения получают подтверждение в художественном плане.

При всей разнице назначений, статуса и социального уровня помещений, представленных во втором романе, в глаза бросается их сходство. Его констатируют и автор, и герой: «В Кельне все выглядело точно также» [Там же. Т. I. С. 218], «Здесь даже чувствовалось какое-то сходство с конторой Оппенгеймера, разве что только в беготне сотрудников просматривалось больше усердия» [Там же. С. 290], «Книжный магазинчик со своими гладкими прилавками и уютным порядком напоминал магазинчик по продаже сигар» [Там же. С. 324], «Стало угнетающе жарко и это напомнило Эшу...» [Там же. С. 366]. Сходством обладают помещения, выполняющие родственные функции (контора директора театра и редакция газеты или дирекция пароходства и контора Нентвига). Но и пространства, по определению не соотносимые (театр и таможенные склады, табачная лавка и тюрьма), фатально одинаковы. Первоначально в романе представлены сходные описания, затем – осознаваемое и констатируемое самим героем сходство внешнего вида зданий,

коридоров и комнат, в которых он оказывается, наконец, утверждение единства их назначения и принадлежности к одному лагерю – зла. Общая безликость ведет к тому, что все пространства становятся в равной мере пространствами коммерции. Бюро на складе, магазинчик Лоберга, кабинет директора театра, спальня фрейлейн Эрны – везде стерильность, блеск стекла или металла и пустота. Везде в равной мере совершаются сделки: будь то международный обмен грузами или стремление фрейлейн Корн женить на себе Эша. В итоге теряется первоначальное назначение каждого пространства и предмета в отдельности, а приобретается один тотальный смысл – прибыль.

Следствием становится специфика функциональности вещей в романе Г.Броха: теперь главная задача любой вещи не «выполнять функции», а «внушать мысли». Это своего рода карнавал вещей, травестия, игра в переодевание: «Тяжелые стеклянные в обрамлении кованого железа двери, которые двигались, наверняка легко и бесшумно, были приоткрыты, и Эш вошел в здание; мрамор в вестибюле произвел на него благоприятное впечатление; над лестницей висела стеклянная табличка, на прозрачной поверхности которой золотые буквы сообщали: “Дирекция” <...> На втором этаже лестница выходила в просторный мрачноватый вестибюль. Посредине стоял большой дубовый стол, вокруг которого были расставлены стулья с мягкими сидениями. Это, очевидно, свидетельствовало о солидности» [Там же. С. 216]. Предметы приобретают социальное значение: становятся свидетельством уровня фирмы и уровня жизни. Ни одна вещь, ни одно помещение не выполняют своего прямого назначения: в супружеской спальне хранятся орехи, в театре подсчитываются дивиденды, в ресторанчиках организуются собрания рабочих, в волшебном замке совершается самоубийство. Происходит то, против чего протестует Штифтер, предостерегая от «смешанных» комнат и вещей, в которых внешний вид не соответствует назначению.

Идея гармонии этики и эстетики, функциональности и красоты, за которую ратовал Штифтер, не чужда и Броху. В «Распаде ценностей» он также

предлагает философское осмысление вещи. «Выходящее за рамки интуитивного рациональное» [Там же. Т. II С. 109] порождает аксиоматическое мышление. «Каждая вещь в мире живет своей собственной жизнью, ... в каждом дереве обитает свой собственный бог, в каждой вещи – собственный демон; это мир бесконечного множества аксиом, и каждая цепочка вопросов... наталкивается на одну из этих аксиом» [Там же]. Прimitивное мышление, лишенное ценностного центра, наделяет ирреальностью каждый предмет в отдельности. Человек «стоит в начале лунатизма..., например, когда по дороге на вокзал ему бросается в глаза, что дома состоят из покрашенного кирпича, двери – из распиленных досок, а окна – из квадратных стекол» [Там же. Т. I. С. 371]. Аксиома (догма, застывшая формула, лишенная высшего смысла, поскольку все малоценности мира равны) не разрешает вопросы духа, а лишь провоцирует неудовлетворенность сознания, оставляя «иррациональный остаток» в финале любого рассуждения. Вещь, приобретая самоценность, самостоятельный смысл, обрушивается на человека, поглощает его, вынуждает выстраивать взаимоотношения с нею: «... вещи струились на меня, а я должен был не обращать на них внимания» [Там же. Т. II. С. 297] — то, чего не происходило у Штифтера, для которого вещь была предметом познания, воплощением духа эпохи и природной гармонии. Показательно, что Музиль, отвергавший застывшие формы общественной морали и логики, также обращается к «доцивилизационной» образности, называя господствующие моральные догматы «фетишами». В «Лунатиках» очевидно, что лишенные иерархии и субординации боги и демоны каждой отдельной вещи неизбежно подчиняются одному главному Богу. Если не духу, то коммерции. Вторая часть романа фиксирует процесс «собирания» вещей под знамена нового бога – денег. Гладкие, блестящие поверхности, отсутствие излишеств, чистота если не всего помещения, то рабочего стола, технократические элементы интерьера иногда выглядят чужеродно, например, в тюрьме, но лишь потому, что коммерциализация еще не завершена. В то же время Брех видит возможность позитивного выхода этого процесса. В «Распаде ценностей» он пишет: «... если

... происходит процесс внедрения интеллигентного “Я” во все вещи мира, то... находит свое завершение всеобщее одухотворение природы; более того, всеобщее одухотворение мира во всей его полноте, всеобщее одухотворение, которое каждой вещи, каждому еще не столь абстрактному понятию интродуцирует ценностный субъект и которое можно сравнить лишь со всеобщим одухотворением мира, как оно проявляется в мышлении примитивного» [Там же. С. 284].

Очевидно, что художественная характеристика внутренних пространств второго романа с их безликостью и коммерческим стилем, отсутствием «орнамента» и направленностью вещей не на выполнение функций, произведение впечатления вписывается в концепцию архитектурного стиля, представленную в «Распаде ценностей». В то же время в художественном поле романа возникает ряд дополнительных образов и смыслов.

Современные безликие, не имеющие стиля, интерьеры помещаются в контекст словесной игры. Пример – обсуждение квартиры Эрны Корн: «Они сидели за столом, на котором с пузатым кофейником возвышалась изящная пирамида из принесенных Эшем пирожных; по оконным стеклам струился дождь, придававший послеобеденным часам воскресного дня сумрачный характер. Господин Гернерт, пытаясь завязать разговор, сказал: “У вас очень милая квартира... просторная, светлая...” И он посмотрел в окно, на мрачную улицу пригородного района... Фрейлейн Эрна заметила, что то, как они живут, — это скромно, но вот собственный дом — действительно, единственное, что делает жизнь прекрасной. Господина Гернерта охватило грустное настроение: собственный дом – это на вес золота... ах, для него нет пристанища, квартира у него, впрочем, есть » [Там же. Т. I. С. 232]. В ходе разговора целенаправленно выстраивается смысловая цепочка: квартира – дом – пристанище – квартира. В результате этого «кольца» «квартира» дискредитируется, становится воплощением бесприютности, и весь дальнейший разговор о семье и детях окрашивается иронически. На всем протяжении романа нет ни одного «дома», есть лишь «здания», «квартиры» и т.д. В рамках этой словесной игры

конкретизируется значение слова, читатель предостерегается от наделения его бóльшим смыслом, чем оно обладает в реальности. Здесь Брех близок тем своим современникам, которые исходили из условности и подвижности значения слова, прежде всего, Л. Витгенштейну³³ и Р. Музилю. Уместно вспомнить формулировку Роберта Музиля, который писал в эссе 1931 года: «Слова именно являются многозначными, но эти значения неразрывно связаны друг с другом. Если понимаешь одно, за ним выглядывает другое, но они никогда не распадаются на полностью бессвязные» [12. С. 372]. Брех организует повествование так, чтобы связь различных значений была опровергнута, поскольку в лишенном «объема образности» сознании рационалистически мыслящих персонажей смысл выхолащивается. Слово должно максимально точно передавать действительный смысл. Собственно, это же стремление к точности составляет и основу стиля музильевского романа. Задача того и другого автора – вычленив актуальный слой в многомерности значения слова. В результате этих поисков почти всегда оказывается, что это значит – лишить его многозначности, а то и позитивного значения. Понятийное кольцо (квартира – дом – пристанище – квартира), выстроенное в указанном эпизоде в начале романа, неоднократно актуализируется в дальнейшем. Механизм ассоциативной связи, уже представленный ранее, включается при каждом последующем возвращении Эша в дом Корнов. Отрешенность и одиночество становятся естественными на таком пространстве, выходят за рамки квартиры, вырастают до размеров города и «он снова соскальзывает в то характерное одиночество, которое как-то было связано с Мангеймом и запрещало сходиться там с кем-то очень близко» [1. Т. I. С. 355]³⁴. Игра со

³³ Показательно, что интерес Бреха к Витгенштейну приходится как раз на время работы над ценностной теорией и трилогией «Лунатики». Он ссылается на труды Витгенштейна в эссе «Невыразимое в философии и поэзии» (1932) и «Теология, позитивизм и поэзия» (1934).

³⁴ Брех играет и со словами, несущими смысл абстрактных нравственно-этических категорий. Пример: игра со словом «дружба» в эпизоде знакомства Эша и Корна с Армией спасения. Лоберг боится Корна, но тот командует: «Собирайся, дружище». Лоберг представляет человека из Армии спасения: «“Мой друг (Freund)”. “Wir sind auch Freunde (Мы тоже друзья)”, — отреагировал Корн». «Mit freundschaftlichem Mitgefühl (С дружеским участием)» приветствует Эша и Корна новый знакомый. «Wir sind doch Freunde (Мы же

словом «дом» актуализируется в третьем романе, когда цитируется 122 псалом: «Пойдем в дом Господень». Одиночество Бога вбирает в себя все человеческие одиночества, а «дом Господень» — все актуальные и не актуальные смыслы слова.

Сходство интерьеров приводит к мысли о сходстве результатов «дела», которое пытается делать Эш. Рефлексивный герой, осознающий амбивалентность мира, стремится к высшей цели, которую формулирует на разных этапах как «спасение», «самопожертвование» или «пробуждение к жизни». Это «путь приближения к более высокому и вечному, которое, не будь Эш таким вольнодумцем, можно было бы назвать Божественным» [Там же. 450]. Мир, в котором «деловитость», «усердие», «беготня» служат подменой сущности и дела, отвергает искания Эша. Сам он «шут» в глазах окружающих. А его пребывание в коммерциализированных пространствах безрезультативно: «То, что он пришел, стало как-то сразу совершенно излишним» [Там же. С. 290].

Утилитарный стиль, отвергаемый в «Распаде ценностей», получает зримое воплощение в художественной структуре второго романа трилогии. В мечтах Эша об Америке дается зримый образ, собирающий черты, общие для всех интерьеров романа: «Когда он думал об Америке, ему казалось, будто деревья там не зеленые, луга не многоцветные, небо не голубое, а вся жизнь имеет блестящие и элегантные тона серо-коричневых фотографий или четкие контуры тонко заштрихованных перьевой ручкой рисунков» [Там же. С. 325-326]. Через это «фотографическое» изображение передается ненатуральность,

друзья)», — навязывается Корн. «Wir sind froh, unsere Freunde zu begrüßen (Мы рады приветствовать друзей)», — смиряется солдат Армии спасения. Слово «дружба» становится лейтмотивом отрывка, каждый раз сопрягаясь с новым смыслом. Различные, иногда прямо противоположные значения, в которых употребляется слово, постепенно отделяются от ядра содержания. Финал — вывод Эша: «товарищества нет» [25. S. 241 – 244]. Далее, на протяжении романа слово начинает функционировать в уже усеченном значении в духе «рационализма цели и средства». Так, очищенное от сложности и многомерности слово передает лишь форму, видимость («между Илоной Эрной возникло etwas der Freundschaft ähnliches (что-то наподобие дружбы)») и коррелирует с целым смысловым блоком, когда вновь появившаяся во второй части романа Руцена повторяет свою присказку про «плохого друга». Раньше это относилось к Берtrandу, теперь — к противостоящему ему Эшу.

упрощенность, «аббревиатурность», к которой стремится и которой не может достичь герой. Уместно вспомнить уже цитировавшееся высказывание Бертранда о преимуществе имитаций: «Все очарование состоит в имитации, ведь именно игра остается единственной реальностью нашей жизни, именно поэтому картина всегда красивее реального ландшафта, карнавал милее обычных одежд» [Там же. С. 69]. Абсолютно все коммерческие пространства романа основаны на картинности, карнавальности, имитации. Это не пространство для жизни, а пространство, представляющее «мечту». Образцом для представляющего «мечту» пространства, задача которого «быть лучше реальности», становятся фотографии Америки. Это очевидно, если задаться целью выявления обозначенных признаков: «блестящий», «элегантный», «серо-коричневый» в тех интерьерах, в которых оказывается Эш.

Забегаловка Гертруды Хентьен: «умеренное в своей простоте» помещение, стены которого «до половины обшиты деревом», «поблескивало большущее зеркало», «умывальник из листового цинка... и застекленными шкафчиками» [Там же. С.203 – 204], картину завершает вечное «коричневого шелка платье» матушки Хентьен. Среднерейнское пароходство: «тяжелые стеклянные в обрамлении кованного железа двери», «стеклянная табличка, на прозрачной поверхности которой золотые буквы», «портье в серой ливрее с поблескивающими на ней серебряными пуговицами» [Там же. С. 216], «длинные тихие коридоры, пол которых был покрыт коричневым линолеумом» [Там же. С. 274]. Склады пароходства: «стеклянная перегородка», «маленькая железная печка», «серые перчатки», «в сером холоде складских помещений» [Там же. 218 – 219]. Магазин Лоберга: «чистенький», «светлые клубы дыма», «светло-коричневые сигары», «блестящий никелированный кассовый аппарат» [Там же. С. 238]. Редакция «Фольксвахт»: «металлические перила», печатные станки, «некогда белая дверь», «мужчина в коричневом бархатном пиджаке» [Там же. С. 290]. Исключение составляет агентство Оппенгеймера, являющее собой смешение всех цветов и стилей, хотя и его центром является абсолютно пустой стол, покрытый серыми пятнами. С учетом ограниченности цветовой

палитры, используемой в романе³⁵, такая приверженность к серо-коричневым деталям интерьера показательна. Стиль, определяющий современность, выражающий ее характер, обладает однозначностью серо-коричневой ретушированной фотографии. Современный стиль — это отсутствие объема восприятия действительности, присущее плоской картинке, ограниченность, пустота; замена действительности, не поддающейся осмыслению методами рациональной логики, ее имитацией, видимостью; карнавал вещей, каждая из которых должна «производить впечатление».

Так, у Штифтера и Броха обнаруживается общая проблема – проблема архитектурного стиля как показателя культуры, духовности эпохи. Причем логика осмысления стиля в романах «Бабье лето» и «Лунатики» сходна: оба автора отталкиваются от архитектуры, поскольку она наиболее очевидно фиксирует особенности эпохи; противопоставляют изобразительные виды искусства — поэзии. Оба исходят из того, что этика «делания», процесса, мышления фиксируется в эстетике результата и может быть осмыслена через художественное произведение как наглядный результат неочевидного процесса. Однако выводы, к которым приходят писатели, различны. Штифтер констатирует отсутствие современного стиля. Современность, по его мнению, может разрушать или сохранять, но не творить, а потому он рассматривает ее как подготовку, переход из прошлого в будущее. Брех говорит об отсутствии орнамента, а не стиля. Современный архитектурный стиль есть, но опрощение и «учет свойств материала» [Там же. Т. II. С. 66] устраняет из него все нецелевые, не рациональные элементы. Он превращается в «сильно выраженный стиль машин, пушек и железобетона» [Там же] и из характеристики духа эпохи превращается в симптом его болезни.

³⁵ Можно обнаружить еще белую скатерть на центральном столе во время рабочего собрания. Белый подчеркивает и выделяет место президиума. Эш замечает, что это – центр собрания, благодаря этой белой скатерти. Зеленый цвет книжного переплета, юбки Эрны и немногочисленных растений вводится в роман бессистемно. Желтый – активно вводимый в описание тюремной приемной в сцене свидания Эша и Мартина – кричащий, вызывающий цвет оппозиционен сдержанной элегантности гражданских, преимущественно коммерческих помещений.

2.2.3. КОНЦЕНТРИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО Р. МУЗИЛЯ

Город в романе Р. Музиля «Человек без свойств» не представлен в виде сколько-нибудь целостного топоса. Локализация действия связана не с географическим, а приватным, личным пространством. Вена лишена монолитности, а предстает перед читателем набором закрытых пространств-комнат (действие впервые переносится во внешнее пространство только в третьей части романа «Тысячелетнее царство»). Как каждый персонаж является носителем определенного типа «профессионального» сознания, так и пространство вокруг него воплощает «тип помещения»: Диотима ассоциируется со спальней, Кларисса – с музыкальным салоном, Моосбругер – с сумасшедшим домом, Арнгейм – кабинетом, Герда Фишель и Ганс Зепп – с аскетизмом девичьей комнаты и т.д.

Значимость образности «входов и выходов» в романе заявлена в самом начале, когда Ульрих противопоставляется собственному отцу по принципу осознания и не осознания границы, которую нельзя переступить человеку со свойствами. Один из них помнит: «Чтобы легко пройти в открытые двери, надо учитывать тот факт, что у них есть твердый косяк» [13. Т. I. С. 38], а другой забывает. Иногда «выход» выполняет у Музиля функцию (аналогичную центральной функции в «Эше») освобождения, преодоления кризиса. Пример – Лео Фишель, который полюбил долгие пешие прогулки во время домашних ссор. Однако эта возможность не дана главному герою, который постоянно пребывает в состоянии напряженной внутренней работы.

Как любое мышление, эстетическое обладает целым спектром средств, путей и механизмов, отработанных предшествующими веками: «Все принципы, от чистой по стилю реконструкции до полной бесцеремонности, были к его услугам, и, соответственно, все стили, от ассирийского до кубизма, должен он был мысленно перебрать» [Там же. С. 42]. Броховскую проекцию — стиль отражает время – Музиль сатирически переворачивает, помещая ее в поток

«несобственно прямой» речи: «Тогда как раз начиналось новое время (ведь это оно делает каждый миг), а новое время требует нового стиля» [Там же]. Таким образом, возникает контраст между уже оформившимся стилем прошлых веков, представленных в замке Ульриха, и новыми исканиями, заявляющими собственное новаторство задолго до воплощения идеи в жизнь.

Раздумывая о форме собственного жилища, Ульрих наглядно демонстрирует логику вариативного мышления человека возможностей. Сначала перебирается целый спектр характеристик, заведомо несопоставимых, взаимоисключающих друг друга: «внушительно-громоздкие», «технически скупые», «железобетонные», «по-весеннему тощие» [Там же. С. 43], он понимает, что формы эти легко взаимозаменяемы. Затем от мыслительной определенности, логичности и последовательности Ульрих переходит на стадию поэтического восприятия: «начинал мечтать, вместо того, чтобы принять решение» [Там же]. И, наконец, — прямо иррационального мышления: «Постепенно он стал придумывать вообще только невыполнимые интерьеры, вращающиеся комнаты, калейдоскопические устройства, трансформируемые приспособления для души, и его идеи становились все более и более бессодержательными» [Там же]. Затем он возвращается в лоно рационализма. Мыслительный парадокс, провоцирующий горькую иронию автора, заключается в том, что суммирующий вывод всех поэтических исканий представить невозможно, все осознанное в сфере иррационального обладает объемом, не трансформирующимся в рациональные формулы, а потому финал размышления есть возвращение к уже известной, иногда даже «затертой» мудрости. Различие между исходной посылкой мыслительного процесса и его итогом осознаваемо только тем, кто проделал весь путь и не формулируется в качестве готовой, выражаемой во вне формулы. Более того, исходная и конечная формулы обладают тавтологией, если изъять всю «внутреннюю» работу мысли, представляющую вариативность, эмоциональную детерминированность и ассоциативность процесса: «Эта подержанная мудрость показалась ему исключительно новой мыслью» [Там же].

Дом Ульриха, а затем сад – единственное «свое» внутреннее пространство. Все другие – «чужие», поэтому они — внешние и внутренние — тесно взаимосвязаны. В этой связи показательно соответствие двух сцен романа: Ульрих, замеряющий количество машин и пешеходов, проходящих по улице в определенный период времени, у своего окна (глава «Дом и жилище человека без свойств»), и Ульрих, наблюдающий за демонстрацией противников Параллельной акции из окна кабинета графа Лейнсдорфа (глава «Параллельная акция сеет смуту»). Стоящий у окна Ульрих самого себя ощущает как границу внутреннего и внешнего пространств, которые, к тому же легко могут меняться местами: «Но одновременно почувствовал за собой комнату... И в самом этом сейчас тоже было что-то от маленькой сцены, у выема которой он стоял спереди, а снаружи шло действие на большой сцене, и обе эти сцены как-то странно, несмотря на то, что он стоял между ними, соединялись» [Там же. С. 708]. Успокоительное состояние созерцательности в обоих случаях – в начале первой части романа и в конце второй – восстанавливает разумное миролюбие героя и гармоническое равновесие мира, нарушенное несчастным случаем (в первой главе) или процессами социальной активности (в главе 120). «Созерцательная» работа героя, при всей длительности и напряженности, осознается им как бесполезная, как своего рода «выпадение» из хода событий, «выключение» из жизни³⁶. Но «räumliche Inversion (пространственная инверсия)» [30. Bd. I. S. 807] в первом случае приводит к идее относительности времени, которое «двигалось со скоростью верхового верблюда,... не знали только, куда» [13. T. I. S. 35], во втором – относительности пространства. И в том и в другом случае пессимистический, казалось бы, вывод о бессмысленности усилий, поддержанный целым набором образов-ощущений: «wobei er durch ihn hindurch- oder wie etwas sehr Weiches rings um ihn vorbeiströmte», «er wurde von ihnen umspült wie ein Stein von den verändlich-gleichen

³⁶ «... короче говоря, немного посчитав в уме, он со смехом спрятал часы в карман и пришел к заключению, что занимался ерундой...» [13. T. I. S. 34]. «Он стряхнул эти мечты таким резким движением всего тела, что граф Лейнсдорф удивленно остановился» [Там же. С. 709].

Wellen des Baches»³⁷ [30. Bd. I. S. 807] — вытесняется предчувствием понимания, которое испытывает Ульрих. Предчувствие и предсказание нового смысла, предвосхищаемого этим наблюдением внешнего, чужого движения, реализуется затем в чувстве³⁸, жесте³⁹ или порыве⁴⁰.

Стилистические характеристики, как и в романах Штифтера и Броха, также активно вводятся Музилем. Архитектура выполняет функцию «книги истории», в которой торжествует эклектика. Более того, именно эклектика становится залогом «приятности», даже «красоты», в то время как строгость форм пагубна. Замок Ульриха воплощает смешение и взаимопроникновение стилей: «Его несущие арки остались от семнадцатого века. Парк и верхний этаж отдавали восемнадцатым, фасад был обновлен и немного испорчен в девятнадцатом веке, так что все вместе казалось несколько смазанным, как фотографические снимки, сделанные один поверх другого» [13. Т. I. С. 34], то есть те стили, которые в эстетике Штифтера и Броха выступают знаками разложения (ампир, рококо), здесь создали красоту, а оптимистически оцененный Штифтером XIX век — «слегка испортил». Показательно, что резких границ и противопоставляющих оценок Музиль, в отличие от Броха и в особенности от Штифтера, не дает. Развитие культуры для него процесс не стадийный, а поступательный, основанный на взаимоприемственности. Об этом он пишет в эссе «Дух и опыт. Заметки для читателей, счастливо избежавших заката Европы» (1921), в «Речи о Рильке» и в «Художнике в эту эпоху» (1934). В эссе о Шпенглере («Дух и опыт») Музиль формулирует мысль, к которой неоднократно возвращается в работах 20-30-х годов: нет замкнутых

³⁷ Причем он протекал через него или, как что-то очень мягкое, обтекал и двигался мимо, он омывался ими как камень в изменчиво одинаковых водах ручья.

³⁸ «“Неужели можно выйти из своего пространства в какое-то скрытое другое?” — подумал он, ибо у него было совершенно такое чувство, словно случай провел его сквозь какую-то потайную соединительную дверь» [Там же. С. 708–709]

³⁹ «... когда он, шагая через смежную гардеробную, проходил мимо висевшей там боксерской груши, он нанес ей такой быстрый и мощный удар, каких в смиренном настроении или в состоянии слабости обычно не наносят» [Там же. С. 35].

⁴⁰ «Но в ту же секунду ему непонятным образом пришло на ум совершить преступление, впрочем, может быть, это была лишь бесформенная мысль, ибо он не соединил с этим никаких представлений» [Там же. С. 709].

культур и периодов, а есть процесс, уплотняющийся на определенных этапах, но единый по своей природе. История не стадильна, а процессуальна. Строгость периодизации, деления истории на эпохи невозможна в силу связности предшествующего и последующего события. Музиль иронизирует: «Противопоставления жизни и смерти, чувства и знания, формы и закона, символа и формулы <...> становится – стало, движение – отдых, свой – чужой, душа – мир: вот почти полный комплект главенствующих идей, при помощи которых Шпенглер выкраивает отрезки от *общего целого*, которое при этом не нарушается, с какой бы стороны он к нему ни подошел» (курсив наш – Н.С.) [32. S. 152].

В романе Музиль возвращается к идее взаимосвязи культуры и цивилизации: «То, что именуют периодами культуры, не что иное, как длинный ряд знаков, указывающих, что дальше проезда нет, и отмечающих начинания, которые пошли прахом» [13. Т. I. С. 709]. Ретроспективные главы – воспоминание Ульриха о юношеской дружбе с Вальтером – дают возможность показать динамику представлений о стиле в «малых» временных промежутках, которые Музиль сам обозначает: «трех или пяти десятков лет, что лежит между собственным двадцатилетием и двадцатилетием отцов» [Там же. С. 79].

Констатируемое Штифтером стилевое противоречие: более поздние эпохи не имеют своего лица, подражательны — вытесняется в эстетике Музиля из сферы настоящего в сферу прошлого. Не XX, а XIX век непродуктивен, малоинтересен, эстетически безграмотен: «Век, сошедший тогда в могилу, во второй своей половине не очень-то отличился. Он был умен в технике, коммерции и в научных исследованиях, но вне этих центров своей энергии он был тих и лжив, как болото. Он писал картины, как древние, сочинял, как Гете и Шиллер, и строил свои дома в стиле готики и Ренессанса... Потому полезно, может быть, вспомнить, что в плохие эпохи мерзейшие дома и стихи создаются по ничуть не менее прекрасным принципам, чем в самые лучшие; что у всех людей, уничтожающих достижения предшествующего хорошего периода, есть чувство, будто они их улучшают» [Там же]. «Темно, благородно, роскошно,

пышно, мягко, в кисточках и оборочках» [Там же. С. 335], — характеризует Кларисса старый архитектурный стиль, в котором творит ее отец. Унификация позитивистского мышления – основание для стилевого единообразия. Лишь оппозиционность и многообразие способов мышления – путь к смыслу, и он начинает, было, формироваться в эпоху Ницше: «Они были предельно различны, и противоположности их целей были беспримерны. Любили сверхчеловека и любили недочеловека; преклонялись перед здоровьем и солнцем и перед хрупкостью чахоточных девушек; воодушевленно исповедовали веру героя и веру рядового человека; были доверчивы и скептически, естественны и напыщенны, крепки и хилы; мечтали о старых аллеях замков, осенних садах, стеклянных прудах, драгоценных камнях, гашише, болезни, демонизме, но и о прериях, широких горизонтах, кузницах, прокатных станах, голых борцах, восстаниях трудящихся рабов, первобытной половой любви и разрушении общества. Это были, конечно, противоречия и весьма разные боевые кличи, но у них было общее дыхание; если бы кто-нибудь разложил то время на части, получилась бы бессмыслица вроде угловатого круга, который хочет состоять из деревянного железа, но в действительности все сплавилось в мерцающий смысл» [Там же. С. 80].

Память о юности сопряжена с тоской по интерьеру «без свойств», интерьеру, содержащему потенцию внутреннего развития: «Он ясно видел перед собой комнату мальчика и студента, где они встречались, когда он на несколько недель возвращался из своих первых вылазок в мир» [Там же. С. 81]. Возникает своего рода временное кольцо: свойствами не обладает сознание юноши и сознание ученого. Одно – в силу недостаточных знаний, другое – в силу избыточности. Полуученые, полудилетанты, окружающие Ульриха, как раз и прячут неспособность к мыслительной деятельности за «свойствами», уважением к научным достижениям и принципам морали, дающим возможность жить вне самостоятельного мыслительного процесса, пользуясь догмами.

Позиция Музиля в оценке реально существующей культурной действительности, выраженной через архитектурные достижения, максимально близка идее атомизации сознания Броча: «Это были... та знакомая бессвязность идей и то расширение их без средоточия, которые характерны для современности и составляют ее своеобразную арифметику, перескакивающую с пятого на десятое, но не знающую единства» [Там же. С. 43]. Музиль вводит категорию «вкуса времени». Место заинтересованной мыслительной позиции Броча занимает в его эстетике позиция созерцательно-эстетическая.

У Музиля знак солидности и респектабельности – пустота. Императорский дворец состоит из множества пустых комнат. Стремясь придать своему жилищу подобающий вид, Диотима переоборудует столовую: «Углы комнаты были пусты и строги. Стены были почти голые, если не считать повешенного Диотимой портрета его величества» [Там же. С. 195–196]. «Барокко пустоты» — определяет Ульрих стиль поминутно возникающего между людьми непонимания. Пустота сопрягается в сознании людей, живущих в ее пределах, с устремленностью вперед, с будущим. Особенно это заметно на примере Диотимы, для которой «опустошение» — всякий раз начало новой эры: будь то опустошение собственной гостиной с тем, чтобы «расчистить» место для участников великой Параллельной акции, или уход от своих гостей в пустую переднюю, чтобы поделиться с кузеном ощущением кризиса, в котором она оказалась. Кульминацией, торжеством пустоты как подготовки к следующему шагу, к «грядущему» становится описание дома перед отъездом Агаты. Прежде всего потому, что перед этим отъездом она переживает значительный кризис, подводящий ее к предощущению Бога, истины, к вере в обещанное братом «Тысячелетнее царство»: «Он мог бы с таким же успехом выбрать для этого и другое название, ибо значения для Агаты был полон только убедительный и уверенный звук чего-то, что грядет» [Там же. Т. II. С. 209]. Описание пустого дома, из которого уезжает героиня, следующее сразу за этим открытием грядущего будущего, естественным образом сопрягается с

предощущением начала, и в то же время в соответствии с уже многократно проверенной логикой событий ясно, что никакого начала не последует. Пустота соотносима с предчувствием, но не с объективной границей, отразившейся в событии, факте, коренной смене положения героя: «Все в доме оказалось вдруг убрано и опорожнено... Все в доме было упаковано и покрыто чехлами. Горели голые лампочки. Сдвинутые ящики служили столом и стулом. Подать ужин она попросила на край ущелья, на террасу, образованную ящиками» [Там же].

Брох пишет об отсутствии орнамента как характерологической черте, отражающей не необходимость, но смысл и дух. В ходе Параллельной акции Музиля появляется комико-сатирическая фигура сторонника скорописи, который «в сущности, не производил впечатления душевнобольного» [Там же. Т. I. С. 398]. Его позиция в гротескно суммирующем виде выделяет общую черту времени, выделяемую и Музилем, в других эпизодах, и Брохом в «Распаде ценностей»: «Экономия времени, экономия умственной энергии; представляет ли он себе, какая масса умственных сил ежедневно тратится на все эти финтифлюшки, длинноты, неточности, на сбивающие с толку повторения сходных элементов, на загромождение действительно что-то выражающих и значащих компонентов письма орнаментально-пустыми и произвольными, чисто личными?... скоропись была вопросом жизни развивающегося под знаком спешки человечества» [Там же. С. 399].

Внешние пространства в романе – это лишь «остаток», то, что возникло в результате пересечения пространств внутренних.

Внутренние помещения романа построены по концентрическому принципу. Жилище Ульриха представляет множество оболочек, одна вокруг другой: замок, крылья замка, газон, сад, решетка, улица. Императорский дворец построен по логике «матрешки» вокруг графа Штальбурга: кабинет, дворец, внутренний двор, в котором нельзя останавливаться проезжающим экипажам, коробка дворца, внешний двор, поток города. Салон Диотимы и дом Клариссы и Вальтера тоже организованы по принципу расширяющихся кругов.

Пространство внешнее представляет собой, таким образом, пересекающиеся на периферии, удаленные от центра, то есть от личности, дискретные области, в которых происходит соприкосновение личных концентрических пространств. Это всегда сфера пересечения нескольких различных мировидений, следовательно, пространство конфликтное, развивающееся энтропически, в результате механического сложения различных интеллектуальных векторов. Яркий пример такой концентричности – официальный интерьер полицейского участка, куда попадает Ульрих. Пространство организовывается вокруг него: «Открытая дверь вела из канцелярии в коридор, вдоль которого шли камеры... Коридор с камерами имел, по всей вероятности, еще один выход; Ульрих слышал тяжелые шаги входивших и выходивших, хлопанье дверей, приглушенные голоса...» [Там же. С. 191]. И в то же время хранит признаки вневременного, надличностного, «до централизованного» интерьера. Эффект основательности и «законченности» этого пространства создается нарочитой упорядоченностью повествования: Музиль вводит «во-первых», «во-вторых», «в-третьих» и делает обобщающий вывод в конце. Он противопоставляет своего героя не полицейскому, а «вооруженной государственной мощи». В казарме, где он оказался, «шла такая же мрачная борьба между упорно вносимой грязью и грубыми дезинфицирующими средствами» — обонятельно и осязательно выраженная власть; «символ гражданской власти, два письменных стола с балюстрадкой... полированные во времена императора Фердинанда желто-коричневым лаком, уже почти совсем облупившимся» — зримый символ «механизма сети»; «третье, что заполняло эту комнату, было железное чувство, что здесь надо ждать, не задавая вопросов». Вывод: «У Ульриха возникло ощущение бесконечности» [Там же]. Бесконечность, временная и пространственная, становится в романе знаком преодоления человеческого, выхода за пределы логики, ее можно познать только чувственно, поэтически. Лишь эмоционально окрашенные озарения приближают к пониманию мира, находящегося на периферии концентрического человеческого сознания, там, где личное

пространство одного человека пересекается с личными пространствами других людей. С другой стороны та же пространственная образность внутреннего и внешнего связана и с характеристикой собственно человека: «Это ощущение своего сходства с комнатой, где еще чувствуется, что дверь захлопнули только что, не было для нее <Клариссы> новым, ... словно для нее не составляло труда ... погулять вне себя самой по миру» [Там же. С. 405].

Своеобразной интеллектуальной картиной мира становится зал каталогов библиотеки, где случайно оказывается генерал Штумм. Мистика связывает всю сцену с музилевской космогонией. После вопросов генерала библиотекарь «становится до жути вежлив и предлагает мне провести меня в комнату каталога и оставить там одного, хотя это, собственно, запрещено, потому что вход туда разрешен только библиотекарям» [Там же. С. 520]. Одиночество знаково: в одиночестве Диотима ищет великую мысль, в одиночестве Арнгейм пытается думать вне клише и формул. И в то же время они движутся уже проторенными дорогами и сталкиваются в одних и тех же областях познания: Штумму, в частности, выдают те же книги, что и Диотиме, и он осознает это как духовное единение. Внутреннее пространство библиотеки – центр: «У меня было, скажу тебе, такое ощущение, словно я вошел внутрь черепной коробки» [Там же]. Картина библиотечного центра, как позже картина мыслительного процесса, уподобленного толще воды, а ранее картина жилища, окруженного множеством оболочек, обладает неограниченной способностью к расширению и дроблению: «Вокруг ничего, кроме этих полок с ячейками, и повсюду стремянки, чтобы взбираться по ним, и на стеллажах и на столах ничего, кроме каталогов и библиографий, то есть самая квинтэссенция знания, и нигде ни одной порядочной книги для чтения, а только книги о книгах. Да, тут сильно пахло мозговым фосфором» [Там же. С. 520–521]. Познание обладает неограниченной способностью к саморасширению. Причем центром каждый раз оказывается личная исходная точка, приватно сформулированная проблема. Рациональная логика создает только одну возможность, один путь выхода из этой «неохватности» знания: выбор определенного направления движения –

либо вглубь, либо вширь – «Кто вникает в содержание, тот как библиотекарь пропал! Он никогда не охватит взглядом всего!» [Там же]. Целостность познания, однако, не линейна, она предполагает движение, как вглубь, так и вширь.

Концентрический принцип — основа всеохватности романного пространства. Концентризм объединяет даже противоположности: Ульрих и Арнгейм в контексте внешнего теряют индивидуальность. О них говорится в одной и той же образности расстояний: «до него было также далеко, как до ближайшего» предмета или дерева. «Центр» личности удален от внешнего мира множеством слоев мысли и реакции: «Внешний мир не прекращался у его кожи, а внутренний изливал свет не только через окно размышления, нет, оба они соединялись в нераздельную уединенность и данность, ласковую, спокойную и высокую, как сон без сновидений. В моральном отношении обнаруживалась тогда поистине великая равнозначность и равноценность; ничто не было ни малым, ни большим» [Там же. С. 438], «внутренний человек глядел, как человек внешний ел при нем яблоко» [Там же. С. 439].

У Штифтера и Броха стиль представлял собой «вертикальное» понятие, соединяющее эпохи, развивающееся во времени. Музиль констатирует еще одну ипостась, еще одну возможность – «горизонтальный», пространственно-географический принцип формирования стиля: стиль австрийский, стиль прусский и т.д. «Австрийский стиль» не существует в действительности, он – часть социально-утопического проекта организаторов Параллельной акции. Утопическая Австрия порождает утопическую идею «человеческого единства», становящуюся основой «утопического стиля»: «...потребность создать видимость человеческого единства, которое должно объять самые разные виды человеческой деятельности и которого не существует на свете. Эту видимость Диотима называла культурой и, как особо добавляла она, старой австрийской культурой. С тех пор как ее честолюбие, расширившись, превратилось в духовность, она научилась употреблять это слово все чаще. Подразумевала она под этим прекрасные картины Веласкеса и Рубенса, висевшие в императорских

музеях. Тот факт, что Бетховен был, так сказать, австрийцем. Моцарта, Гайдна, собор св. Стефана, Бургтеатр. Полный традиций придворный церемониал. Первый квартал Вены, где сгрудились самые изысканные в пятидесятимиллионной державе магазины платья и белья. Сдержанность высших чиновников. Венскую кухню» [Там же. С.130].

Третья часть в параллели с первой начинается описанием жилища. Это дом отца Ульриха, где вместо случайности – порядок, вместо вариативности – продуманность, вместо чужого взгляда – свой собственный: «...комната выглядела человечнее, чем вчера вечером. Хотя создал ее педантичный ум, взвешивавший все “за” и “против”, позаботившийся даже о том, чтобы гипсовые бюсты на книжных полках симметрично стояли друг напротив друга» [Там же. Т. II. С. 23].

Таким образом, во-первых, неустойчивым оказывается само понятие внешнего и внутреннего. У Штифтера внутреннее – это «свое», под ним понимается не только пространство дома, но и вся целокупность обустроенного человеческими усилиями пространства (сада, поля и т.д.), изолирующего человека, приспособленного для него. Внешнее, чужое, воплощает ветшание, развалины, неухоженность, дисбаланс цвета и пропорций. Соответственно, внешнее может в результате присвоения через изучение, труд, отражение в искусстве стать внутренним, культурным пространством. Устойчивость внутреннего пространства, прежде всего, пространства семьи – залог безболезненного соединения с внешним, освоения последнего. Человек при правильном движении может освоить практически весь мир, уравнив возделанный им сад в красоте и функциональности с природой.

У Броха оппозиция внешнего и внутреннего не связана с оппозицией своего и чужого. Внутреннее чаще всего выступает как форма ограничения человека, место концентрации идейных и психоэмоциональных конфликтов, поэтому выход во вне осознается как освобождение, победа или побег. Внутренние пространства трех романов взаимно отражают друг друга. Связь

между ними осуществляется по принципу симметрии, функциональной и социальной соотносимости, эмоциональной доминанты, способности их к заполнению или ассоциации. При этом все внутренние помещения приобретают тотальный смысл – коммерциализации, следствием чего становится унификация формы, упразднение «Дома». Личность связана с пространством, в котором она пребывает, только опосредованно.

И у того и у другого автора этика дела и мысли реализуется в эстетике результата. Но у Штифтера дело было знаком духовности, а творение воплощением добродетели и красоты, а у Броха пустые усилия, перенаправленные с главного – познания, на второстепенное – прибыль, приводят к формированию травестирующих помещений, где главное не быть, а казаться.

У Музиля в качестве своего выступает только пространство дома и сада Ульриха. Однако оппозиция внутреннего и внешнего более устойчива и к противостоянию своего и чужого не сводима. Внутренние помещения романа построены по концентрическому принципу: от личности, находящейся в центре, к удалению от нее. Пространство внешнее составляют пересекающиеся на периферии дискретные области, в которых происходит соприкосновение личных концентрических пространств. Это всегда конфликтное энтропическое пространство, поскольку оно является следствием множественности и разнонаправленности личностных центров.

Во-вторых, помещение всегда отражает стилевую сущность эпохи.

Стилем для автора «Бабьего лета» обладают только наиболее значимые эпохи, как античность или средневековье. Современность, которая стили не имеет, только потенциально может его обрести. Становление его происходит во внутренних пространствах героев романа. Общий принцип формирования нового: малое — отражение большого.

Брох, напротив, универсализирует понятие стиля, который определяет своеобразие любого периода. «Стиль эпохи» представляет ее наиболее полно. В «Распаде ценностей» сформулированы наиболее значимые характеристики

архитектурного стиля: он самая важная и наглядная характеристика эпохи, но современность сформировала утилитарный коммерческий стиль; отсутствие орнамента — свидетельство антиэстетического восприятия мира, сверхрационализма.

У Музиля архитектура свидетельствует об истории, но это – мертвые свидетельства. Жизнь пространства связана с торжеством эклектики. Терминологический аналог броховскому «стилю эпохи» у Музиля «вкус времени», который, как и у Броха, отражает атомизацию современного сознания, распад его на области и части, стремление к экономии духовной энергии.

§ 3. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ «ВЕРТИКАЛЬ» В РОМАНАХ «БАБЬЕ ЛЕТО» А. ШТИФТЕРА, «ЛУНАТИКИ» Г. БРОХА И «ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ» Р. МУЗИЛЯ

Вертикальное построение романов может соотноситься с целым набором аспектов, которые в той или иной мере фиксируются в образной ткани произведений. Естественный для Австрии пейзаж – горы – создает природный параллелизм психологическим и гносеологическим процессам, комбинация материалов, ассоциированных с этапами становления героев, провоцирует осознание стихийности как природных, так и цивилизационных сил, приводит к необходимости констатировать энтропию как внешнего (природного и общественно-исторического), так и внутреннего (психического) мира. Не менее объективно отражающийся в сознании урбанистически мыслящего человека образ этажности городской жизни организует социальную вертикаль и обеспечивает смену ракурсов повествования, когда речь идет о процессах, обеспечивающих движение культуры, развитие цивилизации. Таким образом, «вертикаль» оказывается достаточно широким понятием, не обязательно, но устойчиво связанным с естественным природным фоном.

3.1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РОЛЬ СТИХИЙ И ПРИРОДНЫХ МАТЕРИАЛОВ В РОМАНАХ

3.1.1. ИЕРАРХИЯ ПРИРОДНЫХ МАТЕРИАЛОВ В РОМАНЕ ШТИФТЕРА «БАБЬЕ ЛЕТО»

Если пространственная горизонталь романа А. Штифтера «Бабье лето» (город – деревня) отражает оппозицию хронологически ориентированную, соотносимую с чередованием культурных эпох, следовательно, обозримыми временными отрезками, то вертикаль, в основе которой горы — воплощение вечности. Пред читателем, следующим за героем, своего рода «мировое древо» и восхождение Генриха — освоение космоса, сопряженное с духовным ростом. Величие и гармоничность природного мира, осваиваемого героем, способствует его становлению. Вертикаль строится на противопоставлении низины (где расположен город), холмов (дом роз) – нижние луга и верхние луга, – плоскогорья, гор, покрытых лесом, каменных скал и ледяных вершин. Естественно, что горы у Штифтера выступают в своей прямой функции – место действия, типичный австрийский ландшафт⁴¹, идеальное место для путешествий с целью изучения природы. С другой стороны, изменение пейзажа достаточно очевидно связано с духовным ростом героя, ежегодно поднимающегося все выше и выше.

С точки зрения построения пространственной вертикали роман имеет кольцевую композицию. Начало – уход героя «все дальше от дома» [14. С. 35], конец – возвращение в обжитой мир, «прирученное» пространство. Пройдя путь изучения мира и жизни, герой возвращается в ту среду, из которой вышел, дабы выполнять обязанности перед собой, семьей и обществом, что, в общем, типично для становящегося героя в романе воспитания.

⁴¹ Этот план повествования подробно рассмотрен в статье И. Нойлигера [97], на материале новеллистики Штифтера проблему ставит М. Энцигер [81] — любимые Штифтером горы, естественно, привлекают внимание его исследователей. Мы предлагаем рассмотреть комбинацию природных материалов в романе в связи с представлениями об их ценности, то есть в гуманистическом смысле, каким они наделяются автором и его любимыми героями.

Каждое последующее путешествие Генриха есть преодоление границы, переход из знакомого, уже освоенного мира в неизведанный. Последовательное расширение мира за счет образования новых лиминальных пространств имеет для автора существенное значение. Во-первых, оно обозначает этапность развития героя. Во-вторых, позволяет расширить каждый уровень, показать неоднозначность, загадочность вновь достигнутой высоты, космическую всеохватность горного ландшафта. В-третьих, выстроить иерархию природных материалов, что для Штифтера принципиально. В своих странствиях Генрих фиксирует коренные отличия каждого нового уровня от предыдущего, подчеркивая пограничность освоенного и неосвоенного: «Мир леса сменялся теперь еще более необъятным миром камня» [Там же. С. 358], или: «Мы были теперь вблизи самых больших высот... Если в прошлом году нас замыкали... кручи, оставляя обзор лишь в редких местах, то нынче мы почти всегда находились на открытых высотах... Самым частым свидетелем наших усилий был лед» [Там же. С. 398–399]. Травы и песок – лес – камень – лед – своеобразная иерархия материалов, используемых человеком. Генрих изучает их от простого к сложному (снизу – вверх). Ризах, опираясь на критерий полезности и уже накопленные знания своего воспитанника, выстраивает их в обратном порядке: «Камень выбрали как материал, из которого состоит самое великолепное и мощное, что высится на земле – горы... Оттого же он придает мощь и церкви... Ближайшее по красоте к горам – лес. После камня мощи больше всего в дереве» [Там же. С. 460]. В глобальном временном плане то, что кажется неподвижным и незыблемым, обретает жизнь, подвижность, обладает изменчивостью: «Я повторил некоторые из произведенных прежде замеров, чтобы убедиться в постоянстве или изменчивости уровня воды и состояния дна» [Там же. С. 390]. Поскольку горы этой изменчивостью оказываются одухотворены, пейзажи Штифтера наделяются существенной для автора непредсказуемостью. Даже плоскогорье содержит неожиданности, открытия. «Plötzlich» (вдруг) оказывается едва ли не излюбленным обстоятельством в

описании местности. Только в описании пути к Кербегу оно встречается дважды [35. S. 254].

Чем выше поднимается герой, тем статичнее становится пейзаж: на ранних стадиях величие природы раскрывалось постепенно, отсюда переключение внимания героя с объекта на объект, описание способа движения, подвижных предметов; вершины же впечатляют, даже подавляют, следствием становится статика повествования. Однако и абсолютно, казалось бы, неподвижные горные массивы живут своей жизнью, неподвластной человеческому разуму, непостижимой настолько, что соотносится со сном. Попытки осознать ее способны привести к отчаянию. В описании их особенно внятно звучит характерный для Штифтера, но скрываемый, напряженно преодолеваемый пессимизм.

С точки зрения масштаба «природной», естественной истории горы претерпевают множество изменений. Любое ограничение временного промежутка для обзора и изучения приводит к пессимистическим выводам. Пример: вода размывает горы (в конечности картины возникает мотив умирания), или падающие с гор камни способны искривить русло реки, засыпать горное озеро (снова конечность связана с перспективой уничтожения). Факты, соотносимые с временем, которым оперирует человек: «Падали ли когда-то эти пласты, поднимались ли, поднимаются ли ныне?» [14. С. 249], оказываются фатально конечными, связанными с образностью умирания, непонятными. В рамках конечных промежутков история – это история разрушения. Однако (и это становится понятно герою только после того, как он сменил масштаб мышления, поднявшись к «самым большим высотам») любой негативный процесс несет в себе потенциал созидания. Наиболее показателен в этом отношении фрагмент, описывающий высохшее русло реки (глава «Die Erweiterung»). «Зачем все сущее, как оно возникло и как обращено к нашей душе?» [Там же. С. 248] — вопросы, которые задает себе герой при виде этой картины. Вода и камень составляют комбинацию, потрясающую красотой и загадочностью. Эта картина обладает уникальной неопределимостью

соотношения сил. Горы разрезают гладь озера или вода подтачивает камень. «Под водой ничего этого не видно, что и усугубляет загадочность» [Там же]. Картина наглядно демонстрирует, что видимость не соответствует сути. Кажется, что разрушающей силой обладают горы, но истина никогда не определяема однозначно: размывая и уничтожая горы, вода заполняет обломками собственное русло, уничтожая и реку, и озеро. В результате тысячелетней истории взаимодействия стихий мир меняется самым непостижимым образом, и любая однозначность, будь то уверенность, что горы рано или поздно будут разрушены, или вера в образование новых вершин, свидетельствует лишь о слабости человеческого разума. В общем ходе истории неосуществим никакой прогноз, непредсказуемо никакое направление развития, поскольку каждый момент содержит в себе две прямо противоположные возможности. Конструктивное и деструктивное взаимодополняют друг друга.

Штифтер, стремящийся к рациональному порядку, сознательно «устраняет» иррациональность природы из сферы внимания читателей и героя. Описывая соседство воды и камня, Генрих Дрендорф понимает, насколько нескончаема цепочка их взаимодействий. Смена масштаба при этом не отменяет логики: не рок, а природные законы определяют облик мира. Очевидным оказывается, что величие скал на каждом этапе складывается из сочетания, соотношения позитивного и негативного. Осознание объема вечности для Генриха сродни озарению: «Когда я так оглядывал пласт за пластом, у меня было ощущение некоей неведомой истории, которую я не мог разгадать, хотя какие-то отправные точки для догадок уже существовали» [Там же. С. 249]. Однако это озарение, как и в других случаях у Штифтера, тщательно подготовлено. Еще только начиная свои странствия, Генрих вспоминает «вычитанную... когда-то в какой-то книге и потом забытую» [Там же. С. 45] картину: «Когда вода из паров воздуха оседает на наших оконных стеклах бесконечно малыми, едва различимыми сквозь лупу каплями, а потом ударяет мороз, возникает то покрывало из нитей, звезд, опухал, пальм и цветов, которое мы называем

замерзшими окнами... Таким же, если смотреть с очень высокой горы, предстает строение лежащей внизу земли. Она возникла, должно быть, из застывшего вещества и разбросала свои опавшие пальмы в великолепном увеличении.... В горных грядках разрушения происходят из-за выветривания под влиянием воды, воздуха, тепла и холода. Только на разрушение иголок льда на окнах требуется меньше времени» [Там же]. Механизм образования гор и механизм образования инея на стекле идентичны. Малое устойчиво отражает большое как в человеческой деятельности, так и во взаимодействии стихий. Вода и мрамор – существенный лейтмотив романа: по ходу путешествий Генрих регулярно фиксирует наличие воды и особенности мрамора в тех местностях, куда попадает. Они становятся для него свидетелями истории. И если в рациональном плане определить соотношение воды и камня, созидательности и разрушительности рассказчик оказывается не в состоянии (в связи с чем эпизод в горах завершается каскадом вопросов, если не пафосных, то «серьезных и торжественных» [Там же. С. 152], на которые ни герой, ни автор не берутся отвечать), то в лейтмотивной системе романа определяется два пути взаимодействия стихий.

Первый – обесчеловеченный, недоступный, потрясающий своим великолепием ледник, где, примиряясь, стихии самоликвидируются: уже нет отдельно камня и отдельно воды, а есть объединяющий и упраздняющий их лед. Человек может быть лишь свидетелем этого процесса, поскольку он осуществляется в недоступном ему масштабе. Этот масштаб задают горы. Как человеческая история для Штифтера и его героев лишь часть естественной истории, как сам человек занимает достойное и значительное место лишь наряду с другими элементами мира, так и человеческие масштабы не абсолютно подходят для познания. Только человек, осознающий целостность и наличие внутреннего (божественного, духовного) смысла мира, обладает смирением, помогающим адекватно вписать себя в мироздание, точно определить собственное место и собственную миссию. Выступая как своего рода точка зрения, горы дают дополнительную возможность для трактовки

штифтеровской Вещи с его тяготением к тщательному описанию поверхностей: «Горы кара, которые нам отсюда видны, — возразил я, — так громадны, что мы можем различить и отдельные их части. Но участки здешней местности так малы, что ее членения отсюда не видно. Окрестность кажется сверху просто *плоскостью*, подернутой дымкой» [Там же. С. 428] (курсив наш – Н.С.). Поднявшись к вершинам и осознав, что за плоскостью скрывается жизнь, герой объемнее воспринимает мир, осознавая его неоднозначность. Перед читателем — не только игра размерами и масштабами, но и моральная позиция определившего свое место героя. Возвращение к семейным радостям, простоте и покою каждодневно выполняемого долга происходит сознательно, после того, как герой понял, что «поверхности» скрывают целую жизнь, достойную внимания, и ни одна из них не окончательна, соприкасается с целым миром как малого, так и большого.

Второй – путь очеловечивания, соединения «природного» и «культурного» во внутреннем пространстве дома и семьи. После похода на ледник Генрих возвращается в грот с водопадной нимфой в поместье Матильды, чтобы там объясниться с Наталией и начать отсчет нового этапа своей жизни. Вода и камень находят здесь вполне гуманное соединение, для осознания которого, герой должен был сначала увидеть сияние льда. Так, по ходу повествования он спускается в низину города – Ад, поднимается через Розенхаус в горы, способствующие постижению райской мудрости. Продолжая аналогию, определим, однако, что Чистилище – это ледник, что нарушает вертикальную строгость соотношения и создает специфически авторскую мистику Штифтера: природа — не божественная цель для человека, а воспитывающий субъект. Поднявшись на него, герой впитывает представление о величии и обширности мира, чтобы вернуться (спуститься) в мир семьи, покоя, порядка, целостности – Рай Розенхауса. Достаточно очевидна связь такого построения с «Божественной комедией» Данте⁴²: герой странствует по пространственным сферам,

⁴² Соотносимость и монументальность картины мира Штифтера с поэтическим построением Данте лежит в основе монографии Г. Августина [70]. Можно указать также на актуальное

опекаемый своим Вергилием-Ризахом (кстати, регулярно обращаемся к Гете, так что художественный авторитет тоже выражен). Дантово положение о том, что каждый получает в Раю столько блаженства, сколько может воспринять и вместить, тоже своеобразно модернизируется в эстетике Штифтера: блаженство становится наградой за прозрение и смирение.

Горный пейзаж, загадочный, провоцирующий вопросы, подавляющий величием масштабов, которые он задает герою, наделяется множеством смыслов. В зависимости от того, в контексте каких сцен рассматривать рассуждения Генриха о воде и камне, их взаимном разрушении и античеловечности, антилогичности, непредсказуемости возникающего из их взаимодействия пейзажа, он обретает новые смыслы. Явной аналогией горному пейзажу Штифтера выступает сцена любования луной в романе Музиля (глава 73). Космогония Музиля сходна с космогонией Штифтера именно своей неопределенностью. Любая выстроенная теория, в конце концов, «снимается» своей противоположностью, или своим продолжением, или сменой ракурса рассмотрения. У Штифтера – серьезным экспериментом с масштабами, у Музиля – ироническим самоопровержением при принятии другой научной концепции. Ульрих рассказывает Герде теорию существования множества лун: возможно, та, которую мы видим, — один из ледяных осколков неизвестного тела. Холодный и безжалостный лед заменяет представление о верном спутнике ощущением опасности от постоянного присутствия зримой угрозы. Во временном масштабе вселенной, возможно, катастрофы, вызванные другими подобными объектами, уже происходили (ср. камни падали в воду или вода подмывала камни – у Штифтера), человек не способен знать, было ли это доподлинно, но он способен испытывать страх от осознания реальности подобного предположения: «Луна виднелась на небе бледным некрасивым пятном, и как раз эта невзрачность придавала фантастической вселенской

для нас в данном случае исследование Клары Альбез, вписывающее путешествие Генриха Дрендорфа в целый ряд «прогулок» мировой литературы [68]. В несколько ином – методологическом – ключе пишет о мотиве путешествия, объединяющем многие новеллы Штифтера, Г.А. Лошакова [52].

авантюре... простую будничную правдивость» [13. Т. I. С. 361]. В рассуждениях Ульриха, как и в размышлениях Генриха, неопределимо начало и конец, причина и следствие. Земля уничтожает Луну или Луна угрожает Земле: Луна «уже не вертится,... уже схвачена» [Там же. С.360] Землей, но она – источник опасности, угрозы, страха. Страх, рождаемый тотальной неопределенностью и неуверенностью, разбивает все нравственные рассуждения собеседницы Ульриха Герды, превращая их в глупый протест против незначительного и сиюминутного. Мир у Музиля, как и у Штифтера, неизбежно одерживает победу над человеком в его «духовных» устремлениях, когда они не согласуются с природой.

Еще одна принципиальная функция горного пейзажа у Штифтера – проявление человеческой сущности, заключающейся в стремлении к познанию природы. Духовное развитие героя соотносится с комбинацией материалов, изучаемых в очередном путешествии. Так, путешествуя по плоскогорью, Генрих изучает «телесный облик» [14. С. 41] предметов, растений и животных, воспринимая их идентичными собственной поверхности, не пытаясь проникнуть в глубь, в содержание. Преодолев границу леса, герой начинает воспринимать мир в его неопределенности, стремится постичь связь предмета с исторической эпохой, его произведшей, а следовательно, воспринять его историческое и духовное содержание, обращается к поэзии, ценит тихие, простые разговоры и ставит художественные задачи, берясь рисовать. Добравшись до каменных круч, он пытается осмыслить историю культуры в целом, определить, что такое Красота, Покой. Камень гор – преимущественно пространственная характеристика – соотносится с камнем – предметом искусства: Генрих начинает свои занятия с ювелиром, получает возможность изучать свойства мрамора на примере статуи Навсикаи и штерненхофской нимфы. Только теперь он способен оценить величие человека как соотносимое с величием природы в ее наиболее значительных проявлениях (даже лицо возлюбленной обладает для него недюжинностью камен). На этом этапе мир,

наконец, приобретает для героя то эпическое единство, каким он обладает для автора изначально.

3.1.2. ТЕКУЧЕСТЬ И ТВЕРДЬ КАК ОБРАЗЫ ПОЗНАНИЯ В «ЛУНАТИКАХ» Г. БРОХА

Методика комбинации природных материалов с целью отражения нравственного уровня, статуса души человека актуальна и для Броча. Хотя наиболее очевидно оно отражается не в «Лунатиках», а в «Смерти Вергилия», где четыре части романа являют взаимодействие стихий (огня, земли, воды и воздуха), переплавляющихся с присущими каждой из них уникальными качествами, свойствами и ассоциациями в потоке сознания одного героя. В «Лунатиках» наиболее значимые стихии – это вода и рукотворная твердь (деревянная палуба корабля), субстанция, обладающая конкретностью, осязаемостью границ и связанная с рационалистическим (инженерным) гением человека. В моменты пограничные, моменты перехода из рационально, фрагментарно воспринятой реальности к предощущению сна, провидения, озарения человек становится наиболее восприимчив к конкретике предметов и материалов. То, что не обращало на себя его внимание, когда при буднично-рациональном взгляде он подразделял массив жизни на важное и неважное, уникальное и аналогичное, значимое и второстепенное, становится объектом напряженного восприятия, когда весь мир предстает как заново открываемый.

Образ моря и плывущего по нему корабля возникает в романе неоднократно и значим, прежде всего, как прямая антитеза тверди, суше, повседневности, реальности. Земля и вода противостоят друг другу как реальное и ирреальное, логически осмысляемое и сновидческое. Корабль, море, сон, одиночество, надежда – мотивный набор, который возникает в первых двух лирических вставках (второго романа) и обрамляет сцену предсмертного разговора Бертранда с пришедшим его убить Эшем. Мечта о корабле и море воплощается в конкретном плане — в мечту о побеге в страну свободы (Эш мечтает об Америке) и в общем – в утопию другого восприятия мира, не продиктованного

доминантой конкретной цели, стремящегося к обретению единого ценностного центра. Герой, отправляющийся в сновидческое, воображаемое путешествие, вдруг становится особенно внимателен к наиболее мелким предметам и материалам: «Он проходит по гладким корабельным доскам, ведущим, подобно велодрому, по кругу вдоль палубы, по такой ровной дорожке ему еще никогда не приходилось ходить. У того, кто в море, цели нет, да он и не в состоянии к ней стремиться» [1. Т. I. С. 285]. Гиперлокализация создает такую степень подробности описания, при которой предметы в восприятии читателя утрачивают реальность, распадаются на составляющие, соединяющиеся в новое гипертрофированное целое.

Оппозиция моря и тверди наиболее значима и в образной структуре третьего романа. Она составляет образную основу лирического финала трилогии («Хугюнау», эпизод 87). Все стихотворение – описание скитаний корабля-человека в море — безбрежном и непознаваемом мире в поисках пути к Богу.

Корабль сновидения, отправляющийся в путь в романе «Эш, или Анархия» и воплощающий мечты главного героя об Америке, порядке и свободе, в финале романа «Хугюнау, или Деловитость» выходит в мировой океан, приближается к Богу. В событийно-хронологическом плане романа царят законы цикличности и повторяемости. В лирике цикличность выражена через пристрастие к кольцевым рифмам, доминирующим во всех лирических отрывках (иногда чередующихся со смежными). Сон – общий символ эпохи, значимый как для философов (Э. Мах утверждал, что в состоянии сна «ассоциации вырываются на свободу и идут дорогой фантазии» [54. С. 34]), так и для художников (можно вспомнить Гофмансталя, Рильке, Кафку). У Броха сон — и «выпадение» из действительности, и восхождение от нее к прозрению. Сон жизни (неопределенность, тягучесть, однообразие) противостоит сну озарения (проникновению, вчувствованию).

Земля (суша) — антитеза морю. У Броха это двойная антитеза: море сна – как нереальность, море – как поверхность, под которой идет неведомая, загадочная жизнь, угрожающая ежеминутно пробиться наружу, подобно

«иррациональному остатку» человеческой жизни, чувственности, желаниям и озарениям, которые столь тщательно вытесняются как неконтролируемые (вспомним юношеские попытки Пазенова бороться со своими желаниями). В совокупности это второе значение – проявление жизни мистической. Соответственно, Броху важно, что волны этого моря обладают не прерывистой неровностью и подвижностью, а «die flach und küstenlos unendlich fern zerschellen» — плоские, безбрежные, образуют непрерывную поверхность, которая, если и обладает жизнью – zerschellen (разбивается), то «бесконечно далеко», невидимо для человеческого глаза. Плоскость, ширь, безбрежность вступают в конфликт с активным движением, с динамикой, не просто перемещающей целостность, а видоизменяющей структуру: zerschellen – разлетаться (брызгами), разбиваться (со звоном), раздробляться (на куски). Волна из одного состояния (целостности) переходит в другое состояние (дискретности, сепаратно существующих элементов) в рамках одной строки. Коперниковский конфликт воспринимаемого и действительного возведен в крайнюю степень. На протяжении всего романа фактически происходящее ни в коем случае не уравнивается с воображаемым, но в сознании зачастую вытесняется им. И если в первом романе места «разрывов» были осознаваемы, то уже во втором трансцендентальное торжествует над действительным, когда сон вторгается в жизнь. Действие романа развивается в соответствии с предполагаемым, а не свершившимся в «Эше» и «Хугюнау»: «Симпозиум, или Беседа о Спасении» — событие, которого не было. Уже после ухода майора из дома Эша автор еще раз разыгрывает всю сцену, восполняя пробелы действительности за счет несовершенных действий и несказанных слов. Но в дальнейшем каждый из трех персонажей действует с учетом произошедшего в этой – ирреальной, внедействительной сцене. В самой структуре романа, таким образом, рациональное «разрывается» иррациональным. И уже знакомая механика «разрыва» существующего чувствуемым, предполагаемым, интуитивно ощущаемым как правильное, ранее опробованная во втором романе, дополнительно «прорывается» музыкально-лирической

кульминацией⁴³, когда участники «симпозиума» поют гимн. Звукопись фрагмента подводит итог «музыкальных» частей, музыкальной повествовательной линии романа. Театральные сцены в первом романе («Пазенов») предстают еще неупорядоченным звучанием множества ассоциированных с основным сюжетом подтем (Фауст, Маргарита, наличие двойников, несущих смерть и умирающих в образе ее воображаемого брата). Во втором романе музыка жизни обретает отчетливое и гармонически уравновешенное выражение в сценах метания ножей, где дыхание толпы служит контрапунктом свисту летящего металла и вонзающихся в дерево лезвий, а любое говорение на фоне фанфар и смертельных ударов превращается в форму усложнения ритмического рисунка сцены. В третьем романе «музыка» являет два определенных лика: музыка религиозного гимна (Эш, Мари, Нухем Зуссин) и веселенькие мелодии, лишённые смысла и, по аналогии с архитектурой, «орнамента» (городские праздники, Хугюнау, Ханна Вендлинг). «Музыкальный сюжет» развивается в романе от становления к распаду, и лирико-музыкальный финал восстанавливает звуковую гармонию романа.

Финал соединяет человека с миром как равноправные объекты постижения. Проблема определения границ и положения в иерархии ценностей личностного, Человеческого «я» заведомо не решена: «я» — корабль или «я» — на корабле. Эта двойственность поддерживается чередованием «мы» и «ты» и образом второй строфы, где «сон», «мечта» «Oh, Traum, der nach dem Du auf jenem Schiffe fandet». Обобщенно-личностное «мы» соотносимо с кораблем, обладающим действенной разрушительной силой, силой бесплодной, поскольку не достигает берега и прокладывает борозду в волнах — заведомо нерезультативный процесс. Но «мы» — это и объект на корабле — отдельная сепаратная, обладающая другой, отдельной от пути всего судна целью,

⁴³ «Разрывы» рационально-логической событийности романа нереальным, поэтическим актуализируются и в исследовании, например, К. Кеннекера, который, также исходя из идеи соотносимости лирики Броча с его романом, пишет: «Программный характер для творчества Броча имеет его стихотворение «Ночная непогода» («Nachtgewitter»), которое изначально должно было стать символом конвенции в романе: отражение прорыва идеальной действительности в повседневное мышление символизирует молния» [89. S. 349].

инстанция. Что тематизируется все более ясно, когда «твое дыхание» (deines Atems Tiefe), «наша надежда» (unser Hoffen), и наше преображение (wir dereinst verklärt) начинают существовать независимо от целостности корабля.

Еще одна ключевая оппозиция – слепота и прозрение, абсолютное незнание и проникновение в мотивы, чувства, мысли – контраст, соотносимый с контрастом текучести морской глади и возможности оставить ее разверзтой. Тот, кто не видит поверхности, воспринимает смысл. Кто лишен сверхрационализма восприятия фактов, понимает их иррациональное содержание. Стремление к внутреннему смыслу составляет не исключительно броховскую черту, скорее, это цель и девиз целого поколения, объединяющий не нацию, а мир. «Отягощение полной слепотой» (voll blinder fracht) наделяет сон даром провидения обнаженных, неприкрытых, истинных источников (nackte Quellen). И человек, лишенный точки моральной опоры, оказывается перед страшным ликом собственных желаний. Слепота как повествовательный мотив неоднократно возникнет в позднем творчестве Броча. Метафизическая слепота «Невиновных», казалось бы, мало связана с прозрением, если бы не новелла «Каменный гость», включенная в финальную часть романа. В еще большей степени контраст слепоты и прозрения воплощает «Смерть Вергилия»: постепенная утрата остатков земного зрения возмещается мудростью духа, а зрячим недоступны не просто абстрактные истины, но собеседники Вергилия, воплощающие для него любовь, открытость, истину: Лисаний, Плотия, раб. Зрение, воспринимающее поверхность жизни непроницаемой, вступает в противоречие с познанием. Контраст формы предмета и его содержания распространяется в финале «Лунатиков» и на человека: он – центр нарисованной картины, более того «Einsam die Nacht, und ist sie auch gehalten / Von deines Atems Tiefe»⁴⁴. Но он представлен лишь внутренним содержанием собственной иррациональной жизни, «von nackten Quellen»: сны, мечты, надежды, дыхание. Форма не должна вытеснять этого содержания (внутреннего, иррационального, трансцендентального) человеческой жизни.

⁴⁴ и одинокая ночь поддержана глубиной твоего дыхания.

Море и сон, как два центральных образа, определяют ритм первых восьми строк, построенных по принципу постепенного выравнивания амплитуды ритмических колебаний. Волна, поднятая кораблем, постепенно гасится, поглощается морем: 8 – 5 – 6 – 5 – неровность строк создает ритмику, близкую морской волне в первой строфе и «гаснет»: 6 – 6 – 6 – 7 – в ритме второй.

Дальнейшее «выравнивание» ритма соотносится с уничтожением намеченных границ и оппозиций. «Я», заключенное в границы корабельных бортов в первых двух строфах, освобождается от этих оков «безбрежным и безмолвным» (*küstenlos und stumm*) законом человеческого одиночества: «*Kein Traum hat des andern Traum getroffen*». Освобождение жестокое, еще более страшное. Человек лишается блаженства и опасностей собственной пассивности, надежной ограниченности интеллектуального обзора. Самосохранение, предчувствование опасности – главный враг познания. Комически торжество сверхрационального самосохранения фиксируется Брохом в истории Цахариаса – героя «Методологической новеллы», опасный и для окружающих трагический вариант представляет центральный персонаж последнего романа «Лунатиков» — Хугюнау. В состоянии поиска спасительной стабильности пребывают антагонисты первых двух романов: возможности спрятаться за «формой» — Пазенов, рациональности бухгалтерского «порядка» — Эш. Спасительные рамки языка и религиозной конфессиональности еще дороги Берtrandу Мюллеру, несмотря на всю его склонность к парадоксам. Однако каждый из них вынужден в определенный момент смириться с необходимостью познавать и принимать мир иначе, чем только в рамках рациональной логики. Исключение — Хугюнау, который к этой границе познания не подходит.

Море сна, опасное для корабля человеческого рационального сознания, порождено желаниями, мотивами, снами, мечтами (все, что включает в сонете одно слово – *Quellen*) самого человека. «Я» из пассивной жертвы, занимающей положение «части» на корабле, становится «целым», вбирает в себя само море.

Приближение к истине возможно только путем тройного преодоления: безбрежности моря (познания), безбрежности закона (восстановления человеческого если не братства, то единения), себя (догматичности, ограниченности, отчасти телесности). Знание, любовь, сила — триада, определяющая, таким образом, структуру романа в целом и становящаяся опорной в трех строфах финального сонета. Переосмысляя христианскую догматику, Брех подходит в этой триаде к ее первоосновам и исходным ценностям: высшая сила – Отец, полнота знания – Сын, первая любовь – Святой дух. Прошедших все три ступени ждет приближение «к светло-возвышенным ступеням к Господу» («auf der licht-erhöhten Stufe der Grande»).

Море и суша создают в романе, таким образом, сочетание стихий, которое выполняет обобщающую функцию: через него художественно актуализируются наиболее значимые потоки романного повествования.

3.1.3. ОГОНЬ, ВОДА, ВОЗДУХ И ЗЕМЛЯ В «ЧЕЛОВЕКЕ БЕЗ СВОЙСТВ» Р. МУЗИЛЯ

Соединение стихий и связанных с ними смыслов весьма значимо в романе «Человек без свойств» Р. Музиля. Огонь, вода, земля и воздух связаны с определенными формами мыслительно-познавательной деятельности (логикой, интуицией, опытом, озарением), определенным возрастом и, следовательно, познавательной стадией, уровнем сознания и самосознания; с кем-либо из персонажей, воплощающих, хотя и не всегда напрямую, соответствующую форму познания. Иногда, хотя и не столь регулярно, природные стихии соотносятся еще и со временем суток.

В самом общем виде соотношение стихий в образной структуре романа можно представить в виде табл. 1.

Таблица 1

Огонь	Детство	Досознательное предчувствие (интуиция)	Преступность, искушение	Кларисса	Ночь
Вода	Юность	Рациональная			

		логика, жесткая последователь ность вопросов и ответов	Опасная необходимость	Вальтер	Утро*
Воздух	Молодость	Чувственность (интуиция)	Неуловимость непонятность	Бонадея	Вечер
Земля	Зрелость	Опыт	Тяжесть	Диотима	День*

Огонь, вода, воздух, земля и камень – те природные мотивы, которые возникают в романе с устойчивостью и регулярностью в строго определенном наборе смыслов. Однако эта смысловая система не иерархична. Каждая из стихий полноправна и равноценна по отношению к другим. Они стремятся к синтезу и обретают его в отдельных эпизодах и отдельных персонажах. Относительно устойчивый набор смыслов и их соотношение представляет собой модель, наделенную способностью к расширению содержания.

Огонь стихия иррациональная, искушающе опасная, досознательная. Описывая эволюцию отношения Ульриха к Диотиме, Музиль фиксирует «страстную первую мораль детства, в чьих глазах стоят соблазн и страх» [13. Т. I. С. 331]. Досознательное мироощущение детства напрямую соотносится с символикой огня: «Нежные ощущения этой поры могут *воспламенить* весь тогда еще маленький мир, ибо у них нет ни цели, ни возможности добиться чего-нибудь и они сплошь – *беспредельный огонь*» [Там же] (курсив наш – Н.С.). «Вспомните, как вы были ребенком, — предлагает Ульрих своей великосветской кухне, — сплошь мягкое *пламя*» [Там же. С. 334]. Представление о возрасте Музиля не процессуально или стадийно, а диахронически объемно. Он отрицает все затверженные схемы: возраст – не сменяющие друг друга состояния, не переход из эпохи в эпоху (Ульрих в разговоре приводит пример с личинкой муравьиного льва), не ступени лестницы. Возраст сохраняет вариативность, как и человеческая натура,

* В этом случае вывод является некоторым допущением, поскольку стихия в соседстве и в связи со временем.

* Сутки в тексте не фигурируют, но зато время суток устойчиво связано с соответствующим персонажем, что подтверждает статистика текста.

множественность проявлений. Эпоха несет следы всего ранее бывшего, человек — свои прежние этапы. Детству соответствует «сентиментальная сторона» [Там же. С. 335] личности, наиболее удаленная от взглядов стороннего наблюдателя, но наиболее «пламенная» в эмоциональном отношении. Пылкость и «пламенность» подчеркивается в Арнгейме-ребенке. С пламенем ассоциируется ранняя дружба Ульриха и Вальтера.

Именно детское, пламенное содержание личности наиболее удалено от тех рационально-иррациональных рамок, которые налагает улей города, коллектива, социума. Детство и интуиция аморальны: «За ними <предписаниями морали> мерцает другой смысл. *Огонь*, который должен был бы их переплавить» [Там же. Т. II. С. 111]. Так, вне логических, причинно-следственных, устойчиво оценочных категорий действует Агата, подменяющая завещание: «Справедливость витала над ней *пламенем*, а не логикой» [Там же. С. 141].

Огонь — опасная стихия крайности, испорченности, преступности как искушения. Для Музиля существенна неуловимость принципа: не формулируемое чувство отличает плохое от хорошего, делает обман справедливым, нравственность бесчеловечной. Благодаря огненной стихии трансцендентного чувства рождаются истинные «слова, почти такие же жаркие и по-человечески непонятные, как пламя» [Там же. Т. I. С. 222]. Героизм, естество, преступление могут составлять синонимический ряд, если не применять к ним устойчивых оценочных формул, создаваемых не личным опытом индивида, а мыслительными клише прошлого века. И каждое из слов отдельно теряет смысл, попадая в сферу действия унифицирующих мыслительных формул. Поэтому героика и ложная героика в равной мере соотносятся с пламенем в романе.

Наиболее яркое проявление нравственно-этической амбивалентности в романе — Кларисса. Она — самый «пламенный» персонаж, мотив огня связан с ней почти неразрывно. Эта героиня, с ее любовью к Ницше и недоверием к Христу, пламенна не только в силу эмоциональности, интуитивности и детской

открытой наивности ко всему экстраординарному. Она опасна, как пламя. Она являет собой воплощенное противоречие — тягу к героизму и преступлению.

Вода – аналог мыслительной деятельности. Это рациональная стихия, более рациональная даже, чем человеческий интеллект, который содержит в себе элемент непредсказуемости: человек начинает «понимать, в какое сомнительное положение поставил себя... с тех пор, как ищет свой образ уже не в *зеркале ручьев*, а в острых, ломаных плоскостях своего интеллекта» [Там же. С. 325] (курсив наш – Н.С.). Анализ человеческого и общественного мышления ассоциируется с невыполнимой задачей: «так же трудно, как вбить гвоздь в струю *фонтана*», поскольку это сознание «что-то пропускает» и «что-то преувеличивает» [Там же. С. 512]. Вода пугает не непонятностью, а глубиной, абсолютно рациональной, поскольку возникает она по одной причине: на каждый вопрос существует множество ответов, провоцирующих, в свою очередь, новые вопросы. Способность к расширению становится основой музилевской концепции «бессвойственности»: отвечая на логические вопросы одним из множества способов, человек реализует лишь мизерную часть возможностей, но не учитывать наличие других вариантов нельзя, поскольку в итоге это приводит к кризису рационализма, выражающемуся в необходимости утверждения «иррационального остатка». Вода ассоциируется с гибелью, и непреодолимостью в речи тех персонажей, которые в «иррациональном остатке», куда вытеснено все, на их взгляд, непонятное и нелогичное, нуждаются: «Представь себе воду. И представь себе, что ты должен пить ее до тех пор, пока не утонешь в ней» [Там же. С. 524], — картина мыслительного апокалипсиса генерала Штумма, поиски великой идеи представляются Диотиме «долгим плаваньем, когда тебя неимоверно швыряют вверх и вниз волны» [Там же. С. 526].

Своего рода кульминации достигает уподобление мысли водной стихии в авторских рассуждениях о возможности адекватно осмыслить, например, всем известное дело Моосбругера. Показательно, что автор отказывается в данном случае от принципа опосредованности выражения идеи через героя.

Афористический статус подтверждается принадлежностью текста непосредственно повествователю: «То-то и оно, что истина – не кристалл, который можно сунуть в карман, а бесконечная жидкость, в которую погружаешься целиком» [Там же. С. 600]. Дальнейшая картина призвана дать представление о разветвленности понятия «истина» и в большой мере монтируется с картиной библиотечного каталога, в который попадет Штумм. Однако, если в том варианте (образе библиотеки — глава 100) обширность и разветвленность истины как в ширину, так и в глубину представала пугающей, но бесстрастной картиной, то далее (в образе воды — глава 110) эта обширность оказывается гуманизирована, связана с множественностью человеческого «Я», и в авторских рассуждениях о сущности истины ящики с карточками вытесняются людьми, обладающими концепцией: «Надо представить себе за каждым из этих сокращений несколько сотен или десятков страниц, за каждой страницей человека с десятью пальцами, который ее пишет, за каждым пальцем по десяти учеников и по десяти противников, за каждым учеником и противником по десяти пальцев и за каждым пальцем по десятой части какой-то личной идеи, и это даст слабое представление об истине» [Там же]. Даже в рамках рациональной логики с ее аналогиями, типизацией, поиском общих законов, последовательной и причинно-следственной связью всегда остается, по Музилю, объект недоступный — другие возможности. У самого логического мышления есть видимое и скрытое, светлая и темная стороны. Юношеские воспоминания Агаты, косвенно связанные с образом воды, подтверждают это: «Помнишь... как однажды, когда я была еще маленькая, ты, играя с мальчиками, упал в воду по пояс? Ты хотел это скрыть и сел за стол, так что видна была только твоя сухая верхняя половина, но выдал себя, застучав зубами» [Там же. Т. II. С. 38]. Мокрый костюм Ульриха все же дает о себе знать, причем в форме болезненной и одновременно комической, также, как вытеснение, игнорирование, невнимание к самой идее многомерности истины и множественности логических возможностей создает суррогат знания — «иррациональный остаток» героев, пасующих перед истиной.

Водная стихия ассоциируется с юностью не только в связи с Ульрихом. Арнгейм вспоминает о своей юношеской любви, которая, еще не имея объекта, носила общий, эмоционально-познавательный смысл, используя образы воды. Наиболее полно с водной стихией в романе соотнесен Вальтер: «уже со времени его детства было установлено, что его животное – *рыба*» [Там же. Т. I. С. 686] (курсив наш – Н.С.). Такая статуализация включает образ сразу в несколько контекстов. Самый очевидный — Вальтер противоположен Клариссе. Эта оппозиция, сосуществование, антагонизм и взаимное дополнение супругов уже неоднократно возникало в ассоциации Клариссы с мальчиком и подчеркивании женственности Вальтера. Принадлежность их к столь полярным стихиям, как вода и огонь усиливает мысль об их разобщенности и взаимном дополнении. Однако уже в рамках восторженного пассажа о рыбах возникает разрушающий мотив. «К рыбам его всегда сильно влекло», но влечение это сопрягается со знаками смерти не только отдельной рыбы, но и смерти вообще: «ужас», «выуживая их из родной стихии», «их трупы», «приступом граничащего с ужасом отвращения», «скелеты выпотрошенных рыб», «умерщвлял рыб, вытаскивая их из воды» [Там же]. Стремление уничтожить то, к чему влечет, как источник искушения и опасности создает в романе целый пласт двойников, связанных именно посредством стихии. Моосбругер и Вальтер совершают очевидным образом соотносимое действие — «священное наслаждение» [Там же. С. 687], осуществленное через убийство, после которого все становится «просто, как колдовство» [Там же. С. 450]. Главы «Моосбругер пляшет» и «Ну так убей его!» — главы о двух убийцах во имя гармонии. Логика их построения: от ощущения дисгармонии и уязвленности собственного духа к музыке и гармонии, восстановленным насильно. Музыкальность Моосбругера и музыкальность Вальтера «в своем пределе» выражаются в смертельном шаге, несущем преобразование. Светлые воды ассоциируются с Моосбругером. Для него вода – открытие чужого коварства, предупреждение об опасности, способность видеть реальность, недоступную другим: «в его состоянии это было как светлая вода по обе стороны прозрачной стеклянной

стенки» [Там же. С. 280]. Женщины, убиваемые Моосбругером, обретают в его глазах гармоническое единство с гуманным миром, переставая быть источником опасности. Состояние, к которому стремятся Вальтер и Моосбругер, – заведомо иррациональное состояние целостности мира, отражающегося в целостности человеческого «я». Ощущение пограничности, провоцирующей враждебность к чужому, толкает Моосбругера на преступление, и восстановленная гармония есть музыка, сон, самоуглубление: «Плясал, повинуюсь музыке, все более превращавшейся в самоуглубление и сон, в лоно богоматери и, наконец, в покой самого Бога» [Там же. С. 450]. Мистицизм Вальтера в убеждении, «что волшебство рыб состоит в том, что они не принадлежат двум стихиям, а целиком пребывают в одной... принадлежишь земле, хотя с ней всего-то и общего у тебя, что маленькая площадь подошв, а всем остальным телом торчишь в воздухе» [Там же. С. 686]. Пограничность, принадлежность двум стихиям преодолена для Вальтера тем же сном, тем же дорефлекторным, утробным состоянием мира, что и для Моосбругера. Доведенное до абсолютного исчерпания в логически последовательном мышлении, это предчувствие мистического смысла действия доходит до героизации убийства, как, например, происходит с Арнгеймом, рассуждающем о Моосбругере: «Во время своих приступов он несет в себе демоническое начало, которое во все могучие эпохи считалось родственным началу божественному.... Как Авраам хотел заколоть Исаака!» [Там же. С. 714]. С другой стороны, не менее значительна и взаимосвязь каждого из этих образов с Ульрихом, который постоянно пребывает в процессе разрушения прежней стабильности мира и поиска новой. Однако в упомянутом разговоре с Арнгеймом «у Ульриха не хватило “души и безумия”, чтобы на вопрос, спас ли бы он Моосбругера, ответить решительным “да”» [Там же]. Водная стихия, являющаяся в романе стихией мыслительной, напрямую, казалось бы, связана с героем, эту мыслительную деятельность воплощающим: если вода – это мысль, то Ульрих – первый, кто должен ассоциироваться с этой стихией. Однако именно он на протяжении всего романа не связан ни с одним образом,

соотносимым исключительно с водой. В нем очевидным образом заложено стремление к синтезу, однако это стремление в романе не реализуется.

Символика чувственности сопряжена с воздухом: «романтически вещее чувство... как задержанное *дыхание*» [Там же. С. 438]. Чувственность тоже является формой познания разнообразия мира. Воздушные ассоциации появляются в тексте в связи с ситуациями, когда герои проявляют эротические и идеалистические стремления. В случае Арнгейма и Диотимы, например, в контексте чувственности возникает целый пласт образов, соотносимых со стихией воздуха: «самые кончики крыльев ее души», «если уж речь зашла о перьях», «этакий торговец с золотыми ангельскими крыльями», «плескание парусов на яхтах были в этих невидимых, сложенных, тихо шелестевших, когда рука его делала объясняющий жест, крыльях, которыми наделяло его ее чувство» [Там же. С. 375].

Наиболее полным воплощением чувственности выступает Бонадея: благая богиня чистоты и целомудрия, чей храм оскверняем пороком. Символика имени отражает суть образа: верная жена и не менее верная любовница, наделенная выдающейся чувствительностью. Все сцены с ней сопряжены с символикой пустоты, воздуха, «пузырьков в стакане с водой» [Там же. С. 149], вздоха и т.д. Она почти неизменно появляется в романе в соседстве или в сравнении с птицей. Эта аналогия дифференцирует героиню, определяя ее доминантную черту, и она же реабилитирует Бонадею. Будучи воплощением супружеской неверности и деспотичной любви, она вполне логично попадала бы в поле авторской насмешки, если бы не была птицей, которая в других местах романа является одновременно образом истины, прозрения и т.д. Отношения ее и Ульриха подчиняются неравномерности, неожиданности, озарений. Их встречи стихийны, но почти всегда предсказуемы. Даже знакомство составляет своего рода «вывернутое» клише: смертельная опасность, спаситель, любовь. С той существенной разницей, что прециозный роман предполагал в роли спасителя рыцаря-мужчину, а даме предоставлялось роль вознаграждения, у Музиля же участники этой кодифицированной

ситуации меняются местами. Дальнейшие отношения также представляют собой «неожиданные повторы». Сравнение Бонадеи с птицей является еще одним подтверждением музилевской мысли, что ни один человек не хорош, но, что еще важнее, ни один не плох. В мире, живущем коллективной волей, индивидуальности не имеют значения и поэтому принимаемы и оправданы.

Земля — стихия эмпирического опыта, имеющего весьма опосредованное отношение к истинному знанию. Поэтому стихия земли в наибольшей мере удалена от Ульриха и соотносится почти исключительно с Диотимой: «Надо представить себе *земной шар* небесной голубизны с оттенком штуммовского, цвета незабудок мундира... а внутри этого шара генеральское сердце, а на этом сердце, как деву Марию, попирающую голову змея, божественную женщину, чья улыбка слита со всеми вещами на свете и составляет их тайную тяжесть, — надо представить себе это, чтобы примерно вообразить впечатление, которое ... произвела Диотима» [Там же. С. 393] (курсив наш – Н.С.). Показательно, что сравнение с землей возникает именно тогда, когда Диотима подавляет, лишает собеседника собственной воли и собственной позиции. Опыт — не столько путь к знанию, сколько путь отказа от духовной деятельности и замещения ее догмой. Не случайно, почти ровесница Диотима кажется Ульриху старшей кузиной. Она как носительница опыта, зрелости и практицизма ограничивается только тем знанием, которое побуждает и провоцирует практическую деятельность. Показательно, что именно она, заменяя познание опытом, приходит к разочарованию, ощущению интеллектуального краха, неспособности найти дело для Параллельной акции и идею для себя самой. Уже в конце второй части она сталкивается с необходимостью отказаться от опыта и вступить на незнакомое поле деятельности и познания.

Стихии могут взаимодействовать друг с другом иногда в рамках одного предложения: «великое» волнение Бонадеи стремиться к «великому» молчанию, поскольку не обретает «великой» идеи – «в общем, это было так, как если бы *дождь* висел в *воздухе* и не мог разразиться» [Там же. С. 308] (курсив наш – Н.С.). Чаще взаимодействие стихий не связано с конкретным лицом, а

сопряжено с мотивом изменчивости и неизменности мира. Комбинация материалов выступает как аналог комбинирования отвлеченных идей и практической деятельности: «По очень понятным причинам каждое поколение обращается с жизнью, которую застаёт, как с чем-то незыблемым, кроме того немногого, в изменении чего оно заинтересовано. Это полезно, но неверно. Ведь каждый миг мир можно изменить сразу во всех направлениях или хотя бы решительно в любом; этим он, так сказать, болен. Жить самобытно значило бы поэтому попробовать вести себя не так, как определенный человек в определенном мире, в котором надо, я сказал бы, всего только передвинуть несколько пуговиц, что именуют развитием, а с самого начала как человек, рожденный для изменений и окруженный созданным для изменений миром, то есть примерно так, как капля воды в облаке», — говорит Ульрих [Там же. С. 316].

Синтез в чистом виде являет собой Герда: полет, воздух, крик; огоньки свечей; травяной цвет мертвенно бледного лица; сравнение тела с мальчишеским — самая неудачная любовь Ульриха вбирает в себя признаки всех предшественниц. Однако это соединение не создает нового смысла и нового единства. В Герде механически соединяются все задатки в еще не развитой форме. Духовная доминанта еще не сформирована. Она не обладает выраженными свойствами, как более взрослые героини, и той интеллектуальной, сознательной бессвойственностью, которая присуща Ульриху. Отсутствие выраженного «свойства», гносеологическая всеядность делает ее еще более ограниченной, чем ее предшественниц.

Уникальным образцом синтеза качеств, форм познания, настроений и стихий являет Агата. В отличие от всех остальных родственниц, возлюбленных Ульриха, она не отождествляется ни с одной стихией, чем уже выделяется на общем фоне. Исключение составляет 21 глава третьей части: «Брось все, что у тебя есть, в огонь — вплоть до башмаков», где в названии заявлен огонь. А начинается глава с противопоставления «неба и земли» [Там же. Т. II. С. 199], заключающего оппозицию того, что Агата делает (подделка завещания, развод

с мужем, обман профессора Хагауэра в деле с наследством), и того, что она думает и чувствует (руководствуясь высшей справедливостью). Весь фрагмент строится на сквозной подмене: все, что происходит, происходит не с ней (Агатой), а с ним (отражением). Функция двойничества дополнительно усугубляется этим зеркалом. Агата – двойник Ульриха – мотив уже неоднократно возникавший в романе. Однако каждый из них способен к той степени самоотстранения, за которой они продуцируют себе двойников в ходе мыслительной деятельности, представляя перед однозначно судящими собеседниками различными сторонами природы. И эти двойники, в частности зеркальное отражение Агаты, соотносимы с той или иной стихией. Отражение, но не она сама. Слияние стихий – идеальное состояние, к которому стремится дух, неосуществимая мечта: «Каждый все-таки знает те исполненные восторга мгновения, когда дифференциация еще не произошла, словно вода и суша еще не разделились и волны чувства составляют с холмами и долами, образующими облик вещей, один сплошной горизонт» [Там же. С. 205]. Мироощущение Агаты переходно: «в видимости столь же несомненно содержалась разжиженная, разбавленная действительность – может быть, еще не ставшая землей действительность» [Там же. С. 207], и отражает стремление, становление тысячелетнего царства Музиля.

Стихии, составляющие мировую вертикаль, оппозиционируются в романах Штифтера и Броха. У Штифтера – по хронологическому принципу. Герой последовательно проходит сферы и уровни мира. У Броха — по принципу метафорически содержательному: оппозиция воды и тверди — оппозиция доступного и недоступного, познанного и непознанного. В романе Музиля пять стихий сосуществуют синхронно, дополняют, докомплексовывают друг друга.

Поступательная вертикальная взаимосвязь песка, трав, дерева, камня и льда отражает в романе «Бабье лето» процесс становления человека. Их взаимосвязь показывает эволюцию от человеческого к космическому, от сиюминутного к

вечному и нетленному. Высшая стадия (ледник) оказывается за рамками освоенного человеком, ему доступного, поэтому не осваивается, а лишь «учитывается»: посетив ледник, пройдя, таким образом, путь посвящения и очищения, Генрих возвращается в Дом роз.

Стихии «Лунатиков» не иерархизированы. Они в равной мере части целого, подчинены высшей целостности и высшему смыслу духа. Вода и корабль неразрывно связаны, но и изначально враждебны друг другу. Их соседство порождает становящийся препятствием на пути познания страх, преодоление которого – единственный путь к постижению целостности мира.

Огонь, вода, воздух, земля и камень в романе «Человек без свойств» связаны с устойчивым набором эмоциональных, гносеологических, мифологических смыслов. Будучи воплощением соответствующей формы познания мира, они взаимно дополняют друг друга. Это взаимодействие и дополнение – путь целостного восприятия действительности.

3.2. САД КАК СИНТЕЗИРУЮЩИЙ ХРОНОТОП В «БАБЬЕМ ЛЕТЕ», «ЛУНАТИКАХ» И «ЧЕЛОВЕКЕ БЕЗ СВОЙСТВ»

«Примерно так бывает и когда сочиняют музыку или прозу: сначала придумывают план, а потом и сами изумляются тому, что выходит» [3. С. 39], — пишет Герман Брох в одной из своих ранних новелл. Сады в эстетике романов Штифтера, Броха и Музиля оказываются самой непредсказуемой формой хронотопа. Во-первых, потому что они всегда являются переходными, соединяющими части оппозиций (внутреннее и внешнее, верх и низ, рациональное и иррациональное) пространствами; во-вторых, они – продукт природы и искусства одновременно; в-третьих, здесь соединяются стихии (земля, вода, воздух), следовательно, концентрируются смыслы, с этими стихиями связанные. Суммарно специфическую роль этого хронотопа определяет К. Э. Шорске: «...средства для того, чтобы подойти к проблеме соотносительности культурных ценностей с меняющейся социальной структурой.

Одним из этих средств был образ сада. На Западе с давних времен сад был зеркальным отображением рая, указывавшим человеку на масштаб его исторического временного состояния. Появляясь в критические моменты истории австрийской литературы, этот образ помогает отметить этапы развития между культурой и социумом, между утопией и реальностью»[67. С. 363].

3.2.1. ФУНКЦИИ САДА В РОМАНЕ А. ШТИФТЕРА «БАБЬЕ ЛЕТО»

Сад Ризаха — центральное пространство романа Штифтера «Бабье лето». Его описанию в романе уделено центральное место.

Сад — трансформирующее пространство, соединяющее внешнее и внутреннее.

Во-первых, он значим на уровне познавательно-гносеологическом. Штифтер, описывающий преимущественно рациональные и эмпирические методы познания, не исключает озарения, вдохновения и интуитивного чувствования из процесса просвещения своего героя. Пребывание в саду Ризаха создает необходимую почву для иррационального познания. Генрих обладает здесь свободой, его действия не регламентируются планом, как во время его летних походов в горы, и не определяются долгом по отношению к родным или свету, как в городе. Свободное, нецеленаправленное наблюдение приводит к свершению открытий, в которых отражается накопленный ранее и суммированный во время свободного лицезрения предметов искусства и трудовой деятельности в имении опыт, и возникают новые вопросы и новые темы для обдумывания. Таким образом, познание начинается с озарения: случайно возникшего вопроса, о котором герой может даже забыть до того момента, пока будет готов к ответу⁴⁵, и, представляя собой некий познавательный цикл, который завершается озарением: «Как все изменилось вокруг меня за несколько мгновений, как приняли вещи совсем им не

⁴⁵ «На многих деревьях я видел деревянные ящички... Я хотел спросить о них, но в ходе разговора забыл об этом» [14. С. 58].

свойственный облик!» [14. С. 411]. Сад Ризаха, соседство природы делает для героя любой познавательный цикл «разомкнутым». Перспектива нового открытия вмешивается в процесс познания и предопределяет динамику внутренней жизни человека на любом этапе, соединяя представителей разных поколений в романе.

Во-вторых, хронотоп имеет значение на уровне эмоционально-чувственном, уровне внутренней мотивации поступков и действий. Сад Ризаха, как все внутренние пространства романа, — воплощенный порядок. Здесь все приведено к строгости и почти декартовскому порядку, имеющему в виду лишь человека в его разумной деятельности. Все иррациональные желания тщательно вытесняются. Но если во внешнем пространстве романа разрушительная чувственность прорывается наружу через развалины и утрату связи с историей, а в домах (как Ризаха, так и Дрендорфа) торжествует порядок и закон, установленный строжайшей системой запретов, то сад — место, где чувственные желания «вдруг» приоткрываются герою, чтобы быть добровольно вытесненными раз и навсегда. Здесь происходит выдающий прежнюю страсть диалог Ризаха и Матильды, случайно подслушанный молодым героем. Здесь состоялось первое объяснение Генриха с Наталией, напугавшее героиню настолько, что до самого отъезда Генриха они больше не встречаются.

В-третьих, сад коррелирует со множеством смыслов на уровне способа восприятия и отражения действительности. Здесь совмещается научное и художественное познание — с одной стороны, и упорядоченность эссеистической схемы с художественным образом и эстетическим произволом — с другой. Более того, художественное как форма восприятия действительности в итоге торжествует. Торжество очевидно в мотиве цветка, который Генрих вместе с садовником Ризаха спасает от смерти и забвения в теплицах соседнего имения, где никто не в состоянии оценить уникальность этого экземпляра. История уникального растения представляет собой в романе мотивную рамку (роман весь построен на «разрешающихся» вопросах, историях, загадках). Цветок, первоначально воспринимаемый как уникальный

экземпляр, диковина, объект научного изучения, в итоге символически цветет именно в ночь свадебного торжества. В начальных эпизодах, связанных с *segeus peruvianus*, на первый план выступает этико-познавательная проблематика. Генрих проявляет тот комплекс коммуникативных привычек и навыков, которые внушены ему отцом и Ризахом. Его знакомство с садовником – своего рода итог воспитательной программы императивов, запретов и переход от модели воспитания ранних стадий, воспитания ребенка (осуществляемого отцом в родном доме) к воспитанию молодого человека, где доминирует личный пример и основанное на принципе равенства общение. Скромность, сдержанность, внимание, демократизм – нормы, внушенные в родном доме, становятся основой для установления идеальных, ровных, в меру дистанцированных отношений с семьей садовника. Цель – не спасение цветка, а отработка коммуникативных навыков: «Я сказал ему, что как-нибудь схожу с ним в Ингхоф и даже, если это не будет неприлично и не встретит слишком больших препятствий, постараюсь посодействовать тому, чтобы ему досталось это растение» [Там же. С. 211]. Позже Генрих Дрендорф учится формировать и высказывать собственную позицию. Он констатирует: «Такие вопросы настраивали меня на серьезный и торжественный лад, казалось, я стал жить *более содержательной* жизнью» [Там же. С. 251] (курсив наш – Н.С.). При этом знакомство с садовником и «спасение» *segeus peruvianus* не является поворотным, рубежным событием, но, как и любой другой жизненный факт, способствует развитию, а главное, являясь повторяющимся, циклическим мотивом, в общем контексте романа свидетельствует об изменениях познавательных приоритетов и механизмов познания действительности. Второе знакомство с *segeus peruvianus* носит уже преимущественно научный характер. Фактическая информация призвана дополнить знания о мире, а объектом внимания становятся не отношения людей, а сам цветок. Наконец, торжественный момент свадьбы венчает «большой, белый, великолепный нездешний цветок» [Там же. С. 605]. Причем выразительность контекста и объем комментария позволяет судить о семантической наполненности образа.

Идеальная жизнь в имении Ризаха состоит из приведенных в соответствие, уравновешенных составляющих: покой, нравственность, экономическая (шире, практическая) целесообразность, взаимное приятие, познание, ответственность, любовь к Человеку и Богу. Они же составляют ступени формирования человека в его идеальной ипостаси. Достаточно очевидно, что последние ступени этой «лестницы» трудно достижимы, что активно подтверждается и многочисленными примерами – в новеллах Штифтера. И если люди, преодолевшие первые ступени развития, не редкость, то до высших — познания, ответственности и любви – дорастают немногие: «У скольких людей есть *peruvianus*'ы... ведь это не такая уж редкость, и стволы у них бывают очень могучие, а мало кто доводит его до цветения» [Там же]. Через параллель с цветком реализуется еще одна ранее введенная в роман метафора: Матильда, подробно рассказывая о выращивании нового сорта роз в саду⁴⁶, явно говорит о любом «выращивании», то есть воспитании. Человек, как и цветок, нуждается в тепле, заботе, опеке, только при этих условиях достигая цветения, реализуя возможности духа. В параллели человеческого духа и расцветающего уникального цветка показательна и реакция на совершившееся событие присутствующих в оранжерее персонажей: «Мой гостеприимец искренне радовался цветку, Матильда – тоже. Мы с Наталией поблагодарили Симона особенно за такое внимание и сказали, что никогда не забудем этого сюрприза. У старика стояли в глазах слезы» [Там же]. Сила радости зависит от способности оценить результат «педагогических» усилий, поэтому представители старшего поколения испытывают чувства, в то время как

⁴⁶ «Это новая порода, — сказала она, — я получила письмо из Англии от одной приятельницы, где она особо упоминала розу, которую видела в Кью, и приводила ее название. Не найдя этого названия в перечне наших роз, я подумала, что, верно, такой породы у нашего друга нет. Я написала приятельнице, не может ли она раздобыть мне саженцы. С помощью одного нашего общего знакомого она заполучила такое растение и, хорошенько упаковав его в горшок, прислала мне из Англии этой весной. Я ухаживала за ним, и когда стали набухать почки, привезла его нашему другу. Здесь розы открылись полностью, и мы увидели – особенно он, который наперечет знает все признаки, — что такого цветка в коллекции этого дома не было... Мой друг заказал в Англии привои на следующую весну, а это растение останется пока для лучшего ухода за ним в горшке» [14. С. 364].

младшие (Генрих и Наталия) копят впечатления, откладывая факты в копилку памяти до тех времен, когда они смогут оценить факт по достоинству. Наконец, значим и цвет. По ходу романа цветовая палитра «выравнивается», нейтрализуется. В первых сценах диапазон цвета достаточно широк: в живой изгороди вокруг дома собраны розы умеренных, но разнообразных расцветок. В сцене объяснения Генриха и Наталии в конфликт вступают два цвета – красный (маков) и синий (васильков); в букете, который перебирает Наталия, побеждает спокойный и холодный синий (у маков облетели лепестки). В финале торжествует белый — цвет диковинного свадебного цветка.

Эстетическое значение испытываемой радости подчеркивается и ее мимолетностью. Цветок должен завянуть утром. Озарение не дает устойчивого знания, оно порождает впечатление, ощущение близости истины, раздвигает горизонты познания, приоткрывая часть мира, лежащую за пределами выразимого.

Таким образом, сад Ризаха становится локусом, синтезирующим рациональное и иррациональное.

3.2.2. МИСТИКО-ИРРАЦИОНАЛЬНЫЙ СМЫСЛ САДОВ БРОХА

Садов в трилогии Броха «Лунатики» несколько. Каждый из них связан со своим набором смыслов, несет новую знаковую нагрузку, столь отличную от других смысловых наполнений того же пространства, что, кажется, утрачена всякая связь. Сады Индии, в которые уносится мечтами Пазенов за воображаемым Берtrandом (первый роман), еще отчасти связаны по принципу обратной проекции с садом Берtrанда, в котором посещает его Эш (второй роман). В первом случае они воплощают неиспользованную возможность отринутого искушения эротизмом и экзотикой свободной жизни вне формы и вне ограничительных рамок, поддерживающих мораль, – это пугающий мир, но не обязательно и неоднозначно отрицательный. Скорее, и для Пазенова, и для Элизабет это приятное воспоминание о возможности выбора, которую они не

использовали. Во втором случае, в романе «Эш, или Анархия», сад – знак освобождения от аффекта. Эш установил истину: экзотика, искушение, эротика не формируют другой морали, другого образа жизни, который избавил бы от ощущения бессмысленности и неупорядоченности. Тот же набор смыслов, что и в первом случае (свобода, экзотика, торжество скрытых желаний), выступает уже с оценочными характеристиками, выбор и отказ сознательны. Сады же третьего романа столь многообразны, что на первый взгляд вовсе не соотносимы. Сад Ханны Вендлинг – это сад, губительный ветер которого очищает от чувствительности, неся смерть, сад Эша – место душеспасительных бесед и предательства, прибольничный сад – царство смерти и разочарования. В то же время во всех садах трилогии есть общая сема: смерть и сон, взаимосвязанные, переходящие одно в другое; трансцендентальность, наличие «иррационального остатка» логически воспринимаемой действительности, влекущего страх, побуждающего к движению, осознанию, иногда очищению; тщательно изгоняемая чувственность, не устраненная, а потому пагубная, торжествующая.

В двух различных функциях предстает сад в контексте истории Ярецки: библейский сад – место грехопадения, место начала «новой» жизни, где Ярецки выступает в роли искусителя, провоцирует всеобщее прозрение, и сад – повод для подведения итогов войны, «переноса» военных впечатлений на «мирную» действительность.

В первом случае – это больничный сад, где Ярецки проводит время после ампутации: «То, что осталось от лейтенанта, сидело в больничном саду, в тени боскетов и разглядывало цветущую яблоню» [1. Т. II. С. 63]. В описании выделяются и повторяются две детали: яблоня и червь. В этом «райском» саду, ставшем больничным, Ярецки — Змей, но глубоко пессимистический и трагический. Принцип переворачивания узнаваемого сюжета Брех использует регулярно. Примером может служить «Симпозиум, или Беседа о Спасении», выстроенная на «перевернутых» аналогиях с библейским сюжетом предательства Христа: двенадцать дня, вместо двенадцати ночи; Пазенов –

справа, Хугюнау – слева, но от госпожи Эш, следовательно, по отношению к Эшу и зрителям сцены – наоборот и т.д. В данном случае яблоня еще только цветет, что не делает искушение менее опасным. А червяк, ползающий по дорожке сада, — сниженный вариант библейского Змея, на которого, лишившись руки, уменьшенный в ширину, похож и Ярецки. Мир кончился, торжество справедливости представляет собой отныне математически упрощенный вариант компенсации (бросил гранату – бросившую руку нужно отрезать), семейный покой недостижим, ибо семья – наследие мирного прошлого – таковы основные положения проповедуемой Ярецки морали. Больничный сад – место, где можно обсуждать любую, в том числе самую аморальную перспективу развития событий, будь то бесконечность войны или торжество хирургии над всеми другими областями знания о человеке. Ярецки своим строем мысли подтверждает, что «стиль мышления» Хугюнау не есть частное проявление: убийство, самоубийство, строгость и распущенность, порядок и хаос внеценностного сознания неотделимы одно от другого.

Полюса добра и зла снова, как при первом грехопадении, смешались, поменялись местами и хорошо теперь то, что невозможно изменить.

В художественной ткани третьего романа возникают две сцены, действие которых происходит в саду Эша и на дороге к городскому саду. Они непосредственно соотнесены с «богоискательством» «Распада ценностей». Это сцены, когда все три главных героя «собираются» вместе. Первая — «Симпозиум, или Беседа о Спасении». Уникальность сцены в том, что она организована по драматическим законам, и автор проявляется в ней не более, чем в ремарках. Вторая — финал. Сцена разрешения конфликта между тремя главными героями трилогии, заканчивающаяся смертью Эша, окончательным поражением Пазенова и торжеством Хугюнау.

«Симпозиум, или Беседа о Спасении» является особой сценой и по месту (это центр романа, 57-59 главы), и по составу участников (здесь встречаются протагонисты трех романов — Пазенов, Эш и Хугюнау), и по форме (драматургической).

Персонажи соотнесены по принципу: такой же, но другой; так же поступающий, к тому же стремящийся, но находящийся вне добра и зла, обреченный на преступление, совершаемое им свободно, но предначертанное. Пазенов и Эш сходны, Хугюнау – подобен: он стремится к однозначности формы (сцена начинается с его возмущения тем, как убого оформлены патриотические воззвания в газете), он живо включается в разговор, внутренняя суть которого ему недоступна.

Вся сцена строится по аналогии с ночью в Гефсиманском саду. Избранность участников, настойчиво звучащий мотив тоски и одиночества того, кто решился на духовный подвиг, страх и ощущение предрешенности, судьбоносности свершающегося – то, что тематизируется во фрагменте, ассоциативно по отношению к библейскому тексту. Явственно обозначается целый набор общих мотивов: предательство, страх, сон, побуждение к действию. Не в последнюю очередь способствует этой ассоциации место действия – сад.

Изначальная двуплановость введена в характеристику пространства, когда, оглядывая место своей встречи с майором Пазеновым, Хугюнау констатирует: «В один из дней утром Эш найдет свой сад очищенным (gereinigt)» [25. S. 426]. Речь идет о вероятности воровства, но в комбинации с «теплым днем», фруктами, «которые висели на ветвях», предсказанием «недолго осталось» именно этот глагол, скорее, обретает библейский смысл, чем снижено социальный. Сад, дом, «чело ребенка» [1. Т. II. С. 195], вино, хлеб и путь – узнаваемая атрибутика нагнетается последовательно и целенаправленно. Границы места действия расширяются до библейской всеохватности, но одновременно сужаются до размеров театральных подмостков. Перед нами сцена: «Никому не будет в тягость и послужит в высшей степени краткости изложения, если мы представим, что супруги Эш вместе с майором и господином Хугюнау находятся на театральной сцене, вовлечены в представление, которого не избежать ни одному человеку: выступить в роли актеров» [Там же. С. 200]. Расстановка действующих лиц вполне картина,

символична уже во «вводной ремарке». На столе – хлеб и вино. Подчеркнутый аскетизм вызывает ассоциацию с «Тайной Вечерей», положение каждого также говорящее: справа – майор, слева – Хугюнау (по левую руку от Христа сидел Иуда), Эш – и это выделяет его на общем фоне – сидит спиной к зрителям.

Идейным центром сцены является оппозиция Эша и Пазенова. Они существуют во взаимоисключающих идейных пластах. Как Христос не мог найти общего языка с учениками во время Тайной вечери, когда за каждым его словом видели притчу, в то время как он говорил о том, что действительно произойдет, так и здесь сталкиваются сознание, формирующее высказывание, и сознание, его воспринимающее. Пазенов обращен мысленно в утопическое прошлое, Эша – в утопическое будущее, они не пересекаются. Возникает не диалог, а два монолога, ни на кого не направленных, никем не услышанных. Сказывается и разница биографий: Пазенов — «отец» — уже принес свои жертвы (брат, Берtrand, сын), Эш всегда был в ситуации «сына», не имеющего обязательств, кроме признаваемых им самим «внутренних», гипотетических. Очевидна разница исходных тезисов: реальное зло, нуждающееся в искуплении, – тезис, от которого отталкивается Эш, для Пазенова зло ирреально. Эш одновременно декларирует готовность к жертве и страх. Двойственность, соотносимая с тоской Сына Человеческого в Гефсиманском саду: «Душа моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною. И, отойдя немного, пал на лице Свое, молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты. И приходит к учениками спящим и говорит Петру: так ли не могли вы один час бодрствовать со Мною? бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна» [Мтф. XXVI: 38-40]. Ассоциация усугубляется и авторскими ремарками: «Госпожа Эш разливает мужчинам оставшееся вино...; *последняя* капля попала в бокал ее мужа» [Там же. С. 209] (курсив наш – Н.С.). В трех Евангелиях повторяется одно и то же пророчество Христа: «Истинно говорю вам: Я уже не буду пить от плода виноградного до того дня, когда буду пить новое вино в Царствии Божию» [Марк. XIV: 25]. Кульминацией сыновно-

отцовской линии сцены становится прямое обращение: «МАЙОР (кладет успокаивающе руку на плечо Эша) ЭШ. Так кто же не злой для меня, Господи?! МАЙОР. Тот, кто познал тебя, сын мой» [Там же. С. 206]. Точка пересечения позиций – будущее, перспектива: «Так познание становится любовью, а любовь – познанием» [Там же]. В то же время прямое уподобление Пазенова Богу-отцу, а Эша – Сыну вряд ли оправданно. Это дополнительная, но очень значимая параллель, помогающая воспринять образы и сцену во всей смысловой полноте. Достаточно полно весь набор смыслов библейского персонажа в сцене связан с Хугюнау: он принимает решение о предательстве, не может участвовать в общем разговоре (не понимает, о чем говорят Эш и Пазенов)⁴⁷, прислушивается к тому, что происходит за пределами сада⁴⁸, боится себя выдать⁴⁹, стремится к саморазоблачению. Если Хугюнау ассоциирован с Иудой, то с другим персонажем этого фрагмента дело обстоит далеко не так однозначно. Параллели кого-либо из своих героев с Христом Брех избегает, подменяя эту ассоциацию другой – Агасфером. Ранее заявленная Брехом форма познания – лирическая, стихотворно-образная («Gar manches läßt sich bloß in Versen sagen So sinnlos scheint es dem, der bloß in Prosa spricht» [25. S. 429]) – вытесняет необходимость внятно озвученной параллели, создает чувство, ощущение объема смысла без необходимости поименовать все возникшие параллели и ассоциации. Герои в объединяющем порыве поют гимн, что создает не только

⁴⁷ «Для нас это слишком уж заумно, не так ли, госпожа Эш» [1. Т. II. С. 203] или «Хугюнау слушает, ничего не понимая, а госпожа Эш прислушивается со страхом за своего мужа» [Там же. С. 207]. Это неучастие и непонимание предателя особенно актуализируется в Евангелии от Иоанна, где подробно описывается разговор Иисуса с учениками после ухода Иуды. Его «неприсутствие» становится формой выделения, изгнания. Еще не совершив предательства, он уже наказан.

⁴⁸ «... (довольным тоном, прислушиваясь к шуму в типографии) Сейчас Линднер заправляет чистую бумагу» [Там же. С. 206]. Можно сравнить со стремлением Иуды покинуть собрание: «Тогда Иисус сказал ему: что делаешь, делай скорее. Но никто из возлежащих не понял, к чему Он это сказал ему. А как у Иуды был ящик, то некоторые думали, что Иисус говорит ему: купи, что нам нужно к празднику, или чтобы он дал что-нибудь нищим» [Иоанн. ХТ. III: 27-29].

⁴⁹ Хугюнау, отводя разговор от себя, приводит пример: «парень был хорошим человеком, который, тем не менее, сделал плохое дело» [1. Т. II. С. 204]. Иуда, участвуя в Тайной Вечере, наряду со всеми вопрошает: «При сем и Иуда, предающий Его, сказал: не я ли Равви? Иисус говорит ему: ты сказал» [Мтф. XXVI: 25].

смысловой параллелизм, но и смысловую свободу. Мгновенное единение намечает позитивную перспективу. Не в последнюю очередь этому способствует возвращение к образу сада: «Garten der Gnade, Garten, die Welt überspannend, / Milde im Frühlingshauch, Heimat, angstlos geborgen...»⁵⁰ [Там же].

Сад, таким образом, становится залогом «вчувствования», озарения, осознания некоей смысловой вертикали, стоящей за каждым образом: «Но то, что померещилось Святому Августину как святость земного мира, что до него уже пригрезилось стоикам, идея Державы Господней, вмещающей все, что несет на себе лик человеческий, эта возвышенная идея, проглядывающая сквозь картину разрывающих сердце опасностей и страданий, она – скорее чувство, чем убеждение ума, скорее сумерки, чем глубокое ясное видение...» [1. Т. II. С. 105].

3.2.3. САД КАК ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ МУЗИЛЯ

Сады у Музиля составляют искусственные декорации для наиболее частных, личных, даже (в интеллектуальном смысле) интимных сцен. В садах происходят наиболее значимые диалоги. В первых частях романа сад устанавливает статус одинокого героя – не только Ульриха, но и размышляющего Арнгейма, стремящегося к уединению Лео Фишеля, когда таковые нуждаются в поэзии мысли, противоположной коммерческим и научным занятиям. В главах «Тысячелетнего царства» сад является суверенным пространством Ульриха и Агаты, изымающим их из конкретики современности. Большая часть их интеллектуальных бесед сопряжена с этим хронотопом. Сад – место единения в том редком случае, когда оно возможно. В силу своей выделяющей функции он утрачивает реальность, становится «допущением», знаком личной, частной жизни человека, в которую автор, при всем своем волюнтаризме, не имеет абсолютного доступа. Отсутствие

⁵⁰ Сад милости, сад, затягивающий мир, Мягкий в дуновении весны, в (дуновении) Родины, бесстрашно защищенный.

«готового» характера заставляет героя следовать «*позади* собственной личности» [13. Т. I. С. 298] «если угодно представить себе, как живет такой человек, когда он один, то рассказать можно разве только, что ночью в комнату глядят освещенные окна, а мысли, побывав в употреблении, сидят вокруг, как клиенты в передней адвоката, которым они недовольны. Или, может быть, что однажды в такую ночь Ульрих открыл окна и, глядя на по-змеиному голые стволы деревьев, на странную гладкость и черноту их изгибов между снежными одеялами макушек и земли, вдруг почувствовал желание спуститься в сад прямо в пижаме; ему хотелось ощутить холод всей кожей» [Там же]. Сад не просто трансформирует внешнее во внутреннее, он устойчиво оказывается частью внутреннего⁵¹. Отсюда его уподобление стене: «он оказался в узком переулке, образованном лишь двумя стенами садов» [Там же. Т. II. С. 11]. Сад – один из немногих объектов, который почти неизменно выводится из сферы авторской иронии. Он обладает устойчивостью восприятия, оценки, включен в поэтическую сферу чувственной, эмоциональной, иррациональной реальности; воспринимаемый поэтически, он не входит в вариативную, «бессвойственную» сферу логики, подвергающей объект рассмотрению с разных сторон. Кульминацией поэтической однозначности и полноточности эмоции, связанной с садом, становится глава «Дыхание летнего дня», где поэзия сада сливается с произвольно деформированными памятью цитатами мистиков, переставшими быть чужой речью, а ставшими своими собственными мыслями. Сад выступает здесь в своей изолирующей функции. Как и в первых главах, он создает надежную преграду, становится переходным пространством, на котором гаснут все внешние влияния. В этом плане пространство организует «кольцо»: 2-я глава первой части и 52-я – третьей воспроизводят одну и ту же картину. Весенний газон, отделяющий замок от улицы, создает спасительное «поле», позволяет человеку пребывать в состоянии «самости».

⁵¹ А. Эльбрехт пишет о том, что сад – один из способов создания эффекта отстранения Ульриха от объектов его наблюдения, он «представляет естественную защиту от того, что ему видится на улице, поэтому Ульрих так мало погружен в то, что происходит» [80. S. 334].

Сознательность «выхода» за пределы реальности, отказ от повседневной логики, связанный с посещением сада, ассоциированного с Эдемом, становящегося частью «цитатного» сознания, живущего в рамках цивилизационных клише, особенно очевидна в связи с сознанием рационально мыслящих героев. Для них сад предстает мечтой, антиреальностью: «Еще со времен, когда он <Лео Фишель> был практикантом, у него осталось пристрастие к этим садам... муниципалитет распорядился поздней осенью заново покрасить железные складные стулья; и вот, прислонясь друг другу, они стояли свежезеленые на белоснежных дорожках и будоражили воображение весенними красками. ... Какое-то мгновение, полное молодой напряженности, ему чудилось, что он снова сидит среди белых крокусов и зеленой травы. Когда потом чувство реальности возвращало его к снегу и зеленому лаку, он странным образом думал всегда о своем доходе» [Там же. Т. I. С. 546].

Переворачивание смысла, тесная взаимосвязь его противоположных, взаимоисключающих аспектов – наиболее характерная черта стиля Музиля – проявляется в этом мотиве наименее устойчиво, однако постановка романа «Человек без свойств» в контекст двойной перспективы — Штифтера и Броха — наглядно демонстрирует специфику. Показательные результаты дает сравнение аналогичных персонажей, связанных с аналогичным хронотопом. Садовники у Штифтера – знаки идиллии и утопии, садовник Арнгейма – «глубоко простой, как он это называл, человек, с которым он часто беседовал о жизни цветов» [Там же. С. 223], который обокрал Арнгейма. Старая утопия оборачивается фарсом. Главный, казалось бы, реалист – Арнгейм склонен к ностальгически идеалистическому пафосу и выступает в роли обманутого. Шутовской колпак Пьеро, неоднократно примеренный к Ульриху, вполне к лицу и его разумному двойнику. Не менее показательный пример – слуга в доме отца Ульриха: «...прижавшись к стенке сада, стоял маленький домик, где жили старый слуга и его жена; домик этот выглядел так, словно старик хозяин, несмотря на все доверие к ним, отодвинул их от себя как можно дальше и все-таки замкнул своими стенами» [Там же. С. 11]. Слуга, приписанный к разряду

принадлежности дома сознанием, обладает собственной жизнью, оберегаемой от посягательств чужого (хозяйского) взгляда. Оказывается, что новый сад, лишенный традиционной утопичности, не объединяет, а разделяет. Дифференцирует свое от чужого для всех, независимо от социального статуса героев.

Идиллия, таким образом, оборачивается иронией, но не менее показательно, что и ирония — «конструктивностью».

Итак, сад как трансформирующий хронотоп связан с теми частями смысловой оппозиции городского и деревенского, высокого и низкого, внутреннего и внешнего пространств романов, в которых эта оппозиция соотносится с представлением о своем и чужом. Поэтический мир сада у каждого из авторов, сохраняя смысл утопии, обретает целый ряд дополнительных значений. Сад у Штифтера объединяет все части пространственно-временных оппозиций, организованных, вокруг имени барона Ризаха. Сад у Броча связан с доминирующим в романе мотивом сна как прозрения, в саду (нарисованных садах Индии в пинакотеке, в саду Бертранда, в садах Ханны Вендлинг, Эша и городской больницы) происходит преодоление героями страха перед познанием, выстраиваются аналогии индивидуальной истории каждого из персонажей с библейским архетипическим сюжетом. Объединение, доступное героям Музиля, – это объединение с самим собой (или своим двойником — Ульрих с Агатой), соответственно, сад – место уединения «своих» и дифференциации от «чужого».

ГЛАВА II

ЧЕЛОВЕК В СИСТЕМЕ МОРАЛЬНО-ЭТИЧЕСКИХ КООРДИНАТ

§ 1. СИСТЕМА ОБРАЗОВ РОМАНОВ «БАБЬЕ ЛЕТО» А. ШТИФТЕРА, «ЛУНАТИКИ» Г. БРОХА И «ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ» Р. МУЗИЛЯ

Соотношение рационального и иррационального в гносеологической концепции каждого из авторов находит выражение в конкретных текстах через формирование языкового поля героев и автора, пересечение и взаимодействие их речевых потоков, дискурсов. Очевидно, что выразителями авторской позиции в определенной степени являются Генрих у Штифтера, Ульрих у Музиля и Берtrand Мюллер (создатель включенного в роман трактата «Распад ценностей») у Броха. Значимо также, что на определенном этапе выполняемая ими функция объекта повествования начинает превалировать над функцией субъекта.

Каждый из героев в романах «Бабье лето», «Лунатики» и «Человек без свойств» проходит путь становления. Генрих прямо фиксирует этапы этого пути, когда подводит итоги определенного временного отрезка, определяя круг изменений, которые произошли в его сознании после того или иного события. Он – воплощение динамической точки зрения в динамичном мире. Будучи одновременно рассказчиком (роман представляет собой его записки), он выступает в двойной функции и оценивает события собственной юности с высоты времени. Этапность развития свойственна Пазенову и Эшу, которые в течение отведенного каждому из них в романе года приходят от попыток найти свою собственную дорогу в жизни к обретению итога (женитьба, смирение, «обытовление»). Возможность оценки пути того и другого читатель получает в третьем романе. Другой, более близкий по функции штифтеровскому герою персонаж, — эксплицитный рассказчик «Разрушения ценностей» Берtrand Мюллер, который, с одной стороны, прямо выступает от лица автора, с другой,

являясь персонажем новеллы «История девушки из Армии Спасения в Берлине», сам — предмет иронической оценки. Наконец, Ульрих, который, как кажется, наименее связан с изменениями, происходящими в окружающем его мире, тоже становящийся персонаж. Опробуя различные способы мышления и постижения действительности, становясь на интеллектуальную позицию своих собеседников и пытаясь применить их мыслительные методики, он фиксирует изменения в собственном интеллектуальном и этическом облике. Парадоксальность этого процесса в том, что при значительных духовных затратах он не результативен, соответственно, возможность авторского отстранения заключена в иронической критике результатов.

Все романы: «Бабье лето», «Человек без свойств», «Пазенов», «Эш» и «Хугюнау», обладая определенными чертами романа воспитания, имеют и существенные отличия от классических образцов данного жанра. Так, в романе Штифтера столкновения с миром и трудности постижения его лишь декларируются, а конфликтность снята абсолютно и вытеснена проектом идеального воспитания, даваемого герою целостным комплексом этических, эстетических, образовательных воздействий. В романе Броха воспитательность вытесняется тотальностью и полиисторичностью⁵². Если первые два романа в отдельности достаточно полно отражают признаки воспитательного жанра, то уже третий роман с его фрагментарностью, разорванностью, многоуровневостью и этически статичным героем однозначному жанровому определению не поддается. Что касается жанра «Лунатиков» в целом, то своей всеохватностью он являет историко-эпическое полотно, в котором становление героя лишь частный пример общей истории. Наконец, становление героя Музиля настолько специфично, что при соблюдении всех формальных признаков воспитательности (в течение года герой занимается науками, пытается сделать карьеру, переживает несколько неудачных любовных приключений, хоронит отца и встречает, наконец, единственного друга —

⁵² Термин Г.Броха. Он писал о тотальном, полиисторичном романе в «Мифе и поэзии Томаса Манна», «Геологии, позитивизме и поэзии», комментариях к «Лунатикам» и «Вергилию».

сестру) полная независимость этого пути героя от внешних фактов и его безрезультатность делают определение «роман воспитания» невозможным.

Дискурс автора и дискурс протагониста в романах «Бабье лето» Штифтера, «Лунатики» Броха и «Человек без свойств» Музиля достаточно близки, чтобы их несовпадения обратили на себя особое внимание. Модели мышления и мировосприятия героя представляют частный случай, нуждающийся в дополнении всей совокупностью образной системы романов.

1.1. ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЕВ В РОМАНАХ

1.1.1. СИСТЕМА ВОСПИТАТЕЛЬНЫХ ОБРАЗЦОВ В РОМАНЕ «БАБЬЕ ЛЕТО» А. ШТИФТЕРА

Образная система романа А. Штифтера «Бабье лето» строится на дуализме молодых (становящихся) героев и старого (оформившегося) мира. Его составляет движение от неопределенности к пониманию. Здесь нет антагонизма, декларируются взаимное приятие, уважение, любовь, которые являются, по Штифтеру, основой любого воспитания. Группа молодых героев представляет своего рода монолит. Имея некоторый набор индивидуальных характеристик, точнее, обладая в ткани романа большей или меньшей степенью выраженности, погружаясь в большее или меньшее разнообразие ситуаций, демонстрирующих специфику персонажа, они все проходят сходный путь становления, подвергаются аналогичным воспитательным воздействиям. Генрих выполняет функцию примера. Другие находятся на предшествующей (Густав) или последующих (Наталия, Роланд) ступенях того же процесса восхождения и становления, что и главный герой. Элементы их биографии подчеркнута редуцированы с тем, чтобы представить универсальную модель становления, ведущую к утопической цели порядка, гармонии и разумно ограниченной свободы. Индивидуализирующие их факты не получают развития. Штифтер не ставит цели создания характера в различных

проявлениях, соответственно, любая возможность психологизации игнорируется. Генрих являет унифицированный образец познающего героя, другие персонажи этой группы призваны утвердить его универсальность. Главный герой проходит в романе пять познавательных кругов от иррациональной предпосылки через опыт и логическое обобщение к иррациональному чувствованию смысла. Первый — детский — от неосознанного подчинения отцу до предчувствия существования собственного предназначения и радости от полученной свободы самоопределения. Второй — юношеский — от начала путешествий до вида умирающего оленя. Третий — от знакомства с бароном Ризахом до неожиданного открытия непостижимости истории природы, связанного с картиной горного потока, в который обрушиваются камни. Четвертый — от осознания величия античной статуи, которая стоит в доме барона на лестнице, до любовного объяснения с Наталией. Пятый — переход к зрелости — от случайно подсмотренного волнения Наталии (когда он заглядывает в открытую дверь комнаты и понимает, насколько волнительно для нее начало новой жизни, на которую ее только что благословила мать) до свадьбы. Завершения, однако этот процесс не получает, и в финале герой оказывается на пороге нового этапа. Центральная часть романа включает в себя два гносеологических цикла, представленных подробно и наглядно. Поскольку каждая встреча, каждое действие и каждый предмет здесь выполняют воспитывающую функцию, текст приобретает онтологический, субстантивный, статичный характер⁵³. Задача познания мира и природы и задача познания нравственных законов бытия не синхронизируются.

⁵³ О стиле Штифтера как онтологическом пишет П. Шенборн. Он определяет этот стиль как происходящий от народной песни и Библии и имеющий целью абстрагирование, обнаружение не столько индивидуального, сколько наиболее типичного, значимого и целостно воспринимаемого. С этим нельзя не согласиться с той существенной оговоркой, что мир представлен герою, от лица которого ведется повествование, не в изначальной целостности; к осознанию ее он именно приходит в процессе познания. «Его sein- ist- und war-предложения порождают особую мистику, — пишет Шенборн, —... дает возможность спекулировать по этому поводу. Тот, кто делает это, пытается разделить при помощи грамматической связки “что-то” от “ничто”, “истинное” и “значащее” от “неистинного” и “переносного” и выйти с ее помощью на след большой загадки и большого чуда бытия мироздания и человека вообще» [103. S. 415].

Природные факты, потрясающие героя (охота и взгляд умирающего оленя, вид горного озера, размывающего скалы, сияние ледника), сами по себе обладают дисгармонически деструктивным смыслом и включаются в познавательную цепь при помощи дополнительного осмысления, трактовки, интерпретации. Последующий этико-исторический комментарий придает им смысл оправданности и понятности. Соответственно, познание форм дисциплинирования собственного мышления – стадия, следующая за опытом. Познание природы и познание этических законов сочетаются в романе как последовательно чередующиеся и взаимно обусловленные. Познавательные этапы, которые проходит герой, представляют устойчивую парадигму, где один период предопределяет другой, непосредственно с ним связан, подготавливает переход героя к следующей ступени познания.

Насколько универсальна такая гносеология, подтверждает тот факт, что к группе молодых героев относится довольно большое число персонажей. Они менее подробно описаны, но, судя по тем отрывочным сведениям о них, которые представлены в романе, идут тем же путем. Это Густав — младшее отражение Генриха. Он повторяет дисциплину детства Генриха Дрендорфа, которое прошло под знаком повиновения отцу и ограждающих запретов. И того и другого наставники ограждают от волнений и искушений: им не разрешено ходить в театр, заглядывать в спальню родителей, они обязаны определенное количество часов в день учиться, заниматься спортом и т.д. По ходу повествования вслед за Генрихом Густав начинает изучать камни, рисовать, то есть переходит на стадию опытного постижения действительности.

С другой стороны, есть два молодых героя, которые, проходя те же стадии, опережают Генриха в своем развитии. Это Наталия и Роланд. О том, насколько близки друг другу процессы образования Генриха и Роланда, говорит уже тот факт, что Генрих припоминает его лицо, знакомое по прежним походам, по тем местам, которые Генрих изучал, и в которых Роланд тоже набирался жизненного и познавательного опыта. По приходе в Розенхаус Роланд, как и Генрих занимается рисованием, изучает рисунки и предметы из коллекции

Ризаха. В финале становится известно, что у него, как и у главного героя, есть возлюбленная, которая очень похожа на Наталию, и он близок к переходу на следующий жизненный уровень – к созданию семьи. Однако существенное отличие его от всех других в том, что он – художник. Соответственно, его гносеологическая цепочка расширяется за счет творческой фантазии. Господин Дрендорф не случайно относит фантазию к вредным чувствам. Позицию штафтеровского идеолога подтверждает картина, которую Роланд рисует в тайне от всех и лишь на определенном этапе показывает гостям Розенхауса. Горный пейзаж отличается, по мнению Генриха, неправильностью и даже непоправимостью. Нагромождение голых скал выглядит зловеще. Это фантастический пейзаж, какого Роланд никогда не видел, который он «воображает». Возможность уравновесить диссонансы вымышленного в романе обнаруживается сразу. Ризах решает нейтрализовать чувственное впечатление, созданное искусством, строгостью и красотой реально существующего. Фантазия не рождается без опыта и логики и не является конечной стадией развития, за ней снова следует опыт, поэтому, посмотрев картину, барон Ризах решает послать Роланда в южные страны, где встречаются такие пейзажи, как изображенный на картине.

В совокупности все молодые персонажи подтверждают универсальность познавательной модели главного героя. Но в отношении всех в романе остаются необъясненные и дисгармоничные факты, свидетельствующие о недостижимости абсолюта схемы, которую, как гармоничную, представляет автор. Генрих в финале констатирует: «Мое сердце было возбуждено, и в мыслях у меня выросал вопрос, исчерпывают ли, завершают ли жизнь такие дела, как искусство, поэзия, наука, или есть еще что-то, что охватывает жизнь и наполняет ее гораздо бóльшим счастьем» [14. С. 333]. Наталия «*kinderweise* (ребячливо)» падает в обморок во время спектакля. Роланд среди серьезных чертежей и зарисовок старинных предметов создает полотно, дисгармония которого потрясающа и необъяснима. Иррациональное негативное находит отражение в незначительных фактах, казалось бы, преодоленных в ходе романа,

но вспоминаемых героями. Осознаваемые долг, необходимость, добродетель обеспечивают строгую логику познавательных этапов; случайно возникающие «прорывы» текста дают представление о скрытом смысле человеческой природы, в гносеологическую цепь романа не укладываемую.

Другая группа персонажей – представители поколения, нравственное самоопределение которого уже произошло. К ней относятся господин и госпожа Дрендорф, барон Ризах и Матильда, старая княгиня, Ойстрах, вдова с дочерью и родители Матильды, о которых вспоминает Ризах. На протяжении всего романа они наглядно демонстрируют идею, к которой становящиеся герои приходят только в конце, — познание бесконечно.

Центральные представители этой группы персонажей (Дрендорфы, Ризах, Матильда) открыты к познанию, к обнаружению новых смыслов, смиренны перед многомерностью мира. Насколько они выражают авторскую позицию, свидетельствует близость их миропонимания к тем основам, которые в других текстах являются составляющей дискурса имплицитного рассказчика. Ризах констатирует, что человек обречен на частичность, поскольку для познания мира человеческая жизнь слишком коротка. Его смирение перед ходом истории не есть игнорирование ее разрушительной силы. Любовь Ризаха к старине не является свидетельством консервации жизни в определенной ее точке. Он отказывается в финале от предложения ничего не менять в его имении, сохранить Розенхаус как память о нем в случае его смерти: «... меняйте, как вам захочется и понадобится. Мы еще вместе при моей жизни кое-что изменим, улучшим, построим» [Там же. С. 612]. Продолжающие развиваться герои наделены в романе полным набором благ: дом, семья, деятельность. Их жизнь приведена в соответствие с утопическим проектом разносторонности и гармоничности, описываемым Штифтером. И диссонансы свободы и необходимости, созидания человека и разрушительности истории видны на их примере меньше. Автор стремится представить такую жизненно-познавательную модель, как универсальную, поэтому декларирует, что Ризах и Дрендорф не уникальны и не единственны. Соседи охотно перенимают

нововведения Ризаха, господин Дрендорф имеет некий круг городских знакомых, близких ему. В большинстве случаев наличие людей, аналогичных этим героям по духу и образу жизни, только заявляется, но никак не иллюстрируется: «он <отец> ходил то в картинную галерею, то к приятелю, у которого мог посмотреть какую-нибудь картину, или напрашивался в гости к незнакомому человеку, у которого можно было увидеть что-либо достопримечательное» [Там же. С. 25]. В редуцированном виде система образов романа включает таких, сугубо функциональных персонажей, как княгиня, у которой бывает Генрих и ювелир, дающий ему уроки. Они – представители множества людей интересных, достойных, живущих аналогичным Ризаху и Дрендорфу образом. Устанавливается своего рода «поле» духовной общности, в котором все друг с другом связаны, не случайно «отец хорошо знал барона фон Ризаха, в прежние времена он не раз с ним встречался, но давно уже потерял его из виду» [Там же. С. 160].

Внутри группы состоявшихся героев, в целом отделенной от группы героев молодых, становящихся, осуществляется собственная градация по принципу достижимости порядка, покоя, семейных ценностей. Эту градацию составляют три пары персонажей. Они сопоставлены по принципу гармонии, царящей в семье и доме, и представляют за город и деревню. Типология старших героев в романе может быть представлена в виде табл. 2.

Таблица 2

	В городе	В деревне
↑ Уровень гармонизации	Княгиня	Ризах
	Господин и госпожа Дрендорф	Матильда
	Вдова с дочерью	Мать и отец Матильды
	Семья сестры барона Ризаха	

Вне зависимости от внешних условий — от места (одни постоянно живут в собственных имениях, а другие в Вене) и от времени (некоторые из этих героев — часть воспоминаний, их уже нет в живых) — человек приходит к гармонии с

миром в силу возвышенности душевных устремлений и в той мере, в какой познал себя и мир в комплексности, целостности, всеохватности. Ризах и княгиня не только не остановились в своем развитии с возрастом, а направляют усилия на помощь в становлении молодых героев. По Штифтеру, воспитание молодого — неременная обязанность старого. Он писал об этом и в публицистике (статья «О школе и семье») и в новеллах (трагедия бездетных домов «Лесного путника» и «Старой печати», благословение полковника в «Дневнике моего прадеда»). «Таким образом, человек проходит школу жизни, он постоянно пребывает в ней, он учится каждый день, и его опыт растет до тех пор, пока он не оказывается на смертном одре, и даже там, — пишет А.Штифтер в статье «О школе и семье», — он может продолжать проецировать во вне освоенное за жизнь, если он делал записи, которые оставил последующим поколениям» [36. S. 27]. Княгиня и Ризах демонстрируют ситуацию искушения одиночеством и бессмысленностью жизни. И тот и другой лишены собственной семьи: супруги умерли, детей не было. Подобное семейное положение в новеллах — знак увядания жизненных сил, торжества разрушительных возможностей природы, умирания лучшего, что было дано человеку, гибели не только конкретного лица, но, в чем и заключается основная трагедия, целого рода. Трагическое одиночество героев легко и безболезненно преодолевается их духовной дисциплиной, принуждающей искать выход и находить его в общении с молодыми героями, в воспитательной деятельности по отношению к не кровно, но духовно близкому юноше (Генриху и Густаву). Как следствие, возникает подобие семьи, дом обращается в наполненное смыслом и духом место. Отсюда вывод, который делает Генрих в конце романа: «Нельзя было не проникнуться благодарностью от того, что есть на свете такой человек, как мой гостеприимец, который из любви к прекрасным вещам и, надо, пожалуй, прибавить, из любви к человечеству жертвует частью своего дохода, своего времени и своих сил, чтобы спасти что-то благородное от гибели, показать людям нечто благообразное, высокое, чтобы они, если у них есть на то способность и воля, могли вознестись душой» [14. С. 425]. Ризах и

княгиня являются загадкой для Генриха. При том, что они подробно объясняют свои действия, идеи, совершаемые благодеяния, они находятся на таком душевном и интеллектуальном уровне, который герою пока недоступен и он может только смутно догадываться о глубинах добродетели и знаний этих людей.

Дрендорфы и Матильда воплощают другой тип непрекращающегося познания и развития. Они обладают естественной связью со своими детьми, потому деятельность, осуществляемая Ризахом и княгиней, не является для них предметом логического осмысления. Если Ризах объясняет и учит, то Дрендорф и Матильда любят, приказывают и запрещают. Следствие – безусловное приятие и безусловное подчинение. Воспитательное воздействие этих героев обращено не к разуму, а к сердцу. Дети могут не понимать смысла их распоряжений, но естественное право родителей позволяет им действовать категорично в расчете на то, что дети поймут смысл их поступков со временем, что и происходит с Генрихом: «Хотя и раньше у меня были поводы испытывать к нему глубокое уважение, хотя и раньше открывал в нем еще более замечательные, чем предполагал, черты, я никак не мог ценить его так, как ценю сейчас» [Там же. С. 341]. Объединение персонажей вокруг княгини и Ризаха подчеркнуто произвольно: «В этом доме каждый был независим и мог заниматься своим делом. Только общий распорядок дня связывал в известной мере людей друг с другом» [Там же. С. 168]. Они выполняют важнейшую функцию: учат молодежь свободе в том ее понимании, которое обеспечивает общий прогресс при равновесии всех составляющих частей, свободе разумного самоограничения. Декларация независимости в эстетике Штифтера необходима для уравнивания тотальной подчиненности человека. Человек зависим от истории, духа, Бога, поэтому необходимо провозгласить его свободным, чтобы он зависел от всего этого добровольно и радостно. Своеобразные семьи Ризаха и княгини представляют модель не родственного, а социального, государственного бытия человека, где каждый, не будучи связан с другими

естественными обязательствами родства⁵⁴, связан обязательствами собственного желания, разума и целесообразности. Поэтому в отношениях внутри «семьи» Ризаха соблюдается определенный этикет и определенная иерархия: «При общей приветственной церемонии Ойстраха в столовой не было. Он, видимо, считался художником, которому надо нанести визит» [Там же. С. 188]. Единство возможно только при условии личной свободы, независимости и даже одиночества. Объединяются не члены коллектива, а самостоятельные и самоценные единицы. Ризах организует свою жизнь так, чтобы общественно полезная деятельность была уравновешена одиночеством: «старик не хотел быть в чем-то стесненным челядью, и даже близость ее мешала ему. Он и Густаву не разрешил спать в соседней комнате, чтобы не привыкать к нему и потом не тосковать о нем, поскольку юноше придется когда-нибудь уйти из дома» [Там же. С. 173]. Право на свободу и одиночество Дрендорфа, который в определенные часы запирается у себя в кабинете, изначально принадлежит ему как хозяину семьи, свидетельствует о наличие собственных интересов, собственной познавательной деятельности. Право Ризаха словесно объяснено, как должен быть ясен любой государственный закон. Он устанавливает свой порядок, потому что знает, каково значение этого порядка не только для него самого, но и для его домочадцев (граждан его семейного государства).

Соответственно, семьи Дрендорфов и Матильды являют пример гармонических отношений, в которых любовь и приятие уравновешены порядком и логически определяемым смыслом. Образец семьи, где развитие младшего является прямым следствием предпосылок, созданных старшим, базируется на сочетании действенного примера, идеалом которого является собственное непрекращающееся развитие и разумно дозированная любовь. Благополучие такой семьи вполне рационально оправданно, объяснено, принципы, по которым живет семейство, понятны.

⁵⁴ «...объединявшим маленькое общество обитателей усадьбы, если оно вообще как-то объединялось» [14. 172].

Две других семьи представляют собой антипример — еще не трагический, но и не гармоничный, а потому разрушающийся, лишаемый духовного смысла. Светские знакомые Генриха, которых он посещает во дворце, представляют неполную семью после смерти ее хозяина. Даже продолжая выполнять определенные обязательства, служа ее величеству, они, по сути, остановились в своем развитии. Мать живет старыми воспоминаниями и, несмотря на то, что «все на свете меняется» [Там же. С. 159], меланхолично ощущает, «что не прошло и нескольких лет с тех пор, как он <Ризах> раскачивал качели в саду» [Там же]. Более показательный пример — семья Маклоден (родителей Матильды), пребывание Ризаха в которой закончилось трагедией его жизни — утратой любви. При расставании Матильда обвиняет Ризаха в том, что он сделал то, чего не должен был. Согласившись забыть о своей любви и уехать, как того требовали родители Матильды, он предпочел один свой долг (долг сына) другому (долгу влюбленного). Послушание — удел детей, приказ — прерогатива родителей, имеющих естественные права на руководство своим ребенком. Ризах же, не будучи родным сыном в семье, имел право не принимать на себя жестокого обязательства отказа от встреч, от верности своей любви. Безоговорочно подчинившись приказу родителей, он нарушил естественные права Матильды и как дочери, и как возлюбленной, поэтому влюбленные расстались навсегда, новой встречи и воссоединения по прошествии указанного родителями Матильды срока не произошло. Источник трагедии — в разрушении естественной герметичности семьи, непризнании дистанции, которая должна быть различной между людьми разной степени близости. Естественное и интеллектуальное право здесь не дифференцировано. Пригласив Ризаха в качестве гувернера, старшие члены семьи постепенно ставят его в ложное положение сына.

В этих двух случаях (семья вдовы и семья Маклоден) дисгармония еще не столь губительна. Обесмысливание одной человеческой жизни — трагедия, которая может быть преодолена и исправлена, что и происходит в конце романа, когда через свадьбу Генриха и Наталии Ризах и Матильда

воссоединяются. Такого рода несчастья доступны человеческому осмыслению, а потому являются неотъемлемой частью жизни, принимаемой и признаваемой человеческим разумом⁵⁵.

Уникальную модель, демонстрирующую механизм действия рока, как он трактовался в ранних новеллах Штифтера (например, в «Авдии»), представляет в романе рассказ барона Ризаха о семье своей сестры. Жизнь, которая начиналась счастливо и благополучно, постепенно лишается смысла, опустошается действием неведомых сил. Человек оказывается разбит и уничтожен, а его жизнь не имеет далее ни ценности, ни смысла. За одной бедой приходит другая (в романе за смертью матери – смерть сестры). Разрушается не только личный покой и счастье, умирает род, опустошается дом, а с ним прекращается и определенный отрезок истории, так что все, ушедшее в прошлое, потеряно окончательно, невосполнимо разрушено: «... теперь он совсем один, все ему уже не в радость, он собирается жить в одиночестве... детей у него нет, единственная его радость лежит в могиле, до имущества ему теперь нет дела» [Там же. С. 527]. Сама жизнь в этом случае становится еще бóльшим наказанием, чем смерть.

Соотношение старших героев романа, таким образом, иллюстрирует логику соотношения рационального и иррационального: дорациональное (непознанное, темное, разрушительное) воплощено примером сестры Ризаха и ее мужа; рациональное негативное (уровень ошибок в процессе накопления опыта воспитания) представляют вдова с дочерью и семья Маклоден; рациональное позитивное (понятно и разумно, по устойчивым правилам организованная семья) подробно реализуют Матильда с детьми и семья Дрендорфов; наконец, надрациональное (возвышенное, непонятное, придающее эмоциональный, духовный смысл рациональному действию) воплощают княгиня и Ризах.

⁵⁵Показательно в этом смысле рассуждение героини новеллы «Холостяк»: «горе – это тоже радость, только особая» [19. С. 318].

1.1.2. РАДИКАЛЬНОЕ ЗЛО ПРОТИВ ПОИСКА ЦЕННОСТЕЙ В РОМАНЕ Г. БРОХА

Три романа трилогии Г. Броха «Лунатики» организуются вокруг обладающих аналогичными чертами протагонистов: Пазенова, Эша и Хугюнау — молодых людей, оказывающихся в ситуации подведения некоторых итогов и определения дальнейшего, магистрального, наиболее значительного пути собственной жизни. «Поворотность» событий как внутреннего, так и внешнего порядка, сходство направлений поиска создают представление о цикличности и повторяемости истории, различия отмечают происходящие с ходом времени изменения в распадающемся мире.

Во всех трех романах определяющийся герой показан в отношении со старшим (отцом, товарищем, компаньоном): Пазенов — с отцом, Эш — с Мартином, Хугюнау — с майором. Даже отношения связности (как у Пазенова) объективно сопряжены с неприятием, враждебностью; в случае других персонажей отталкивание еще более очевидно. Молодой герой неизменно предстает в функции революционера не столько в силу индивидуальных черт, сколько в силу непреложности жизненного закона: «революция — это неповиновение злу злу» [1. Т. II. С. 375]. Созидание собственной мыслительной системы разрушает чужой рационализм. Вне единого ценностного центра молодое разрушает и обесценивает устоявшиеся ценностные системы, каждая из которых сама по себе фрагментарна и лишена логики иерархичности.

Во всех трех романах протагонист самоопределяется в контексте деятельности, которая в наибольшей мере характеризует соответствующий этап распада ценностей мира на составляющие: Пазенов служит родине, Эш — порядку, Хугюнау — пользе. В совокупности три романа представляют путь ухода от абстракции духа и познания, профессионализацию личности, сужение сферы ее направленности. Разукрупненное деление мира на две сферы («то и это», военный порядок и гражданское отсутствие дисциплины), характерное для Пазенова, сменяется разнообразными профессиональными занятиями Эша и распадом пространства города на множество «направленностей»: в пестрой

картине последнего романа герой не нуждается в обладании широким взглядом, а вполне может сконцентрироваться на своей узкопрофессиональной области.

Во всех трех романах герой должен обрести некую семейную стабильность, сделав выбор в пользу женщины, в его мир вписывающейся: Пазенов – в пользу Элизабет перед Руценой, Эш – матушки Хентьен перед Илоной и Эрной, Хугюнау – состоятельной девицы из Нассау перед «отпускными» эпизодами.

Построение системы образов всех трех романов, таким образом, обладает определенной повторяемостью и устойчивостью. В соотношении же романов достаточно очевидна тенденция к расширению и разрастанию за счет персонажей, воплощающих все новые фрагментарные системы ценностей, новые утопические проекты, таких, как социалисты, Лоберг и Гарри – во втором романе, или герои параллельных историй (Гедике, Ярецки, Ханна, Замвальд, Мари и Нухем) – в третьем.

Система образов каждого романа в отдельности обладает собственной внутренней целостностью, но в совокупности они «открыты» и подчинены общим законам, определяющим структуру трилогии в целом. Теоретический экскурс «Распад ценностей» дает обоснование истории каждого отдельного персонажа в контексте общей истории духа. Наиболее общее его положение: продолжая свою работу, созидательное до определенного момента логическое мышление провоцирует специализацию и профессионализацию, а следовательно, и распад целостности мира на отдельные области занятия и знания, что приводит к разобщению, одиночеству и мистификации сознания, которая необходима в противостоянии отдельных областей знания как аргумент в пользу универсальности каждой из них. Трилогия художественными средствами демонстрирует эту идею, рассматривая ее со стороны существования отдельного человека в распадающемся мире. Субъективное чувство каждого героя направлено на решение двух прямо противоположных задач: на сохранение собственной фрагментарной системы ценностей и поиск единения с миром. В силу утраты единого ценностного центра в содержании Логоса и форме Бога каждый из персонажей воспринимает факты и события

своего мира как «Ähnlichkeit (подобия)», стремясь обнаружить за ними «Mittelbare (непосредственное)». Отсюда принципиальный вопрос: «где находится непосредственное — в начале или в конце цепочки подобий?» [Там же. 252] и восприятие отдельных фактов своей и чужой жизни как «Stationen auf dem Wege des Sinnbilds»⁵⁶ [25. S. 380].

Для описания образной системы всех «Лунатиков» наиболее продуктивен «обратный ход»: в финале «Распада ценностей» Брех формулирует законы, по которым формируются фрагментарные картины мира, фиксирует их особенности. Это, во-первых, частичность и непоследовательность любого фрагментарного видения: «вытолкнутый в ужас освобожденного рассудка, вынужденный служить ему, не осознавая его, пленник господствующего события, пленник его иррациональности, человек подобен дикарю, который из-за злого колдовства не различает взаимосвязи между средством и успехом» [1. Т. II. С. 387]. Во-вторых, отнесение обнаруживаемого и необъяснимого в рамках фрагментарной системы «зла» в сферу иррационального, непознаваемого, непредсказуемого: «содержательные отклонения должны, поскольку ни одна система не может обозначить сама себя “злой”, содержаться в оценке иррационального» [Там же. С. 373]. В-третьих, мыслительная непоследовательность, «если фрагментарная система желает сохранить... свое собственное содержание... от своего собственного логического мышления, то она должна найти прибежище у иррациональных средств, а из этого возникает своеобразная двузначность...: оценивая иррациональное в качестве чего-то бунтовщического и преступного, фрагментарная система вынуждена выделять ... группу “хороших” иррациональных сил, чтобы с их помощью сдерживать дальнейший распад и обеспечить легитимацию собственного содержания» [Там же. С. 374].

Каждый из персонажей как воплощение определенной фрагментарной системы оказывается, таким образом, в сфере действия этих общих, абстрактных законов и объективно им подчиняется. Зло, как и добро, не

⁵⁶ Этапы на пути символа.

персонифицируется напрямую. И Берtrand, и Нентвиг – фигуры, знаки, обретающие смысл зла исключительно в воспринимающем сознании, Хугюнау – фигура, воплощающая моральную индифферентность, а не зло: «... речь больше не шла о людях, они все одинаковы и не имеет никакого значения то, что кто-то сливается с кем-то и усаживается на его место, нет, где-то мир больше не делится на добрых и злых людей, он делится на добрые и злые силы <...> возникает отделившаяся от виновника несправедливость, и эта несправедливость — единственное, что нужно искупить» [Там же. Т. I. С. 309]. Эш и Пазенов, стремясь к добру, не в состоянии установить причинно-следственных связей, которые определили бы их поступки и обеспечили бы наилучший способ действий. Соответственно, в дискурсе персонажей зло абстрагируется и иррационализируется в силу субъективности его восприятия: «Если уж пришло время спасать мир, то необходимо... бить по месту сосредоточия яда; ну а местом сосредоточия яда был как раз Нентвиг, может, даже не он сам, а нечто, что за ним прячется (etwas, das sich hinter Nentwig versteckt hielt), нечто такое большое и недоступное (etwas Größeres – vielleicht so groß und so versteckt wie ein Präsident in seiner Unzugänglichkeit), что никому не известно (etwas, das man nicht kannte)» [25. S. 237]. В дискурсе автора «добрые» и «злые» уравниваются как равно подчиненные тому высшему смыслу, который каждому в отдельности недоступен.

В основе разделения персонажей лежат два принципа, определяющих специфику их ценностной системы, а следовательно, их сознания: радикальность или подвижность, чуждость (заимствованность) или освоенность (самостоятельность) используемой логики. Распад целостной системы ценностей начинается с абсолютизации логики, возводящей единичный объект, на который она направлена, в статус наиболее значимого; «насилие переворота, которое несет в себе радикализация» [1. Т. II. С. 136] ведет к злу тотальной разобщенности. Персонажи романа, способные к некоторой непоследовательности, как Пазенов и Эш, оказываются по одну сторону зла абсолютизации; персонажи радикально последовательные, абсолютно

рационалистично мыслящие (Хугюнау) — по другую. Так, Пазенов проходит кризис нелогичности собственных представлений о чести и преодолевает его женитьбой на Элизабет в первом романе и кризис «формы» («... война вдруг перестала быть делом формы» [Там же. С. 104]) — в третьем. Подвижность поиска свойственна и Эшу, который от идеи установления справедливости в ее социальном плане (наказания Нентвига) приходит к идее спасения одного конкретного человека (Илоны) и, далее, человечества. Отсутствие радикальности, однако, не является единственным признаком «доброты», поскольку она присуща и, например, Берtrandу. Он легко мимикрирует из одной логической системы в другую, поскольку каждая ему чужда. Конфликт Пазенова и Берtrанда развивается на том основании, что первый воспринимает романтику служения как свое и необходимое, второй — как чужое и факультативное. Конфликт Эша и Берtrанда в том, что порядок для одного неопределим и подвижен, для другого: «Убийство и ответное убийство – вот что такое порядок, Эш, — порядок машины» [Там же. Т. I. С. 383]. В своем пределе любая ценностная система коррелирует со смертью, соответственно, со смертью коррелирует абсолютная, радикальная логика.

Концентрированно принципы типологии героев Брех представляет в 65-м эпизоде третьего романа, который строится как набор афоризмов о сути человека в мире с распадающейся системой ценностей и афористических характеристик Пазенова, Эша, Хугюнау, Ханны Вендлинг и Маргерите. Сказовость и безличность концентрированно представленного пути каждого из героев⁵⁷ вступает здесь в соотношение с наукообразным стилем афористических формул на тему «Человек и время» в духе «Распада ценностей». Два предлагаемых способа мышления — логический и художественный — создают через рядоположенность фрагментов объем смысла,

⁵⁷ Например: «Da gab es einen, der flüchtete vor seiner eigenen Einsamkeit bis nach Indigen und Amerika. Er wollte das Problem der Einsamkeit mit irdischen Mitteln lösen, - er war ein Ästhet und deshalb mußte er sich umbringen (Жил-был один человек, который бежал от своего собственного одиночества до самой Индии и Америки. Он хотел решить проблему одиночества земными средствами, он был эстетом и поэтому ему пришлось покончить с собой)» [25. S. 597].

обладающего поэтической (сказовой) всеохватностью. Предложенная в этом эпизоде система легко трансформируется на весь роман. Опираясь на принципы радикальности и самостоятельной освоенности, представленной каждым из героев фрагментарной ценностной системы, можно сказать, что в трилогии устойчиво выделяются следующие варианты целостности: романтик, эстет, анархист и делец – как основные, и ребенок, «зверек» и «символ» – как дополнительные. Сопряжены с полюсом зла в своей радикальности делец, ребенок, «зверек», эстет. Меньшим потенциалом разрушительности обладают романтик, анархист, «символ». Некоторые из этих фигур находятся в антагонистических отношениях (анархист – делец), другие коррелируют (романтик – эстет). Целостную систему взаимоотношений персонажей можно представить в виде табл. 3.

Таблица 3

Негативное разрушение	Нейтральное разрушение
Радикальная и заимствованная система ценностей	Подвижная, корректируемая и «прожитая», самостоятельно освоенная система ценностей
Эстет (Бертранд и Бертранд Мюллер)	Романтик (Йоахим фон Пазенов)
Делец (Хугюнау, Ярецки)	Анархист (Эш, Гедике, Замвальд)
Ребенок (Маргерите, Пазенов в детских воспоминаниях)	Символическая фигура (Элизабет, Илона, Лоберг, Гарри, Мартин)
Зверек (Руцена, Ханна)	

Те, кто не принадлежит к лагерю выраженного зла рационализации объединены стремлением трансформировать содержание в форму, то есть установить баланс этики и эстетики, обретя через результат эстетических действий этическое содержание. Формой обладают все, кроме Бертранда, Хугюнау, Руцены и Маргерите: «...Ибо подходящая форма (richtige Uniform) обеспечивает своему владельцу четкое отделение его личности от внешнего мира, она подобна футляру (Sie ist wie ein hartes Futteral)» [25. S. 24]. Своего рода формой (как одеждой и как эстетической идеей) обладают Пазенов (лейтенантский мундир и идея служения), Эш (таможенная форма и идея порядка), Мари (серая форма Армии спасения и идея радости в Боге) или наделяются ею в сознании других героев — Илона, Лоберг, Замвальд. Эстетическое оформление мира – это попытка преодолеть его распад,

стремление видеть за каждым фактом нечто бóльшее, чем только происходящее в данный момент событие: «für ihn stand Höheres auf dem Spiele und mit Recht war er empört...»⁵⁸ [Там же. S. 236]. Каждый жизненный факт одновременно низводится и возводится в преодоление символизации, и настоящее знание связано с «я-расширением» и обретением высшего смысла. Связав себя с возвышающей идеей, человек спасается от собственного страха, преодолевает охватывающую его панику перед непостижимостью действительности. Эстетическое выражение непостижимого, иррационального мира становится спасением (идея, которая впервые была озвучена в первом романе в связи со страстью родителей Элизабет к обустройству дома, и развита теоретически в «Распаде ценностей»). Поэтому в третьем романе Пазенов приходит к утрате идеи формы. Причем речь идет о «футляре» военной формы, которая для Пазенова изначально этична. В дискурсе Пазенова устойчиво употребляется Uniform, узко обозначающая форму одежды. И эта Uniform становится его лицом, добровольно возложенным на себя смыслом и ценностью («Joachim von Pasenov, vermag dann noch anzugeben, wo die Grenze zwischen seinem Ich und der Uniform liegt»⁵⁹ [Там же. S. 27]), вытесняющей все другие ценности, но отступающей по степени важности перед войной, провоцирующей новый виток поиска. Идеи, скрывающиеся за аналогичным эстетическим выражением, индивидуальны для каждого из персонажей, но соотносимы. Для Пазенова форма коррелирует с ценностью, для Эша – справедливость с порядком.

Сознание Пазенова и Эша наглядно демонстрирует, насколько абсолютизированное стремление к порядку опасно и провокационно, насколько легко оказывается перейдена грань, за которой начинается иррациональное в темном, отталкивающим, страшном варианте. Их фантазия то и дело одерживает над ними верх, «er immer rascher und immer tiefer in irre Hirngespinnste glitt»⁶⁰ [Там же. S. 128].

⁵⁸ для него на карту были поставлены большие ценности и он по праву был возмущен.

⁵⁹ Йоахим фон Пазенов сам не смог бы определить, где проходит граница между его «я» и формой.

⁶⁰ он все быстрее и все глубже скатывается в безумные химеры.

Представители «противоположных» лагерей в мире, где нет строгого разделения на доброе и злое, также связаны друг с другом, являются взаимным отражением и продолжением, как, например, романтик и эстет: «“Ах, — говорит романтик и натягивает одежду чужой системы ценностей, — ах, теперь я принадлежу вам и больше не одинок”. “Ах, — говорит эстет и натягивает такую же одежду, — я остаюсь одиноким, но это красивая одежда”. Эстетичный человек представляет злой принцип внутри романтического» [1. Т. II. С. 253]. Берtrand сам ощущает романтичность ситуации первого романа: «...что еще может крыться за всем этим, если не романтика?» [Там же. Т. I. С. 32].

«Чуждость» романтической системы ценностей, не осознаваемая Пазеновым, видна со стороны и констатируется во внешней характеристике героя: «... “Он никогда не бывает полностью самим собой”. Элизабет улыбнулась: “Вы полагаете, он на все смотрит отстраненно (aus großer Entfernung)? В определенной степени глазами чужого человека (den Augen eines Fremden)?”» [25. S. 122].

Будучи последовательным в своей логике, Пазенов развивается линейно: он осваивает романтический образ мышления юного солдата, затем переходит к традициям отца, наконец, сталкивается с кризисом войны. Образ Бертранда изначально двойственен, различные ценностные системы он примеряет одновременно. С одной стороны: «Он творил зло по воле зла» [1. Т. I. С. 183]. Он ассоциируется в социальном сознании Эша с Нентвигом и Тельчером, то есть заведомо негативными, воплощающими отсутствие порядка и справедливости, образами. В метафизическом сознании того же героя он соотносится с внешним, выше установленным порядком, он «великий Бог, белый ангел» [Там же. С. 336], воплощение любви и добра, которое недоступно каждому, но понятно избранным. Сосуществование смыслов как параллельных придает ему непоследовательность и неопределенность эстета.

«Романтический человек, затиснутый в формы чужой и догматической системы ценностей, является — даже не хочется в это верить — более чем

рациональным и взрослым» [Там же. Т. II. С. 253]. Йоахим стремится к рациональной ясности. Берtrand изначально ассоциируется с иррационализмом: он «стремился заманить его в сети невидимого и неуловимого (Netz des Unsichtbaren, Unfaßbaren)» [25. S. 148]. Берtrand обладает загадочностью, его поступки необъяснимы.

Отсюда – разница итогов, подведенных автор в характеристике тех типов, которые воплощают тот и другой: «Майор фон Пазенов был человеком, который со всей страстностью жаждал близости с родиной, невидимой близости в видимых вещах. И его жажда была настолько сильной, что видимое слой за слоем погружалось в невидимое, а невидимое слой за слоем переходило в видимое» [1. Т. II. С. 253]; «Эстет тоже не различает добро и зло, поэтому он очаровывает. Но он очень хорошо знает, что такое хорошо, а что — плохо, он просто не желает это различать, что делает его порочным человеком» [Там же. С. 254].

Связь-противостояние двух других типов — делец и анархист — фатально определена событиями: общность дела (издание газеты), общность пространства (Хугюнау снимает квартиру у Эша) — неразрывная связность их на протяжении всего третьего романа сочетается со страхом Хугюнау перед эшевской иронией, устойчивым неприятием и, в конце концов, убийством. Анархист, видя беспорядок в существующем порядке, стремится его разрушить, в то время как делец его отстаивает, поддерживает, усовершенствует. Эш, развивая идею стремления к порядку, приходит к ее модификациям, проходит сложный путь отклонений и даже противоположностей: он «бухгалтер», «спаситель», «педант», «шут», «анархист», «бунтовщик» и вновь «спаситель». Показательно, что поворотной точкой становится «шут». Последовательность и пылкость его стремления спроецировать внутренний порядок на внешний мир, подчинить «реальность» «нереальности», вписать порядок существующего в порядок своей ценностной системы приводит к резкому несоответствию его поступков реалиям системы ценностей устоявшегося делового мира. Организуя театральное предприятие с

женской борьбой, скандала в редакции партийной газеты из-за нежелания редактора публиковать старые новости, мечтая о своей Америке, он настолько «выпадает» из принятой окружающими реальности, что воспринимается даже не враждебно, а миролюбиво и отстраненно иронически: «Он горько усмехнулся... Шут какой-то, подумал редактор, а поэтому ответил спокойно» [Там же. Т. I. С. 339]. Неприятие он начинает вызывать, когда приходит к идее Бога как способной собрать распавшийся мир. Враждебность мира в лице Хугюнау тем больше, чем ближе Эш к спасительной идее духовности, обретаемой в вере. Хугюнау, в отличие от него, радикально последователен. Он «дезертир», следовательно, «преступник», «делец» и вновь «преступник». Его деловитость и абсолютная согласованность его действий с материально-поведенческим (не духовным) планом реальности делает его органической единицей своего времени: «... вся внутренняя логика представителей типа Хугюнау подчинена общей логике эпохи» [Там же. Т. II. С. 97]. Моральная индифферентность приводит к тому, что он утрачивает представление о добре и зле, нравственные критерии поступков, которыми руководствуется Эш, для него неприемлемы, поскольку у него отсутствует представление о нравственности. Абсолют логики, рациональности, радикальная последовательность и связанность его мыслей и поступков делают его носителем разрушительности, он способствует дальнейшему распаду мира на «профессии» — на отдельные ценности, цели, сферы. В его мире единение людей невозможно, поскольку изъято основание для такого единения — дух.

Отличие дельца от анархиста: «Тогда как бунтовщик стремится подчинить себе порядок вещей, преступник ищет возможности соединиться с ним» [Там же. С. 100]. Один сохраняет след поэтического мировидения, базирующегося на поиске скрытых смыслов. Другой разрушительно радикален в использовании чужой опробованной, устоявшейся в застывших формах социального бытия логики.

Еще два типа, воплощающих радикальность, абсолютную последовательность логики, крайний рационализм, следовательно, силы зла —

ребенок и «зверек». Первый представлен Маргерите, второй — Руценой⁶¹. Первый обладает абсолютизированной логикой в силу своей природы, второй — крайним иррационализмом в силу бездуховности. Ребенок приходит в мир, чтобы разрушать — это закон исторического движения, «нет ничего более безнадежного, чем ребенок» [Там же. С. 252]. Он радикально рационален, он не обнаруживает символического смысла вещей и фактов, для него мир не разделяется на реальность и нереальность, внутреннее и внешнее, «ребенок с любой вещью немедленно вступает в доверительные отношения: для него ведь это подобие — непосредственное и на одном дыхании. Отсюда радикальность детей» [Там же. S. 253]. Для другого типа весь мир имеет только внутренний интуитивно воспринимаемый смысл, а поэтому представлен крайностями: «нравится» — «не нравится». Представители и того и другого воспринимают мир радикально антагонистично. Маленький Йоахим изначально существует в биполярном мире, строго поделенном на свое и чужое, правильное и неправильное. Воспоминания о детстве и семье сопровождаются расстановкой сил: мать, Йоахим и Гельмут — с одной стороны, отец — с другой: «Это было подобно справедливому наказанию матери за то, что она пыталась найти союзника в лице общего врага (gemeinsamen Feind Partei)» [25. S. 14]. Маргерите ведет себя с устойчивой враждебностью по отношению к любому взрослому: «Девочка медленно и зло повторила ... Взгляд Маргерите стал злым и колючим» [1. Т. II. С. 54]. Ее духовное существование обладает абсолютной закрытостью, ее логика базируется на двух идеях: самосохранении и пользе. Опосредованных логических цепочек с включением нравственно-этических звеньев она построить не может. Показательная сцена, когда, сидя на плечах Эша, она ударяется о дверной косяк. Все объекты, связанные в одну картину принципом пространственной близости, становятся враждебны. Нужно удержаться, не упасть (выжить), поэтому она хватается за глазные яблоки Эша, не предполагая необходимости сохранить его как опору. Дверь, стоящий рядом

⁶¹ «Ему было жаль Руцену, хотя в ней, без сомнения, ощущалось что-то от маленького угрюмого хищного зверька, в глотке которого застыло мрачное рычание» [1. Т. I. С. 19].

Хугюнау, несущий ее Эш – все это «вещи», предназначенные для нее, не выполнившие своей функции. Абсолютная, непосредственная и радикальная логика ребенка приводит к праву на уничтожение: «Она может укокошить от нечего делать, — это звучало как нечто трогательное, — этакий маленький чумазый сорванец» [Там же. С. 114].

Ни один из персонажей трилогии, таким образом, не поддается строгой идентификации как положительный или отрицательный, злой или добрый, хотя этот принцип заявляется автором. Мир разрушается и любая сепаратно взятая единица в нем способствует этому разрушению, однако характер разрушающих сил может быть разнообразен в зависимости от того, насколько синтезированы рациональное и иррациональное в системе ценностей, которой обладает личность. В радикальном варианте и то и другое – зло индифферентности. Дух – единение того и другого под знаком этических ценностей. Нивелировка духа приводит к минимизации различий: «Рациональное иррационального: кажущийся абсолютно рациональным человек, такой, как Хугюнау, не способен отличить добро от зла. В абсолютно рациональном мире нет абсолютной системы ценностей, нет грешников, максимум – вредители» [Там же. С. 253].

1.1.3. ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ Р. МУЗИЛЯ В СТАТУСЕ ЗНАТОКА

Система образов романа Р. Музиля «Человек без свойств» строится на оппозиции героя, обладающего подвижной формой мышления, – человеком возможностей, и персонажами, воплощающими устоявшуюся форму мышления, – людьми реальности и действия. Ульрих явственно противостоит Лейнсдорфу, Арнгейму, Туцци, Фишелю, Вальтеру и другим своим стремлением осмыслить мир вне формул, догм и штампов при помощи максимально последовательной и логически организованной мыслительной цепи, не прерываемой искусственными внешними по отношению к ней факторами, такими, как мораль, условность, приличие и прочие. Однако

высказываемые Ульрихом гипотезы, не являются только его прерогативой, поскольку активно «двоятся» и повторяются в дискурсе других персонажей. Он обрастает постепенно не только оппонентами, но и двойниками. Его способ мышления не является исключительным. Существенная разница лишь в том, что, применяя научно-логические методы познания, он распространяет их не только на сферу собственно научную, но и на те, для других персонажей табуированные области, которые традиционно не подвергаются рассмотрению при помощи логики, поскольку относятся к сфере духа. Мироззрение человека возможностей, каковым является Ульрих, изначально заявлено как исследовательское, близкое к научному, поскольку только наука позволяет занимать пуантную позицию по отношению к своему предмету⁶². Предлагаемый автором в качестве познавательной модели герой применяет научные методы познания к тотальной связности жизни, не подразделяя ее на сферы и области. Сами по себе его методы не являются исключительными, но «люди просто не знают... они понятия не имеют, как уже можно думать» [13. Т. I. С. 65].

Мышление, исходящее из возможности, — универсальный принцип науки, что подтверждается целой палитрой типов ученых, появляющихся на страницах романа и составляющих, казалось бы, некий «фон» для основной истории участников Параллельной акции. Периодичность возникновения темы «человека науки» весьма «плотная»: главы 11, 16, 24, 42, 58, 61, 72 и т.д. И Ульрих, и автор несколько раз «подводят итог», «завершают тему», но она вновь возникает в новом аспекте и контексте. «Хирурги, безусловно, думают, что хирургия ушла вперед со времени Бильрота; они говорят только, что прочая медицина и все естествознание приносит слишком мало пользы. Я даже... сказал бы, что и богословы убеждены, что со времен Христа богословие как-то продвинулось... Хирурги... утверждают, что естествознание выдает не совсем

⁶² «в науке каждые несколько лет бывает так, что что-то, считавшееся дотоле ошибкой, внезапно переворачивает все прежние представления или что какая-нибудь невзрачная и презренная мысль становится владычицей нового царства идей, и такие случаи там — это не просто перевороты...» [13. Т. I. С. 64].

то, чего от него надо бы ждать. А если говорить о современности, наоборот, с естествоиспытателем, то он жалуется на то, что вообще-то он не прочь заглянуть в сферы более высокие, но в театре он скучает и не находит романа, который бы его занимал бы и волновал ... Последовательность, с какой один валит на другого, не всегда, конечно, одна и та же, но каждый раз есть в этом что-то от детской карточной игры в “дурочки” ... в чем-то в отдельности и самим собой человек еще как-то доволен, но в общем ему по какой-то причине не по себе» [Там же. С. 272] — ирония Ульриха в данном случае далеко не тотальна. Мысль о том, что каждый специалист видит множество возможностей развития собственной области, в силу чего не останавливается на уже совершенном, а развивает даже обдуманную, давшую результаты мысль далее — одна из излюбленных идей, к которым Ульрих и автор по ходу романа неоднократно возвращаются. В собственной области каждый профессионал оказывается в сфере «возможностей» и способен применить законы абсолютизированной и последовательной логики к узкой деятельности. Знаток (Kenner), специалист (Fachmann), профессионал (Berufsmensch) в совокупности представляют тип человека, обладающего навыками рационально-нерационального мышления, но не распространяющего его тотально на все сферы жизни в силу узкой специализации, узкой направленности своей познавательной деятельности. Его универсальность распространяется только на одну область, но, будучи ограничен ею, он может опробовать самые исчерпывающие возможности логики, воплотить абсолют последовательности в ее пределе.

Сходство Ульриха с обобщенным типом специалиста, их сравнение проводится последовательно. Логическая цепочка, выстраиваемая и тем и другими, слишком подробна и разбивает знание на множество составляющих. Каждый из вопросов решается при помощи логики и не предполагает «списания» на озарение, чувство и прочие иррациональные факторы. Глубокое знание подразумевает план проникновения за пределы обывательской рационально-иррациональной модели мышления. Там, где вне возможности оценивать предмет как «положительный» или «отрицательный» рациональное

сознание теряется, заходит в тупик, знание специалиста, как и знание человека без свойств, не предполагает завершенности, формулировки окончательного закона и окончательной оценки. Оно продолжает поиск, не рассматривая уже найденное в качестве единственной возможности. Ульрих, характеризуя специалистов, говорит: «Специалисты никогда не доводят дела до конца. Не только сегодня; они вообще не в силах представить себе завершение своей деятельности» [Там же. С. 253].

Ульриха и знатоков роднит еще одна черта: отношения специалиста с миром – отношения априори конфликтные. Его способ мышления и знания, как и способ мышления Ульриха, вызывают отторжение, негативное отношение, порожденное непониманием. На своей территории знаток оказывается в ситуации противоречия с незнатком: «по мнению нематематиков... обретена реальность и утрачена мечта... математика, как демон, вошла во все области нашей жизни... математика есть источник некоего злого разума, хотя и превращающего человека во властелина земли, но делающего его рабом машины... все они в школьные годы были скверными математиками» [Там же. С. 63 – 64].

Однако не только Ульрих соотносим с типом знатока, в непродолжительные моменты, чаще всего профессиональной деятельности, многие другие персонажи подходят к тем же методам мышления. Можно вспомнить озарение Лейнсдорфа, когда, доведя до логического продолжения светлую, казалось бы, мысль о невозможности добровольных поворотов назад в человеческой истории, он неожиданно обнаруживает ее темную сторону: человечество, как бродяга, не способно найти приюта и не хочет этого делать. Иллюстрирует ту же всеобщность методов мышления специалистов эпизод, когда Туцци обнаруживает недостатки в работе своего секретариата, и мыслительный кризис Лео Фишеля, когда тот понимает, что десяти минут в день на занятия философией недостаточно. Почти любой человек в своей узкой области и на короткое время владеет научным мышлением.

Таким образом, тип «специалиста» в романе имеет весьма существенный смысл не просто фона, а эталона, в сравнении с которым выявляется суть индивидуальной характеристики основных действующих лиц. В соотношении с этим эталоном становится более наглядно построение образной системы романа. Система образов романа трехчастна: Ульрих – человек без свойств во всех областях (он проходит многие из них: офицерство, инженерия, математика, но от каждой из них отказывается); знатоки (гости Диотимы, Туцци, Лейнсдорф, Лео Фишель) – люди без свойств в собственной области, обладающие свойствами во всех остальных областях, прежде всего, морали; Арнгейм – во всех областях человек со свойствами, поскольку, занимаясь всем, он ни в чем не специалист, соответственно, не видит иной перспективы развития, чем денежной.

Таблица 4

Рационально-иррациональный тип мышления	Рационально-иррациональный тип мышления	
	Иррациональное отрицательно, представлено в виде «иррационального остатка» Пессимист в размышлении, оптимист в действии	Иррациональное положительно, объясняет противоречия Пессимист в действии, оптимист в размышлении
Человек без свойств — «знаток»	«Знаток» — специалист, не обладающий свойствами только в своей области	«Не знаток» — человек со свойствами
Ульрих	Лейнсдорф, Туцци, Фишель, Штраштил, Мезеричер, Вальтер, Диотима, Герда и др.	Арнгейм Зигмунд Моосбругер

Для первого – Ульриха – мир не делится на рациональное и иррациональное, доброе и злое, а предстает в целостности и совокупности взаимосвязанных явлений, в равной мере являющихся предметом познания. Для вторых рациональная логика — основной метод познания, который периодически наталкивается на противоречия, и приходит к кризису, который они «списывают» на темный иррациональный остаток. В качестве возможных путей познания, рассматриваемых в эстетике Музиля, выделяются два: представленный традицией идеализма, базирующийся на иррациональных истоках, отказавшийся от точности ради «культуры» путь априорных заключений, и признающая источником знания опыт позитивистская традиция, нуждающаяся в рациональной логике для

синтезирования опыта в «комплексы ощущений». И то и другое подвергается критике, поскольку подменяет изучение содержания «структуры мира» изучением форм ее проявления. Единую основу как науки, так и искусства составляет для Музиля рациональная логика. Заключение, обладающие вероятной устойчивостью и определенностью, возможны только в сфере повторяющихся фактов и только до тех пор, пока длится повторяемость. Это сфера любой естественной, общественной науки, науки о человеке. Однако каждый последующий опыт в этой сфере не вписывается априорно в уже существующую систему, а является поводом для ревизии системы, которая, соответственно, может быть «перевернута» и опровергнута – примеры математики и физики дают Музилю подтверждения. Законы логики, примененные в сфере фактов, лишенных монотонности, — фактов этики — приводят к иным результатам, не позволяя вывести закона. Логический подход, однако, актуален и в той и в другой сфере. Область науки является областью рациональной. Область поэзии и этики — нерациональная. Целостность художественного произведения, как и целостность научной теории, складывается не из суммы составляющих, а из единства наблюдательной позиции. Синтеза рационального и нерационального Музиль не предполагает.

Для третьего – Арнгейма – рациональное мышление подменяется цитированием чужих, уже опробованных идей и так называемой практической деятельностью, а иррациональное – необходимый элемент объясняющий все явления действительности, снимающий с него ответственность постижения, поскольку все непонятое автоматически переводится в разряд непостижимого.

«Утопия точной жизни», к которой стремится Ульрих, вполне соотносима со «злом профессионализма», как оно предстает в романе: «Если приглядеться, какие свойства ведут к открытиям, то видишь, что это свобода от традиционной почтительности..., предприимчивость, как и жажда разрушать, умение отмечать моральные соображения...; другими словами, обнаруживаешь не что иное, как старые охотничьи, солдатские и торгашеские пороки, которые только перенесены в духовный план и перетолкованы в добродетели. ... Элемент

изначального зла, так сказать, не утрачен ими..., нерушим и вечен, по крайней мере, так же вечен, как все человечески высокое» [Там же. С. 348]. Общее основание того и другого — нежелание остановить процесс осмысления и познания у порога порядка и морали. Для Ульриха нет ничего, изначально обладающего положительным или отрицательным смыслом. Он изучает причины, мотивы, источники любого события, прослеживая логическую цепочку вне границы начала и конца, все факты при таком подходе оказываются тесно связаны между собой и мир обретает некоторое единство. То же единство он обретает и в дискурсе научного мышления, что наглядно демонстрирует научный лексикон: «Взять хотя бы своеобразное пристрастие научной мысли к механическим, статистическим, вещественным объяснениям, у которых словно бы вырезали сердце» [Там же]. Познание обретает последовательность и приближается к истине только тогда, когда отказывается от искусственных ограничений непротиворечивости предшествующему знанию, «правильности» и социально ориентированных норм «хорошего» и «плохого». Поведение ученого определяет «любовь к истине, спору нет...; но вокруг этой светлой любви есть еще пристрастие к отказу от иллюзий, к необходимости, к неумолимости, к охлаждению и отрезвлению... голос истины сопровождается подозрительными побочными шумами» [Там же. С. 349]. Исследователь не должен иметь свойств, чтобы открытое им обладало новизной и истинностью. Аморализм – залог честности и последовательности в знании, гарант того, что знание не потеряет со временем «etwas Unwägbares, ein Vorzeichen, eine Illusion»⁶³, будет соответствовать актуальному состоянию духа, поскольку при следовании правилам это соответствие постепенно утрачивается.

Арнольд, наоборот, представляет тип человека, обладающего свойствами во всех областях. Его ум ограничен штампами, правилами, порядком, он не ставит исследовательских задач ни в одной области (даже в области коммерции, где, казалось бы, является профессионалом). Он занимается всем: коммерцией, литературой, благотворительностью, публицистикой, коллекционированием,

⁶³ Что-то невесомое, знак «плюс-минус», иллюзию.

наукой. Но везде он «имел дело с людьми, которые превосходили его в своей области, но он нравился им как не-специалист» [Там же. С. 229]. Во всех областях, в которые он обращается, он преследует задачи не внутренние – саморазвития, а внешние – продвижения самого себя, зарабатывания славы. Поэтому «специалистам, случалось заметить, что в своей области они представляют собой все-таки еще нечто совершенно иное, чем он... они называли его ...универсальным человеком, что в устах специалистов то же самое, как если бы в мужском обществе о какой-нибудь женщине сказали, что она красавица на женский вкус» [Там же. С. 227]. Можно предположить, что все великолепие мысли и славы он ставит на службу своим коммерческим интересам. И это предположение отчасти подтверждается, когда обнаруживается, что он использует великую австрийскую Параллельную акцию для прикрытия собственных коммерческих авантюр. Однако сугубо сатирическая трактовка существенно упрощает образ человека, воплощающего в романе наиболее полный тип современного интеллектуала. Лицо Арнгейма – «лицо времени (das Gesicht der Zeit ist)» [30. Bd. I. S. 358]. Он – «символический образ рождающейся демократии» [Там же]. Человек, обладающий устойчивой славой интеллектуала, не обладает свободой и смелостью мысли ни в одной из «присвоенных» им себе областей знания, даже «коммерсанты были о нем, как о коммерсанте невысокого мнения» [13. Т. I. С. 228]. Он пользуется иррациональным как формой спасения от необходимости развивать ту или иную, попавшую в его поле зрения мысль. Арнгейм же всегда вовремя «бросает» опасную мысль или опасное поприще: *«Мир оказывался в порядке, когда его рассматривал Арнгейм»* [Там же. С. 213] (курсив наш – Н.С.). От размышления он переходит к пропаганде действия в тот момент, когда размышление подходит к границе дисгармонии, объявляя дальнейшее непостижимым. Арнгейм – человек со свойствами. Его свойства – это чужие цитаты, закостеневшие правила, умение маневрировать между истиной и догмой.

Если знаток видит прогресс только в своей области, то Арнгейм не видит прогресса вообще. Он благополучно обходит все противоречия мышления, но и в настоящий прогресс он не верит. Следствием его «непрофессиональной» позиции становится «великодушный пессимизм», «в том смысле, что от Собора вряд ли следует чего-либо ждать, но с другой стороны, такая благородная задача сама по себе уже требует от тебя всей отпущенной тебе веры и самоотверженности. Такой деликатный пессимизм завоевывает доверие и среди великих умов; ибо по каким-то причинам представление, что ум сегодня вообще не добивается настоящего успеха, приятнее, чем представление, что ум одного из коллег такого успеха добился» [Там же. С. 374 – 375]. В третьей части Зигмунд в некоторой мере отражает позицию Арнгейма. Врач психиатр «всегда держится посередине между чванством опытного врача, который не очень высокого мнения о возможностях медицины, и чванством современного человека, который вышел за пределы интеллектуальной традиции и вернулся опять к гигиене опрощения работы в саду» [Там же. Т. II. С. 52]. Это второй представитель абсолютизированного «человека со свойствами», все заимствующего, ни во что самостоятельно не верящего, развивающего любую мысль ровно до тех пор, пока она не пришла в противоречие с уже существующими знаниями, списывающего на мораль и дух функции приведения в порядок противоречий. В отличие от человека без свойств, ставящего размышление на место центральной деятельности, и людей без свойств (знатоков), логически мыслящих в рамках узкой профессиональной сферы, человек со свойствами не видит противоречий, но и в поиск возможности их разрешения не верит. Он деятелен не в силу собственного убеждения, а в противоположность ему. У такого человека нет другого выхода, кроме как соотнести с иррациональным саму возможность обретения смысла: «Проблему цивилизации можно решить только сердцем... внутренним зрением и чистой волей. Разум не добился ничего, кроме того, что низвел до либерализма великое прошлое» [Там же. Т. I. С. 235]. Для него любая деятельность благородна, поскольку отменяет противоречия духа. Другое

отражение и Арнгейма, и Ульриха – убийца Моосбругер. Иррациональное объяснение мира для него – единственно возможное⁶⁴, только иррационализм приводит все опасности и противоречия мира в систему. Маньяк-убийца наслаждается тем, что отпускает свои мысли на волю, предоставляя им течь естественным путем и приводить к самым неожиданным результатам. Он не руководит своим мыслительным процессом: «Es wurde gegen seinen Willen in ihm gedacht»⁶⁵ [39. Bd. I. S.304]. И лишь в этом случае результат приносит ему удовольствие и восстанавливает его гармонию с миром. «Лицо, наделенное всеми приметам доброты» [13. Т. I. С. 94], отражает либо страх перед миром, когда ему необходимо действовать, либо умиротворение размышления и чувства мира, приведенного в равновесие его «пляской». То, что Моосбругер делает непроизвольно, Арнгейм – сознательно. Моосбругер, благодаря галлюцинациям, восстанавливает свой мир, Арнгейм, вовремя взятой паузой в размышлениях и адресацией к иррациональному не дает «рассыпаться» цепи разглагольствований на высокие темы. Последовательное сумасшествие оказывается максимально близко последовательной и абсолютизированной вменяемости и приводит к аналогичной мыслительной ситуации: мир можно понять, но нельзя исправить. Любое действие, как на взгляд Арнгейма, так и с точки зрения Моосбругера, восстанавливает равновесие лишь временно.

Позже пессимизм соотносится с самой идеей действия, таким образом, косвенно возвращая к Арнгейму и его противостоянию Ульриху, как человеку не действия, а мысли. Диотима, подводя итоги Параллельной акции, определяет причину своего разочарования, подытоживает: «В действии, в отличие от слов, есть великолепный пессимизм. Не будем отрицать, что в прошлом всегда только говорили. Мы жили ради великих идеалов и слов» [Там же. Т. II. С. 157].

⁶⁴ «он сам обходился с этими голосами и видениями не иначе, чем с обезьянами. Ему было забавно слышать и видеть, что они вытворяют; это было несравненно прекраснее тягучих тяжелых мыслей, которые были у него самого..., он знал, что это называют галлюцинациями, и соглашался с тем, что способность к галлюцинациям составляет его преимущество перед теми, кто ею не обладает» [13. Т. I. С. 279].

⁶⁵ В нем думалось против его воли.

Знарок также может стать объектом иронии, главное основание которой, – его раздвоенность. В той или иной профессиональной области знарок — явление понятное и объективно признанное необходимым, позиция знатока в вопросах нравственности, души, долга и т.д. вызывает, как правило, недоумение: «Но вздумай кто-нибудь применить приобретенное таким образом мировоззрение за пределами каких-то частных, специальных задач, ему тут же дали бы понять, что у жизни иные потребности, чем у мысли [Там же. Т. I. С. 350].

Правомочность применения законов мышления к областям духа подтверждается героем лишь отчасти. В начале романа Ульрих составляет положительную альтернативу миру свойств и догм, однако далее рассказчик все чаще отстраняется от своего героя, комментирует его критически, делает его объектом иронии. С другой стороны, Диотима, Штумм, Кларисса и другие не просто сталкиваются с теми же вопросами, но и интуитивно осознают применимость законов логических к сфере Великих идей.

Мир, в конечном итоге, делится на тех, чьи идеи «vielleicht immer ein klein wenig zu groß»⁶⁶ [30. Bd. I. S. 293], фатально ведут к разрушению и, уже, войне, и тех, у кого нет идеи, а есть наблюдательная позиция – Ульрих, Агата. Первые мыслят в рамках оппозиции рационального и иррационального. Вторые воспринимают мир подвижным и пластичным.

Определение рационализма дается в романе неоднократно и, несмотря на иронию, включает совершенно определенный набор понятных и устойчивых признаков. Рационализм – это «способность так удачно разъединять две противоречащие друг другу мысли, что они никогда не встречались в сознании» [13. Т. I. С. 274]. Рациональное сознание стремится «превратить мудрость жизни в теорию жизни» [Там же. С. 295]. Для рационалиста, «хотеть – это значит думать, а не действовать по указке инстинкта» [Там же. Т. II. С. 40].

Реакция рационального сознания отличается резкостью приятия или неприятия, однонаправленностью, сознательным или подсознательным

⁶⁶ пожалуй, немножко слишком велики.

«выключением» эмоциональной сферы. Индивидуальные характеристики персонажей, принадлежащих к рационально мыслящему типу, подтверждают этот набор признаков. Так, генерал Штумм «был человек благодущный и не в его нраве было воображать что-то необыкновенное, не говоря уж о сверхъестественном» [Там же. Т. I. С. 389]; доктор Штраштилль воплощает «сочетание чрезвычайной развитости абстрактного мышления с поразительной эмоциональной тупостью» [Там же. Т. II. С. 15]; Лео Фишель «был прилежной клеточкой социального организма, которая добросовестно делала свое дело, но отовсюду получала ядовитые соки» [Там же. Т. I. С. 245]. Они существуют в поле устоявшихся характеристик, в не трансформирующемся интеллектуальном пространстве, где рациональное — положительно, все остальное — вычеркнуто, удалено, не составляет предмета интереса, объявлено постыдным и негативным.

Самая естественная реакция рационально ограниченного сознания — испуг. Все, что не вписывается в сферу рационально постижимого, выталкивается, объявляется темным, злым. В наиболее последовательном и законченном виде воинствующий рационализм представляют в романе два персонажа: отец Ульриха и профессор Хагауэр – муж Агаты. Отец воплощает крайнюю степень рационализма, поэтому он категоричен в формулировках и легко становится на позицию неприятия: так, покупка сыном маленького замка «оскорбляла его чувства и пугала их, как чреватая бедой дерзость» [Там же. С. 36]. Даже умирает он в борьбе за точность прочтения очередной формулировки закона. Его спор по поводу «и» и «или» с коллегами возводит его разумность в степень воинственности. Это человек, всегда придерживающийся только делового стиля, а последовательность его мышления подчас создает ощущение сумасшествия. Другой крайний вариант рационалистического человека, соотносимый с отцом Ульриха, – муж его сестры Агаты. Воспоминание о нем заставляет Ульриха разделить всех «точных людей» на два типа: себя и Хагауэра – типы, взаимоисключающие, противоположные друг другу. Абсолютный рационалист профессор Готлиб Хагауэр пользуется «методом

пуговиц», последовательно изолируя свое мыслительное пространство от внешних раздражителей, воздействий, отвлекающих факторов. Персонажи, не столь рационалистически последовательные, периодически наталкиваются в романе на резинки, препятствующие непосредственному общению между людьми. Впервые образ резинки возникает в сценах любовного увлечения юного Ульриха супругой одного майора. Резинку как образ преграды позже абсолютизирует Кларисса, говоря, что между людьми есть резинки, которые, натягиваясь, преграждают им путь друг к другу. Моосбругер ищет те же спасительные резинки, которые могли бы его защитить. Материализует образ Агата, положив резиновую подвязку в гроб отца. В итоге, даже сжимаясь до минимума, пространство между людьми остается ощутимым. Разница в том, что Моосбругер осознает иррациональную преграду как спасение, Кларисса – как препятствие. Агата с Ульрихом своей преступной шуткой воздают должное последовательной позиции отца, резинка – отражение его, а не их собственного отстранения от рассматриваемого предмета. Крайняя степень иронии по отношению к рациональному (точному) человеку Хагауэру фиксируется в том числе и в трансформации образа: вместо подвижной и пластичной, способной к изменению резинки (Моосбругер, Кларисса, Ульрих с Агатой) — пуговица, застывшая, ороговевшая, костная (Хагауэр). Его метод описывается в двух эпизодах романа (главы «Доверие» и «Профессор Хагауэр берет за перо»). Во втором эпизоде происходит своего рода подмена, комическая деформация, иронический пуант. В первом случае образ возникает в сознании Ульриха, во втором Хагауэр сам, оказывается, пользуется той же терминологией и даже снабжает ее соответствующей литературой. Шутка Ульриха оборачивается серьезной, теоретически осмысленной, снабженной обоснованием и терминологическим аппаратом жизненной позицией: «В жизни Хагауэра уже не раз оправдывал себя “способ пуговиц” и он воспользовался им сейчас. Способ этот состоит в том, что на свои мысли оказывают методическое воздействие, даже и при задачах весьма волнующих; подобным образом человек пришивает пуговицы к одежде, потому что он на поверку только терял бы время, если бы

возомнил, что без них быстрее раздевался бы. Английский писатель Серуэй, например, чьей работой об этом воспользовался Хагауэр, потому что даже в горе ему было любопытно сравнить ее с собственными взглядами, различает в успешном процессе мышления пять таких пуговиц: а) наблюдения над явлением, трудность в истолковании которого непосредственно ощущаешь; б) более узкое ограничение и определение этих трудностей; в) предположение насчет возможного решения; г) логические выводы из этого предположения; д) дальнейшее наблюдение, чтобы принять или отклонить их, и, таким образом, успех мыслительного процесса. Аналогичный метод Хагауэр уже удачно применил к такому светскому занятию, как лаун-теннис, изучая эту игру в клубе государственных служащих, благодаря чему она и приобрела в его глазах немалую интеллектуальную прелесть, но в чисто эмоциональных делах он этим методом еще ни разу не пользовался» [Там же. Т. II. С. 305]. Комизм в результате удваивается. Хагауэр, оказывается, воплотил в жизнь худшее предположение Ульриха. Степень его рационализма невозможно преувеличить, поскольку она крайняя.

Тотальность рационального мышления иронически подтверждают и два типа предложений в комитеты Параллельной акции, которые систематизирует Ульрих относительно заглавий «Назад к...» и «Вперед к...».

Общая и наиболее характерная черта рационального сознания, представленного персонажами романа, — его добровольное самоограничение. Практически ориентированный разум, принимая внешние условия, ориентируя себя на осуществление идеи, то есть на практическую цель, неизбежно ущемляет сферу собственных возможностей. С точки зрения рационального сознания: «Высший смысл есть в этом <размышлениях специалиста>, конечно, всегда, но так, для практических целей, они противоречат себе через каждые два слова» [Там же. Т. I. С. 248]. Единственно возможный практический вывод делает Диотима, когда говорит, что «человека нужно стеснить в его возможностях, планах и чувствах всяческими предрассудками, традициями, трудностями и ограничениями, как безумца смирительной рубашкой, и лишь

тогда то, что он способен создать, приобретет, может быть, ценность, зрелость и прочность» [Там же. С. 43]. Такое ограничение необходимо, поскольку рациональное в своем крайнем варианте иррационализируется: создает «приятную неясность» [Там же. С. 112], приводит к семейной непримиримости, превращает самого последовательного рационалиста в «на свой лад идеалиста» [Там же. С. 354]. Терминологически феномен не уместяющихся в рамки рационального сознания фактов в романе варьируется: *Imponderabilien*, *unverstandener Rest*, *nichterklärter Rest*, *irrationale Rest*. Во всех случаях он – источник духовного дискомфорта, возрастающего убеждения в ошибочности как своих собственных взглядов, так и воззрений эпохи, он ассоциируется индивидуальным рациональным сознанием персонажей с темной иррациональной сферой жизни. Иррациональный остаток формируется и накапливается, достигая критической массы противоречий, зафиксированных в ситуации последнего года перед войной. Процесс накопления осуществляется в три фазы: первая — ожидание, что «нежелательные явления общественного характера исчезнут сами собой» — «почти неощутимая степень той пытки недовольства, под знаком которой проходит жизнь людей с твердыми убеждениями» [Там же. С. 242]. Вторая — «постепенное, по капле, появление новых взглядов..., которое сопровождается уже бессильным чувством неотвратимости» [Там же]. Третья — «отдельные брызги и струи нового сливаются в затяжной дождь» [Там же]. Формирование иррационального остатка – свидетельство кризиса дуалистического рационально-иррационального мировоззрения, поиск пути преодоления которого ведется в двух направлениях: 1) попытка предложить «научное» (рациоидное) мышление как альтернативу рациональному; 2) ирония, которая помогает примириться с вопросами и противоречиями реальности, а потому определена Музилем как конструктивная: «... десятый характер ... разрешает все, кроме одного — принимать всерьез то, что делают его, по меньшей мере, девять других характеров» [Там же. С. 58].

Образная система романов Штифтера, Броха и Музиля, таким образом, отражает сущность гносеологической концепции каждого из них; представляет систему отношений рационального и иррационального как «открытую», незавершенную, становящуюся; дает набор моделей (фигур), представляющих эстетическую концепцию автора, воплощающих его утопический проект.

Система образов романов выявляет наиболее актуальный объект познавательной концепции Штифтера, Броха и Музиля, каковым оказываются этические категории, составляющие основу миропорядка [14], айдос-единицы [1], нерационально познаваемые, ставшие в истории культуры объектами «формульности» и «атрибутомании» проявления духа [13].

На пересечении авторского и персонажного дискурсов – идеальный смысл, для выражения которого во всех трех случаях необходимо «очистить» слово от лишенных актуальности смыслов, установить конвенцию непосредственности восприятия, открытости миру.

1.2. ДВОЙНИЧЕСТВО И ОТРАЖЕНИЯ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ РОМАНОВ

Симметрия, двойничество, соотносимость частей – общие принципы построения образной системы всех трех романов. Удвоение смысла, связанного с тем или иным образом, служит выделению его из ряда других, соответственно, подвергаются такому удваиванию «образцовые», наиболее значимые персонажи.

1.2.1. ЗАКОН СИММЕТРИИ В «БАБЬЕМ ЛЕТЕ»

Симметрия образной системы романа А. Штифтера «Бабье лето» выстраивается из соотношения двух идеальных семейств, представляющих в романе утопический проект автора. Господин Дрендорф, его жена и дочь Клотильда — с одной стороны, и барон Ризах, Матильда и Наталия – с другой,

воплощают осуществленную мечту автора о гармонии разумного самоограничения и любви, основанной на прощении и доверии. В романе А.Штифтера два героя-идеолога, которым препоручено внушить юному Генриху представление о добродетели, культуре, истории. Это его отец и барон фон Ризах. Они гармонические, разносторонние герои, осознающие свой долг и готовые к его выполнению, что, впрочем, не лишает их жизнь некоторой горечи. Штифтер ставит задачу восстановить мир, расшатанный романтиками: эстет – фигура зловещая (Рокероль в «Титане» Жан-Поля), художник – фигура трагическая (Крейслер у Гофмана). В противовес им Штифтер ставит в центр повествования мещанина⁶⁷ и землевладельца⁶⁸, обретающих смысл жизни в покое и добродетели.

Между господином Дрендорфом и бароном фон Ризахом много общего: увлечение искусством и историей, уважительное отношение к предметам чужого труда и почтение к разным видам деятельности, ответственность, с которой они подходят к общественным и семейным обязанностям, некоторые элементы двойной жизни, когда педантичное исполнение долга и служение обществу компенсируется интеллектуальными упражнениями, имеющими ценность исключительно для самого героя. Сходство, субъективно воспринимаемое молодым Дрендорфом, подается в неготовом виде, составляет отдельный, разворачивающийся во времени, устойчивый мотив романа. Впервые оно указывается, когда Ризах ведет себя так же, как Дрендорф по отношению к книгам: «Он взял книгу и поставил ее на место. — Простите, — сказал он, — у нас так заведено... книги эти после чтения ставятся на место, чтобы комната сохраняла подобающий ей вид» [14. С. 55]. Далее регулярные воспоминания об отце во время изучения имения Ризаха устанавливают для героя их связь: «Во всем этом я нашел некое сходство со своим отцом» [Там же.

⁶⁷ Дрендорф говорит: «У меня были свои тайные радости и страсти. Их дает презренный мещанский промысел, когда он ведется по-мещански без затей. Что неказисто, в том тоже есть своя гордость и величие» [14. С. 611].

⁶⁸ Ризах утверждает: «Вы поняли бы ее <землю>, если бы владели землей и особенно, если бы разводили на ней эти культуры» [Там же. С. 63].

С. 80]. Наконец, Генрих начинает корректировать свои действия, учитывая сходство этих героев в интересах и поведении: «Сделал я это довольно хорошо, ибо при осмотре дома думал об отце и запомнил больше, чем то случилось бы при других обстоятельствах» [Там же. С. 145].

Генрих с симптоматической регулярностью вспоминает отца во время разговоров со своим гостеприимцем и прогулок по его имению, и наоборот, разговоры с отцом ассоциируются с идеями фон Ризаха. В своих ранних путешествиях герой, по крайней мере, трижды прерывает повествование ради своих воспоминаний об отце (главы «Приют», «Гость» и «Встреча»). Всегда эти воспоминания печальны, тоскливы: «Ich dachte mit Lebhaftigkeit, ich könnte sagen, mit einer Art Sehnsucht auf meinen Vater...»⁶⁹ [35. S. 76]. Обратная связь также значительна, но если сравнение отца с Ризахом преобладает в первой половине романа, то обратное сравнение (Ризаха с отцом) возможно только после событий главы «Сближение»: «Когда отец говорил, я думал о моем гостеприимце, который испытывает подобные чувства и высказывает подобные мысли. Но ведь не диво, что люди сходных устремлений сходны также умом и приходят к схожим мыслям, особенно при не слишком большой разнице в возрасте» [14. С. 337]. Более того, грусть, которую вызывали мысли об отце, постепенно забывается, и появляется в воспоминаниях о Ризахе: «Этот рассказ Матильды вызвал у меня почти грусть» [Там же. С. 402]. Движение образных потоков, связанных с этими героями, встречное: от грусти к узнаванию — в отношениях с отцом и от узнавания к сравнению с отцом и к грусти воспоминания — в отношениях с Ризахом.

Эта грусть неизбежное следствие чувства родственности, сопричастности у Штифтера, не случайно она появляется (с меньшей регулярностью) и в описании Густава, Наталии и особенно Матильды и матери. Однако в случае Дрендорфа и Ризаха она имеет дополнительное весьма существенное обоснование. Оба ведут «двойную» жизнь, выполняя общественные и материальные обязанности, которые не приносят радости, но являются

⁶⁹ Я, можно сказать, с оживлением и с какой-то тоской подумал о своем отце.

необходимой частью, и занимаясь науками и искусствами ради радости, души, исторического развития. У Ризаха этот период двойного существования уже в прошлом, Дрендорф преодолевает эту двойственность по ходу действия романа. Однако грусть от ограниченности человеческих возможностей материальными (Дрендорф говорит о счастье иметь достаточно средств на занятия искусством) и временными (Ризах констатирует что, чтобы выполнить задуманное, нужно обладать временем Бога) рамками человеческой жизни остается.

Оба героя в романе выступают в качестве воспитателей, дидактов, учителей. Их рассуждения на тему искусства, истории и культуры, казалось бы, максимально близки авторским. Более того, биография Ризаха содержит прямые аналогии с обстоятельствами жизни Штифтера, а отдельные его пассажи прямо повторяют строки штифтеровских публицистических работ. Яркий пример — рассуждение Ризаха о простых людях: «Как-то я оказался в зале, где были выставлены древние скульптуры... В зал приходили селяне, одежда которых позволяла заключить, что жили они в очень отдаленной части страны. На них были длинные сюртуки, на их башмаках с пряжками лежала пыль пути, пройденного, возможно, только сегодня утром... они осторожно подошли вплотную на цыпочках. Нечасто, наверное, выпадало на долю мрамора такое непосредственное и глубокое признание» [Там же. С. 346]. Этот эпизод романа почти дословно воспроизводит фрагмент штифтеровской статьи «О школе и семье», где он описывает крестьян, любующихся мраморной статуей: «В Мюнхене три года назад я видел как несколько крестьян из Швабии в длинных сюртуках, синих чулках и пыльных башмаках с пряжками стояли перед мраморами в художественном зале. Мраморной статуе более двух тысяч лет, она из Древней Греции, и была чудесно прекрасна... никакое время не могло сознательно произвести нечто более прекрасное, чем Древняя Греция. Однако швабские крестьяне долго стояли перед ней погруженные во внимание, в восхищение» [36. S. 45 – 46].

Однако прямое соотношение рассуждений Ризаха и Дрендорфа с позицией автора невозможно по нескольким причинам. Во-первых, весь текст романа представляет собой воспоминания Генриха, соответственно, и прямая речь этих героев также является продуктом его памяти, степени внимания, познавательных возможностей. Во-вторых, как речь Ризаха содержит фрагменты, перекликающиеся со штифтеровской публицистикой, так и в речи Генриха такие отрывки присутствуют. Примером может служить его рассуждение о том, как по-разному виделся ему мир на разных этапах его взросления: «В разные поры это бывало по-разному, — отвечал я. — Некогда мир был таким же ясным, как и прекрасным, я старался многое узнать, многое зарисовывал, и записывал. Потом все стало труднее, решать научные задачи оказалось не так легко, они усложнялись и подводили к все новым вопросам. Затем наступила другая пора, мне стало казаться, что наука — это еще не конец, что неважно, знаешь ли ты что-то в отдельности или нет, мир засиял как бы внутренней красотой, которую хочется охватить сразу, не раздробленной на части... [14. С. 372]. Этот фрагмент уже от лица самого писателя повторяется в авторском вступлении к роману «Витико»: «Юношей я следовал по этим следам предания и настал день, когда мечты принесли свои плоды. Затем я стремился оформить результаты в детских поэтических попытках. Позже...» [37. С. 11]. Наконец, в-третьих, речи Ризаха и Дрендорфа устойчиво ориентированы на слушателя и в зависимости от того, насколько развит Генрих, они усложняются, эмоционально насыщаются. Шесть диалогов о культуре, включенных в роман по поводу работ Ризаха над восстановлением того или иного произведения искусства, существенно отличаются друг от друга. Очевидно, что становление персонажа и характер этих бесед тесно взаимосвязаны.

Композиция романа относительно способа общения Генриха Дрендорфа с его учителями может быть представлена в виде трехчастной системы. Границы между частями, выделенными по этому признаку, неточно накладываются на авторское деление томов. В основе деления романа на три тома — фабульная

история: встреча с возлюбленной, постепенное сближение, подготовка к свадьбе. Но в то же время герой совершает внутреннюю работу, результаты которой сказываются и на уровне обсуждаемых проблем и на форме общения с образцовыми героями романа. Первые два диалога (главы «Приют» и «Встреча») отличаются некоторой категоричностью, прямотой высказываний, использованием антитез. В них выстраиваются оппозиции, которые сглаживаются в ходе последующих бесед. Диалоги второго уровня (главы «Сближение» и «Открытие») ориентированы на собеседника, прошедшего этап опытного и научного развития, способного оценить нюансы смысла, не нуждающегося в полемическом заострении излагаемых идей. Общий тон разговора становится несколько патетически возвышенным, подчеркивающим понимание того, насколько высок предмет, находящийся в центре рассуждения. Третья часть (главы «Праздник» и «Доверие») содержит общение если не равных, то, очевидно, близких по духу, складу ума и воззрениям людей. В этих частях торжествует тон спокойной беседы, избегающей оппозиционных противопоставлений и высоких слов. Этот покой стилистически подчеркивается очевидным торжеством в последних двух диалогах трехчастной структуры: в однородных рядах, в построении сложных предложений и даже целых периодов. Это схема, в целом характерная для научного стиля. В следующих эпизодах меняется соотношение героев (Генрих сам начинает выступать в роли учителя для Густава, сестры, иногда Наталии). Как следствие, «выравнивается» его речь. Он перестает извиняться, а говорит уверенно и на те темы, которые знает. Таким образом, говорить о том, что Ризах и Дрендорф однозначно являются выразителями авторской позиции в романе нельзя.

Кроме того, при всей похожести Ризах и Дрендорф все же дифференцированы настолько, насколько это позволяет задача отразить идеал как дидактическую модель для героя и читателя⁷⁰. Дифференцированы методы

⁷⁰ Персонажей Штифтера часто упрекали в отсутствии оригинальности и характера, однако эту специфическую черту его поэтики легко объясняет теоретический постулат Шиллера: «В области идиллии надо, как во всех других разновидностях поэзии, раз навсегда сделать выбор между индивидуальностью и идеальностью; ибо, пока мы не достигли конечного совершенства,

воспитательного воздействия. Они по-разному говорят, что особенно заметно в обсуждении одних и тех же тем, когда Дрендорф идет путем предположения и допущения: «Die mittelalterliche Kunst steht wohl höher als die neue» (Средневековое искусство, пожалуй, выше, чем новое) [35. S. 394] (курсив наш – Н.С.), а Ризах расставляет акценты в соответствии со своими убеждениями: «An diesen Bildern könnte auch unsere Zeit lernen, wenn sie solchen Wunsch hätte» (На этих рисунках могло бы поучиться и наше время, если оно захочет учиться) [Там же. S. 92]. Дифференцированы отношения с Генрихом. Его взаимоотношения с Ризахом поступательны, на протяжении всего романа имеют одну и ту же основу (почтение, уважение и отстранение). Для обучения всегда используется некий «третий объект»: обсуждаются предметы искусства, рисунки, постройки, но никогда не используется пример собственной судьбы ни учителя, ни ученика. В этом смысле принципиально отличается глава «Rückblick» (Ретроспекция) – рассказ личной истории барона фон Ризаха. Однако и эта часть, хотя и служит разрешению интриги, элементы которой заключены автором в многочисленные намеки, ничего не меняет в отношениях Генриха и его гостеприимца. Отношения с отцом стадийны. В противоположность Ризаху, господин Дрендорф в первой части романа определяет жизнь своего сына только примером и действием, словесные уроки, душевная близость, беседы об искусстве появляются во второй половине, после знакомства Генриха с коллекцией отца. Сцена познания внутренней жизни друг друга существенно меняет отношения героев: «Вот что такое большая, неопишуемая любовь отца. Он обладал этими драгоценными вещами, его сердце было привязано к ним, а сын его проходил мимо, не обращая на них внимания, но отец не отнял у сына ни частицы своей приязни, он приносил себя в жертву...» [14. С. 335]. Это кульминация отношений, переломный момент, после которого начинается новый отсчет их отношений, меняется их характер.

желание удовлетворить одновременно обоим требованиям есть вернейший способ оказаться в разладе с обоими» [66. С. 186]. Учитывая устойчивую ориентированность Штифтера на просветительские образцы, такой подход к образам «воспитывающих» героев вполне оправдан.

Все случайные, стихийные, проникнутые печальным чувством воспоминания об отце, сосредоточены в первой части, до этой сцены. В дальнейшем Генрих осознанно внимает наставлениям отца и вспоминает о нем и его коллекции, чтобы целенаправленно способствовать ее расширению. Меняется эмоциональный фон воспоминаний: при мысли об отце «... сердце забилося от радости, и седые волосы, которых на его голове появлялось среди темных все больше, показались мне еще достопочтеннее, а легкая складка заботы на его челе, возникшая в этом вместилище его мыслей в трудах на наше благо, тогда как я отдавался своим радостям, наслаждаясь жизнью и людьми, а сестра моя расцветала как великолепная роза, наполнила меня чуть ли не благоговением» [Там же. С. 239 – 240].

Ризах и Дрендорф в плане «представления» читателю взаимоотражают друг друга. Дрендорф представлен изначально в своей социальной функции (отец был купцом), затем в контексте семьи и лишь в последнюю очередь дается представление о существовании приватной жизни, изолированной от любого внешнего воздействия (закрытые книги, библиотека, идеально убранные комнаты). Такая последовательность особенно очевидна в построении первой главы: порядок, количество приказчиков, соседи – факты социального уровня; порядок семейных ужинов и нормирование поведения детей – уровень семейный; работы по устройству пригородного дома – приватная деятельность. Завершается формирование образа лишь в центре романа при более близком «знакомстве» отца и сына, когда частная жизнь отца, по сути, реабилитируется, выводится из подполья. Ризах, наоборот, изначально представлен как «частное» лицо: портрет, странности одежды и поведения; затем в окружении «семьи» — эпизод с Густавом и лишь в последнюю очередь – в общении с мастерами и крестьянами. И тот и другой – обладатель тайны, раскрывающейся лишь во второй части романа, но и характер тайны – противоположный, взаимодополняющий жизнь другого: у Дрендорфа тайна – его частные интересы, у Ризаха – его чиновничье прошлое, социальное бытие. Соответственно, они «докомплектовывают» друг друга до некой

гармонической целостности, влияющей на Генриха. Показателен еще один аспект: открытое, «срединное» положение семейной социальной роли того и другого. Именно семья (семейное бытие) — точка пересечения обеих крайностей, примиряющая частное с общим и дающая широкий простор для реализации характера и потенциала.

Принцип отражения распространяется и на других героев.

Генрих в доме Ризаха не обнаруживает ничего нового: все заведенные здесь законы в полной мере характерны и для дома его отца. Разница лишь в том, что в родном доме Генрих по малолетству должен был воспринимать их как данность и неукоснительно им следовать, у Ризаха же он удостоивается объяснения целесообразности каждого действия. Более того, все знания Генриха, получаемые на первых порах в Доме роз, — возврат и вариация уже известного с целью присвоения и расширения мыслительного горизонта. То, что изначально осваивается в малом, затем находит подтверждение в большом. В итоге складывается представление о том, что при продлении жизни и познания можно «освоить» мир. А в «первом шаге» познания лежит аксиома порядка и веры, то есть иррациональный источник.

1.2.2. ВНУТРИРОМАННЫЕ И МЕЖРОМАННЫЕ ОТРАЖЕНИЯ БРОХОВСКОЙ ТРИЛОГИИ

Эстетические, идейно-тематические и в особенности ассоциативные связи персонажей «Лунатиков» Г. Броха весьма многообразны и придают целостность и единство пестрому полотну трилогии. «Двоения» действуют как внутри каждого романа, так и устанавливают прочную связь между романами.

Отражения внутри романов (Пазенов и его отец, Мартин и Лоберг, Эш и Гедике) в основном имеют «завершающую» функцию и, как следствие, эмоционально сопряжены с финалом безнадежности, бессмысленности, предсказуемости. Повторения за пределами «истории» размыкают целостность каждого текста в отдельности и придают ему смысл продолжения,

спасительной неопределенности, продолжающегося поиска. В трилогии две разновидности таких межроманных отражений: продолжение жизни того же героя (Руцена во втором романе, Пазенов и Эш – в третьем) или единение нескольких персонажей в связи со сходством ценностных систем, связанностью их с одной проблемой, помещение в единое эмоционально-образное поле (деятельный член Армии спасения — Лоберг и девушка из Армии спасения – Мари, богемка Руцена и Илона, которая родом из Венгрии).

Принцип повторяемости и отражаемости одного факта и персонажа в другом как один из основных принципов субъективного сознания, характерного для мировидения его героев, Брех формулирует в начале первого романа, когда, глядя «Фауста», Пазенов неожиданно прозревает другой смысл событий. За любым человеком, предметом, явлением стоит другой смысл, символом которого этот человек является. Родственность добра и зла приводит к тому, что каждый является отражением другого: «Давали “Фауста”, и сладкое звучание было не менее бессмысленным, чем оперное действие, где ни одна душа, в том числе и сам Фауст, не замечала, что за любимыми чертами Маргариты кроется лик Валентина и что Маргарита должна поплатиться именно за это, а не за что-то другое. Может быть, это известно Мефистофелю, и Йоахим был рад, что у Элизабет нет брата» [1. Т. I. С. 42]. Всеобщность отражений создает в романе своего рода кольцо, связывая эпизоды первой части с финалом. Так, в начале первого романа возникает «совершенно второстепенный» образ Яна – управляющего имением господина Пазенова. Образ является частью детских воспоминаний Пазенова и имеет значение только как воплощение одиночества героя внутри семьи, где установленный порядок требует отдать его в кадетскую школу вопреки желаниям и наклонностям. Детское сознание Йоахима наделяет Яна определенной мистичностью, поскольку скрытый за бородой рот не позволяет идентифицировать произносимые им слова как действительно его, это «вполне мог быть кто-то другой» [Там же. С. 11]. Второстепенный, незначительный, забытый уже на первой странице управляющий, который в детских

представлениях ассоциировался с порядком и правильностью, противостоящей законам мира, воплощаемым родителями, вновь актуализируется в третьей части трилогии в образе духовно близкого Эша, которого «все манеры ... делали ... похожим на управляющего именем майора. Что может сказать управляющий о вере?» [Там же. Т. II. С. 174]. Возникает своего рода кольцо: и там и там «управляющий» бессловесен, он обладает способностью успокоить, создает иллюзию спасения от одиночества, но и там и там эта фигура соотносится с невозможностью найти «правильное» решение. Другое «кольцо» создает эпизод падения с лошади. В первом романе оно становится для Пазенова знаком неправильности и своего рода проклятия. Мистика усиливается, поскольку он едет на лошади покойного брата, неожиданно останавливающейся перед незначительным препятствием. Внутреннюю борьбу с Берtrandом, которую Пазенов ведет весь роман и полем которой становится в его сознании чистота Элизабет и возможность защитить Руцену, он осознает как проигранную темным силам, воплощенным в Берtrandе, он не может противопоставить ничего в достаточной мере светлого и надежного, а потому обязан отступить, «удалиться и оставить Элизабет Берtrandу» [Там же. Т. I. С. 117]. Только свадебное торжество, придавая той сфере жизни, которая связана с Элизабет строгость формы, реабилитирует его и восстанавливает ее чистоту. В финале третьего романа пророческий эпизод поражения повторяется в его сознании в момент ранения: «Упал вместе с лошадью... легкое препятствие, и тем не менее упал... я ее пристрелю... бесчестие смывается пулей... пулей, но не бесчестным оружием» [Там же. Т. II. С. 343]. Убеждения его молодости, обретшие форму в событиях первого романа, в том числе и пуле чести, дважды материализованной в нем: когда брат погиб на дуэли и когда Руцена ранила Берtrandа, субъективно подтверждаются действительностью третьего.

Отражения внутри каждого романа раздвигает границы системы ценностей персонажей с тем, чтобы в совокупности была видна общая их черта – фрагментарность, и они взаимно дополнили друг друга до «максимально возможно полной картины мира или его части» [24. S. 91]. На определенной точке

развития Йоахим фон Пазенов, например, становится продолжением и отражением своего отца. Они сходным образом думают: «Dieses jedoch war eine Überlegung, die seines Vaters würdig gewesen wäre»⁷¹ [25. S. 61] — вопрос об авторстве этого комментария остается открытым. Он может в равной мере быть авторским и принадлежать самому герою. Границы Konjunktiv der indirekten Rede не обозначены. Разочарованность героя или ирония по отношению к нему автора смешиваются, как и в большинстве случаев в романе, когда неоднозначность позиции приводит к подвижности восприятия. Пазенов и его отец повторяемостью поведения, мыслей и фраз создают в первом романе определенную лейтмотивную структуру. Главный из связывающих их лейтмотивов — «не все ли равно» — одна и та же фраза, которую оба произносят в разных ситуациях и которая наглядно показывает, как ненаправлено и непредсказуемо развитие мира: «Богемия... — ответил господин фон Пазенов, — ... а, впрочем, все равно (Na, ist ja egal)» [Там же. S. 20]; «...Пазенов, пожав плечами, ответил: “Все равно” (ist ja egal)»⁷² [Там же. S. 94]. Безразличие к тому, что происходит при повышенной заинтересованности к ощущениям, предчувствиям, отвлеченным вопросам⁷³, делает одного продолжением другого. Впав в безумие, Пазенов-отец своим неутомимым, неостанавливаемым поиском и ожиданием неведомого письма от сына предвещает те идеи, которые будут сформулированы Йоахимом в редакционной статье «Куртрирского вестника» в третьем романе. Сумасшествие старшего Пазенова радикально последовательно: что такое честь, ради которой погиб его сын? Если она нечто важное, то, оставшись жить, другой сын лишился чести⁷⁴. Следовательно, чтобы понять ее суть, нужно, разрушив границу жизни и смерти, установить связь с Гельмутом, а

⁷¹ Это, правда, была мысль, достойная отца.

⁷² В письме Гельмута аналогичный скепсис находит несколько отличное выражение, он до стадии ощущения полной бессмысленности не доходит, он убит на дуэли раньше: «мне почти безразлично (mir ist es trotzdem fast gleichgültig)» [25. S. 46].

⁷³ Можно вспомнить интерес к чужим страхам и попытки выяснить, что такое честь, господина фон Пазенова или наблюдение за напоминающим Мефистофеля прохожим и немое соперничество с Берtrandом Йоахима.

⁷⁴ «При этом казалось, что самому господину фон Пазенову известно, что он ждет чего-то совсем другого, чем письма от Йоахима, и что почтальон, навстречу которому он так осторожно крадется, вовсе не тот, у кого перекинута через плечо сумка» [1. Т. I. 92].

для этого преодолеть свой собственный страх. Помещая себя в тот же треугольник чести, жизни и страха, майор Пазенов в последнем романе преодолевает выбор через «положительную иррациональность» религиозности, сохраняя тем самым целостность своей системы ценностей⁷⁵.

Актуализация прежних образов и ощущений не обязательно связана с дискурсом одного и того же персонажа. Ощущения Пазенова от присутствия у гроба брата в первой части отражает Эш в третьей: «Мертвый! — завопил Эш. — мертвые полагают, что они могущественны, но пробудить жизнь в темном доме они не в силах... мертвые — это убийцы!» [1. Т. II. С. 245]. В этом случае происходит значительное расширение смыслового поля ассоциации. Каждый из участников разговора проецирует его крик на себя: у Эша есть и свой мертвец (Берtrand), Гедике – на Замвальда, Пазенов – на Гельмута и сына. Общая идея ценности жизни в системе мировых ценностей связывается в трех романах, сначала с Гельмутом через Гарри и далее с Гедике, который «был обязан десяти сигаретам, поставленным на кон в споре» «... тем, что ему снова пришлось увидеть солнце и залитый солнцем мир» [Там же. С. 16]. Теоретически осмысляет эту же тему доктор Флуршутц: «Сейчас мы переучиваемся на железах, а на следующей войне мы уже сможем прекрасно лечить эти чертовы газовые гангрены» [Там же. С. 22]. С другой стороны тот же Гедике – продолжение Корна. Он – ограниченный человек в крайнем варианте: даже «собрав все необходимые частицы своей души (die notwendigsten Stücke seiner Seele)» он остается «примитивным человеком (primitiver Mensch), так что дальнейшие поиски вряд ли приумножили бы его душевное богатство (seelischen Reichhaltigkeit)» [25. S. 427]. Необходимое противопоставлено целостности всего объема. В первом романе ощущение недостаточности необходимого смертельно и воспринято как возвышающий повод для факта в сочетании с другим смыслом становящегося просто убийством. В последнем романе только необходимое обеспечивает жизнь, в то время как возвышенное сталкивается с преградой нереализованности в

⁷⁵ «и нам почти начинает казаться, что мы должны, прежде всего, посеять по миру черные полчища, дабы из огня Апокалипсиса могло восстать новое братство и общность, чтобы было восстановлено царство Христа» [Там же. Т. II. С. 103].

контексте жизни. Гельмута стремление к духовному привело к смерти: «Er starb für die Ehre»⁷⁶ [Там же. S. 48] , Гедике из-за отказа от духовного — к жизни. Во всех трех случаях героев роднит своего рода восторг смерти: сознательная смерть Гельмута, самоубийство Гарри, Гедике встречает канонаду: «... поднятые костыли торчали вверх, выделяясь на фоне неба. Можно было подумать, что он ликует... услышали, как он смеется» [1. Т. II. С.338]. Фрагментарность их системы ценностей не преодолима.

Герой второго романа Лоберг получает свое продолжение в Мари и Нухеме Зуссине – персонажах «Истории девушки из Армии спасения в Берлине». Они воплощают утопический проект веры, радости и Закона, однако Лоберг – предмет иронии, тогда как Мари – объект удивления и даже зависти Бертрана Мюллера. Лоберг еще воплощает односторонность и ограниченность утопии: «Он был, и в этом не приходилось сомневаться, идиотом» [Там же. Т. I. С. 239]. Эпизоды, связанные с ним ироничны: «...все это, конечно, не на полном серьезе» [Там же. С. 238]. При расширенном толковании сходными оказываются самые разные утопические модели поведения и мышления. Утопия веры мало чем отличается от утопии социализма: «Мартин начал листать антиалкогольные и вегетарианские журналы из Швейцарии: “Вот это да, — проговорил он, — почти единомышленник (“Alle Wetter”, sagte er, “fast ein Gesinnungsgenosse”)”» [25. S. 226]. В другой крайности Лоберг отражается в Гарри – брошенном любовнике Бертранда: « “Любовь приходит только раз в жизни”. А ведь он говорит, как Лоберг<...>. Может хоть изредка этот мангеймский идиот бывает правым, а тут именно тот случай» [1. Т. I. С. 334]. Но, несмотря на всю иронию, пассажи Лоберга все чаще востребованы Эшем, дают ответы на его собственные вопросы, а в рассуждениях о будущем сыне, отцом которого может оказаться и Эш, но растить которого будет Лоберг, ирония преодолевается. В «Истории девушки из Армии спасения» аналогично строящие свою ценностную систему персонажи будут представлять единственно достижимый вариант гармоничности и целостности.

⁷⁶ он умер ради чести.

Женские образы трех романов также логично выстраиваются в цепь взаимоотражений: Элизабет и Руцена, Хентьен и Эрна, Хентьен и Илона и, наконец, Ханна. Насколько они отражают друг друга, подтверждают и их сложные отношения с языком: Руцена богемка и плохо говорит по-немецки, отражается в другой чужой героине — «Илоне, которая почти не говорила по-немецки» [Там же. С. 232], а Ханна не может говорить с мужем, не обвиняя его. В первом романе относительно строгая оппозиция чистоты и порочности, возвышенности и практичности, сконцентрированная в двух героинях, свойства которых к финалу микшируются, но еще поддаются искусственному разделению в сознании воспринимающего их героя: «...Элизабет сама еще во власти зла, ибо она выдает его существование в себе его собственными словами и не может разогнать признаки химеры словом Божьим» [Там же. С. 199]. Конвенция порядка все же устанавливается через социализацию восприятия героини в свадьбе и пошатнувшиеся, было, связанные с ней святость и возвышенность восстановлены. Во втором романе за необретением идеала приходится выстраивать двойную оппозицию: возвышенность и практичность – основание противопоставления Хентьен и Илоны, чистота и порочность – основание оппозиции Хентьен и Эрны. Таким образом, одна и та же героиня уже не может воплощать положительный полюс сразу в контексте двух оппозиционных рядов и, не являясь поэтому самодостаточной, доукомплектовывается другими женскими образами. Смысл снижения и противоречивости сопрягается со смыслом очеловечивания и нивелирования оппозиции: «Матушка Хентьен была умной женщиной, даже мудрой, у нее не может быть ничего общего с этой тарабарщиной» [Там же. С. 240]. Дифференциация проводится достаточно последовательно не только автором, но и протагонистом, поскольку он во второй половине романа делает выбор из трех возможных вариантов: «Она не была похожа на других; такой, которой он позволял бы входить утром в его комнату и мешать ему во время утреннего туалета; это была не Эрна, она никогда не требовала бы от него, чтобы он думал о ней и писал ей хорошие, наполненные чувствами письма. Не была она и такой, которая могла бы связаться с каким-то Корном, хотя земного в ней было

куда больше, чем в Илоне» [Там же. С. 27]. Но помимо отношений противопоставленности, как и в первом романе, возникают отношения взаимосвязанности: «... Эрна – частичка матушки Хентьен, и говорить об измене было бы неуместным» [Там же. С. 359]. Освободительная функция Руцены абстрактна, Илона осмысливается героем в соотнесении с сидящим в тюрьме Мартином, поэтому прямо становится символом освобождения. Различие сфер и контекстов при этом Эша не останавливает, поскольку сколь бы существенно не отличались мангеймская квартира Эрны и кельнская тюрьма, в которой сидит Мартин, и то и другое – только часть жизни самого героя и не воспринимаются поэтому, как различные, даже противопоставленные друг другу сферы: «Не понимавшую язык, ее вряд ли можно было и дальше называть гостем... скорее, она напоминала посетительницу, пришедшую в темницу или добровольную заключенную» [Там же. С. 393]. Наконец в третьем романе разноценности и разнофункциональности окончательно соединяются и «разрывают» героиню изнутри, не будучи сводимыми в непротиворечивую картину мировоззрения и характера из-за отсутствия иерархической системы приоритетов: «чтобы как-то объяснить странное состояние отчуждения, отчуждения, наличие которого невозможно отрицать. Она одичала, так и было сказано доктору Кесселю; “одичала”, повторила она» [Там же. Т. II. С. 61].

Каждый из многочисленных персонажей третьего романа имеет свои соответствия в предыдущих и является логическим завершением той или иной темы, заявленной ранее.

1.2.3. АРНГЕЙМ, УЛЬРИХ И МООСБРУГЕР: СХОДСТВА ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ

Формула Р. Музиля, вынесенная в заглавие второй части «Человека без свойств», — «происходит все то же» — фиксирует не только неподвижность Параллельной акции, составляющей социально-критическое, комико-сатирическое ядро романа и не только непредсказуемость хода истории, которая, представляя собой соединение множества векторов направлений и интересов,

всегда «то, чего никто не хотел», но и мифологическую повторяемость как закон существования и мира, и человека. Система образов романа строится на множестве взаимоподмен и взаимоотражений, которые в совокупности можно разделить на три типа: во-первых, мифологические двойники, соотносимые относительно философской и исторической проблематики, во-вторых, идейные двойники – относительно романной гносеологии, в-третьих, сюжетные двойники, сублимирующие одно в другом в конкретных ситуациях.

Первый тип представлен настойчиво проводимым сравнением главного героя с Моосбругером. История Моосбругера – единственная в романе, представляющаяся вводной. Остальные герои во всем многообразии связаны с Ульрихом фабульно. Это либо участники Параллельной акции и Ульрих соприкасается с ними относительно своей секретарской деятельности (Лейнсдорф, Арнгейм, Штальбург, Мезеричер), либо его родственники (отец, Хагауэр, Диотима), друзья и любовницы (Кларисса, Вальтер, Бонадея, Леона, Фишели, Герда). Моосбругер единственный персонаж, с которым Ульрих лично не знаком и ни разу не встречается. В то же время именно эта история включена в романе в наибольшее число контекстов. Реакция на скандально окрашенную газетную историю – катализатор нравственного состояния общества, повод для едкой сатиры на современные средства массовой коммуникации, ориентир, относительно которого определяется степень саморазрушающей духовной энергии, которой обладают наиболее иррациональные герои: Кларисса, Бонадея. Заинтересованность в Моосбругере как примере и объекте для размышления, которую проявляет Ульрих, и «параллельность» их историй на определенном этапе: Ульрих попадает в полицейский участок и его описывает судебный чин, в это же время арестовывают Моосбругера и он подвергается аналогичной операции; Моосбругер вызывает юридические прения по вопросу частичной и полной вменяемости и Ульрих получает письмо от отца на ту же тему, даже в тех же выражениях; сцена, которую пытается разыграть Бонадея перед Ульрихом спустя главу, повторяется во внутреннем монологе Моосбругера о природе женщин, дают повод для сопоставления героев. В определенные моменты способ

мышления Ульриха неожиданно соприкасается с логическими схемами, выстраиваемыми «частично вменяемым» преступником. Процесс его мышления становится очень сходен с тем, как осмысляет мир маньяк-убийца: психиатры «довольно быстро спрашивали его: “Сколько будет четырнадцать плюс четырнадцать?” И он отвечал им неторопливо: “Так, примерно, двадцать восемь – сорок”. Это “примерно” вызывало у них затруднения, над которыми Моосбругер усмехался. Ведь это же совсем просто; он тоже знает, что дойдешь до двадцати восьми, если от четырнадцати пойти на четырнадцать дальше, но кто сказал, что там надо остановиться» [13. Т. I. С. 280]. Нежелание и неспособность остановиться на определенной мысли, принять свершившийся факт как окончательный составляет предмет сходства. Но значительно различаются методы, которыми они приходят к подобной позиции. Ульрих развивает логическую цепь по законам научного и художественного познания, Моосбругер живет в ожидании озарений и «галлюцинаций», в то, что они являются свидетельством «нездоровья», не веря. Если Ульрих разрушает догму и моральные табу для того, чтобы убедиться в их правомочности, и логическим путем сам приходит к истинности действительно значимых из них, то Моосбругер от начала до конца морально индифферентен, он лишен представления о добре и зле. Ульриху в какой-то момент его наблюдений даже имеющие представления о морали люди (как доктор Штраштилль) кажутся недостаточно развитыми духовно. Моосбругер сосредоточен исключительно на себе, и все его оценки зависят от степени понимания наблюдателем его мотивов. Если большинство оппозиционирующих Ульриху героев воплощают рационализм, то Моосбругер, напротив, воплощает крайнюю степень иррационализма, что не менее (более) разрушительно. Соответственно, и связывается он в образном восприятии других персонажей с иррациональными образами, воплощающими необъяснимость, непостижимость, те стороны их собственной природы, которые в наименьшей мере им понятны. Для Клариссы Моосбругер музыкален, для Арнгейма — религиозен. Для Клариссы он плотник, следовательно, Спаситель. Ее «прямолинейная» вера в гений и музыку не находит более полного выражения, чем убийца, душащий

женщин. Гениальное должно обладать загадочностью и быть адресовано чувственной сфере воспринимающего субъекта. «Ницше и Христос погибли из-за своей половинчатости» — многократно произнесенный ею во второй части романа тезис, следовательно, нужен новый спаситель, последовательный в своем иррационализме настолько, чтобы освободить мир от «пут» добра и зла окончательно, чтобы границы иррационального действия простирались за пределы веры или отрицания. Для Арнгейма он Авраам, приносящий жертву, и, собственно, тоже основатель нового мира. Если Ульрих занят поиском утопии «тысячелетнего царства», то Моосбругер ни с каким будущим не связан, однако в восприятии Арнгейма происходит подмена: Моосбругер воплощает для него ту степень веры в иррационализм, которая способна переродить мир, начав новый отсчет его существования.

Второй тип отражений — идейный — наиболее ярко представлен парой Ульрих и Арнгейм. Их отношения «если копнуть глубже, похожи на встречу не узнавших друг друга братьев» [Там же. С. 615]. Они противопоставлены друг другу как представители разных поколений – Арнгейм гораздо старше Ульриха и при испытываемой им необходимости в общении он постоянно ощущает чувство неловкости, некой зависимости от младшего. Конфликтом поколений их отношения, однако, не являются: во-первых, Арнгейм, а не Ульрих, выразитель эпохи, во-вторых, в романе есть более молодой герой, являющийся, помимо всего прочего, уменьшенным слепком с Арнгейма — Вальтер, в-третьих, Арнгейм представляет тип «универсального человека», все знающего, всем занимающегося, следовательно, не воспринимаемого как реликт прошлого. Скорее, не Арнгейм – человек прошлого, а Ульрих – человек будущего, что подтверждается и их личностной направленностью: Арнгейма – на дело, Ульриха – на размышление; и восприятием их другими героями: первый живет сегодня и, собственно, не верит в будущее, второй – в ожидании завтра занят поиском утопии. Разница позиций, таким образом, нивелирует разницу в возрасте.

Они показательно производят сходное впечатление на окружающих при первом знакомстве. Большинство героев фиксируют некоторые противоречия

внешнего облика каждого из них. Ульрих, его склад ума, поведение, тотальная ирония не соответствуют его внешности. Так его воспринимает, например, Диотима, констатирующая разрыв между внешним обликом и внутренним содержанием (содержанием характера) кузена: красивое, тренированное тело и тотальный скепсис производят впечатление соединения несоединимого. Арнгейм противоречив уже на уровне внешности. Глядя на свои старые фотографии, он явно видит два разных образа: один – парадный, состоит из атласного жилета, сюртука и галстука «следовавших моде эпохи бидермайер, но призванных напоминать Бодлера» и «волшебной порочности» орхидеи [Там же. С. 437]; другой – будничной, крахмальный стоячий воротник и дюймовая линейка. Несовместимость символов вполне отражает ту несовместимость поверхностной всеядности, отражением которой является этот человек. Арнгейм-литератор, Арнгейм-делец, Арнгейм-князь духа и владелец мусороуборочных предприятий, он воплощает эпоху, в которой богатство становится гарантом признания возможностей. Даже виды спорта, которыми занимаются Ульрих и Арнгейм, тенденциозно противоположны: Ульрих – боксер, Арнгейм играет в теннис. Интеллектуал избирает действие, человек дела – тактику и стратегию.

Они прямо противопоставляются один другому. «Бытие Арнгейма было заполнено деятельностью» [Там же. С. 222]. Бытие Ульриха – это размышление и сознательный уход от результативного, общественно направленного дела. Его активность перенесена в сферу духа, то есть именно в ту сферу, которая представляется Арнгейму вторичной, факультативной, вспомогательной. Для Арнгейма «все, что мы не понимаем, означает лишь невоздержанность неплодотворных сил разума, тогда как истинное – это всегда простое, это человеческое достоинство и инстинктивное чувство сверхчеловеческих истин, доступное каждому» [Там же. С. 252]. Ульрих, напротив, воспринимает вопросы духа как главные вопросы, решение которых требует подготовки, сосредоточенности познавательных усилий, концентрации возможностей: «только насчет того, как быть человеком, каждый еще считает себя вправе судить, и старый предрассудок утверждает, что человеком родишься и умираешь!» [Там же.

С. 253]. Арнгейм благополучно разрешает все противоречия, объявляя нерешенные вопросы частью иррационального и в качестве универсального способа их разрешения предлагая трансцендентное чувство, которым обладают все, следовательно, ставить вопросы духа не имеет смысла, поскольку они легко решаются при помощи чувства каждого человека в отдельности. Ульрих возвращает дух в круг дискуссионных проблем, на которые направлены все средства познания — от логических до художественных, непознанное для него не значит непознаваемое, напротив, в силу непознанности оно нуждается в постижении. Упрощение и последовательность дела, к которым стремится Арнгейм, зачастую подходят достаточно близко к устоявшимся постулатам мещанской культуры XIX века (не случайно в связи с ним ассоциативно возникает бидермайер). Он «умеет находить трогательное идеалистическое зерно в комичных в своем благородстве умах» [Там же. С. 222], что тоже роднит его с образцами, возникающими в романе Штифтера, Розеггера и других. Однако те культурные образцы прошлого, которыми он пользуется (будь то средневековые католические статуи, Гете или австрийский бидермайер), оказываются мертвы именно в тот момент, когда он к ним обращается. Он заимствует любую удобную для него форму мысли, не углубляясь в ее содержание и внутренние противоречия, делающие ее живой, ему важна красота цитаты и возможность с ее помощью не разрешить, а «снять», отменить поставленный вопрос. К тому же Штифтеру, например, Ульрих тоже обращается, когда обучает Клариссу. Он проводит для нее границы, после которых процесс подспудного, постепенного изменения культуры обнаруживается, становится явным. Прямое заимствование при таком подходе становится невозможно, любая классическая цитата должна быть сначала самостоятельно переосмыслена.

Их отношения развиваются как конфликтные⁷⁷, хотя до определенного этапа прямых столкновений, споров, просто бесед в романе не показывается.

⁷⁷ Ульрих «терпеть не мог Арнгейма просто как форму бытия, в принципе, самый тип Арнгейма. Это сочетание ума и делячества, благополучия и начитанности было для него в высшей степени невыносимо» [13. Т. I. С. 211]. Впрочем, Арнгейм и на других героев производит отрицательное впечатление: так, графу Лейнсдорфу «этот Арнгейм не очень

Их приватная беседа описана в только в 121 главе («Обмен мнениями»). До того их встречи и столкновения носят косвенный характер, что не мешает Ульриху поделиться с Диотимой: «В последнее время я много раз с ним беседовал, если вам угодно так назвать наши разногласия» [Там же. С. 315].

Несмотря на различия, разногласия и конфликты, они выступают именно как двойники и сходны, прежде всего, тем, что объективно обладают двойной натурой: «Кто станет порицать за это Арнгейма, пусть учтет, что обладание в духовном плане двойной личностью давно уже не фокус, удающийся лишь идиотам» [Там же. С. 444]. В своих рассуждениях они оба легко приходят к противоположности изначально высказываемым позициям и всегда отдают себе отчет, что доказывая одну точку зрения, могут так же аргументированно доказать и другую. «Умение быть на определенные часы убежденным вопреки своей убежденности» [Там же] не является прерогативой одного из них, а представлено как объединяющее качество. Причем сходные характеристики нарочито ставятся рядом (на соседних страницах, в соседних главах) с тем, чтобы повтор был наиболее ощутим. Если «Ульриху была совершенно ясна односторонность того, что он утверждал» [Там же. С. 418], то «Арнгейм никогда не был вполне честно убежден в том, что он говорил» [Там же. С. 444]. Такое принципиальное сходство делает более наглядными различия. Обладая двойной личностью, Ульрих всегда может поступить по-другому, он сам формулирует, что обладание возможностями отличает его от сумасшедшего Моосбругера, Арнгейм поступает в соответствии с обстоятельствами, то есть как раз не обладает возможностями и вариантами. Чтобы переключить сущность собственной личности, он меняет не себя, а обстоятельства, то есть начинает заниматься после коммерции литературой и наоборот.

Роднит Арнгейма и Ульриха и то, что они «выдающиеся»: «На средний слой образованного общества Арнгейм походил так, как махровая, пышная гвоздика походит на убогую, выросшую на краю дороги гвоздику-травянку» [Там же. С.

приятен» [Там же. С. 271], Туцци даже начинает по его поводу расследование, только Штумм высказывается сдержанно. В отличие от Ульриха, неизменно производящего на всех положительное впечатление, Арнгейм воспринимается устойчиво негативно.

440]. Арнгейм воплощает крайность мыслительной статики, следствием которой становится уверенность в праве делать «все, что угодно». Ульрих – пример другой крайности объективизма и исследовательского напряжения, приходит к аналогичному выводу. Фатализм этого вывода вызывает в романе наибольшее отторжение автора. Это поле, на котором позиция героя и позиция имплицитного рассказчика в наибольшей степени расходятся, что подтверждает большое количество эпизодов третьей части. Как следствие сходства выводов, Ульрих, «несмотря на всю их вражду, чувствовал бóльшую свою близость к нему, чем к другим» [Там же. С. 706].

Связь между Ульрихом и Арнгеймом такая, как между литератором и сверхлитератором. Это сравнение в романе, помимо самостоятельного смысла, раскрывает и смысл соотношения этой пары героев. Литератор, «понятный, может быть, уже не столь многим» [Там же. С. 486] фигура, не утратившая своей самостоятельности в силу ее приватности, он мыслитель, для которого процесс мышления важнее его результата, поэтому он готов к любому результату и любой примет как положительный. Сверхлитератор – символ, «нужно этот самый ум показать, сделать его зримым и действенным» [Там же]. Поэтому он «обязан, как минимум, владеть автомобилем. Он должен много путешествовать, получать аудиенции у министров, выступать с докладами... Он сидит во всех жюри, подписывает все обращения, пишет все предисловия, держит все речи на днях рождения, высказывается по поводу самых разных событий» [Там же. С. 485]. Литератор направлен «в себя», как Ульрих, сверхлитератор – во вне, как Арнгейм.

Показательно, что взаимоотражения Ульриха и Арнгейма осуществляются преимущественно через посредничество третьих лиц (чаще всего, через Диотиму, которая переносит чувства к одному на другого и наоборот) и в косвенной речи обоих. Фабульный повод для такого посредничества дает широкий простор авторской иронии. Влюбленная Диотима «подменяет» Арнгейма, частые встречи с которым не приличны и не безопасны, кузеном Ульрихом: «сдавленное всяческими предрассудками чувство собственного достоинства по-сестрински дезертировало ему <Ульриху> навстречу» [Там же. С.137]. Не будучи в состоянии

разобраться в своих чувствах и отношениях, Арнгейм и Диотима ставят героя в ситуацию «третьего», изливая на него впечатления приватной жизни и нюансы чувств. Он необходим им как ширма, как отвлекающий фактор, прежде всего в борьбе с собственной иррациональностью, грозящей поглотить размеренность и порядок их повседневной деятельности: «Во всяком случае, какие бы ни были на то причины, Диотима и Арнгейм относились к Ульриху так, как двое дерущихся, которые, держась за третьего, от страха попеременно втискивают его в промежуток между собой, и такое положение не было для него безопасным, ибо из-за Диотимы при этом живо вставал вопрос: должны ли люди быть в согласии со своим телом или нет?» [Там же. С. 327]. Прямых бесед и столкновений Ульриха и Арнгейма в романе поэтому почти нет, а косвенная речь, необходимая при посредничестве, создает дополнительную оценочность, чаще ироническую по отношению к другому. Яркий пример – глава 66 «Zwischen Ulrich und Arnheim ist einiges nicht in Ordnung (Между Арнгеймом и Ульрихом не все гладко)» – пересказ Ульрихом своих бесед с Арнгеймом по требованию Диотимы. Ситуация ошибки, недоразумения, предваряющая разговор, оправдывает активность дальнейших комментариев, создает комический эффект: «Удивление Ульриха было убедительно и требовало, чтобы она объяснилась. Но поскольку такой человек, как Арнгейм, тоже не мог говорить неправду, то произошло, по-видимому, недоразумение» [Там же. С. 315]. Ульрих не скрывает своего скепсиса, который выражается в его речи, правда, не прямо, а через настойчивость использования косвенной речи, он нарочито не переходит на *Konjunktiv der indirekten Rede*, а точно обозначает авторство каждой фразы пересказываемого разговора. Выстраиваемые в логику взаимосвязи глаголы речи-мысли позволяют маневрировать между серьезным конфликтом позиций и легкой светской беседой, создают фон псевдообъективности, но негативно характеризуют соперника: «затеял-то его <разговор> Арнгейм (Nun, Arnheim hat es hervorgerufen) ... с очень произвольной улыбкой (mit einem sehr eigenentischen Lächeln), которая... все же была очень величественна (aber doch sehr hoheitsvoll)... Затем он попросил меня отнестись к тому, что он теперь скажет, со снисходительностью, на которую

вправе претендовать нечто иррациональное... поведал он мне (hat er mir anvertraut) <...>. Он сказал мне (Er hat mir gesagt)... Он призвал меня (Er hat mich aufgefordert)... И я должен подумать (Und ich sollte daran denken) ... Затем он заявил мне, что именно об этом он и хотел со мною поговорить! (Dann erklärte er mir, daß er gerade davon zu mir habe reden wollen)» [30. Bd. I. S. 349]. Учитывая, что речь идет об Ульрихе, отстраненный тон, Арнгейма, который старательно воспроизводит эта цепочка, был в изначальном разговоре смешной неуместностью, а сам разговор оставляет впечатление ненужного, даже досадного вмешательства одного человека в духовное пространство другого. Кроме того, название главы создает двойную иронию: «не все в порядке» между Ульрихом и Арнгеймом, но воспроизводится разговор Ульриха с Диотимой и тон, в котором он ведется, максимально миролюбиво-нейтральный. Конфликт позиций не выливается в конфликт идей, поскольку разрешить его также невозможно, как и обосновать взаимное неприятие людей, которые, размышляя об одних и тех же вопросах с разных сторон, неизбежно сталкиваются в сходных точках. Активная позиция Арнгейма вызывает сомнение и неприятие не только потому, что Ульрих пассивен, но и в силу настойчивости и неадекватности поведения самого Арнгейма. Тем более, дальнейший ход событий подтверждает, что он исходил не только из интеллектуальной позиции, но из интересов финансовой интриги. Сомнения, которые Туцци, предпринявший расследование относительно прусского друга своей жены, не огласил, в разговоре Диотимы с Ульрихом приобретают вес звучащего слова: «Думаю, у него есть какая-то не совсем благовидная причина добиваться моего уважения! ... У меня впечатление, что он боится меня... Диотиме... пришло на ум, что переданный Ульрихом разговор был не совсем таким, каким он показался ей со слов Арнгейма. Ее это даже встревожило» [13. Т. I. С. 318]. Обратная связь осуществляется, собственно, тоже через Диотиму, как через кривое зеркало: «Арнгейм воспользовался для этого следующими примерами... Нет, это завело бы слишком далеко. Короче, Арнгейм говорит, что нужно пользоваться средствами, которые предоставляет тебе твое время; нужно всегда действовать с двух позиций, не совсем революционно и не

совсем контрреволюционно, не слишком любя и не слишком ненавидя, никогда не следуя какой-то склонности, а развивая все, что в тебе есть» [Там же. С. 530]. Диотима выступает в качестве неточного транслятора высказываний Арнгейма в силу ярко выраженной собственной оценочной позиции по отношению к кузену: «Вы <Ульрих> прямая противоположность этому! Вы хотите пересотворить мир по своему подобию! Вы всегда оказываете какое-то пассивное сопротивление... Вы полны критицизма, я не помню, чтобы вы что-нибудь нашли хорошим» [Там же. С. 531]. В своих наблюдениях над природой того и другого Диотима доходит до прямо сопоставляющих формул, что дополнительно подтверждает двойничество Ульриха и Арнгейма: «У него есть и ему требуется контакт с реальностью. Вы же, напротив, всегда делаете прыжок в невозможное. Он — само утверждение и вполне уравновешен; вы в сущности асоциальны... У него есть вкус к тому, что уже прошло процесс становления... вы делаете вид, будто мир начнет существовать лишь завтра» [Там же. С. 532].

Интеллектуальное отражение и интеллектуальная оппозиция этих двух героев, как и в случае с Моосбругером, «мистифицируется», получает смысл соотносимости с мифом, правда, в этом случае не с библейским, а с культурным. На определенном этапе посредничество Диотимы (как воспринимающей стороны) подменяется посредничеством Гете (как стороны авторитетной). Гете становится не просто аргументом в споре, а эталоном, относительно которого высвечиваются индивидуальные характеристики каждого из них. Первоначально эта подмена малозаметна, поскольку производится Диотимой как путаница, парадокс памяти, мало подготовленной к восприятию предмета запоминания. Диотима начинает поучать Ульриха: «Арнгейм говорит ... Или это говорит Гете?... делать добро можно начать только тогда, когда ты вообще начал что-то делать» [Там же. С. 530]. Здесь подмена явно несет на себе след комизма, от того, кто говорит, меняется все содержание фразы. Это либо в самом широком смысле урок нравственности, либо прикладной, опробованный практически способ избежать теоретических размышлений на высокие темы при помощи «списывания» всех ответов на классика. Позже, однако, сам Арнгейм выбирает Гете посредником

между собой и Ульрихом: «В одном месте “Вильгельма Мейстера” великий Гете с известной страстностью дает рецепт правильной жизни, он гласит: “Думать, чтобы действовать; действовать, чтобы думать!” Ты это понимаешь?... Тот, кто хочет быть моим противником, знает только одну его половину — Думать!» [Там же. С. 608]. Сам же он с определенными ограничениями, без полноты и действительного смысла знает лишь вторую. Так Гете становится образом, которого не хватало в цепи реально наличествующих, произведенных эпохой персонажей для полноты и гармоничности картины. Он не просто посредник, а идеал, синтезирующий лучшее в них двоих.

Третий тип отражений – фабульные. В комическом варианте фабульные отражения связаны с женскими образами, отягощающими рациональную логику героев-мужчин иррациональными интересами: «...набоб был солнцем и принадлежал Диотиме, Солиман принадлежал Рахили и был светящимся на солнце, восхитительным пестрым осколком, который она прибрала к рукам» [Там же. С. 259]. В отношениях с дамами Ульрих устойчиво оказывается в комической ситуации третьего при Диотиме и Арнгейме, Вальтере и Клариссе, Бонадее и ее муже, Герде и Зеппе, но и возлюбленные становятся отражением и продолжением друг друга: «Бонадея (не путать с Диотимой; Бонадея, благая богиня, богиня целомудрия, чей храм по воле судьбы стал ареной разврата, супруга председателя окружного суда или кого-то в этом роде и несчастная любовница человека, ее недостойного и недостаточно в ней нуждавшегося)...» [Там же. С. 588].

Шире, почти каждый персонаж романа в определенных ситуациях «обрастает» двойниками. Например, сходно понимание прогресса Арнгейма, Лейнсдорфа и Фишеля. Они перефразируют реплики друг друга, говоря, что история не знает отходов назад. Однако в соответствии с характером и доминирующими интересами «прогресс» и отсутствие «негатива» приобретают у каждого свое специфическое значение. Граф приходит к поиску патриотической идеи, которую бы сам «добрый народ» выдвинул и поддержал, Арнгейм к «невыразимости», Фишель — к росту финансовых показателей. В другой ситуации, столкнувшись с кризисом Параллельной акции, Лейнсдорф говорит

совершенно в духе Ульриха и даже его словами: «реалистическая политика – это не делать именно того, что тебе хочется сделать» [Там же. С. 396]. Это не делает его позицию близкой позиции героя в целом, но обозначает границы того поля идей, на котором все мыслительные линии эпохи пересекаются: это поле возможности и предсказуемости результата любого исторического действия, где включается закон больших чисел. При ближайшем рассмотрении разница позиций все же выявляется: Лейнсдорф говорит о том, чтобы «не делать то, что хочется», Ульрих о том «что можно делать все, что угодно». Личностный трагизм порожден рационализмом мышления Лейнсдорфа, делящего процесс на результативные отрезки и рассматривающего промежуточный результат в качестве конечного.

Наиболее яркий пример такого типа отражения Ульрих и Вальтер, которого первый называет своим «неподкупным кривым зеркалом» [Там же. С. 74]. Как и в других случаях, это отношения связи и отторжения одновременно. Оппозиция не является исчерпывающей характеристикой связанности персонажей: «Ты знаешь Вальтера? — спрашивает Ульрих в одном из разговоров Агату, чтобы продемонстрировать ей, насколько объемны и многонаправленны интересы даже отдельного человека, — Мы давно не любим друг друга. Но хотя я злюсь на него и знаю, что тоже его раздражаю, у меня часто, когда я просто вижу его, возникает теплое чувство» [Там же. Т. II. С. 294]. Они сталкиваются как дарование и посредственность⁷⁸, разница между которыми оказывается не так уж велика. Ульрих рассуждает о своем времени и приходит к идее вариантности, к «дозировке» качеств, к идее «невиновности» каждого отдельного человека», тому, что «к хорошему примешалась чуточку великоватая доля дурного» [Там же. Т. I. С. 83]. Вальтер приходит к «иррациональному остатку»: «неразбериха умного и глупого, подлого и прекрасного... проще верить в какую-то тайну, отчего они и провозглашают неудержимый упадок чего-то, что не подчиняется точному определению и обладает торжественной расплывчатостью... его ни к чему не приведшая жизнь

⁷⁸ Вальтер носитель «главного честолюбивого чувства гражданина земли, томимого желанием что-то сообщить и обладающего средними творческими способностями» [13. Т. II. С. 282].

нашла вдруг потрясающее объяснение, оправдание в эпохальном масштабе» [Там же. С. 87]. Но общий итог весьма сходен: «Ты так же пассивен, как Вальтер!» [Там же. С. 405].

§ 2. УТОПИЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ ШТИФТЕРА, БРОХА, МУЗИЛЯ

Дисгармонию и амбивалентность мира каждый из авторов пытается преодолеть в рамках собственного утопического проекта, складывающегося из иррациональных составляющих. Любовь, добро, вера не являются, безусловно, специфически авторскими или специфически австрийскими путями единения мира, лишенного надежности и стабильности, однако специфическим является то, что эти сферы активно рационализуются: предстают логическим выходом из тупика логического мышления. Штифтер, Музиль и Брех трактуют любовь и веру в соответствии с построением картины становящегося, познающего сознания, а не психологией персонажа. Они стремятся исключить «иррациональный остаток» не только из сферы познания, но и из сферы чувства, поскольку то и другое в равной мере служит в романах гносеологическим задачам.

2.1. ЛЮБОВЬ КАК ПОЛИСЕМАНТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В РОМАНАХ ШТИФТЕРА, БРОХА И МУЗИЛЯ

2.1.1. ТИПЫ ЛЮБВИ В ЭСТЕТИКЕ А. ШТИФТЕРА

Любовь – «непостижимое чувство, каким Творец соединяет два пола, дабы они в счастья служили Его целям» [15. С. 283]. Это определение, которое Штифтер дает в 1841 году, в самом начале творчества, является, пожалуй, наиболее полным из всех, сформулированных им, поскольку учитывает три главных составляющих, которые обязательны для его концепции любви: во-первых, все виды любви родственны, поскольку все являются отражением

любви божественной; во-вторых, любовь предполагает действие во благо семьи и мира, накладывает на человека целый комплекс обязанностей; в-третьих, имеет целевой характер, заключая человека в круг связей, обладает не только психологическим, но и, в конечном итоге, социальным и историческим смыслом. Любовь призвана гармонизировать мир и компенсировать его противоречия. Специфично для Штифтера то, что будучи рожденной эстетическим чувством (стремлением к красоте), любовь от эстетики дифференцируется, переводится в сферу этики. Как целостное этическое понятие она последовательно дистанцируется от любой опасности быть соотнесенной со страстностью, чувственностью, экзальтированностью и отсутствием меры. Определение любви включает значительные, но ускользающие черты, которые невозможно сформулировать иначе, как через отрицание: «Мы жили только без несчастья. Для счастья нужно нечто большее, чем отрицательность, счастье — это воплощение очарования другой стороны, к которой радостно устремлены все наши силы» [14. С. 565].

Если иметь в виду фабулу романа как любовного – знакомство Генриха с Наталией, их нечастые встречи и тихая, благородная любовь, увенчанная браком, – то практически весь первый том составляет романную экспозицию. Встреча героев происходит лишь в седьмой главе и сознательно обставляется таким образом, чтобы произвести впечатление события рядового, не выдающегося. Она случается на дороге. Герой, поглощенный впечатлениями от бесед с гостеприимцем, забывает о ней и вспоминает лишь по прошествии значительного времени. Значение эта сцена обретает изначально не как любовная, а как воспитательная: глядя на будущую возлюбленную, Генрих делает вывод о значимости предмета искусства: «Коляска все ниже спускалась с горы, а я подумал, что нет, пожалуй, лучшей натуры для рисования, чем человеческое лицо» [Там же. С. 141].

Этапность отношений отмечается для рассказчика поведенческими парадоксами или тем, что Генрих фиксирует как парадокс, задаваясь риторическим вопросом о причине собственного поведения. На ранних этапах

знакомства он неожиданно немеет в присутствии Наталии, что выделяет ее из числа знакомых. Усугубляется его «неожиданное» молчание тем, что оно сопряжено с открывающейся образной «скобкой»: рядом оказывается первое упоминание и подробный разговор об экзотическом цветке, который зацветет затем в ночь свадьбы Генриха и Наталии. Садовник, проводив господ, обращается к Генриху с просьбой сопровождать его в Инхоф, где произрастает *cereus peruvianus*. Парадоксальность молчания, отмеченная рассказчиком, усугублена, таким образом, автором, вписана в эволюционирующий контекст формирующихся отношений. Значимость Наталии подчеркивается едва уловимой подменой: «... шляпа Наталии то возникала перед нами, то исчезала, когда ее коляска то въезжала на пригорок, то...», однако ранее несколько раз повторялось, что Наталия едет «в коляске матери», и Генрих видит «коляску Матильды» [Там же. С. 324 – 325]. Соответственно, произведенная в последнем абзаце большого смыслового периода подмена призвана обратить на себя внимание. Случайные поступки и случайные действия должны показывать зарождение чувства. Отсутствие психологического анализа возмещается тщательной фиксацией такого рода оговорок, подмен и странностей в поведении, которые в общей ткани романа настолько удалены друг от друга, что обращают на себя внимание только при специальном рассмотрении темы.

Почти полное отсутствие какого-либо общения делает особенно значимыми любые проявления взаимного интереса. Временные пропуски способствуют новому взгляду на Наталию, принципы поведения, однако остаются неизменны. Развивающиеся отношения способствуют эволюции «странностей», фиксируемых Генрихом: «Матильда и Наталия уехали за два дня до меня... Не знаю, почему я так долго не уезжал. Мне ведь было все равно, плохая погода или хорошая» [Там же. С. 333].

Проходит еще год, прежде чем происходит следующий разговор и следующий шаг к сближению: «Она взяла меня под руку, но так легко, что я не чувствовал ее руки» [Там же. С. 373]. Смятение героя нарушает его привычный распорядок дня, дестабилизирует внутреннюю приверженность к порядку,

создает негативный фон для его занятий. Привнесенная дисгармония значительна настолько, что герои искусственно прерывают отношения, чтобы преодолеть их иррационализм. Что и подтверждается при их первой встрече в гроте: «Приблизившись к гроту и заглянув в него наискось, я увидел, что на мраморной скамейке сбоку от нимфы сидит Наталия... Одна рука лежала у нее на коленях, другой она опиралась на спинку скамейки, спрятав в ладонь лоб ... Она подняла глаза, увидела меня. Она встала, вышла из грота, быстро зашагала в сторону стены плюща и углубилась в кусты» [Там же. С. 384]. На этом этапе появляются романтические позы и интонации, например, приведенное выше описание Наталии, сидящей в нарочито романтической позе, что само по себе не свойственно героям Штифтера. Романтизм отношений разрушителен, в данной ситуации — особенно. На определенных этапах (что в большой мере связано с постоянным наличием воспитательных целей в произведениях Штифтера) штифтеровские герои проходят стадию романтической восторженности и порывов, а следовательно, юношеской неискушенности, иногда безрассудности, склонности к ошибкам. Однако любовь романтическая вытесняется, подменяется моральным манифестом⁷⁹. Любовь дает толчок развитию, свидетельствует о переходе героя от одной стадии складывания личности к другой, наконец, она – завершение круга формирования. Романтизм торжествует тогда, когда это развитие искусственным образом прерывается, так, разрушительный приговор Матильды высказан совершенно в романтическом духе: «Он сделал для меня невозможным принадлежать ему, потому что разрушил волшебство, которое все связывало, сулившее нерушимую близость на будущие годы и навсегда» [Там же. С. 558 – 559]. Порывистость преодолевается в ходе становления. Переход от романтической «страсти» к этически обусловленной и нормированной «любви» предстает либо формой примирения и обретения спокойной радости и стабильности будущей ответственной жизни (Генрих), либо поздним осознанием ошибки (Ризах).

⁷⁹ О любви-дисциплине в духе классиков (Гете) говорит Шенборн [103. S. 464]. О манифестации в любви пишет Кастнер [86. S. 124].

Последний этап, на котором отношения еще подвержены изменениям в случае Генриха и Наталии, — объяснение. Далее конвенция установлена, порядок раз определенный, как и в случаях с расположением вещей, построек, книг, неизменен и должен только поддерживаться, мера «сделанности», после которой работа должна стать незаметной, достигнута: «И вот все решилось» [Там же. С. 411]. Далее вся жизнь новой семьи должна достаточно ровно двигаться в направлении покойной старости. В отношениях влюбленных установлен порядок, не нуждающийся в дальнейшем усовершенствовании.

Счастливая любовь не может быть скоротечна, каждый следующий шаг тщательно подготавливается и сопрягается с изменениями в уровне развития самого героя и его возлюбленной. Каждый достижим только на следующем уровне формирования сознания. Здесь лежит принципиальное отличие положительного примера (отношений Генриха Дрендорфа и Наталии Тарона) от отрицательного (Густава Ризаха и Матильды Маклоден). Первые прошли длительный путь тщательно скрываемого каждым из влюбленных чувства, увенчанный «случайным» объяснением и благословением родственников. Вторые быстро (в течение года) осознали свою любовь, выяснили отношения, но получили указание старших отсрочить свадьбу, что послужило поводом к их разрыву. Значительные отличия выявляются на протяжении всего развития отношений, поэтому разница финалов при ближайшем рассмотрении оправдана их содержанием.

Во-первых, достаточно очевидны отличия «протекания» любви. В первом случае это долгий процесс, не осознаваемый самими его участниками. Они практически не остаются наедине, почти не разговаривают, ограничены в проявлении каких бы то ни было форм взаимного интереса. Максимальная степень свободы, которую себе позволяет Генрих: «Я ничего не ответил, покраснел и очень почтительно поклонился» [Там же. С. 432]. Во втором случае все знакомство занимает чуть больше года (от поздней весны до начала следующей осени) и протекает очень активно: «Я говорил с ней, показывал попадавшиеся на нашем пути предметы, выслушивал ее вопросы, рассказы,

отвечал на них... Я старательно переписывал ей в тетради ноты...» [Там же. С. 542 – 543].

Во-вторых, даже осознание чувства для Генриха не дает еще оснований для его обнаружения: «...я скрывал это влечение и намеревался, если оно будет безнадежно, подавить его, никому не проронив ни слова» [Там же. С. 434]. Объяснение тщательно подготавливается, отношения показываются как развивающиеся. В случае Ризаха и Матильды объяснение возникает спонтанно, оно не продумано, не подготовлено.

В-третьих, решимость скрывать чувства и относиться к ним с некоторой долей опасения определяет специфику самого объяснения. Дрендорф комментирует: «... пока случай — мы говорили о других, очень далеких вещах — не обнаружил нашего обоим неведомого взаиморасположения» [Там же]. Объяснение Ризаха с ученицей начинается не с «других вещей», а именно с любовной темы: «Все-таки величайшее счастье — любить кого-нибудь» [Там же. С. 543].

Отличается и то, как меняется восприятие себя и другого после объяснения. Ризах и Матильда «упрощают» отношения: « — Матильда, неужели ты любишь меня? — спросил я. Я никогда не говорил ей “ты”, не знаю, как вырвались у меня эти слова» [Там же. С. 544]. Генрих с Наталией осознают внутренние изменения, отсюда выражение внутренней решимости и возвышенности помыслов на лице героини, рассказ Генриха о том, как возвышает его это чувство, и как меняется для него мир. Но они не упрощают формы взаимного общения. «Ты» они начинают говорить одновременно и друг другу, и Ризаху, и Дрендорфу на свадьбе, когда установлено единство большого семейного круга, куда входят не только любящие, но и их семьи. Происходит не «упрощение», а замена одного этикета другим (дружеского семейным).

Кроме того, отношения Ризаха и Матильды не характеризует та строгость, которая составляет существенное достоинство их младших последователей. Если Генрих и после объяснения не решается взять невесту за руку, а Наталия краснеет, рассказывая ему о разговоре с матерью, то Матильда «подбежала ко

мне, прижалась мягкими губами к моему рту и обвила мне шею юными своими руками. Я тоже обнял ее...» [Там же]. Любовь, о которой рассказывает гостеприимец, не была абсолютно очищена от искушающей телесности, в ней оставались человеческие черты, следовательно, спокойствия, делающего любовь одной из форм любви к Богу, в сепаратно чистом виде не достигнуто. Генрих фиксирует обратный процесс: «Мы были, пожалуй, застенчивей и отчужденней, чем до той вспышки чувств в гроте с фонтаном» [Там же. С. 463]. Если изначально Генрих выстраивает поведение так, чтобы не переступить черту близости ко всем людям и Наталии, например, он встает так, «чтобы не оказаться слишком близко от Наталии» [Там же. С. 188], то после объяснения целомудрие и строгость только усугубляются.

В «правильном» варианте любовь выполняет историческую функцию: она служит началом нового витка развития, знаменует новые возможности, соединяет культурные традиции семей ради дальнейшего прогресса.

Романтика «исправлена» естественным ходом времени. Любовь становится предметом всеобщей заботы, охранения, бережливости: «Хотя я понял, что стал предметом внимания, никто не обронил и слова, которое намекнуло бы на причину этого внимания» [Там же. С. 449]. Сохранение чужой любви, чужого счастья — поле единения хозяев и слуг, работников и семьи Ризаха: представители различных социальных слоев сходятся, соединяются в умилении и стремлении сохранить любовь молодых. Вокруг них происходит единение их семей. Наконец, благодаря их свадьбе, исправлены ошибки Ризаха и Матильды, поскольку те обретают покой обеспеченной старости, проходящей в любовании счастьем детей.

Если «доукомплектовать» «Бабье лето» штифтеровскими новеллами, то в целом выделяются три типа любовных отношений, которые он констатирует на протяжении всего творчества. Все три связаны не столько со спецификой взаимоотношений влюбленных, сколько с их статусом внутри семьи, формой их взаимоотношений с представителями старшего поколения (отцами). Относительно идеального образца выделяются:

Во-первых, тип любви-ответственности («Полевые цветы», «Лесная тропа», «Гранит», Генрих и Наталия в «Бабьем лете»). Тип, включающий в круг отношений все семейные связи того и другого влюбленного. Когда «сняты» все «тайны происхождения» и каждый из влюбленных имеет четко определенный статус в кругу собственной семьи. Свадьба становится не только историческим шагом, поскольку объединяются род с родом, но и гражданским – в силу соединения призваний и имений, и а также воспитательным, венчая процесс личностного становления. Свадьба имеет всегда более существенное значение, чем только соединение двух людей, она временно размыкает замкнутость семейного круга, чтобы дать толчок новому жизненному (историческому) этапу. Она – отражение, знак «торжества всеобщего» — торжества единения традиций, времен и пространств, отражающихся затем в созидании дома⁸⁰.

Во-вторых, тип любви-испытания («Кондор», «Бригитта», «Горный лес»). Когда влюбленные сознательно или бессознательно формируют дополнительные препятствия на пути собственного чувства с целью его проверки. Один из главных недостатков любящих, обрекающих их любовь на угасание, – их «эгоизм» — восприятие любви как личного дела, касающегося только их двоих, невнимание к собственным обязательствам в контексте своей семьи и пола.

В-третьих, тип любви-переступания границ (Ризах и Матильда), когда изначально не определены, или определены неправильно, отношения внутри собственной семьи. В семье Матильды не было изначально установлено: во-первых, кто главный, и вместо того, чтобы осуществлять тотальное руководство, отец самоустраняется, превращая семью в сомнительный, руководимый женщиной конгломерат; во-вторых, кто «свой», а кто «чужой», то есть, насколько далеко простираются семейные границы. «Искавление» в отношениях приводит к тому, что любовь, помимо всего прочего, начинает выполнять несвойственные ей функции. Сам Ризах вынужден выбирать между

⁸⁰ Дом — знак устойчивости в противоположность растворяющейся во времени индивидуальности семья и дом, как знак, воплощающий ее суть, обладают временной устойчивостью, вписываются в контекст истории [74. S. 123].

двумя разными видами любви и подменяет сыновней преданностью долг возлюбленного, Матильда, выдвигает взамен любви справедливость, разрывая отношения с ним: «Я должна повиноваться ... и я повинуюсь, но ты не должен повиноваться, это же не твои родители... Ты должен был сказать: “Госпожа, ваша дочь послушается вас, скажите лишь ей свою волю, но я не обязан следовать вашим указаниям...”» [Там же. С. 557].

Все три типа противоположены страсти. Строгое разделение любви и страсти остается у Штифтера неизменным на протяжении всего творчества, дифференцируются строгое и упорядоченное мерой, поэзией, духом, верой чувство и стихийные порывы. Собственно «страсть» или «allerlei Gefühlen (разнообразные чувства)» [35. S. 29; S. 167 u.a.], как формулирует⁸¹ Штифтер в «Бабьем лете», не являются предметом авторского внимания, а оказываясь в числе «запретов» (детям запрещено заходить в спальню родителей, запрещено ходить в театр — он может породить «всяческие чувства», Густаву запрещено подряд читать все книги Гете — он может наткнуться на что-нибудь «несвоевременное» и т.д.), попадают в сферу «умолчания». Иррациональные порывы, по Штифтеру, должны тщательно контролироваться и смиряться разумом и мерой. Однако подобного рода отрицание в романе не регулярно. Низшему иррационализму страсти противопоставлен высший иррационализм любви.

Автор пытается соединить две традиционно воспринимаемые как противоположные идеи: любовь как основа семьи и семья как обязанность человека, основанная на мере и разуме. Предупреждая возможные ошибки, барон учит, что нельзя основывать семью без любви: «Установился прочный мир, я снова постоянно жил в столице, и тут я совершил нечто, в чем буду упрекать себя до конца жизни, потому что это не соответствует чистым законам природы, хотя случается на свете тысячи и тысячи раз. Я женился без любви и привязанности» [14. С. 564]. Матильда сравнивает ушедшее счастье юношеской

⁸¹ На эту формулу обращает внимание М. Вюдер, которая пишет: «под это эвфемистическое понятие попадают в «Бабьем лете» сексуальные порывы, как и вообще все отвергнутые субъективные желания и стремления» [112. S. 165].

любви с увядшими розами. Любовь – основа для создания новой (еще не возникшей) семьи. Казалось бы, романтическая пропаганда: любовь превыше всего – налицо. Но все аргументы в пользу любви и счастья связаны с уже ушедшим в прошлое или будущим шагом, за счет чего она остается неким удаленным во времени, фантастическим, утопическим проектом. В противоположность этим абстрактным, умозрительным доводам существующая, наличествующая семья (семья Дрендорфов) опирается на «взаимное уважение», «страх», «почтение», которые составляют если не противовес, то, по крайней мере, некую спецификацию любви, и на «радость» вместо счастья. При переводе прошлого и будущего времени в настоящее чувство в романе неизменно трансформируется в действие и обязательство.

2.1.2. ЛЮБОВЬ КАК СУБЪЕКТИВНАЯ И ОБЪЕКТИВНАЯ УТОПИЯ В ТРИЛОГИИ Г.БРОХА

Статического, абсолютного, универсального представления о любви в трилогии Г. Броха «Лунатики» нет. Это динамическая категория, смысл которой существенно меняется от романа к роману. Соответственно, в отличие от Штифтера, она не наделяется у Броха смыслом утопии. В «Пазенове» любовь — это столкновение двух миров: «Любовь означает бегство из своего мира в другой» [1. Т. I. С. 60]. В «Эше» это уничтожение одного мира — индивидуального прошлого — другим — единым настоящим: «Любовь возможна только на чужбине. Если хочешь любить, должен начинать новую жизнь, уничтожив все старое. Лишь в новой жизни прошлое настолько мертво, что и забывать-то не нужно, два человека могут так слиться воедино» [Там же. С. 346]. Однако представление о возможности такого субъективного единства разрушается объективностью фабулы.

В противоположность гармонически уравновешенной, подчеркнута рациональной схеме Штифтера любовь у Броха всегда случайна и в подавляющем большинстве случаев враждебна внутренней сути человека. В

своем идеальном варианте она могла бы быть выходом из духовного тупика разрушения, однако общее требование свободы человеческого духа, необходимой для одоления страха перед действительностью и ответственностью, распространяется на нее и подчиняет ее. К представлению о любви как всепоглощающем идеале приходит на определенном этапе Пазенов⁸². Определяя идеал любви, Эш доходит в своих рассуждениях до крайности убийства жены вместе с мужем, поскольку та абсолютная любовь, к которой он стремится, должна поглощать другие ценности и интересы и, следовательно, исчерпывать содержание жизни, преодолевать человеческий страх, подчинять себе все человеческие качества вплоть до животных инстинктов. Но воплотить это представление о любви как абсолютном ценностном центре в романе смог только «деклассированный элемент» Гарри, — не потому, что любовь оказалась для него наивысшей ценностью, а в силу отсутствия как центральной ценности, так и других «малоценностей», стремлений, предметов сосредоточенности. В третьем романе предлагается другая, наиболее оптимальная форма любви в ее идеальном варианте: центральной ценностью выступает внешняя по отношению к человеку ценность Бога, а любовь включается в состав подчиненных ей. Но здесь же представлена и прямая противоположность любви как духовному поиску, «темная», «злая» любовь, ущемляющая свободу личности, подчиняющая ее чужой воле. Любовь, как она предстает Ханне, и любовь, которую стремится обрести Эш или обретают Мари и Нухем, — два принципиально разных вида любви. Ханна трактует ее как нескончаемое посягательство на целостность собственного духа, разрушение своей ценностной системы. Герои «Девушки из Армии спасения в Берлине» подчиняют ее высшей ценности закона и бога, гармонизируя свой мир.

⁸² «Любовь — это большая неизвестность: это — двое, и каждый на своей звезде, и ни один из них ровным счетом ничего не может знать о другом. И вдруг, в одно мгновение исчезает расстояние и перестает существовать время, они растворяются друг в друге и уже ничего больше не знают о себе, да и не нужно ничего больше знать. Это — любовь» [1. Т. I. С. 335].

Любовь как стремление, как «путь», как неосуществленное намерение воплощает непрекращающееся духовное стремление и может быть рассмотрена как одна из существенных ценностей. Она компенсирует сверхрационализм современного стиля мышления и приближает личность к поэтической всеохватности познания. В идеале «познание становится любовью, а любовь познанием» [Там же. Т. II. С. 206]. Наличествующая же любовь всегда приобретает некие ограниченные эстетичные формы, согласующиеся с цивилизацией и ограниченные страхом перед всеохватностью любой работы духа: будь то познание, вера или любовь.

Любая фрагментарная система ценностей нуждается в иррациональном, чтобы «списать» на него наличествующее в мире зло – с одной стороны, и вынуждена объявлять положительными определенные проявления иррационального, с самой системой согласующиеся, – с другой. Следствием становится то, что произвольность выбора, определяющего, какие именно проявления иррационализма «списать» на зло, а какие на добро, способствует легкости трансформации иррационального из положительного в отрицательное и наоборот. Любовь в романе «Лунатики» — наглядное свидетельство того, что в противовес поэтическому, которое обладает всеохватностью и устойчивостью, иррациональное легко переходит из сферы негативной в позитивную и обратно.

Стремясь сформировать отношение к Элизабет как предмету этически значимому, согласующемуся с дисциплиной, пунктуальностью и формой, Йоахим фон Пазенов в первом романе все же констатирует, что за надрациональным, возвышенным, положительным иррациональным — «madonnenhaft (божественность)» [25. S. 171] — его возлюбленной в его отношении «таится еще что-то более древнее (Eingentlicheres), более глубинное (Tieferes), какое-то расплывчатое представление (undeutliche Vorstellung), о котором Йоахим ничего не хотел знать...» [Там же. S. 105]. Во втором романе, несмотря на возвышенность духовного поиска в сфере любви, регулярно в комичных ситуациях измены и адюльтера оказывается Эш. Всеобщность и

абстрактность иррациональной ценности любви нивелирует для него различия между Гертрудой Хентьен, Эрной Корн и Илоной. Духовность легко трансформируется в чувственность. Границы «плюсов» и «минусов» смещаются. Специфический характер любви как выхода из кризиса несочетаемости и несогласованности фактов действительности с порядком и справедливостью в том, что она легко принимает «деловые» и «необходимые» формы: «Er beehrte plötzlich nach dieser unbekannten Frau hinter der Türe, und die Vorstellung einer neuen, einfachen, sozusagen geschäftsmäßigen und magistralen Form der Liebe stieg in ihm auf, einer Liebe, die so glatt, so kühl und doch so ausgedehnt und weiträumig sein müßte wie diese Gänge mit ihrem glatten Linoleumbelag»⁸³ [Там же. S. 244]. В третьем романе любовь полностью в сфере «зла» остается для Ханны Вендлинг: «... анатомическое наслаждение, которое для адвокатской супружеской пары было частично божественным, частично непристойным» [1. Т. II. С. 248].

Преодолевается легкость этого перехода от добра к злу в каждом отдельном, индивидуальном случае переводом любви в рациональную сферу: «... хорошая судьба – уверенность и кротость, преисполненные дружбы до тех пор, пока любовь не сменит дружбу, а затем снова не затихнет в дружбе» [Там же. Т. I. С. 37]. Виды любви с оговорками – всегда суррогат, который только и достигим, по крайней мере, в рамках первого романа: «Любовь из сострадания (Liebe aus Mitleid) ничем не лучше продажной любви (käufliche Liebe)» [25. S. 111]. Далее, в третьем романе они выливаются в «исполненное любви отношение к машине» [1. Т. II. С. 129]. Однако эта рациональная форма, будучи лишенной иррационального смысла, обретает надежность сверхрационального, объяснимого, «принятого» и понятного. Альтернатива «добротного» и «злотного» теряет смысл в контексте «объективно существующего». Любовь выводится за

⁸³ Эша внезапно охватило вожделение к незнакомой женщине за дверь, и на него вдруг нахлынула новая, простая, так сказать, деловая и существующая в силу необходимости форма любви. Любви, которая должна была быть такой же гладкой, такой же прохладной и в то же время такой же широкой и всеохватывающей, как и эти коридоры с их гладким линолеумом.

пределы субъективно значимого и помещается в контекст внешнего, даже социального⁸⁴. Отношения антагонизма, как следствие, фатально вытесняются корреляцией смыслов: «Все-таки это странно, что доверчивость и отчужденность невозможно удержать отдельно друг от друга» [Там же. Т. I. С. 135]. Рационализация любви приводит к противоречию между наименованием, содержащим потенциал иррационального «...als Liebe bezeichnen willte»⁸⁵, и рационализующей формой его воплощения, которая «so sehr behutsam und zivilisiert auftrat...»⁸⁶ [25. S. 79]. Когда «составной частью любви является определенное благоразумие, почти что мудрость» [1. Т. I. С. 169], она легко вписывается в существующие профессиональные ценностные системы коммерции, военной службы, бухгалтерского учета, не охватывает их, придавая им духовный смысл, а напротив, рационализуется в соответствии с нормами и законами каждой из них.

Таким образом, любовь, помещаемая в контекст других, равных ей «малоценностей», обретает относительность и придает убедительность всей системе, оказываясь у нее на службе: «Правда, это... опять-таки было правильным. Все относительно! (Nichts ist eindeutig!)» [25. S. 300].

Наиболее последовательно с темой любви связан Эш, на протяжении двух романов ищущий возможность привести мир к порядку, согласующемуся с его ценностной системой. Он мечется между двумя крайностями, которые предоставляет ему жизнь. Чужая реализованная любовь представляется ему обесмысленной и обманной: «... та чистая любовь, в которой он стремился найти спасение, оказалась ни чем иным, как сплошным обманом, чистейшим надувательством» [1. Т. I. С. 426]. Напряженность собственных поисков приводит Эша к Гарри, которому тема близка, не случайно они заявлены в начале сцены как «die Gleichgesinnten (единомышленники)». Уникальность

⁸⁴ «... считаете, что в этом “где-то там” наряду с банальной альтернативой — “я его люблю” или “я его не люблю” — может существовать и еще какая-то возможность (noch eine dritte Instanz)» [25. S. 152].

⁸⁵ ... хотелось поименовать как любовь.

⁸⁶ выражалась так предельно осторожно и цивилизованно...

сцены в изначальном комическом стилистическом несоответствии — бар голубых и возвышенность темы и стиля, — которое, однако, констатируется только самим героем и не приводит в итоге к тотальной иронии, довлеющей над смыслом обсуждаемого. Напротив, за счет установления общности темы с предыдущими сценами у Лоберга и у матушки Хентьен и глобальности соотношения стиля разговора и его тональности не с чем-либо, а с Библией, высотой темы преодолевается «низость» пространства: «Гарри продолжал, говоря словно бы словами из Библии: “Лишь с рождением неизвестности, только тогда, когда неизвестность заводит, так сказать, в бесконечность, может расцвести то, что может считаться недостижимой целью любви, что составляет ее суть: таинство единства... да, это так называется” ... словно парню дано высшее знание, и пробудилась надежда на то, что это знание, которым обладал этот парень, содержит ответы и на его собственные вопросы» [Там же. С. 335].

Пропагандисты любви помещаются в комический контекст, но устойчиво преодолевают его влияние. Лоберг — «идиот», живущий в постоянном противоречии со своими собственными идеями, попадающий в самые невероятные и не согласующиеся с его миролюбием ситуации (как полицейский арест), решившийся жениться на воплощенном мещанстве — фрейлейн Эрне и воспитывать сомнительного ребенка. Гарри — опустившийся гомосексуалист, брошенный любовником, потерявший радость и смысл жизни. Нухем Зуссин — верный муж и отец, стихийный философ, искренне смеющийся над Кантом, еврей, поющий с католичкой Мари церковные гимны в убогой квартире на окраине Берлина. Они помещаются в ситуацию «*nackter Schwindel*»⁸⁷ и в какой-то мере дают Эшу повод для еще большего разочарования. Однако любовь сохраняет свое значение абсолюта, перспективы и надежды: «Они, должно быть, абсолютно правы, эти идиоты из Армии спасения, что, прежде всего, необходимо найти путь к настоящей совершенной любви» [Там же. С. 427]. Ее идеальное значение сохраняется как

⁸⁷ чистое надувательство.

нереализованная и не достигнутая пока возможность которая тем не менее должна быть всесторонне рассмотрена и учтена.

2.1.3. ЛЮБОВЬ КАК СОСТОЯНИЕ В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ «ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ»

Любовь в романе Р. Музиля не является способом разрешения противоречий, а сама составляет дискуссионную проблему, решение которой так же, как и решение логических задач, разложено на множество подтем, оппозиций, аспектов. Утверждение, что истина, не кристалл, который можно сунуть в карман, а поглощающая исследователя пучина, используемое в романе, — универсальный образ, распространяющийся на все без исключения вечные истины. Неоднозначность позиции автора провоцирует споры исследователей. Тема обсуждается исследователями как с точки зрения торжества фрейдизма [77; 78; 84], так и как воплощение моральной утопии [101; 102; 108; 113]. Обе возможности интерпретации получают достаточное обоснование в тексте романа. Один из наиболее универсальных принципов подхода к проблеме сформулировал А. Русеггер, подразделив виды любви «Человеке без свойств» на любовь-событие и любовь-состояние [101. S. 10]. При рассмотрении «фактической» стороны дела роман предстает комической и патологической историей человека, то и дело оказывающегося в сомнительных ситуациях соблазнения и супружеской измены, окруженного не менее болезненными проявлениями любви других героев и приходящего в итоге к то ли связи, то ли духовному союзу с собственной сестрой. Даже самые разумные и уравновешенные герои, когда дело касается любви, проявляют качества близкие к жестокости, необузданности, болезненности. Любовь, рассмотренная не как набор конкретных действий, а как душевное состояние, однако, обретает смысл утопического проекта, пути приближения к которому в романе составляют один из основных предметов поиска. Фрейдистские ассоциации

несомненны, но значительная их часть, как воспоминания Клариссы, например, помещена в иронический контекст, другая становится знаком времени, увлеченного Фрейдом⁸⁸. Однако любовь в ее конкретно-прикладном значении – лишь «трафарет чувства» [13. Т. II. С. 490].

Две стороны одного предмета находят проявление не только в последних частях романа, специально посвященных любви, но и организуют весь текст. Уже в сюжете Ульрих – Леона отражается сложность соединения духовного с телесным, поскольку пиры, устраиваемые возлюбленной героя, лишь в определенной своей части представляются явлением комическим. С другой стороны, они древнейшая, мифологически детерминированная форма проявления эмоциональных трансформаций, связанных с этим чувством. Обедаясь пирожными и напевая игривые куплеты, Леона в своей наивности и ограниченности совершает дионисийский ритуал, смысла которого не осознает. Форма и содержание радости, довольства и счастья тесно связаны, поэтому взаимопровоцируются, взаимоопределяются. Одно восполняет недостаток другого и возрождает другое к жизни. То же самое потом делают Герда и Зепп: «в любовь вгоняют в себя словами, как в гнев, делая ее жесты» [Там же. Т. I. С. 356].

Любовь в романе связана с целым набором аспектов, чаще всего выражающихся через соотношение оппозиционных или коррелирующих частей. «Обладать» — «лишаться», «верить» — «знать», «объектность» — «субъектность» — наиболее явственно обозначенные аспекты, на которые распадается проблема любви в романе. Многосоставность проблемы подтверждает автор, когда формулирует: «Искусство – это любовь; любя, оно делает прекрасным, и нет, может быть, на свете другого средства сделать прекрасным что-либо или кого-либо, кроме как полюбить их. И только потому, что любовь наша состоит из частиц, красота есть что-то вроде усиления и контраста. И только в море любви не способное уже ни к какому усилению

⁸⁸ «Тогда психоанализ (поскольку эпохе, нигде не пускающей в духовные глубины, любопытно узнать, что у нее есть глубинная психология) начал превращаться в дежурную философию» [13. Т. II. С. 484].

понятие совершенства едино с основанным на усилении понятием красоты!» [Там же. С. 418].

Как любое, обращенное во вне действие, любовь при обретении конкретного субъекта лишается части своего смысла: «Иногда о любовных парах вообще нельзя говорить, и все же можно говорить о любви; иногда можно говорить о любовных парах, но не о любви — это дело несколько более обычное» [Там же. Т. II. С. 482]. Транслируясь в пространстве, ослабевают радикальность Клариссы, страхи Герды, то, что представляется важным Диотиме, облакаясь в слова и действия, становится комическим и даже глупым. Ее решение поставить во главе Параллельной акции Арнгейма, освещенное внутренним светом еще не выраженной и даже внутренне неопознанной любви, утрачивает содержание при попытке его высказать. Необязательность устойчивой связи любви как состояния с определенным объектом делает достаточно легким процесс ее распространения на области, лежащие за пределами объекта. Она легко сублимируется в самые разные виды деятельности: музыку (Кларисса), политику (Герда), историю (Диотима): «эта доверительность показалась ей слишком внезапной, и она вынуждена была мобилизовать очень большие чувства, прямо-таки великие, а где найдешь таковые скорее всего? Там, где им все на свете отводят место — в истории. Параллельная акция была для Диотимы и Арнгейма, так сказать, островком безопасности среди усиливающегося движения их душ друг к другу» [Там же. Т. I. С. 202]. Поскольку любовь — «факт морального характера» [Там же. Т. II. С. 483], она в равной мере может ассоциироваться с различными моделями поведения и прямо противоположными образами: «Кларисса грызла корень любви. Он раздвоен, с поцелуем и укусом, со сцеплением взглядов и страдальчески отведенными глазами... “Неужели полюбовное сосуществование толкает к ненависти? — спрашивала она себя. — Неужели благопристойная жизнь хочет грубости?.. Неужели порядок требует, чтобы его растерзали?”» [Там же. Т. I. С. 176].

Стремясь найти единый главный признак, объединяющий все виды любви, Ульрих и Агата приходят к специфике внутреннего чувства. Любовь для

Ульриха особое состояние духа, «если о любви говоришь не только в расхожем смысле, а тоскуя при звуке этого слова о состоянии, вплоть до атомов тела ином, чем состояние безлюбности (состоянием в сущности весьма неопределенном и даже совершенно нереальном!)» [Там же. С. 664]. Это состояние для преимущественно образно мыслящей Агаты сравнимо с «дыханием летнего дня». Соответствующий пейзаж, открывающий главу с этим названием, – один из немногих лирических фрагментов в романе и монтируется с другим – луна над окном влюбленной девочки, тоже связным с любовью в ее самом наивном, открытом и абстрактном значении. «Дыхание летнего дня» — состояние краткосрочного приближения к ощущению всеохватности природы: «весна и осень, речь и молчание, волшебство жизни и смерти смешивались в этой картине; сердца, казалось, остановились» [Там же. Т. II. С. 491]. «Волнующая инородность» [Там же. Т. I. С. 539] соединяется с чувством сопричастности всему миру, крайняя субъективность дает необходимую свободу для религиозной мистичности ощущения, позволяющей трактовать состояние любви, как состояние начала мира: «Короче говоря, мир возник не в угоду какой-либо теории, а ... под воздействием силы и любви, и обычная связь между этими двумя вещами неверна!» [Там же. С. 664].

Любовь может использоваться как пример в интеллектуальной беседе о повторяемости как обязательном условии познания: «Если дело идет о любви с первого взгляда, о красоте, какой ты еще не видел, ты просто не знаешь, как с ними быть; этому ничего похожего не предшествовало, у тебя нет для этого названия, нет чувства для ответа, ты просто беспредельно смущен, ослеплен, повергнут в слепое изумление, в идиотское тупоумие, не имеющее со счастьем уже, кажется, ничего общего» [Там же. С. 429]. В конкретном смысле построения отношений на почве эротических желаний она является объектом знания и поддается точности рационального мышления. Для такой мыслительной стратегии иррациональное опасно. Поэтому все непредсказуемое объявляется «темным» и «жестоким». Любовь аналогична «дерзости», о которой пишет отец Ульриха, «во всяком случае... любовь, если это любовь, —

исключение и не может служить образцом для обыденной жизни» [Там же. Т. II. С. 296]. Любовь как составляющая жизни духа одного человека, рассматриваемого в отрыве от внешних проявлений его чувства, — мистико-религиозное переживание: «... любовь принадлежит к религиозным и опасным феноменам, поскольку она вырывает человека из объятий разума, лишает его почвы под ногами и повергает в состояние полной неопределенности» [Там же. Т. I. С. 52].

На протяжении всего романа последовательно развивается метафора обладания – лишения, связанных с любовью. К выводу об ущербности позиции обладания приходит Ульрих в воспоминаниях о любовном приключении юности, когда у него завязался роман с супругой одного майора. Вывод о том, что «жизнь ради великой любви не имеет, собственно, ничего общего с обладанием и желанием “будь моей”, относящимся к области накопительства, приобретательства и обжорства» [Там же. С. 156] сопряжен с изменением внутреннего отношения к этой любви. По прошествии времени она обрела абстрактный смысл, «превратилась в безличный энергетический центр, в невидимый генератор его просветлений» [Там же]. Далее Ульрих развивает эту метафору «обладания» перед Гердой и Гансом Зеппом, когда говорит о невозможности самой словесной фигуры «обладать возлюбленной», поскольку она лишает чувство его изначального, абстрактного смысла. Наконец, окончательно проясняет смысл обладания в разговоре с Агатой, подразделяя любовников на «наделенных аппетитом» и пассивных созерцателей: «Один — способ “мирского” чувства, которое никогда не находит покоя и осуществления. Другой ... — “мистического” чувства, которое долго звучит в унисон, но никогда не доходит до “полной реальности”» [Там же. Т. II. С. 495].

Одновременно любовь – всегда лишение: «Души соединяются, так сказать *dos á dos* и делаются при этом излишними. Отчего по прошествии первой большой юношеской любви большинство людей уже даже не чувствуют, что им недостает души, и эта так называемая глупость выполняет благодарную социальную задачу» [Там же. Т. I. С. 220]. В этом смысле последняя глава

(«Дыхание летнего дня») содержит метафорическую формулу всех предшествующих любовных отношений Ульриха. Агата рассуждает про себя, что, уйдя от мужа, забрала его имя, тем самым лишила его полноценного существования. Он стал бледной тенью, старым воспоминанием. Если Хагауэр лишается имени в финале, то Ульрих не имеет его изначально — когда автору необходима фамилия, он заменяет его ничего не значащим Soundso (такой-то и такой-то). Два человека, часть личности которых «изъята», «калькирована» любимой женщиной, соединяются в ее сознании в единый образ, на который проецируется имеющееся в наличии не ориентированное на объект чувство. Потери в любви способствуют легкости переноса чувства с одного предмета на другой, как это делает Бонадея, Диотима, Герда, Кларисса.

Это приводит к некоторой сомнительности любви как факта, но подтверждает наличие ее как внутреннего состояния. Ульрих в связи с этим делает общий вывод, как и все остальные выводы в романе не являющийся окончательным: « — Любви действительно не существует? — Существует! — сказал Ульрих.— ... Но есть, наконец, и собственно душевное переживание любви, только оно вовсе не обязательно причастно к двум другим ее сторонам. Можно любить бога, можно любить мир. Только бога или мир, пожалуй, и вообще можно любить. Во всяком случае, не обязательно любить какого-то человека. Но если уж любишь его, то физическая сторона тянет к себе весь мир, отчего тот как бы выворачивается наизнанку» [Там же. Т. II. С. 296].

Утопическим проектом во всех трех случаях любовь является лишь в ее идеальном, надрациональном смысле. Существенно в концепциях Штифтера, Бреха и Музиля соединение антагонистических смыслов категории:

- сориентированная вне конкретного времени и пространства, имеющая божественный источник и цель общеисторической гармонии любовь противопоставлена у Штифтера искушению «страсти» и «всяческих чувств»;

- провоцирующая «панику» «я-сужения» любовь Руцены, Бертранда и Ханны, составляющая иррациональный остаток фрагментарной системы ценностей, противопоставлена у Броха этической ценности абсолютной любви, к которой стремятся Эш и Гарри, и любви как подчиняющейся главной ценности категории Лоберга, Мари, Нухема;
- любовь как поведение и любовь как состояние оппозиционируют в романе Музиля.

Существенное отличие в том, что Брох не рассматривает любовь как самостоятельную высшую ценность, подчиняя ее бóльшему, абсолютному ценностному центру. Штифтер и Музиль предполагают и обсуждают возможность ее приоритета. Утопический проект, в основе которого лежит любовь, выступает в их текстах как обязательный (у Штифтера) или возможный (у Музиля).

2.2. БРАТСТВО — *GESCHWISTER*

Geschwister представляется в романах совершенно особой системой отношений, predeterminedных не только изначальной, но и приобретаемой в ходе повествования родственностью. Братья и сестры становятся взаимным продолжением и взаимным отражением друг друга. Соответственно, обретение сестры или брата есть одновременно обретение себя. Это правило действует и в случае изначально родственных (Агата и Ульрих), любовных (Генрих и Наталия) отношений, и в случае отношений к чужому, в единении с которым обретается смысл бытия (Гедике и Замвальд).

2.2.1. БРАТСТВО КАК АСКЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ ШТИФТЕРА

Сама настойчивость, с которой А. Штифтер комплектует все семьи романа «Бабье лето» двумя детьми (сыном и дочерью), обращает на себя внимание: Генрих и Клотильда, Густав и Наталия, в воспоминаниях Ризаха – Альфред и

Матильда, он сам и Корнелия. Такое постоянство обеспечивает определенную стабильность исторического процесса, равновесие старого и молодого, без диспропорции, которая могла бы породить либо недостаточное внимание к старине, либо замедлить развитие. Равновесие обеспечивается тем, что каждый родитель имеет естественный объект для воспитания собственным примером и, занимаясь хозяйством, мать передает свою жизненную мудрость дочери, а отец, ведя дела, служит образцом для сына, что демонстрирует семья Дрендорфов.

В еще большей мере *Geschwister* (братья и сестры) являют идеальный образец любви к человеку вообще: братско-сестринская любовь обладает естественной дистанцированностью и естественной же абсолютностью. Она не сопряжена с сомнениями, опасностью снижающего эротизма, этикетностью, брат и сестра живут, «... радуясь своей, слитной жизни, которая в их сознании не была разделена на две отдельные» [14. С. 195]. Поэтому все другие виды любви постоянно сравниваются с этим и, в идеале, стремятся к нему.

Рассказчику важно подчеркнуть степень родства членов семейства Матильды. Констатация приобретает почти очерковую, натуралистическую последовательность и направленность: «Теперь, имея возможность поглядывать в сторону женщин, я достаточно ясно видел, что это мать и сестра Густава: у обеих были такие же большие черные глаза, как у него, и такие же черта лица, а у Наталии еще и каштановые локоны Густава, тогда как у матери их посеребрил возраст» [Там же. С. 186]. Каштановые волосы и черные глаза почти навязчиво повторяются практически во всех описаниях каждого из родственников и переносятся затем в монолог Ризаха (глава «Ретроспекция»). Установив родственность, Генрих концентрирует свое внимание не на каждом из членов семьи, а сосредотачивается преимущественно на одном. Густав получает в романе более полные характеристики, поскольку представляет не только за себя, а за все семейство. Его Генрих может подробно описывать, в то время как вежливость и целомудрие требуют смотреть на женщин лишь украдкой. Густав и Наталия, в особенности в начальных главах, предстают неразрывным единством. Есть даже некоторые

основания говорить о перенаправлении (сублимации) чувств Генриха с одного объекта на другой: «Я видел, как он шел рядом с сестрой, и видел, что он выше ее... Локоны ее оказались точно того же цвета, что и у Густава, и когда брат и сестра, видимо очень друг друга любившие, шли рядом совсем вплотную, издали была видна одна сплошная копна блестящих каштановых волос, словно обе фигуры разделялись только внизу» [Там же. С. 193]. При первых проявлениях любви к Наталии Генрих все больше времени проводит с ее братом, совместные походы в горы, уроки плавания и рисование не ощущаются им как замена какого-то другого вида общения, напротив, он старается оправдать такой интерес, ссылаясь на то, что у него стало больше времени. Но он все активнее фиксирует особенности совместного поведения брата и сестры: «Они вели, казалось, душевный разговор, и при их приближении — по походке, по осанке, по большим темным глазам, по чертам лица — я снова весьма ясно увидел, что они — брат и сестра» [Там же. С. 220]. Единение Густава и Наталии в менее выраженной, — в силу скромности рассказчика, — мере проецируется на Генриха и Клотильду. Их отношения представлены как трогательные и органично вписанные в иерархию семьи.

Сходство двух пар позволяет отчасти восполнить образующиеся смысловые лакуны. Например, деятельность, образ жизни и принципы воспитания Наталии остаются неясны. Но фрагментарность и неполнота восполняются за счет достаточно подробного рассказа о детских годах и воспитании Клотильды. Там, где читателю не хватает сведений о невесте, он может предположительно восстановить их с опорой на предоставленную информацию о сестре и наоборот. Сестра и невеста соотносимы для Генриха по многим параметрам, в том числе по кругу обсуждаемых с ними тем: горы, музыка, Кальдерон, драгоценные камни. Он много раз сравнивает их как воплощение абсолютной красоты. Аналогично негативно воспринимает он тех светских городских молодых людей, которые позволяют себе восторженные комментарии как по отношению к Клотильде, так и по поводу Наталии Тарона. Нахождение рядом красивой девушки, будь то Наталия или Клотильда,

отбрасывает ответ добросердечия и на Генриха в горах и имени Ризаха. Он в равной степени чувствует себя выше в присутствии той и другой. Помолвка с Наталией возвышает его в глазах домочадцев Ризаха и Матильды, он констатирует, что на него смотрят с большим интересом и уважением. Аналогично меняется отношение к Генриху работников, с которыми он долгие годы был знаком в горах и которые помогали ему производить замеры и зарисовки: «Люди восхищались красивой и, как они выражались, благородной девушкой, и я заметно вырос в глазах местных жителей, оттого что у меня такая сестра» [Там же. С. 474]. Отношения с Наталией находятся на грани братско-сестринских, отличаются лишь наличием «умалчивания», в то время как негативных факторов, попадающих под запрет, в отношениях с Клотильдой не может быть.

Подмена, по крайней мере вербальная, любви к невесте и сестре достаточно часто обнаруживается и в раннем творчестве Штифтера, когда возлюбленные говорят о себе или слышат обращение «сестра». Стремясь максимально «очистить» отношения своих героев от телесности, Штифтер по-своему мифологизирует их, используя такую подмену.

Наталия и Клотильда на протяжении романа сравниваются почти так же часто, как и отец с Ризахом: «Странно, что мне никогда не приходила мысль разглядывать собственную сестру на предмет воспроизведения ее черт и что у меня не возникало желания нарисовать ее лицо, хотя оно, на мой взгляд, было самым прекрасным на свете после лица девушки в ложе» [Там же. С. 156]. Развитие отношений с Наталией параллельно сопровождается развитием отношений с Клотильдой. И даже компенсируется ими: когда любовные отношения зашли в тупик иррационализма и страстности и Наталия избегает Генриха, происходит его обучение ровным и уважительным отношениям с родными. Он противопоставляет любовь и уважение и осознает приоритет последнего: «Отец выказывал мне с каждым днем все больше уважения. Выказать в большей мере любовь он не мог бы, ибо всегда доказывал ее как нельзя лучше» [Там же. С. 394]. Он начинает осознавать, что любовь — лишь

исходная предпосылка отношений. Происходит сближение с Клотильдой (до такой степени, что стирается сама грань пола): «Клотильда все более сближалась со мною, она была как бы моим братом, а я — ее другом, советчиком, собеседником» [Там же. С. 395]. Спокойная дружественность, вытеснив все остальное, становится универсальной моделью развития отношений, проецируемой затем с отношений с сестрой на любовные отношения с Наталией. Поэтому в момент объяснения они обещают друг другу не только свою любовь, но и взаимно компенсируют недостаточность семейных привязанностей: «— Кроме Клотильды, у вас нет другой сестры?— спросила она, после того как мы снова немного помолчали. — Другой нет, — отвечал я, — нас, детей, только двое, и счастье иметь брата неведомо мне. — А мне не выпало счастье иметь сестру, — ответила она» [Там же. С. 373]. Договорившись о свадьбе, они расширяют круг родных⁸⁹. Будущая женитьба — одновременно обещание обретения новой сестры для Клотильды и сближение с Густавом.

2.2.2. МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СМЫСЛ БРАТСТВА В ТРЕТЬЕМ РОМАНЕ БРОХА

В «Лунатиках» Г. Броха родственность братства почти исчерпывается отношениями Гельмута и Йоахима Пазеновых, сосредоточенных в детских воспоминаниях протагониста первого романа и предсмертном письме погибшего Гельмута. В сознании Йоахима, однако, именно смерть брата придает его фигуре устойчивость и надежность этического ориентира, при помощи которого можно «собирать» собственный распадающийся мир. Брат уже в рамках первого романа обретает смысл отражения собственных сомнений и исканий с отстраненной позиции условного внешнего ориентира, придания субъективному смыслу общезначимого, проверки личностного воплощаемой в брате универсальной позицией. Братство — это отражения и двоения, из-за

⁸⁹ «тогда у вас будет сестра в лице Клотильды, а у меня брат в лице Густава» [14. С. 415].

которых вещи утрачивают строгость очерченного смысла: «Ибо еще хуже братца в женском облике ландшафт, который разрастается и покрывает все, ландшафт, который овладевает всем и всасывает в себя лишенный человеческих черт облик так, что даже Гельмут не смог бы уже помочь в том, чтобы взять под свой контроль ускользящее и расплывающееся» [1. Т. I. С. 176].

Через «братство» соединяется далекое и близкое, свое и чужое, реальное и нереальное. С одной стороны, родственность предполагает близость: «...невозможно себе представить, что у тебя есть брат или еще какой-нибудь близкий родственник, который обитает где-то на краю света, он так далеко затерян в этом мире, что невозможно даже с уверенностью сказать, где он находится» [Там же. С. 109]. С другой – действительный брат это не тот, о котором Пазенов вспоминает как о живом, а тот, который, умерев, отделился настолько, чтобы стать частью субъективного мира самого героя.

Наиболее концентрировано смысл духовного братства, не устанавливающего близости двух разных людей, а «докомплектующее» внутреннее «я» одного человека, представлен в новелле об ополченце Гедике в третьем романе.

«Непрямая» форма отношений заявлена в самом начале при представлении того, кто, собственно, стал источником братских отношений Гедике и Замвальда – младшего брата последнего. Представлен не живой и действующий далее персонаж, а мертвый, тем не менее не утративший связи с миром живых: «Покойный вольноопределяющийся Замвальд был братом часовщика Замвальда» [Там же. Т. II. С. 166]. Уникальность отношений *Geschwister* в том, что эти отношения не трансформируются смертью: утративший жену — *Witwer*, утративший родителей — *Waise*, утративший брата остается братом. В данном случае они переносятся с того, кто умер, на того, кто воскрес. Мотивацией такого переноса становится звучащее на похоронах слово молитвы, совпавшее во времени и пространстве с двумя событиями: погребением Замвальда и воскресением Гедике: «“И спустился в ад и на третий

день восстал из мертвых”, тогда вдруг внутри него... немного повыше того места, где располагается живот с ноющими, скрученными в узлы внутренностями, начали возникать слова..., каменщик Гедике внезапно произнес: “... и воскрес из мертвых”» [Там же. С. 167 – 168]. Усиливая и подтверждая библейскую цитату, инвалид Гедике в непонятном порыве пытается спуститься в могилу Замвальда, откуда его и достают – воскресшего.

Смысл установившихся между ними отношений не понятен им самим. Замвальд поддерживает своего вновь обретенного брата, «поскольку сильная боль, должно быть, смягчает душу человека» [Там же. С. 169], а Гедике, раз обидевшись, не в состоянии определить источник той духовной силы, которая вновь тянет его к Замвальду, но и заставляет отворачиваться от него. От дружбы, любви, уважения и прочих чувств установившееся родство существенно отличается изначальной и непосредственной данностью этих отношений: ни один из них не рассматривает другого как сепаратно существующего отдельного человека с самостоятельной жизнью и интересами, каждый погружает другого в собственную ценностную систему, наделяя, при условии априори положительного отношения, функцией внешнего взгляда на самого себя: «Отношения этих двоих представляли собой как бы мучительные поиски друг друга» [Там же. С. 189]. Своего рода зеркалом, служащим для взаимного отражения друг друга этим персонажам служит порог смерти: один – Замвальд – находится по эту сторону от нее, другой – Гедике – по ту: «Он уже пережил свою смерть» [Там же. С. 187]; «ему суждено занять в этой жизни подобающее, так сказать, потустороннее положение» [Там же. С. 188]. Поиски Замвальда, посещающего Библейское общество Эша, для Гедике своего рода пройденный этап, поэтому, подойдя к Эшу, ищущему тот потусторонний смысл, который Гедике при всей своей убогости уже открыл, – смысл жизни за гранью страха смерти – он впервые «распрявил смиренно согбенные плечи и оказался почти одного роста с Эшем» [Там же. С. 190].

Братство Гедике и Замвальда в метафизическом плане активно включено в мифопоэтический контекст романа — союз часовщика и каменщика, —

многократно повторенное и обыгранное в новелле, концентрированно представляет уникальное соединение символических смыслов. Часовщик – символ смерти – Замвальд – герой, полностью и однозначно принадлежащий к миру живых, к миру, где страх поглощает и подавляет любое духовное намерение, где дух занимает подчиненное положение по отношению к форме, рационально выражающей и упрощающей этику действия. Каменщик – знак рыцарства, масонства, обретшего форму, иерархизированного института богоискательства, чья цель – Гедике – борьба против страха конца, разрушаемости мира – существует в тексте по ту сторону ограничивающей сознание действительности. В этом контексте их финальный диалог обретает особую значимость противостояния стремления и обретения: «— Господин Эш устраивает библейские чтения... Мы стремимся к небесному... Тут Людвиг Гедике рассмеялся. Это не был дикарский хохот; скорее он довольно громко усмехнулся, и сказал: — А Гедике-то Людвиг, воскрес из мертвых» [Там же. С. 190]. Человеку доступна самоидентификация как обретение высшего смысла, о котором идет речь затем в финале романа (эпизод 87), как о предмете надежды на то, что человек сможет его обрести «ohne uns zu töten»⁹⁰.

2.2.3. БРАТСКО-СЕСТРИНСКАЯ ЛЮБОВЬ КАК ПУТЬ К САМОПОЗНАНИЮ В «ЧЕЛОВЕКЕ БЕЗ СВОЙСТВ»

Братство (*Geschwister*) в «Человеке без свойств» Р. Музиля обладает не столько смыслом поиска единения, характерным для Броча, сколько смыслом поиска целостности. Человеческое единство не является в музильевской эстетике актуальной задачей в силу тотальной раздробленности, нецелостности, частичности самого человека. Соответственно, смысл братства в его основной идее трансформируется и, как и все другие объекты внимания, обретает в романе двойной смысл, становится объектом музильевской игры в *pro* и *contra*. Структурно дуализм решения проблемы фиксируется в параллелизме

⁹⁰ Без того, чтобы убивать нас.

отношений Ульриха с двумя его сестрами. В центре второй части романа пара Ульрих – Диотима. В центре третьей – Ульрих – Агата. При всей своей непохожести они фиксируют некоторые общие смыслы. Первый — смысл узнавания. Их отношения строятся как открытие себя в другом, обнаружения и формулирования собственных черт через соотнесение с внешним, но родственным объектом. Хотя Диотима реже удивляет Ульриха правотой своих наблюдений, чем Агата, вместе они провоцируют обобщающий вывод героя: «Ульрих опешил. ... одаренные женщины — беспощадные наблюдательницы мужчин, они любят, только у них нет никаких теорий, и поэтому они не пользуются своими открытиями, кроме как в раздражении. Он почувствовал себя несколько обиженным» [13. Т. II. С. 299]. Второй — смысл отталкивания, отстранения. Через определение специфических особенностей своего «отражения» происходит самодифференциация: «При резкой противоположности натур физическое родство вызывает, кстати сказать, беспокойство, и для этого достаточно даже самой идеи родства, просто сознания своего “я”» [Там же. Т. I. С. 320]. Третий — смысл чувственности, которая, будучи направленной на родственный объект, переосмысливается как внутренняя энергия, сублимированная в познание самого себя. Этот смысл также характерен не только для сцен с Агатой, но и для сцен с Диотимой. Первая «каким-то физически невинным образом чувственно возбудилась; кровь ее мощными волнами пробегала по телу и, забирая всю силу внутри ее, разливалась по коже. Не будучи так фанатична, как брат, она чувствовала то, что чувствовала. Если чувствовала нежность, то чувствовала нежность» [Там же. Т. II. С. 298]. Вторая, оказываясь в непривычной для себя роли внутреннего беспокойства, предчувствуя свою влюбленность в Арнгейма, переносит ее на кузена, как на безопасный объект, произведший на нее, хотя и меньшее, но значительное впечатление. При всех чертах сходства отношения и смыслы легко могут стать как основой для комизма, так и источником лирического, мистического и мифологического мироощущения. «Комизм, неотъемлемый от столь тесного и столь непредвиденного сосуществования» [Там же. С. 57],

порождается необходимостью действия: посещения Диотимы как центра Параллельной акции, разговоры на конкретную тему (об Арнгейме), выполнение обязанностей в связи с похоронами отца, авантюра Агаты, предусматривающая лишение Хагауэра наследства. Ограничение реальностью провоцирует дуалистически рационально-иррациональную позицию, в рамках которой торжествует окончательность оценок. Будучи перенесенными в сферу возможностей, в сферу гипотетического проекта, уравненного в правах со множеством других, братско-сестринские отношения обретают свободу непоследовательного развития — помещаются в контекст индивидуального мифа. Сходство в этой связи истории Ульриха и Агаты в романе со стихотворением Музиля «Осирис и Исида» и его рассуждениями о специфике мифа в дневниках неоднократно становились объектом внимания исследователей [82; 95; 101; 102]. Свобода мифологического принципа мышления базируется на связях чувств (*Gefühlszusammenhängen*), а не причинно-следственной проверке частных фактов (*dinglich-kausalen Prüfung*) [33. Bd. II. S. 1238]. Главное отличие взаимоотражающихся в структуре романа историй Ульриха и Диотимы и Ульриха и Агаты в том, что первая обобщенно-логическая, в применении к ней действуют правила аналогии, переноса, причины и следствия, вторая герметична, представлена как единичная, не ориентированная во вне и не трансформирующаяся в модель для рационального познания. Если парадоксы братско-сестринских отношений Ульриха и Диотимы могут быть рассмотрены как универсальные в рамках актуального мышления, оперирующего категориями, действующими в рамках поколения, то смысл второй подвержен расширению во времени и устанавливает связь эпох и культур. Первые воплощают «горизонтальную» систему взаимосвязей и оппозиций лично объяснимых: «братья и сестры порой не выносят друг друга без какой бы то ни было оправдывающей это причины, лишь оттого, что самим фактом своего существования они уже ставят друг друга под сомнение и служат друг другу слегка искажающим зеркалом» [13. Т. I. С. 320]. Вторые включены в систему «вертикальной» трансформации

отражений во времени: «Наверное, в этом действительно есть какой-то дурацкий смысл. Братик и сестричка говорят друг другу “отец” и “мать”, когда они под хмельком» [Там же. Т. II. С. 299].

Концентрированно мифологический смысл отношений фиксируется в разговоре Ульриха и Агаты, когда для отражения собственных сомнений она обращается к знакомому сюжету: «Ну, так вот, эти злополучные половинки вытворяют всяческие глупости, чтобы воссоединиться. Это сказано во всех учебниках для старших классов. К сожалению, там не сказано, почему это не удастся!» [Там же. С. 256]. Комментарий Ульриха к этому сюжету отражает и авторскую позицию: «Могу тебе это сказать... Ведь никто не знает, какой именно из этих носящихся по миру половинок ему недостает. Он хватается ту, которая кажется ему недостающей, и делает самые напрасные попытки слиться с ней, пока окончательно не выяснится, что ничего из этого не выйдет. ... Так и продолжает человечество физиологически “половиниться”, а настоящее единение остается далеким, как луна за окном спальни» [Там же]. Здесь в полной мере сочетается грусть безнадежности от осознания недоступности для понимания не только внешнего, но и внутреннего содержания человеческой жизни с примиряющей иронией, способствующей приятию этого положения и определяющей план познания сущности человеческого духа как необозримо далекой перспективы, частично разрешимой через помещение духа в ситуацию дополнительного противоречия *Geschwister*: «Резонно полагать, что братья и сестры хотя бы половину этого пути уже проделали!» [Там же].

Описание Ульриха и Агаты достаточно последовательно направлено к цели наглядной демонстрации их сходства. Пижамы, похожие на костюм Пьеро, светлые волосы, рост, сходство жестов устанавливают поле взаимного доверия, делают возможным обсуждение наиболее значимых тем без посредничества цитаты и иронии, которые были необходимы в других случаях. Разрывы, возникающие в речевом потоке героев, оправданы максимальной степенью близости и сходства: «Одинаковый ход мыслей поразил, даже смутил обоих» [Там же. С. 39]. Задача братства – проекция во вне наиболее скрытых,

неосознанных и слабо поддающихся формулированию озарений, «смутное удвоение себя в противоположной природе» [Там же. С. 296].

Брат (сестра) — воплощение точки пересечения внешнего и внутреннего, смутная возможность обретения целостности, и если Кларисса заявляет, что для понимания другого нужно стать им, то сестра – уникальный случай, когда кто-то стал тобой, чтобы сделать человеческое «я» понятней для него самого.

Братство – уникальный, идеализированный во всех трех романах тип отношений, поскольку он обладает, во-первых, изначальностью, во-вторых, мифичностью. Самопознание в контексте братско-сестринской любви обретает новые смыслы и возможности и приближается к идеалу в авторской ценностной системе.

2.3. ИДЕЯ БОГА И ЕЕ МЕСТО В РОМАНАХ

2.3.1. ТВОРЕЦ-БОГ И ТВОРЕЦ-ЧЕЛОВЕК В «БАБЬЕМ ЛЕТЕ» А. ШТИФТЕРА

В познавательной цепи: дорациональное – опыт и рациональное – надрациональное — первая и последняя ступень в силу непонятности действующих на них механизмов доукомплектовывается Штифтером двумя «объясняющими» понятиями: любовью и Богом. Первая способствует покою и приятию тех перспектив, которые открываются в связи с наличествующими возможностями, второй создает представление о существовании идеальной, недоступной человеку перспективы. Частичность человеческого знания и ограниченность человеческих гносеологических возможностей отчасти компенсируется в романе Штифтера наличием божественного масштаба и божественного ракурса рассмотрения мира. Сферы Бога — сферы иррационального: то есть исходного, предшествующего рациональному, и синтезирующего, пострационального. Если талант – источник становления,

развития и дела, то источник таланта, несмотря на активный поиск и стремление его осознать, обнаружению не поддается и принимается в качестве мыслительной аксиомы Бога. Душа – «это неизмеримая бездна, где странствуют бог и духи» [20. С. 269]. С другой стороны, результат человеческой деятельности – красота и искусство. Правила воспитания могут быть изложены, но каким образом они синтезируются в новый смысл создания того и другого, смысл нравственного прозрения без указания на божественность этого синтеза необъяснимо.

Бог является частью не мира, а мыслительного механизма его постижения. Природа Штифтера в Боге не нуждается. Ее законы, главный из которых закон неизбежности и неизменности становления и умирания, с божественной мудростью согласуются плохо. Функция Бога в эстетике Штифтера преимущественно гносеологическая. Бог призван не направить, а объяснить. Поэтому в романе он устойчиво возникает в ретроспекции. На этот иррациональный источник «списывают» внутренние причины, не объясняющие напрямую, с логической последовательностью значительность их последствий.

Кроме того, Бог в романе выступает «воспитывающей» фигурой. Штифтер и ставит своих героев в ситуацию сознательного, радостного самоограничения, поскольку усилия, связанные с концентрацией душевных сил, необходимы для главного в жизни человека — постижения иррациональных законов бытия: «Что было бы с искусством, если бы подняться к божественному, на большую, на малую ли ступень, было так легко, что это удавалось бы многим без внутреннего величия и без собранности этого величия в некоем незримом знаке?» [14. С. 330]. Процесс творения – процесс, роднящий человека с Богом, но в еще большей мере — процесс, указывающий приоритет Творца, действующего в масштабах природы и истории перед творцом подражающего им искусства: «Как может кто-то, кому не свято то, что есть, сотворить нечто лучшее, чем сотворенное Богом?» [Там же. С. 252]. Поэтому наиболее яркое проявление божественного начала человека и божественности его стремлений — искусство. Оно, во-первых, стоит на службе Бога: «Искусство – область

религии, и поэтому оно у всех народов переживало лучшие свои дни на службе религии» [Там же. С. 330]. Во-вторых, создает правильное соотношение Человека и Бога: человек — ребенок по отношению к Высшему, он лишь идет путем познания, познает части, но не всеобщность, копирует и подражает, чтобы создать хотя бы аналог: «люди всегда останавливались в начальной стадии, они в некотором роде обезьянничают, как дети» [Там же. С. 329]. В-третьих, будучи областью духа, оно ставит человека в ситуацию творца и накладывает, таким образом, на него не только эстетические, но и этические, и гносеологические обязательства: «... попытки сотворить нечто подобное божественному творению»; «кто мог хотя бы постичь этот дух <дух Бога и космоса>?» [Там же]; «мы стремимся постичь его разумом, но не можем вовлечь в ограниченный круг нашей любви» [Там же. С. 330]. В стремлении к божественному — главная ценность искусства, «поэтому в искусстве ничего не бывает совсем безобразно, пока перед нами произведение искусства, то есть пока оно не отрицает божественного, а стремится его выразить, и поэтому же в искусстве не бывает ничего настолько прекрасного, чтобы это нельзя было превзойти, ведь иначе оно само и было бы уже божественным» [Там же].

Провозглашенное Ризахом единство мира и относительность его масштабов с точки зрения наличия высшего авторитета — в Боге, что неоднократно подтверждается по ходу романа. Бог выступает силой, приводящей в равновесие этическое и эстетическое: «Всем явлениям, которые важны, Бог, кроме нашего сознания их ценности, придал и некую прелесть, располагающую к ним нашу душу. Этим столь полезным созданиям <птицам> он дал еще, я бы сказал, золотой голос, который примет и самого зачерствелого человека» [Там же. С. 127]. Благодаря божественному смыслу одно трансформируется в другое как на уровне человеческой деятельности, так и на уровне восприятия человеком вещей и явлений мира. Все этическое обладает эстетикой благодаря посредству Бога. Штифтер развивает идею взаимосвязи понятий: если этическое в сочетании с божественным промыслом эстетизируется, то оправданной оказывается и обратная операция: поскольку предмет обладает

эстетикой, а божественность – всеобщностью, то каждый предмет обладает и этическим смыслом. Отсюда — поиск реальной реальности (*die wirkliche Wirklichkeit*) как предмета для отражающего мир искусства.

Парадокс в том, что в такой функции Бог и в новеллах, и в романе сопрягается не с образностью жизни, а с образностью, противоположной ей. Бог проявляется как исходная установка – в виде предрасположенности, в редких случаях — таланта. Он предполагает для человека путь. И как итог, финал, возможность перехода еще к какому-то сокрытому смыслу. В особенности в ранних новеллах этот смысл сопрягается с мотивами умирания.

Следствия любви к Богу как исходной предпосылки рассуждений носят у Штифтера сугубо прикладной характер: он исследует пути и методы постижения мира, обладающего для него «скрытыми» механизмами действия и недоступного человеку во всей полноте смыслов; он пытается найти формы регулирования отношений человека с природой; наконец, возлагает особую ответственность на человека, который равно способен как к «божественной любви», так и к страсти, а потому нуждается в регламентации поведения. В связи с тщательностью и последовательностью решения им этих задач его не раз упрекали в излишнем рационализме. Он сам писал: «Не является ли Бог в созданном им мире наиболее реальным? Если искусство подражает частностям мира, оно должно изображать их настолько похожими на настоящие, насколько это возможно... Но если оно сверх того ничего не имеет, оно не искусство» [34. Bd.II. S. 447].

Назвать Штифтера «религиозным писателем» было бы преувеличением. Однако среди задних планов, на которые направлена вся система романа, этот, пожалуй, наиболее существенный. Поиск божественного смысла в каждом жизненном проявлении, осознание границы естественнонаучного и сакрально-иррационального смысла вещей, находящейся в непосредственной близости к человеку, активно вторгается в форму его произведений, диктует поэтические законы, на которые оно опирается.

Роман устойчиво ориентирован на средневековый эпос, свидетельством чему является авторское обозначение жанра «Erzählung». Определение соотносится с задачами повествования⁹¹: утверждение изначального качественного единства мира, приведение в соответствие человеческого и природного, отражение процесса скитаний героя в поисках гармонии внутреннего и внешнего. Средневековое сознание как модель идеально структурированного сознания с его прерогативой Бога над всеми стремлениями и интересами человека актуализируется в романе на многих уровнях. В большой мере этому способствует открытость и непосредственность восприятия мира рассказчиком, в равной мере воспринимающим в качестве значимого объекта изучения любой предмет и явление. «Ритуализации» повествования способствуют и, очевидно, берущие свое начало из эпической поэзии параллелизм сцен и событий, природный параллелизм, паратаксис как отличительная черта синтаксиса и троичность в плане построения более обширных повествовательных периодов. Комментируя смысл паратаксической структуры, Э. Ауэрбах пишет: «... сама эта структура определяет: все должно происходить так, как происходит, иного ничего не может быть, не требуется никаких объяснений и соединительных звеньев» [40. С. 88]. Паратаксические конструкции у Штифтера устойчиво сопряжены с функцией создания смысловой достаточности и этического равновесия. Они призваны создать ритмическое восполнение смысловой недонаполненности. С их помощью создается иллюзия адекватности мировосприятия на каждом познавательном этапе за счет словесной достаточности: «Der Vater sagte, *dort habe sein Vater gepflügt, geeggt, gegraben, hier habe seine Mutter mit der Schwester, der Magd und den Tagenlöhnern Heu gemacht, dort seien die Kühe und Ziegen gegen den Wald hinangegangen* wie sie jetzt gehen, und die Seinigen haben ausgesehen wie die Leute

⁹¹ А.В. Михайлов комментирует: «По замыслу Штифтера, роман – вопреки тому, что роман, — это эпос наших дней, наполненный прозаическим содержанием и скукой жизни, — роман снова должен быть возведен в достоинство эпоса, должен вновь обрести обязательность эпоса, силу необходимости, ритуальную закономерность формы» [56. С. 350]. «Штифтер выбрал подзаголовок “Erzählung”, смысл которого в четком отделении от “zeitgenössischen Romanliteratur” — современной романной литературы [112. S. 149].

jetzt aussehen»⁹² [35. S. 670] (курсив наш — Н.С.). Ближе к финалу тройственность выходит за пределы фразы и организует целый период, или композицию фрагмента. Так, после объяснения в любви Генрих и Наталия оказываются перед необходимостью трех разговоров: с Матильдой, Дрендорфами и Ризахом. Диалог-обсуждение этой перспективы, соответственно, построен на тройном повторе. Не только мировоззренчески, таким образом, но и формально текст ориентирован на нормы средневекового эпоса.

Усиливает средневековую аналогию, связь романа со средневековой этикой органичная для штифтеровских героев аскеза. Каждый человек у Штифтера определен Богом к какому-то делу, наделен даром, обладает должной долей возвышенности для служения общему движению человечества к цели достижения Высокого. Каждый живет между связанностью с другими людьми (внутри интересов труда и семьи) и одиночеством. Высшее благо для его персонажей – отстраненное от общественного долга саморазвитие, подчиненное не интересам конкретно-исторической общности, а возвышенным целям добродетели и исторического хода.

Существенны аскетизм и бесстрастность, роднящие героев Штифтера со средневековой традицией. Намек на стремления недуховного плана вызывает незамедлительную корректировку поведения: «Наконец мне указали на то, что я всегда делаю наброски девичьих головок. Устыдившись, я стал рисовать мужчин...» [14. С. 156]. Свои коллекции образцовые персонажи Штифтера собирают исключительно с целью познания высшего, сакрального, божественного смысла «реальной реальности»: «Святой Августин был весьма суров, говоря о людях, воспринимавших музыку как удовольствие инстинктивного уровня; он утверждал, что это уподобляет их птицам. Действительное восприятие состоит в знании интервалов и созвучий и осознании отражения в них божественной гармонии Вселенной. А ... Иоганн

⁹² Отец говорил, что *вон там* пахал, боронил и копал землю его отец, *вот здесь* косили сено его мать с сестрой, служанкой и поденщиками, *вон там* уходили к лесу коровы и козы, как они уходят сейчас, а вид у его близких был такой же, как у нынешних здешних жителей.

Скот Эригена говорил, что рассмотрение объекта глазами коллекционера (говоря современной терминологией) достойно порицания, так как почти наверняка приводит к алчности и скаредности» [53. С. 9]. В связи с этим в новом свете предстает первая новелла «Полевых цветов» — «Примула». Сравнение того, кто любит человеческой красотой, со скаредом предстает в качестве воспринятой и переосмысленной традиции. Скаредность как опасность, в которую рискует впасть коллекционер, рассматривается и Ризахом, когда он предупреждает Генриха от нарушения меры в благих стремлениях.

Устойчив в романе еще один по своему происхождению средневековый мотив — мотив дара. Дары объединяют идеальных героев Штифтера, служат знаком приязни, даже когда они посланы незнакомому человеку, как дар Ризаха Дрендорфу или как дар господина Дрендорфа и Клотильды чужим людям, принявшим их в доме, некогда принадлежавшем семье Дрендорфа. В домах Матильды и Ризаха общение по приезду начинается процедура вручения подарков. Дар устанавливает церемониал – один из многих в образцовых семьях романа: «В корзине находились подарки, привезенные домочадцам Матильдой и теперь извлеченные. Я понял, что такая раздача подарков вошла в обычай и происходила уже не раз» [14. С. 189]. Дар становится знаком отношений в тем большей мере, что редко не сопряжен со сложностями и усилиями, почти всегда требует душевных и временных, реже, материальных затрат. Ритуал, только более строгий соблюдается и в случае необходимости показать расположение к чужим людям: «Он не хотел сразу являться в дом с подарками, считая, хотя жильцы дома были всего-навсего обычными жителями долины, неприличным входить к ним нагруженными дарами, как бы говоря: “Полагаю, что для вас это важнее всего”. А теперь он стал им чем-то обязан и мог отблагодарить за прием» [Там же. С. 470].

Прямые обращения к Богу и в романе, и в новеллах Штифтера редки, но значимы: «Уже совсем глубокой ночью я отошел от окна, и хотя я и так ежевечерне молился своему Создателю, я и теперь стал на колени перед

простым столиком и сотворил горячую молитву Богу, вверяя ему всех и вся, наипаче же свою жизнь и судьбу своих близких» [Там же. С. 194]. Они сопряжены с поворотными моментами в судьбе персонажа, это результат долгой воспитательной беседы со старшими и просьба за другого.

Бог у Штифтера — воплощение благодати, хотя эта благодать может быть недоступной и непостижимой. Он противостоит иррациональности низшего порядка, которую принято называть судьбой или роком, поскольку не действует как слепая сила, а является силой нравственной. В статье «О школе и семье» и в «Холостяке» есть почти одинаковый пассаж: «Никакой мировой дух, никакой рок не управляют миром. Все, что приносит людям добро или зло, люди делают сами. Бог дал им свободную волю и разум и вложил их участь в их руки. Это — наше призвание, это — наше величие. Поэтому мы должны обучать разуму и свободной воле, которые даны нам только в зародыше. ... Если бы человечество оказалось однажды в точке самой искренней религиозности, самой возвышенной чувствительности к искусству, самой тщательной добросовестности в торговле и обмене и самом ясном представлении обо всех вещах: это и был бы Рай на земле, было бы основано счастье и самые печальные вещи, стыдные для благоразумного человека, ... исчезли бы» [36. S. 67]. Воплощающая доброту, мудрость и смирение приемная мать Виктора в «Холостяке» говорит почти то же: «Все, что дает господь бог, прекрасно... он посылает нам одни только радости, а страдания — это уже от нас самих» [19. С. 324]. В совокупности смыслов Бог у Штифтера благая, разумная сила, наделяющая человека способностями к познанию действительности и придающая смысл его созидательной деятельности. Это не персонифицированный создатель, а воплощенная форма творчества, подражая которой, человек в состоянии создать вещи, обладающие собственным сакральным смыслом.

2.3.2. БОГ КАК ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В ТРИЛОГИИ Г. БРОХА

«ЛУНАТИКИ»

Терминология Броха, которой он пользуется в своих работах о гносеологии, активно включает Бога как необходимый элемент. Он соотнесен с этикой познания, логосом, аксиомой духа, необходимой и наиболее исчерпывающе отвечающей на метафизические вопросы. В контексте разговора о рациональном и иррациональном в эстетике Броха уместно, однако, сместить акценты с религиозности автора на сущность и место Бога как этико-познавательной категории в структуре как «Лунатиков», так и публицистических работ, освещающих сходные проблемы.

Бог в «Распаде ценностей», «Зле в ценностной системе искусства» и еще целом ряде работ возникает у Броха не в самоценности и самозначимости, а как пример двух исторически противопоставленных, но объединенных общим свойством (отсутствием неразрешимых противоречий внутри нее) мировоззренческих систем. Это системы примитивной космогонии, где непонятное наталкивается на объяснение верой, то есть принимается аксиоматически и приписывается тому или иному богу, и системы монотеизма (в романе даются примеры католического и иудейского монотеизма), где все логические цепочки вопросов ведутся «бесконечно далеко, пока не сольются в единой первопричине — “Бог”» [1. Т. II. С. 109]. Вера в надрациональный ответ на этико-познавательные вопросы приводит всю систему в гармоническое равновесие, организованное относительно единого внерационального центра, «... для обоих экстремальных случаев, представленных полярными космогониями примитивной магии и монотеизма, количество аксиом снижается от бесконечности до единицы» [Там же]. Ликвидация в ходе исторического развития и абсолютизации логики этого центра привела к неразрешимости вопросов космогонии. Исчезновение надрационального Бога привело к мистификации самой логики. «Натиск внутреннего», индивидуального, разрушивший в эпоху Возрождения целостность последней ценностно организованной системы, во главе которой стояла абсолютная, все исчерпывающая и все разрешающая ценность Бога, фиксируется «как раз во

внутреннем видении: Бог, которому до сих пор было позволительно появляться лишь в субстанции церковно-платонической иерархии, стал, с учетом глубин души... непосредственным мистическим познанием» [Там же. С. 183]. Если в ценностно ориентированной системе «тотального умственного миропорядка, как это было, например, с церковью средневековья» «умственная деятельность не является никаким индивидуальным делом, а идентична системе, предъявляющей требование вечного самообновления» [27. S. 46], то в распадающемся мире дух обретает черты личные. Распад мира связан не со смертью Бога как такового, а с устранением последней аксиомы, в которую «упирались» ранее все цепочки вопросов. Теперь они «больше не замыкаются на идее Бога, а уходят действительно в бесконечность (они, так сказать, больше не стремятся к одной точке, они движутся параллельными путями), космогония не опирается больше на Бога, она покоится на вечной продолжительности вопросов» [1. Т. II. С. 110]. В статье «Зло в ценностной системе искусства» Брех пишет: «Самые незначительные ценностные системы... обнаруживаемы рационально, в противоположность им большие системы трудноопределимы и иррациональны, поскольку бесконечны и проявляются в бесконечности — в имени Бога, в имени народа, в имени красоты, в имени справедливости. Наиболее подходящим является Бог, который пронизывает каждую систему ценностей, определенным этическим требованием к человеку “Ты должен вести себя таким-то образом и станешь бессмертным”, или “Ты не должен иметь других ценностей, наряду со мной”» [22. S. 131]. Достоинство средневекового искусства, как его определяет Брех в этой статье, в том, что, будучи направленным на Бога и служа Богу, мастер делал свое дело, при помощи своих инструментов, имея в виду свой конкретный результат, а центральное положение ценности Бога придавало любому земному действию этическое направление. В современном искусстве, лишенном объединяющего смысла веры, сохраняется «частная теология», которая «может называться “красотой” или “гармоничностью” или как-нибудь иначе» [Там же. S. 132]. В романе частная теология Йоахима и Гельмута Пазеновых называется «честь». Гельмут

в своей предсмертной записке пишет о бессмысленности существования человека вне связи с ценностным центром: «Я приветствую тот факт, что существует нечто похожее на кодекс чести (wie einen Ehrenkodex), оставляющий в этой пустой жизни хоть какой-то след возвышенных идей (eine Spur höherer Idee), которым можно следовать. Надеюсь, что ты в своей жизни нашел бóльшие ценности (mehr Werte), чем я в своей; иногда я даже завидовал твоей военной карьере; по крайней мере – это служба чему-то большему, чем самому себе (an etwas Größerem, als man selber)» [25. С. 46]. Ставшей радикальной частная ценность порождает жестокость и враждебность ко всем прочим ценностям, поэтому честь требует крови, влечет дуэль, а затем и войну.

Протестантизм (и иудаизм), разрушивший целостность католического мира, — это отказ от всеохватности, утверждение прерогативы «чистоты мистического переживания» над «формой» религии, радикализация религиозного познания в нем самом, отказ от подчинения одной, религиозной, системе ценностей прочих занятий, знаний, профессий. Соответственно, в начавшем распадаться мире он вынужден был прибегнуть к строгости аскетизма и страха [1. Т. II. С. 232 – 235]. Страх как иррациональное средство становится «формой веры». Лишенная иерархии действительность нуждается в иррациональном. Мотив поведения персонажей романа, чье сознание порождено постпротестанским миром, «имеет свое название – страх перед Богом (eine göttliche Furcht)» [25. S. 220]. Собственно, страх и Бог для них устойчиво соотносимы. Для Хугюнау в этом страхе, этическую основу которого выразитель коммерческой эпохи не сознает, Бог обесмысливается: «... он испытал чувство страха: то было распятие, а распятий он не любил» [1. Т. II. С. 9]. Для Эша вновь обретает смысл, поскольку страх становится препятствием к познанию, которое нужно преодолевать.

Таким образом, в одной (включающей Бога) модели познания цепочки вопросов бытия включаются в аксиоматическую ценностную систему, в другом (исключающем его) — в антиаксиоматическую логическую систему. Первая содержит перспективу разрешения космогонических вопросов, оставляя

открытыми этические. Вторая изначально мистична, поскольку разрешение поставленных перед ней проблем сводит к формированию новых познавательных цепочек, вопросы космогонии в ее рамках неразрешимы. Первая базируется на представлении о логосе, конкретно-историческим выражением которого (органично связанным с образцом средневековья) является Бог. Если в романе Бог и Логос слабо дифференцированы, то в «Жизни без платонической идеи», «Так называемых философских основах эмпирической науки» и «Непосредственном в философии и поэзии» Брех пишет именно о «праинтуиции логоса» как о пути выхода из познавательного кризиса. В отдельных случаях близость Бога и Логоса оказывается достаточна для предположения их идентичности в системе Бреха: «...историчность, биографичность ценностно определяющего деяния обуславливается абсолютностью логоса» [Там же. С. 281]. Однако и в этих случаях Брех разводит «этическое требование», которое может логически приводить в поисках ответов на вопросы к Богу, и логос как отражение и форму абсолютного начала: «этическое требование... остается неизменным, а с ним и имманентное действие логоса» [Там же. С. 283], он «освобождает мир от захвата случая,... от необходимости эмпирического» [27. S. 47]. Они взаимосвязаны и взаимообусловлены, но не идентичны. Помимо Бога в разных этических системах, воплощаемых в романе различными персонажами, формами выражения логоса становятся Радость, Закон, Страх. Бог включает значительную этическую составляющую в космогонию мира, имеющую аксиоматическую основу логоса.

Бог — один из возможных примеров ценностного центра в конкретно-исторической ситуации средневековой культуры, централизованно подчиненной ему. В «Распаде ценностей» Бог предстает в качестве примера. Этот пример возникает только в шестом экскурсе и не наделяется абсолютностью: «кто ищет желаемую картину в прошлом, тому с достаточным основанием стоит обратить свой взор на средневековье», поскольку «вера в христианского Бога» для этого периода «высшая ценность, которой подчинены

все другие ценности» [1. Т. II. С. 135]. Тоской по этому периоду отличается романтик Пазенов. «Впрочем, в те времена людям была свойственна вера в Христа, и им не нужно было искать защиту от анархии где-то в другом месте» [Там же. Т. I. С. 26] — содержание его утопии. «Видимый и персонифицированный в конечности-бесконечности триединства Бог» [Там же. Т. II. С. 136] выполнял функцию последней все объясняющей аксиомы в определенных исторических условиях, в условиях средневековья. На сегодняшний день эта функция утрачена и возможности ее восстановления уже нет — «развитие невозможно остановить» [Там же. С. 137]. «Было бы абсурдно требовать от поэта, чтобы он каждое произведение делал разновидностью религиозного служения ... но мы приближаемся к новой единице картины мира, которая может быть названа религиозной или как-то по-другому, и если мы видим перед собой задачи, которые выдвигает новая поэзия, прежде всего новый роман, то мы можем скептически сказать, что это финальный фейерверк старой культуры... это заявляет о себе новая действительность» [24. S.117].

Ощущение Бога у современников (персонажей романа), скорее, эстетично, чем этично. Оно возникает из поэзии: «Внезапно с его уст непонятно, бессмысленно, непостижимо для любого, кто его слышал, слетело одно единственное слово “спасение”... отпущенное на свободу слово “спасение” витало над столом... казалось, возникло Царство спасения, и не могло не возникнуть» [1. Т. I. С. 245]. Как любая мечта, ощущение Бога возникает из наличного строительного материала слов, однако, включаясь в самые неожиданные связи, прежде всего с событиями и ситуациями, обретает или не обретает смысл. Поэтому вера героев романа нередко становится объектом иронии, но ситуации, в которых они пребывают, мифологизируются, соотносятся с мифологическими и библейскими, границы смысла расширяются и лишаются конкретики времени и пространства. В наивно-религиозном варианте Бог, скорее объект иронии: «... он <Бог>, направил Йоахима к шкафу, в котором уже несколько месяцев лежали позабытые кружевные платочки» [Там же. С. 138]. Но в общегносеологическом плане мифология, выработанная

устойчивыми ценностными эпохами античности и средневековья, служит основой поэтического познания мира, обладающего всеохватностью и универсальностью. Отсюда утверждение Эша, к которому он приходит как к выводу: «“Не так уж плохо, когда можешь верить”». Эш продолжал: “Я для себя кое-что прояснил: вера тоже должна обновляться, и для нее должна наступить новая жизнь”...» [Там же. Т. II. С. 151].

Идея Бога естественно возникает в конце цепи логических вопросов и поэтому оправданна. Религия, в трактовке Броха, соотносима в принципах своего бытования с универсальностью природных процессов: рождение – формирование – расцвет – распад – смерть: «Религии возникли из сект и распадаются снова на секты, возвращаются к своим истокам, прежде чем распадутся полностью. В начале христианства стояли отдельные культы Христа и Митры, а в конце существуют гротескные американские секты, Армия спасения» [Там же. С. 231]. Современность, таким образом, обозначается как конец христианства, что подтверждается и тем, как активно фигурирует в романе Армия спасения. Современность – время пред-полного-распада христианства и собирание его уже невозможно. Пазенов смотрит на пришедших прощаться с братом и оправдывает собственные неуместные мысли сравнением: «... ибо вся их вера была лицемерной, хрупкой и припавшей пылью, зависевшей от того, светит на улице солнце или идет дождь» [Там же. Т. I. С. 52]. Бог – «непопулярная или узкоспециальная (eine Art Fachsimpelei) тема» [25. S. 51].

В распавшемся мире устойчивым остается только «я» человека и новая этико-гносеологическая задача духа – освобождение этого «я» от страха, мешающего свободе человеческого духа. Человек поставлен в ситуацию одиночества: «... против этого невозможно возражать, милости следует добиваться самому путем собственных страданий» [1. Т. I. С. 149]. Но цель этого одиночества – духовное прозрение и новое единство.

2.3.3. СПОРАДИЧЕСКОЕ ОТКРЫТИЕ БОГА В «ЧЕЛОВЕКЕ БЕЗ СВОЙСТВ»

Проблема соотношения веры, бога и религии — одна из наиболее сложных в романе Р. Музиля. А.В. Белобратов пишет: «Вера... нашла воплощение в философских и этических утопиях, занимающих одно из центральных мест в музилевском “Человеке без свойств” и в трилогии “Лунатики” Броча» [41. С. 154]. Однако сходство на этом обобщенном уровне не продолжается ни в сходстве художественных структур, в которых находит отражение идея Бога, ни в рассматриваемых аспектах проблемы, ни в наличии у Музиля целостной концепции космогонии, в которой Богу было бы отведено соответствующее место, как у Броча.

Бог — объект внимания преимущественно Ульриха. Однако отношение главного героя к этому предмету не статично. Легко обнаруживаются прямо противоположные характеристики: Ульрих «был, несомненно, человек верующий» [13. Т. II. С. 171] — с одной стороны и «верующий человек может так считать, а Ульрих таковым не был» [Там же. С. 471] — с другой. Направление обсуждения этой темы, как никакой другой, зависит от многих обстоятельств: контекста, собеседника, внутреннего этапа героя. В связи с Диотимой и Арнгеймом возникает образ «практического» бога, «который носит в кармане недостающую часть их самих» [Там же. Т. I. С. 219], и занимается, преимущественно, оправданием ошибок, совершенных человеком, верящим в этого бога. Неразрешимость нравственных вопросов, возникающих перед графом Лейнсдорфом, порождает комментарий Ульриха: «Рассудите-ка: если бог все определил наперед и знает заранее, как может человек грешить? ... На редкость интриганское представление о боге! Его оскорбляют с его же согласия, он толкает человека на поступок, за который сам же на него обидится» [Там же. Т. I. С. 535]. Ироническая отповедь — реакция на не вовремя заданный вопрос Агаты: «Могу дать тебе дюжину объяснений. Самое старое — что бог открыл нам порядок жизни во всех подробностях» [Там же. Т. II. С. 388].

Антропоморфный бог, «земной прототип которого нельзя не узнать» [Там же. С. 94], напрямую регулирующий духовную деятельность человека в той части, в которой сам человек с этой задачей не справляется, становится устойчивым поводом для сатиры на цивилизованные формы веры. Бог — один из внешних заменителей «души», которая вызывает в реальном мире сомнения, форма вынесения «во вне» ответственности за «все, в чем ты оплошал» [Там же. Т. I. С. 219]. Современный облик культуры сформировался на почве практического использования идеи бога: он призван быть универсальным объяснением иррациональному, обязан строго дифференцировать «плохое» от «хорошего», но не может предъявлять требований, ограничен в формах «проявления себя». Состояние открытости и восприимчивости, провоцируемое верой, устарело и подлежит регулированию: «церкви, то есть цивилизованные коллективы религиозных людей, относились к этому состоянию с недоверием, похожим на недоверие бюрократа к частной инициативе. Они никогда не признавали этих восторгов безоговорочно, а, напротив, прилагали большие и, видимо, оправданные усилия к тому, чтобы заменить их отрегулированной и понятной моралью. ...А когда духовное господство церкви и ее лексикон устарели, ... это состояние, понятно, стали считать вообще какой-то химерой. Почему буржуазная культура, придя на место религиозной, должна была быть религиозней, чем та?!» [Там же. Т. II. С. 107]. Превратившись в практически ориентированный, универсально отвечающий на все вопросы духа иррациональный остаток, Бог утратил абстрактность, стал метафорой нравственного бездействия, моральной пассивности: «Так же, как он <человек> переносит зло в образы нежелательного, мир переносит добро в образы желательного, которые он чтит за то, что они выполняют все, чего тебе, потвоему, никак не выполнить самолично» [Там же. Т. I. С. 578].

Даже в религиозном аспекте современность не способна спрессовать время в мифологическое единство, которое предполагается наличием живой веры: «проехал архиепископ... и два полицейских вытянулись и отдали честь последователю Христову, не думая о своих предшественниках, ткнувших его

предшественнику копьё в ребра» [Там же. Т. II. С. 222]. Форма художественно универсального восприятия мира в его целостности утрачена, вместе с ней утрачена актуальность идеи бога. Функция иррационального остатка подвижна. Иррациональный остаток – объект веры. Он — создаваемый самим персонажем внутренний миф, позволяющий давать достаточное объяснение фактам, противоречащим рационализированному видению мира данным лицом. Соответственно, Бог составляет рациональный остаток сознания только до тех пор, пока составляет предмет живой веры. Противоположную позицию иллюстрирует единственный эпизод, когда о Боге рассуждает не Ульрих, а Штумм фон Бордвер. Говорит он при этом, собственно, не о боге, а о современной культуре, в сложностях которой поставил себе цель разобраться: «все религии предусматривали иррациональный, не поддающийся учету остаток, который они называли неисповедимостью бога; если задача у смертного не решалась, ему достаточно было вспомнить об этом остатке, и дух мог уже довольно потирать руки. Это ... называют мировоззрением, и владеть им современный человек разучился» [Там же. Т. I. С. 586]. Для объяснения своих выводов Штумм использует образ падения с высот благополучия. Сам того не понимая, ставит проблему в двойной — возвышенный и сниженный — контекст. Подверженный испытаниям, верующий человек, с одной стороны, как Иов многострадальный, проходит испытание веры, с другой – похож на кошку, падающую всегда на ноги. Потеряв веру, однако, он больше не обладает надежным выходом из всех своих противоречий. Попадая в область сомнения, вера перестает выполнять функции иррационального остатка: «наиболее распространенная ныне форма состоит, пожалуй, в убежденности, что без духовности нет подлинной человеческой жизни, но при слишком большой духовности тоже нет. На этом убеждении целиком основана наша культура» [Там же]. Идея соотношения и дозирования прямо противоположных составляющих в современной культуре возникает в романе не первый раз, и Штумм своей религиозной аллюзией ее подтверждает. Однако, как и в других случаях, повтор расширяет рамки смысла. В данном

контексте за счет применения общего метода «недостаточных оснований» — случайности и непредсказуемости результата любого соединения противоположных стремлений — в сфере духа. Невозможность высчитать сумму всех векторов культурных стремлений и определить направление общего развития эпохи, в том числе в плане ее религиозной направленности, способствует общему пессимизму и распаду.

При условии тотального скепсиса и «применения» самой категории Бога для обеспечения собственного морального удобства его восприятие различается лишь формами, преимущественными для естественнонаучного и художественного мышления: «нельзя забывать, что разновидность ума, тяготеющая к точности, в сущности религиознее, чем эстетическая; ибо первая подчинилась бы Ему, соизволь он показаться при условиях, устанавливаемых ею для его признания, тогда как наши эстеты, если бы Он объявился, нашли бы только, что его талант недостаточно самобытен, а его система мира недостаточно понятна, чтобы поставить его на одну ступень с дарованиями, где видна действительно искра божья» [Там же. С. 297].

Не менее значим, однако, в романе смысл «спорадических открытий» Бога. Ульрих не менее регулярно, чем в связи с чужими иррациональными остатками мышления, вспоминает о Боге в контексте объяснения собственной позиции, по отношению к осмысляемым предметам. Бог становится последним аргументом в его школьном сочинении. В разговоре с Клариссой об оправданности собственной позиции (позиции возможностей) у него возникает «странное желание произнести слово “бог”». Сказать он хотел примерно так: бог понимает мир совсем не буквально; мир — это образ, аналогия, выражение, которыми он по каким-то причинам вынужден пользоваться, а этого, конечно, всегда недостаточно» [Там же. С. 407]. В этом значении Бог «всплывает» случайно, как извлеченный из глубин памяти образ. Позиция человека возможностей становится наиболее ясна через ее настойчивое соотнесение с позицией Бога. Отстраненность наблюдения за миром как за экспериментальной площадкой при готовности изменить условия, задать новые параметры, скорректировать

ход эксперимента – божественный масштаб мироосмысления. «Возможное включает в себя не только мечтания слабонервных особ, но еще и проснувшееся намерение бога» [Там же. С. 39], поскольку воплощает внутренний запас веры, не имеющий конкретного внешнего объекта. Религиозное состояние открытости мировосприятия, доверия миру, смелости его изучения устойчиво соотносится в романе с последовательной мыслительной позицией человека возможностей: «... апостол Павел называет веру уверенным ожиданием вещей, на которые надеешься, и убежденностью в существовании вещей, которых не видишь; и противоречие этому нацеленному на хватание определению, ставшему убеждением людей образованных, принадлежало к самому сильному из того, что носил в сердце Ульрих. Вера как уменьшительная форма знания была противна его естеству, она всегда — “рассудку наперекор”; зато ему было дано видеть в “догадке по честному разумению” особое состояние и поприще для предприимчивых умов» [Там же. Т. II. С. 460]. Вера составляет внутренний этический ориентир, оживляя «мертвые» понятия морали, гения, духа, которые быстро отстают от своего времени, как только лишаются субъективной составляющей – составляющей доверия воспринимающего их сознания. Это не социальная рациональная этика, априори делящая объекты на добрые и злые и принимающая это разделение в качестве исходного условия познания, а этика априорного доверия каждому предмету, оценивания его вне мыслительных эталонов, в его самости. Ульрих устанавливает связь веры и знания на уровне предпосылок, а не результата: «его величайшей преданности науке никогда не удавалось заставить его забыть, что красота и доброта людей идут от того, во что они верят, а не от того, что они знают. Но вера всегда была связана со знанием, хотя бы и с мнимым, с древнейших дней его, знания, волшебного воцарения. И этот старый элемент знания давно сгнил и заразил веру своим тлением; надо, значит, сегодня установить эту связь заново. И, конечно, не просто подняв веру “на уровень знания”, а как-то иначе, так, чтобы она воспарила с этого уровня. Искусство возвышения над знанием надо изучить заново» [Там же. С. 171].

Рассматривая каждый предмет в его самоценности, вера является одной из предпосылок нерационального мышления. Соответственно, Ульрих может самоидентифицировать себя как человека, наделенного верой: «Я очень плохой католик... Я не верю, что бог был на земле, а верю, что он еще придет. Но только если путь ему сделают более коротким, чем до сих пор!» [Там же. С. 385].

Бог является универсальным ответом на гносеологические вопросы и основанием для построения авторской утопии в гораздо меньшей степени, чем «бротство», поскольку включается в романах во множество контекстных смыслов и отношений: Бог и поэтическое творчество (Штифтер), бог и понятие свободы человека (Брох), Бог и современная религиозность (Музиль).

- подражая Богу, человек может создать произведения, максимально приближающие его к пониманию природы, с точки зрения Штифтера. Стремление обрести божественный смысл и обзор лежит в основе искусства, составляющего главный познавательный механизм, доступный человеку;
- проблема свободы человека Штифтером поднимается в контексте построения общественно-семейных отношений, в то время как для Броха важна свобода в ее метафизической ипостаси: свобода верующего, которую обеспечивает и которую ограничивает вера в Бога. Бог как центральная ценность способен иерархизировать внутренний мир человека, определить его гносеологические и поведенческие приоритеты;
- оказываясь у границы познания, человек неизменно приближается в эстетике Музиля к Богу, освобождая Бога от спекулятивного, навязанного ему смысла «дверного косяка», ограждающего человека от собственной иррациональности, человек способен открыть в вере новый смысл духа.

Во всех трех случаях Бог выполняет функцию регулирования и моделирования человеческого поведения, выступает в роли механизма, направляющего человека в его повседневности.

ГЛАВА III

МОЛЧАНИЕ И СЛОВО В ЭСТЕТИКЕ РОМАНОВ

§ 1. СЛОВО И РЕЧЬ – ТИШИНА И МОЛЧАНИЕ

В австрийской культуре адекватность языка выражаемому содержанию – тема особенно актуальная не только в силу общефилософских факторов, но и из-за неоднозначного отношения к «несвоему» языку, утвержденному в качестве государственного Иосифом Т. II. Не случайно появление именно на австрийском фоне философии Л. Витгенштейна, который совершил своего рода революцию, когда в «Логико-философском трактате» провозгласил: «То, что вообще может быть высказано, может быть высказано ясно, о том же, что сказать невозможно, следует молчать» [44, С. 3]. Его философия — отражение общей тенденции эпохи. Он суммировал те подходы, которые объективно формировались у современников. Поэтому его философия оказалась так активно поддержана, отражена во множестве художественных систем виднейших писателей XX века и развита последователями. Круг актуальных в связи с нашей задачей идей Витгенштейна может быть обозначен логической цепочкой, в которую синтезируются наиболее значимые положения «Логико-философского трактата» (1921) о сущности языка: динамика—точность—моделирование—индивидуальность—молчание.

Язык романов в большой мере отвечает сущности этого витгенштейновского «квинтета».

1.1.1. СИСТЕМА КОРРЕЛЯЦИЙ И ОППОЗИЦИЙ В ЯЗЫКЕ ШТИФТЕРА

«Только у поэтического искусства нет материала, мысль в ее самом широком значении, слово – не материал, оно только носитель мысли, подобно тому, например, как воздух доносит звук до нашего уха» [14. С. 256], — пишет А. Штифтер в романе «Бабье лето». Неустойчивость, ускользание значения

слова, его условно-знаковое содержание не раз становятся предметом осмысления писателя, осознаются им как существенное противоречие, осложняющее нравственную задачу поэзии. С точки зрения философской проблематики к проблеме специфики слова в эстетике Штифтера подходит П.Шенборн [103. S. 416]. Он исходит из того, что стиль «Бабьего лета» формируется на основе следующих положений Канта из «Критики чистого Разума»: во-первых «слова противятся нам с самого начала», являясь многозначными «в расщеплении объекта и субъекта», во-вторых, «язык является, в сущности метафорическим или, как говорит Ницше, “подвижной армией метафор”... слова в собственном смысле с течением времени совершенно утеряны», в-третьих, «наша жизнь в силу необходимости продвигается между двух крайностей» общего и индивидуального и ошибка утверждать частное в ущерб общему, наконец, любое малое предложение почти всегда онтологично, поскольку глагол-связка устанавливает связь или тождество, но сам по себе не имеет значения. Среди собственно литературоведческих работ о смерти вещи в слове в отношении Штифтера можно назвать, например, М. Бланхот [73. S. 31 – 41]. Заявляя тему особенности языка Штифтера, подробно развивает ее только в отношении «Витико» В. Матц [94. S. 366 – 367]: главным признаком языка романа (шире, романов Штифтера) является повторяемость, отсутствие формального многообразия, «почти монотонность рассказывания», «объективизирующий языковой поток никогда не прерывается, детали докладываются с той же подробностью, что и решающие события», «монотонный ритм направляет весь слабый, но непреодолимый поток».

Герои Штифтера «творят» слово заново, пытаются опытным путем проверить его содержание, определить круг явлений реальности, который с ним соотносится. Слово как проблема вызывает интерес в связи с несоответствием нравственно-этической задачи, поставленной перед самим собой Штифтером, и объективными возможностями языка, имеющего характер договора, закрепляющего не идеально возможные, а наличествующие отношения.

«Например, одна реплика, — пишет Л.Н. Полубояринова, — к другу и издателю Г. Хеккенасту от 3 февраля 1852 года по поводу работы над “Горным хрусталем” звучит почти как крик отчаяния: “Вы не поверите, какие муки я испытываю: высокое (das Höhere) ведомо мне, но оно не хочет принимать форму (gestaltet sich nicht)”. Штифтер в известном смысле сам ставит себе “диагноз”, признаваясь в наличии непреодолимого “зазора” между “содержанием” художественного высказывания и его словесной формой» [60. С. 97].

Проблема языка в романе «Бабье лето» гораздо шире, чем только проблема «слова», наделяемого множественностью смыслов. Понятийно-терминологический аппарат, который использует Штифтер, в тексте об этом наглядно свидетельствует. В диалектические отношения в романе вступают «Stille», «Schweigende», «Gespräch», «Sprachen» и «Wort». Они у него взаимосвязаны и противопоставлены согласно общему принципу соотносимости естественного и человеческого в мире.

Таблица 5

Природное (предмет гносеологии)		Межчеловеческое (предмет истории)
Stille	↔	Schweigende
↑	Sprachen	↓
Gesprach	↔	Wort

С одной стороны – вечное, природное, безоценочно абсолютное, что определяет не постигнутые законы природы и родственные им законы семьи: тишина и беседа. С другой стороны – сиюминутное, искусственное, модифицированное человеком естество, в силу изменения масштабов доступное оценке, комментируемое, но не однозначное: молчание, слово. Трансформирует одно в другое язык как порождение природы, условие искусства. Он является исторически подвижной единицей, обладающей тем не менее естественными формами бытия с его цикличностью, длительностью, внутренним смыслом, скрываемым поверхностью реальной реальности.

Если «тишина» включается в преимущественно положительный контекст и обладает в романе целым набором положительных знаковых смыслов, создавая

поле притяжения между людьми и природой, то «молчание» — необходимое условие преодоления негативных сторон человеческой природы, рычаг самодисциплины, оно скрывает, ограничивает и, как следствие, устойчиво связано с непокоем, неустойчивостью, неловкостью. Это смысловое противопоставление закреплено лексически. Определения тишины даются как положительные (тишина — это), так и отрицательные (тишина — это не). Молчание устойчиво помещается в негативный контекст, содержание понятия дается через отрицание (молчание – не), оно сопрягается с образностью умирания: «Все передо мной молчало (*schweigen*), словно мир вымер, словно то, что жило, двигалось, шевелилось, было сном» [35. S. 284].

Тишина – неотъемлемая характеристика природы и складывается в природном контексте из множества звуков, воспринимаемых как естественные, приятные, интегрирующие человека в природу: «Пение птиц и жужжание пчел были для меня почти тишиной (*beinahe eine Stille*)...» [Там же. S. 115]. Благодаря ей устанавливается иллюзия гуманности природы, в особенности на тех ее уровнях, которые героем уже освоены: «*Die Stille war wie in dem Hochgebirge; aber sie war nicht so einsam*»⁹³ [Там же. S. 119]. Тишина – продукт естественного бытия природы вне мира человека и свидетельство (когда речь идет об идеальных домах) его умения, ограничивая собственную деятельность («*Art Abwesenheit häuslichen Gräusches*»⁹⁴ [Там же. S. 48]), привести свой образ жизни в соответствие с формами ее бытования.

Молчание, в противоположность тишине, всегда тесно связано с межчеловеческими отношениями и порождено слабостями, страстями и неуверенностью человека. Оно – форма преодоления любопытства, любовной страсти, не имеющей надежды на осуществление в семейной идиллии и т.д. Молчание это, прежде всего, отсутствие слова. «Он опять-таки ничего не сказал о назначении (*nicht keine Wort gesprochen*), и я тоже (*und ich auch nicht*)» [Там же. S. 151]. Оставляя предмет, чувство, порыв неназванным, Штифтер либо

⁹³ Тишина была такая, как в горах; но она не была такой одинокой...

⁹⁴ Вид отсутствия домашних шумов.

«скрывает» его, либо возвышает, делая более значительным. Две эти функции прямо связаны с двойным содержанием молчания. Если тишина как продукт бытия природы имеет только воспринимаемую форму, а ее содержание лишь предчувствуемо, словесно не формулируемо, то молчание имеет и содержание и форму. Тишина природы бессубъектна и безобъектна: природа не выступает конкретным субъектом поведения, более того, у Штифтера она не олицетворяется, не очеловечивается, а составляет мир особый, человеком во всей целостности не понятый, соответственно, скрываемое ею содержание обнаруживается через выраженную поверхность (поверхность тишины составляют ее звуки), но конкретикой объекта не обладает, в виде формулируемого предмета выражено быть не может. Тишина не сориентирована на воспринимающее сознание, она выступает в целостности всех природных смыслов, которые Генрих волен динамически воспринимать в зависимости от уровня собственного развития. Молчание имеет субъект и объект и может выступать как модель поведения (молчание кого-то) и форма «удаления» смысла (молчание о чем-то). В отличие от тишины, молчание имеет в виду воспринимающего героя. «Воспитатели» Штифтера молчат о том, что не нужно говорить пока (учитывая, что воспринимающий субъект еще не дорос, Генрих только учится понимать смысл искусства, например) или что вообще должно быть вычеркнуто их модели разумного покоя, по которой они выстраивают свою жизнь.

Молчание – знак тревоги: «Wenn ein Gewitter im Anzuge ist und schwüle Lüfte in dem Himmelsraume stocken, schweigen gewöhnlich die Waldvögel»⁹⁵ [Там же. S. 48] — в этом смысле оно противоположно тишине. Голоса, составляющие обязательное условие гармонии, уступают место абсолютному беззвучию только в местах «прорыва» иррационального (принципиально непознаваемого, соотносимого с фатальностью судьбы и рока) смысла. Абсолютное беззвучие высокогорного озера или ледника лишает мир реальности, переводит его в сновидческое состояние, изымает героя из разумной действительности и

⁹⁵ Когда приближается гроза и воздух тяжелеет от духоты, лесные птицы обычно замолкают.

очищает иррациональные (темные) его стремления иррациональными (светлыми, озаренческими) методами: мир воспринимается как сновидчески явленный, провоцирует вопросы без ответов, предчувствие смысла.

На протяжении романа тишина тщательно охраняется. Невербальные формы выражения смысла и коммуникации не менее значимы, чем вербальные. Главное объяснение влюбленных происходит не только «случайно» (Генрих затем комментирует, что они говорили о далеких от любви предметах), но и почти бессловесно: «Wenn diese schönen Tropfen sprechen, Natalie sagen sie, daß Ihr mir auch ein wenig gut seid?»⁹⁶ [Там же. S. 486]. Слезы Наталии адекватно заменяют слова, становятся достаточной формой передачи смысла.

Формирование главного смысла за пределами вербализации подчеркивается не только в ситуациях «жизни», но и в ситуациях искусства. Доказательством может служить сцена в театре, где ответное чувство рождает не текст, а живость и естественность того, что делает, как говорит актер на сцене. Просветление зрителя рождает жест, мимика, интонация: «“Только не это!” Последние три слова он произнес мягче, как бы просяще (die drei letzten Worte milder sagte, gleichsam bittend), и у меня по щекам потекли слезы» [Там же. S. 170]. Генрих почти не комментирует текст, принципиально отличаясь этим от своего предшественника Вильгельма Мейстера. Связь комментария Генрихом Дрендорфом шекспировского «Короля Лира» с анализом Вильгельмом Мейстером «Гамлета» не вызывает сомнений. Однако весьма существенно, что гетевский и штифтеровский герои смотрят на классический текст с разных позиций: Вильгельм – глазами актера и читателя, Генрих – глазами зрителя, более того, он не знает текста трагедии до просмотра ее в театре. Эта разница задает разное восприятие и включает фрагменты в разные смысловые контексты. Мейстер «прилежно проштудировал последовательно всю пьесу», «искал каждый штрих, свидетельствующий о характере Гамлета», и «надеется подтвердить свое суждение цитатами» [7. С. 176 – 177] — он идет путем

⁹⁶ Если эти прекрасные капли говорят, Наталия, они говорят, что вы тоже немного ко мне расположены?

анализа, применяет рациональную логику для целостного понимания произведения искусства. Дрендорф изначально определяет иной предмет своего внимания: «У отца я перенял привычку никогда не смотреть театральное представление сверху или с большого расстояния, потому что исполнителей надобно видеть в обычном их положении, а не глядеть на них с верхушки их голов или плеч, и потому еще, что надобно наблюдать за их мимикой и жестикующей» [14. С.151]. Его интересует, не что и почему происходит в пьесе (вопрос истока был главным для Мейстера), а как это происходит. Целостность трагической тональности наглядно демонстрирует ему неправомочность произведенной театром правки финала шекспировской пьесы. Восприятие спектакля Генрихом есть озарение, спровоцированное не словами, не текстом, а целостностью. Именно в момент, когда актер «ohne Worte» просит о милости и прощении, происходит прозрение зрителя: «спектакля не было и в помине, передо мной была самая действительная действительность (das war die wirklichste Wirklichkeit)» [35. S. 170]. Речь идет о той реальной реальности — высшей правде искусства, — к которой стремится герой «Наследников», формулируя закон творчества как божественное в своей правдивости отражение реальности, одухотворяемой самой природой, содержащей свой собственный сакральный смысл вне человеческого контекста. В «Бабьем лете» реальная реальность достигнута – вещь (история короля Лира) открыла свой внутренний, эмоциональный, очищающий смысл. Правда, о безотносительности к человеку речи не идет, поскольку Генрих описывает не столько спектакль, сколько собственное впечатление от него.

Коммуникация, таким образом, не обязательно предусматривает вербальные формы общения, поскольку ее цель — не передача словесно оформленного смысла, а понимание, включающее как рациональные, так и иррациональные объекты.

Другая оппозиция (слово и беседа) также связана с противостоянием природного и искусственно человеческого. Беседа, разговор (Geschpräch) включается в ряд безотносительных ценностей, родственна природе, отражает

гармонию конкретного и абстрактного, соотносится с понятием тишины. Слово сомнительно и подвижно, соотносимо с молчанием, является воплощением рационалистических крайностей: абсолютной конкретности, ограничивающей смысл, или, напротив, излишней формализации, довлеющей над смыслом, выхолащивающей его. Относительность и неустойчивость порождаются тесной связью слова с подвижным смыслом сиюминутности. Оно динамично, изменчиво. О неизбежности динамики говорит, в частности, Ризах: «Возникнут совершенно другие представления, у людей появятся совершенно другие слова, из которых они будут строить совершенно другие фразы, и мы бы совершенно не поняли их, как не поняли бы, например, сказанного за десять тысяч лет до нас, даже если бы знали язык, на котором это сказали» [14. С. 386].

Беседы (Gespräche) ведутся только в семейном кругу. Они всегда являются продуктом изначальных, природным образом предопределенных, устойчивых в порядках, законах и иерархии участников отношений. Предмет их мало важен, поскольку специфику такого рода беседы определяет не столько тема, сколько интонация⁹⁷. Слово – социально, оно форма коммуникации людей, естественными связями между собой не связанными. Со «словом», в противоположность «разговору», соотносятся бессмысленные этикетные формы, которые в идеальных домах Штифтера вообще пропускаются.

Разговоры всегда разнонаправлены, даже обсуждая одну тему, как в случаях с рассказами Ризаха о том или ином произведении искусства, их участники подходят к ней с разных сторон: история памятника, его достоинства, работы по его восстановлению и т.д. Большинство разговоров в семейном кругу вообще не имеют выраженной тематики: «Первые разговоры (die ersten Gespräche) касались обыкновенных тем – самочувствия, погоды, состояния полей и сада... Разговоры (die Gespräche) касались многих предметов, не уходя

⁹⁷ ...с мягкостью и рассудительностью, они всегда бывали занимательны, и даже когда они касались самых обыкновенных предметов, я внимал им с ощущением, что слышу что-то новое и важное...Все это было так просто, ясно и естественно ... [14. С. 196]; «все было славно и мило в этой поездке, разговоры были приятные, душевные(dei Gespräche waren traulich und angenehm)» [35. S. 390].

в какую-то одну сторону, а в меру сообразуясь с обществом» [35. S. 237]. Слово институирует знание. Оно придает ему завершенную форму, подводит промежуточный итог. Оно обладает наивысшей степенью определенности, поэтому разрывает цепь познания на промежуточном этапе: слово преодолевает низшую иррациональность, но само нуждается в дополнительных, внешних факторах, способных преодолеть рационализм оформленного в слове знания ради обретения надрационального смысла, ради высшего иррационализма. Его рациональная однозначность – его сила и его слабость, поскольку, придавая завершенную форму обретенному знанию, оно подвергает человека искушению статикой, провоцирует его прервать цикл своего развития: в этом опасность книг, изучаемых Генрихом в начале романа, и беда его городских молодых друзей, отличающихся болтливостью. Слово является составляющей познания, в то время как беседа — составляющая общения.

Отличаются они и формой. Беседа ведется «в очень простых и коротких словах» [14. С. 401]. Слово, в особенности научное, усложнено: «Unter den Büchern waren auch solche, in denen Schwulst enthalten war»⁹⁸ [35. S. 290]. Поэтому образцовые герои Штифтера проверяют любое ученое знание упрощением. Смысл, по их мнению, поддается переформулированию. Процесс обучения Густава математике, например, прямо базируется на том, что все, имеющее значение, может быть сформулировано просто, если эта процедура не осуществима, то сложность слов скрывает отсутствие смысла.

Соответственно, беседа в текстах Штифтера устойчиво сопряжена с положительным контекстом, создает положительный фон для развития героя, слово – неоднозначно и может осмысляться как в положительном, так и в отрицательном контексте.

Неустойчивость, ускользание значения слова, его условно-знаковое содержание не раз становятся предметом осмысления Штифтера, осознаются им как существенное противоречие, осложняющее нравственную задачу поэзии. Его герои «творяют» слово заново, пытаются опытным путем проверить его

⁹⁸ Среди книг были и такие, в которых содержалась высокопарность...

содержание, определить круг явлений реальности, который с ним соотносится. Ищет лучшее слово в письме другу для отражения своего смятения герой «Полевых цветов». Свой собственный язык, который смог бы отразить ее мир, создает Дита в «Авдии». Попытками познать мир через слово занят Петер Родерер – поэт, оставивший поэзию из-за ее бессилия перед реальной реальностью в «Наследниках». Слово как проблема вызывает интерес в связи с несоответствием нравственно-этической задачи, поставленной перед самим собой Штифтером, и объективными возможностями языка, имеющего характер договора, закрепляющего не идеально возможные, а наличествующие отношения. «Штифтер, — пишет Л.Н. Полубояринова, — в известном смысле сам ставит себе “диагноз”, признаваясь в наличии непреодолимого “зазора” между “содержанием” художественного высказывания и его словесной формой»[60. С. 97]. И.Райнмюллер на материале «Лесного путника» разделяет слово как продукт органически присущей человеку творческой (игровой) деятельности и социальное слово, которое лишь означает предмет и ставит человека в пассивную позицию пользователя культурного смысла. В первом случае слово объединяет множество разных значений и несет эмоциональное содержание, во втором дифференцирует значения существующих в природе неразрывно взаимосвязанных объектов и эмоционально «выхолащивается», рационализуется, что ведет к его опустошению. Соответственно, в первом случае слово родственно природе, во втором «противостоит неопределенным знакам в природе»[61. С. 107 – 109]. И в том и в другом речь идет о подразделении словотворения, как досознательного или подсознательного процесса и словоупотребления как формы социализации личности.

Досознательное, первично-рефлекторное слово в романе «Бабье лето» также находит свое выражение. Его наглядно демонстрируют воспоминания барона Ризаха о собственном детском мировосприятии: «Даже слова, дававшие чувственное представление о предмете, были мне гораздо милее тех, что давали ему лишь общее обозначение. Так, например, мне было гораздо интереснее, когда говорили: “Граф едет верхом на пегом”, а не “Он едет верхом на

лошади”». Я рисовал красным карандашом оленей, всадников, собак, цветы, но с особым удовольствием города, составляя из них чудесные фигуры. Я делал из влажной глины дворцы, из коры — алтари и церкви. Я называю эту склонность жаждой творчества. Она есть в той или иной мере у многих. Но еще большему числу людей свойственна жажда сберечь, самое уродливое проявление которой — скупость» [14. С. 513]. Слово здесь – источник удовольствия, поскольку оно содержит игровое начало, является формой активной познавательной деятельности. В одном из диалогов барон Ризах замечает, что любое человеческое творчество есть аналог детской игры и основано на подражании: «В искусстве ...люди ... обезьянничают, как дети...» [Там же. С. 329 – 330]. Штифтеровский персонаж явно смыкается с классическими представлениями о подражании⁹⁹, однако дополняет их еще одним существенным значением: радость от творческого познания возможна только для детски неомраченного сознания героя, не принимающего на веру чужой опыт и не дистанцированного от предмета восприятия социально-культурным опытом современников. Непосредственность познания вещи или явления Штифтер подчеркивает и в Генрихе, когда тот сравнивает изученные им цветы и камни с научными классификациями и решительно не соглашается с научными концепциями, и в Ризахе, которому «просто научные рассуждения» «просто отвратительны (sogar widerwärtig)» [35. S. 300]. Взрослые герои наделены той степенью первичности восприятия, которая сохраняет для них возможность активного словотворчества, непосредственно связанного с чувственным опытом познания. Детские воспоминания, таким образом, не являются исключительным полем словотворчества. Элементы детскости сохраняет любое воспринимающее сознание, в особенности связанного с искусством человека.

⁹⁹ Приведем для сравнения суммарное определение понятия «мимесис», которое дает А.Ф. Лосев: «Сводя в одну формулу все то, что мы находим на тему о понятии подражания в «Поэтике», можно сказать так. Подражание есть: 1) человеческое творчество, 2) к которому человек склонен по своей природе, 3) которым он специфически отличается от прочих живых существ и 4) в силу которого он приобретает свои первые познания 5) творчество, доставляющее ему удовольствие 6) от мыслительно-комбинирующего 7) созерцания 8) воспроизведенного предмета 9) с точки зрения того или другого прообраза» [51. С. 722].

Подтверждением могут служить не единичные в романе случаи игры одним и тем же словом, наполнение его разными смыслами, варьирование содержания в зависимости от контекста. Штифтер нарочито выделяет слово «наши» в рассказах Ризаха об имении: двойной повтор в начале романа и разрешение «загадки» в финале. Другие аналогичным образом построенные лексические потоки самим рассказчиком не прокомментированы, а потому менее заметны. Яркий пример – слово «das Fest», симптоматично повторяющееся в тексте с целым набором неспецифических смыслов. Первоначально оно возникает как непонятно откуда родившееся, неуместное, чуждое: «Nur die Menschen, welche das Tier geschossen hatten, waren mir widerwärtig, da sie daraus gleichsam ein Fest gemacht hatten»¹⁰⁰ [Там же. S. 32]. Слово рождается непосредственно в контексте увиденной охоты, субъект речи создает его, опираясь на сопоставительно-выявляющую работу памяти (gleichsam), благодаря которой отрицается факт, но принимается слово. Оно содержит в своей семантике существенную эмоциональную составляющую осуждения, неуместности, жестокости и др. Негативный смысл усугубляется в контексте городских сцен с их бесполезным времяпрепровождением: здесь «im Gegensatz zu den Festen» собственная жизнь Генриха дает «eine holde, bedeutungsvolle Einsamkeit» [Там же. S. 174]. Затем оно возникает в контексте описания совещания по поводу очищения дома Матильды от неуместной краски: «Ein Fest in dem Sinne, wie man das Wort gewöhnlich nimmt, war es nicht, was in dem Sternenhofe vorkommen sollte...»¹⁰¹ [Там же. S. 443]. Видимое вновь посредством памяти сопоставляется с ситуациями использования аналогичной лексемы, на этот раз устанавливается неадекватность слова приемлемому, адекватному, положительно воспринятому событию. Слово, таким образом, лишается части своего смысла, перестает передавать эмоционально-оценочное, внелогическое содержание. Кроме того, в сопоставлении нескольких эпизодов,

¹⁰⁰ Только люди, застрелившие животное, были мне противны, потому что они словно устроили из этого праздник.

¹⁰¹ Праздником в том смысле, в каком это слово обычно употребляется, предполагавшееся в Штерненхофе не было...

создающих негативный контекст, оно приобретает совершенно определенную смысловую ориентацию на чуждый, внесемейный, социально-временной смысл — оно идентифицируется как чужое. Соответственно, во всех позитивно оцениваемых ситуациях дома, семьи, Розенхауса оно устойчиво заменяется словоформами от синонимичного «Feier». В последней главе, описывающей наиболее важный семейный праздник, оно симптоматично игнорируется и вытесняется более практически ориентированными, конкретными по значению и обретающими положительную эмоциональную окраску аналогами: «Vermählungstag», «Trauung», «eine kleine Mahle». Такая симптоматика словоупотребления вполне соответствует тем общетеоретическим положениям, которые в авторских вступлениях к новеллам излагает Штифтер. Так, например, в «Граните» он пишет о том, что слова, наполненные живым смыслом, несут эмоциональное содержание и должны интонационно дифференцироваться.

Таким образом, двойная функция слова, по какому бы принципу (временному — перехода от подсознательного к сознательному — или социальному — слово для себя, слово для других) ее не выделять, в романе «Бабье лето» не менее выражена, чем в других текстах Штифтера.

Обобщающим, всеохватным воплощением высшего смысла, устанавливающим связь между тишиной и беседой — с одной стороны, и молчанием и словом — с другой стороны, выступает язык. Он у Штифтера — категория искусства и, как и оно, обладает двумя взаимоисключающими, но необходимыми характеристиками: он искусственен (как стена роз в доме Ризаха, как тщательно ухоженные поля и сады, как кованые решетки, картины, предметы мебели, скульптуры), но подражает природе, более того, являет окультуренный, гуманизированный ее вариант. Языком обладает природа, эпоха, сознание¹⁰². Язык — неперенное условие существования духа. Поэтому поэзия является универсальным искусством, к которому обращается каждый из образцовых героев Штифтера, но которым, видимо, в силу его недоступности,

¹⁰² «Равнину и ее язык (die Ebene und ihre Sprache), каким она со мной говорила» [35. S. 110].

ни один из них специально не занимается. Ее роль — сохранение наиболее значимого духовного смысла, обретенного человеком: «Поэты... — священнослужители красоты и, как таковые, передают нам, при вечном изменении взглядов на мир, на назначение человека, на его участь и даже на дела божественные, то, что вечно живет в нас и всегда дарит нам счастье» [14. С. 256]. На поэтическом искусстве лежит особая ответственность в силу прямого воздействия слова на умы: «Плохое, выдающее себя за искусство поэзии, очень опасно для молодых» [Там же. С. 258]. Язык потенциально обладает той силой, которая может трансформировать молчание как отсутствие слова в тишину, родственную природе, поскольку он обладает недоступной одному отдельному человеку, но существующей в недрах самого языка возможностью придать духу форму. Эта оптимистическая надежда сталкивается с тем противоречием, что воспринимающее сознание должно вновь переформулировать выражаемый поэзией духовный смысл в субъективной внутренней речи, уже не обладающей всеохватностью. Поэтому читающие герои Штифтера лишь иррационально чувствуют величие поэзии, не будучи в состоянии воспользоваться ее этикой: «Es ist ungläubt, welche Gewalt Worte üben können; ich liebte die Worte und liebte die Männer und sehnte mich oft nach einer unbestimmten, unbekanntem glücklichen Zukunft hinaus»¹⁰³ [35. S. 291]. Неопределенность и неизведанность — предчувствие нового смысла, необходимая составляющая процесса познания и свидетельство его тотальной незавершенности.

Поскольку смысл возвышенного потенциально содержится в языке, то поэзия, являясь его продуктом, не подлежит переводу. Великая поэзия рационализируется переводом, сознание переводчика — воспринимающее сознание, способное уничтожить саму возможность озарения, поэтому античных авторов необходимо читать именно по-гречески: «Wie könnte ich sie denn anders gelesen haben und noch lesen, wenn ich sie lieben soll... die alte

¹⁰³ Невероятна власть слов. Я любил слова, любил людей и стремился к неопределенному, неведомому счастливому будущему.

vorchristliche Welt hat so ganz andere Vorstellungen als die unsere, ... daß die Werke der vorher gewesenen Völker gar nicht übersetzt werden können, weil unsere Sprachen in ihrem Körper und in ihrem Geiste auf die alten Vorstellungen nicht passen. Im Lesen in ihrer Sprache und in ihren Dichtungen und Geschichten wird man nach und nach einer von ihnen und lernt ihre Art beurteilen...»¹⁰⁴ [Там же. S. 541]. Величие древних способно восполнить современные духовные пробелы, поэтому, потеряв временно способность к восприятию нового искусства, блекнувшего перед красотой античной статуи, Генрих обращается к тому произведению, которое говорит одним с античной статуей языком, — к «Одиссее». Поэзия внешнего языка проецируется на внутренний мыслительный поток, определяет его, а затем растворяется в нем: «Оба образа сливались друг с другом, и я читал и в то же время думал, то читал, то думал, а после... очень долгое время только думал» [14. С.503].

Природа, Бог, Красота, Язык – те категории, которые при всех попытках штифтеровских героев оказываются объективно непонятны и недоступны. Однако, пытаясь преодолеть неразрешимость этого противоречия, Штифтер производит подмену: «Если не все сказанные слова способны быть поэзией, они могут быть и чем-то иным» [18. С. 473].

1.1.2. ФУНКЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА В ЭСТЕТИКЕ Г. БРОХА

Слово в эссеистике Броча не может быть специфически поэтично или непоэтично. Строительный материал поэзии составляет реальность. Ее непреложный «факт» — Realitätsvokabel: слова реальности (вокабулы реальности), безразличные к цели их использования, в равной мере составляющие поэтическое произведение и репортаж, гипернатуралистический

¹⁰⁴ как же я мог бы по-другому их прочесть и продолжать читать, чтобы любить... У древнего, дохристианского мира были настолько иные, чем у нас, представления..., что произведения существовавших прежде народов вообще не могут быть переведены, потому что языки наши, ни телом, ни духом, не годятся для древних представлений. Читая их поэтические произведения и истории на их языке, постепенно становишься их современником и учишься их способу суждения.

или стремящийся к красоте в ущерб смыслу (китчевый) текст. Теорию использования вокабул поэзией и антипоэтическими формами словесного творчества (репортажем и китчем) Г. Брех разрабатывает в целом ряде статей и докладов начала 30-х годов: «Мифы и старинный стиль», «Зло в ценностной системе искусства» и «Картина мира в романе». В рамках «репортажа», то есть произведения гипернатуралистического, где автор оказывается в плену фактов, цель — изложить действие. В китче — создать красоту вне связи со смыслом. В поэтическом тексте, родственном мечте, основная задача — познание действительности и духа в их взаимосвязи и целостности. Во всех трех случаях, однако, наблюдается родственность текстов в используемом языковом материале. Особенности функционирования языка состоят не в «строительном материале, с которым работает искусство» [28. S. 214], а в его соединении для решения той или иной нерациональной задачи, обретающем рациональную форму авторского синтаксиса. Следовательно, во-первых, ничто не требует такого тщательного отбора, как слово, во-вторых, «догматично воспринимать языковой материал» опасно — главный враг автора, стремящегося уйти от репортажа и китча «догматика языкового (Dogmatik des Sprachlichen!)» [24. S. 104]. Вокабулы реальности, как их определяет Брех, «это вокабуляр, который применяется для определенных ситуаций, общие выражения, устойчивые языковые единицы реальности», «но вокабулы реальности не дают гарантии, что мир будет описан таким, какой он есть ... Все зависит от языковой логики (sprachliche Logik), внутри которой применяются слова» [Там же]. Эта логика наиндивидуальна. Ее цель — познание. «Надындивидуальное (Überindividuelle)» идентично «невысказанному (Unausgesprochene)» [Там же. S. 109]. Поэзия вынуждена пользоваться существующим в наличии языковыми средствами, однако сфера субъективного — ритм, архитекtonика текста, логика его организации и выраженность как слова, так и молчания в нем. Поэтическое слово направлено на познание. Слово, цель которого — красота, принадлежит сфере китча. В совокупности отношения между вокабулами реальности могут быть представлены так:

Таблица 6

Сфера психологии	Социальность (реальность)	Сфера искусства
Взаимосвязь слова и молчания	←Слово→ ↓	Связь слов в синтаксисе (ритм, музыка)
Поэтическое познание	Китч	Поэтическое познание

«Невозможно рационально выделить контрапунктику, с которой применены вокабулы реальности, их можно только интуитивно почувствовать, это в определенной степени доказательство тому, что лирическое не может быть создано рациональными методами, что лирическое является выражением поэтического субъекта, исключительно субъективным выражением. Методически оно подпадает под понятие субъективного синтаксиса» [Там же]. Внутри поэтической синтаксической структуры слово теряет свою противопоставленность другим формам выражения смысла. Оно сопрягается с ритмом, смыслом рядоположности вокабул, молчанием. Специфическая роль слова, которое не определяет само по себе специфики поэзии и ее отличия от непоэтических и даже антипоэтических сфер человеческой деятельности, занимала Броха и в его позднем творчестве. Вокруг «коварства» слова организуется поток сознания его Вергилия. Едва ли не центральное действующее лицо всей первой части «Вергилия» (Вода) — молчание¹⁰⁵. Оно воплощено в Лисании – отроке, сопровождающем поэта и ограждающем его от криков ненависти разъяренной толпы. Именно молчание вмещает любовь. В «Невиновных» как вступительная, следовательно, определяющая творческие позиции и ориентиры¹⁰⁶ автора, дается «Притча о голосе»: «— “Скажи, рабби, почему Господь наш, да святится имя его, возвысил голос, начавши творение? ... ведь ничего еще не было в наличии; ничего не могло услышать Его, ибо Он все создал лишь после того, как возвысил голос. Вот такой у нас вопрос”».

¹⁰⁵ О тех приемах, при помощи которых создается мистический языковой эффект молчания в романе, пишет И. Лубе [93].

¹⁰⁶ В духе «Театрального вступления» гетевского Фауста. Если «докомплектовать» наличие «Притчи о голосе», где даются художественные ориентиры последующего текста вступительными «Голосами» — стихотворными фрагментами, характеризующими время и человека в нем, то есть представляющими тематический ориентир романа в духе «Пролога на небе», то ориентация на Гете окажется достаточно очевидна.

Приподнял рабби Леви бар-Хемье бровь и отвечал с видимым неудовольствием: — “Слово Господа – да святится имя Его – есть Его молчание, а его молчание есть слово...”» [2. С. 37]. Слово, помещенное в поэтический контекст, утрачивает свою однозначность, реальность и надежность и включается в сложную корреляцию с молчанием и ритмом.

Мир «Лунатиков» обладает своей партитурой звуков. Звучание имеют самые неожиданные предметы и места. Так, город для Пазенова «... und die Dunkel hatte den *Klang* eines Höllischen Sterben (и мрак этот имел *звучание*)» [25. S. 57, выделено нами – Н.С.]. Комната матушки Хентьен обладает «Aufreizend hartem Lärm (раздражающе громким звуком)» [Там же. S. 191]. Странные звуки, издаваемые Гедике, воспринимаются как «das Summen der Seele (гудение души)». Не столько через картину разворачивающегося представления, сколько через партитуру самых разнообразных звуков, включая свист ножей, вздохи публики и ритмическое чередование криков, молчания и шума облегчения, преподносится номер метателя ножей, наблюдаемый Эшем. Звучание мира гораздо рациональнее человеческого слова¹⁰⁷, поскольку его составляет почти музыкальная ритмичность и предсказуемость. Рациональна форма выражения смысла и музыкальный контрапункт придают форму, способствующую познанию действительности, описываемому в романе миру, содержание которого стремится к распаду. Музыкальное звучание сродни тем праискусствам, о которых пишет Брех в «Картине мира в романе». Звучащий мир обретает простоту космогонии. Воспринимается непосредственно. И в то же время минимальные единицы, на которые он распадется в своей музыке, обладают мистикой аксиоматичности. Смысл требует напряжения и иррационального озарения. Только субъективно окрашенное слово, рожденное

¹⁰⁷ «Музыка, хотя она глубже всего связана с чувством, тем не менее, является самым рациональным искусством, поскольку приводит свой синтаксис к самому чистому выражению каноном контрапункта. И нигде так отчетливо, как именно в этом рациональном и очевидном синтаксисе музыки, не видно, что вопреки всей строгости итога самовыражения творческого субъекта она оставалась персональным творчеством, которое является также иррационально, как и сам человек, который им занимается» [22. S. 136]. Идею рационалистической оформленности музыки в ее завершенности в виде произведения Брех развивает затем в «Размышлениях к проблеме познания в музыке» [29].

озаренчески, несет смысл познания. Оппозиция между словом как строительным материалом, объективно данным как поэзии, так и познающему сознанию¹⁰⁸, и словом, субъективно рождаемым иррациональным чувством мечтателя, составляет специфику романного вокабулярия.

Само по себе слово не создает еще специфического смысла индивидуального познания. Оно рационально и в наиболее острых ситуациях вытесняется действием. Истерика Руцены, например, не может быть прекращена словом, но может быть остановлена жестом: «... daß mit Vernunftgründen da nicht auszurichten war»¹⁰⁹ [Там же. S. 89]. Крайняя степень интуитивизма, порождающая ее реакцию, нуждается в адекватном ответном действии, базирующемся на сходном основании – то есть, на ощущении, а не логике. Собственно, сам Йоахим в любовных отношениях не менее ясно осознает неприменимость, непригодность имеющегося в наличии вокабулярия, оказывающегося зачастую враждебным и прямо противоположным передаваемому смыслу; «... ein Wort, das die Sanftheit ihrer Küsse zu entweihen schien»¹¹⁰ [Там же. S. 78] вызывают его резкое неприятие. Заимствованное из имеющихся в наличии вокабул реальности слово представляет только побочный результат познания, форму, в которую облачается субъективный смысл интуиции. Поэтому специфически принадлежащее той или иной профессиональной сфере слово — часть фрагментарной ценностной системы «профессионального человека» — вступает в противоречие со смыслом. Форма врачебного диагноза противопоставлена содержанию болезни господина фон Пазенова, поступки которого ни один из его домочадцев не осознает как лишённые смысла: «Да, это был банальный диагноз врача, который много не объяснял (aber das war keine Erklärung). За этим таилось нечто большее...» [Там же. S. 118]. Социальное, профессиональное слово может быть бессмысленным

¹⁰⁸ Этот аспект вокабул реальности в романе подробно рассмотрен в монографии Н.А.Хрусталевой, которая выделяет репортажный, культурный и мифологический уровень [64. С. 98 – 105].

¹⁰⁹ доводы разума были бесполезны.

¹¹⁰ слова, которые, казалось, разрушают нежность ее поцелуев.

для его носителя: «Сейчас-то Эш понимал, что надо было, потупив взгляд перед шефом, сказать “господин”, да-да, “господин”» [1. Т. I. С. 202]. «Риторический вид (rhetorischer Art)» [25. S. 208] удивления и радости Корна однозначно ироничен, а «ein treffendes Scherzwort» [Там же. S. 389] Хугюнау — практично и позволяет ему безбедно дезертировать.

Социальное слово (вокабула реальности) вне субъективного смысла почти неизменно попадает в иронический контекст. Прямая речь героев романа максимально формализуется, превращается в «ein taubes Wort» — ничего не значащее слово, пустое слово, «бессмысленное слово, брошенное просто для отделки ... риторики» [1. Т. II. С. 309]. Специфику авторской иронии Броча определяет ее гносеологический характер. Поскольку предмет познания — целостность мира — доступен только процессу постижения, но не представляем в виде результата, который всегда эстетизируется и, следовательно, обретает смыслы красоты и разрушительной изолированности от мира, границы познанного, оформленные в слове, должны быть разрушены. Музиль в аналогичных целях использует логику, предоставляющую каждому доводу антидовод. Броч уничтожает однозначность и окончательность сформулированного словесно результата мышления при помощи иронии, которая его «отменяет». Осмеянный, потерявший достоверность вывод не устраняется из читательского сознания полностью, но перестает восприниматься как обретенная истина, теряет завершенность и надежность. Эш, например, во внутренней речи «озвучивает» одни слова, в то время как «er verwendete ein anderes Wort»¹¹¹ [25. S. 349]. В крайнем варианте слово выполняет «скрывающую» функцию у Хугюнау, для которого «als wäre das Wort ein gutes Bett, in dem es so gut liegt»¹¹² [Там же. S. 409]. Вокабулы реальности отделены от говорящего, существуют сами по себе, рождаются в неизвестных областях сознания и, таким образом, обнаруживают эти области: «И мечтатель услышал свой собственный тихий голос (seine eigene leise

¹¹¹ он употребил другое слово.

¹¹² слова были как бы хорошей кроватью, на которую можно удобно улечься.

Stimme): “Я донесу на вас в полицию”» [Там же. S. 336]. В формировании словесных формул, используемых газетно-репортажным текстом, не участвует этически определенная индивидуальность, поэтому протагонисты первых двух романов не говорят «речей», как делает это Хугюнау, который легко ставит рядом друг с другом чужие вокабулы, не наделяя их индивидуальным смыслом: «aber Storm der Rede floß weite; es war, als forme sie sich erst im Munde»¹¹³ [Там же. S. 407].

Только связанное с собственной контрапунктикой, собственным ритмом, собственным синтаксисом слово субъективно значимо. Оно связано со сферой бытования, освящено местом, переосмыслено в связи с принадлежностью той или иной сфере духовного мира¹¹⁴. Оно занимает специфическое положение во времени и пространстве, поскольку уже не в прошлом и еще не в будущем¹¹⁵. Поэтому словесное общение изначально двойственно. Индивидуальный смысл сопрягается в романе с интонацией. Любое «сверх-» разрушает гармонию и веру в слово: «...это опять прозвучало как-то очень уж доверительно (zu vertraulich)» [Там же. S. 59]. Эмоция подавляет, она первична по отношению к слову: «... не медля начал учить английские слова, а за каждым словом стояло слово “свобода”» [1. Т. I. С. 326]. Внутри субъективной языковой логики ассоциацию провоцируют созвучие и ритм: «Нравоучение, заблуждение — рифмуется» [Там же. Т. II. С. 151]. Слово – знак, обретающий значимый смысл только в связи с направленностью внутренней логики, представлением о прошлом самого слова (о том, как оно обрело то или иное значение в рамках индивидуальной ценностной системы использующего его персонажа) и его сопряжение с реальностью всегда случайно и трагично: «... игра, в которую он играл в детстве: где-то в комнате прятали кольцо – вешали его на люстру или

¹¹³ поток речи не иссякал; казалось, он формировался уже во рту.

¹¹⁴ «... какая-то неопределенная надежда, что уста, проповедующие в церкви, должны сообщить ему нечто, чего он ждет и чему, невзирая на страх, что это случится, даже не может найти названия» [1. Т. I. С. 81].

¹¹⁵ «... внутри временности каждая фраза уже потеряла свой смысл, ... она изначально уже получила новый смысл и соответствует ему ... слова тоже могут витать между прошлым и будущим, они тоже витают между Законом и Радостью» [Там же. Т. II. С. 300].

на торчащий ключ, когда тот, кто искал, удалялся, говорили “холодно”, а когда приближался к предмету поиска, говорили “тепло” или даже “горячо”. Так что было само собой разумеющимся, когда господин фон Пазенов внезапно резко и четко выстреливал из себя “горячо, горячо...” и без малого не хлопал в ладони, когда пастор снова заводил разговор о Гельмуте. Пастор вежливо соглашался с тем, что день сегодня, в самом деле, очень теплый, а господин фон Пазенов возвращался к действительности. Это все-таки странно, что вещи в жизни расположены так близко друг к другу, еще представляешь себя в водовороте детской забавы, но тут в центре игры оказывается смерть» [Там же. Т. I. С. 81].

Связь субъективной гносеологии персонажа с вокабулами реальности наиболее наглядно обнаруживается в ситуациях наиболее критических, таких, как смерть Гельмута, арест Мартина, самоубийство Бертранда, заставившая поменять профессию докторов Куленбека, Кесселя и Флуршютца война, сцены бомбардировок города. В этих точках итог пятисотлетнего распада, приведший к готовности к смерти, мировой войне и распаду иерархии ценностей наиболее очевиден. Упраздненная субъективная ценность «я» приводит к упразднению этической деятельности, этически воспринимаемой реальности и этического смысла слова. Там, где общее посягает на сферу частного, психическим отражением личностного ущемления становится «паника». В романе «паника», страх устойчиво связываются со словом: в такие ситуации помещаются Пазенов, матушка Хентьен, Эш, Ханна. Слово, сопряженное с личным синтаксисом, – путь к познанию действительности, слово, насажденное извне, отражающее событие или создающее завершённую форму непознанному, – свидетельство враждебности рациональных малоценностей мира субъекту интуитивного познания.

Молчание при такой амбивалентности слова перестает быть его противоположностью, а сливается с ним, продолжает и даже организует слово: Молчание – форма преодоления паники: «... man mußte darum die Spiele mit ihm spielen, die es forderte, und war das Spiel also auch Erzwungenen, es war auch seltsam erlaubt, weil die Einsamkeit es umschloß, und selbst Gott schloß die Augen

davor. Der aber, mit dem sie das Lagen teilt, ahnt kaum etwas von solcher Einsamkeit, und sie wache streng darüber, daß er die Einsamkeit nicht sprengt. Von tiefer *Stummheit* wird er umfassen, und sie läßt an dieser *Stummheit* nicht rütteln, mag er sogar dieses ungefüge Schweigen für Blödhheit oder Plumpheit nehmen. In der *Stummheit* zerbricht die Scham, denn das Wort erst hat die Scham geschaffen...»¹¹⁶ [25. S. 292], (курсив наш — Н.С.). Оно снимает ограничения эстетической завершенности и расширяет набор смыслов помещенного в него слова до многовариантности.

Слово, таким образом, занимает существенное место в иерархии духовной деятельности Брота. Изначально «слово был Бог» и оно обладало универсальной соотносимостью с каждой сферой духа, поскольку все они органично подчинялись божественному. Рассматриваемая как образец целостности, культурная католическая традиция противопоставлена непосредственному восприятию вещей и фактов в их сепаратности и единичности. Они объединены в сфере духа, в сфере этических целей, отражением которых является слово, следовательно, оно обладает функцией объединения мира самостоятельных ценностей вокруг единой и главной. Последовавший затем протестантский отказ от восприятия Бога как вершины иерархии ценностей ради «непосредственности мистического познания» [1. Т. II. С. 183] привел к противопоставленным отношениям слова и «действия», слова и молчания, слова и познания: «Начинающееся пренебрежение словом, которое стремится ограничить языковое выражение в рамках его поэтической и риторической автономии, не позволяет ему проникать в другие области, и вместо этого, считающее действующего человека единственным фактором, это стремление к немоте, которая должна подготовить безмолвие всего мира ... поворота к языку вещей, который, дабы уж быть последовательным, является

¹¹⁶ Это странным образом было позволено, потому что было частью одиночества, и даже сам Господь Бог закрывал на это глаза. Тот же, с кем она делила ложе, едва ли имел хотя бы малейшее представление о том одиночестве, и она строго следила за тем, чтобы он не разрушил это одиночество. Он был окружен глубочайшим молчанием, и она не позволила себе ничего менять в этом молчании, даже если он и воспринял это неуклюжее молчание за тупость и грубость. Молчание погребало стыд, ибо со словом стыд возник...

безмолвным языком» [Там же. С. 184]. Представление о внесубъектной ценности слова утрачено распадающимся миром, поскольку «взаимопонимание между отдельными областями ценностей является излишним» [Там же. С. 184].

В противопоставлении языка и молчания, языка и дела сохраняются еще старые формы единства ценностной системы мира. Поэтому молчание разделяется на «осмысленное» и абсолютное. Первое коррелирует с индивидуально логическим словом, организованным в архитектонику синтаксиса, на едином поле позитивной психологической реакции ценностного, интуитивно познающего мир субъекта (Брох пользуется термином «экстаз»). Второе провоцирует негативное чувство «я-сужения», то есть искусственного ограничения человека в рамках его одиночества и несвязанности с миром, приводит к негативной психологической реакции — «панике»¹¹⁷ и не компенсируется вокабулами реальности, то есть словом, не окрашенным индивидуально, ставшим источником «усталости от слова», «недоверия к убеждающей силе слова» [Там же. С. 278], словом единым для репортажа, китча и познающей мир поэзии.

1.1.3. СЛОВО И МОЛЧАНИЕ В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ

Представление о неоднородности мира, факта, события, слова является основополагающим как для художественного, так и для эссеистического творчества Р. Музиля. Искания автора в области языковой точности, возможности адекватной передачи смысла с помощью доступного лексического аппарата становятся объектом внимания литературоведов, лингвистов, философов. Последних интересует, прежде всего, соотносимость эстетики Р.Музиля с идеями Л. Витгенштейна и Фр. Маутнера [42; 57; 71; 85]. Среди лингвистов наиболее значимые вопросы — поиск «скрытых смыслов» [62. С. 7], музыкальность, повторяемость и контрапунктика [38; 39; 63]. Об

¹¹⁷ Концентрировано представление о «я-расширении» и «я-сужении» и, как следствие «панике» и «экстазе» Брох пишет в главе «верификация модели» в ретроспективном эссе «Автобиография как рабочая программа» [21. S. 200 – 202].

антитетическом принципе мышления Музиля и полисемичности слова в художественном контексте его романа пишут литературоведы [49; 58; 90]. Проблема, таким образом, исследуется с различных сторон, однако, вероятнее всего, путь ее решения лежит в направлении синтеза методологий литературоведения и лингвистики¹¹⁸. Сам Музиль писал о том, что «самая великая проблема — проблема стиля, главный интерес — не к тому, что говоришь, а к тому, как ты это говоришь» [10. С. 205].

Общий принцип, из которого исходит Музиль, заключается в представлении, о том, что каждое понятие по своей природе полисемично. В ходе истории оно обрастает множеством смыслов, «тысячелетние фигуры речи» [13. Т. I. С. 289] накапливают не только смежные, но и метафорически расширенные, ассоциативно связанные друг с другом значения. Память о них сохраняется в слове и оно «вообще-то имеет гораздо более широкий смысл и, во всяком случае, еще и другой смысл» [Там же. С. 434]. Помещаясь же в контекст речи, оно оказывается в ситуациях, ограничивающих набор его смыслов. При этом принципиально различаются условия поэтические, где слово сохраняет некоторую многозначность и вступает в онтологические, поэтико-метафорические и мифологические отношения, и условия социальные, где слово тем более ограничено, чем в большей мере обретает смысл сиюминутности, более связано с конкретикой своего времени. С другой стороны, крайность отвлеченного словоупотребления, лишения слова контекста с тем, чтобы, сохранив его многозначность, максимально расширить собственную позицию и предоставить собеседнику возможность любой трактовки сказанного, отмены этической выраженности и конкретности находят в романе выражение на примере газетных статей Мезеричера, состоящих из перечисления. Первый вариант — форма интеллектуального самоограничения и закрепощения, второй — форма проявления безответственности и идейной мимикрии. Первый — свидетельство

¹¹⁸ Примером может служить статья В. Вайса, посвященная лигво-стилистическому анализу одной главы романа («Какания») и проекции ее содержания на последующие романские части [110].

зараціоналізованості сучасного свідомості, другою – проявлення не менше пагубної крайності ірраціоналізму.

Таблиця 7

Історичний контекст	Познавальний контекст	Психологічний контекст
Семантичне обмеження = синтаксис + соціально-часовий контекст	Слово ↔ Молчання	Семантичне розширення = асинтаксизм
раціональне	Раціонально-іраціональне	іраціональне

В історичному контексті «сьогоднєшнє слововжиття віддає енциклопедичним словником» [9. С. 217]. В психологічному — проявляється «асинтаксическе стан душі» [Там же. С. 228], підразумеваюче преуспівання будь-якої етичної позиції.

Три форми функціонування слова — обмежуване (соціальне, раціональне), розширювальне (іраціональне, асинтаксическе) і поетико-гносеологічне — термінологічно не диференціюються. Во всіх трьох випадках ми маємо справу з «Словом», відповідно «das Wort» має суттєво підвищену частотність вжиття і в сукупності «Слово» і «Дух» складають два найбільш значимих проблемних центри в романі.

Зв'язок явлення і слова в силу накоплення критическої маси слів змінюється. Не явлення породжує назву, виражається в слові, представляє зміст акту вербальної комунікації, а накопівшася маса слів потребує застосування і провокує використання якого-небудь предмету для актуалізації багатовікового естетического запасу: «Мир пишущих і зобов'язаних писати повні великих слів і понять, які втратили свої предмети... Поетам к визначенням все час підшукують людину. ... залишені довгим розвитком літератури, вони сотнями застрягають в головах пишущої братії, і та просто з-за затоварювання епітетів називає сьогодні вже якого-небудь тенісного стратега “глибоким” або якого-небудь модного віршотворця “великим”. Зрозуміло, що вона вдячна, коли може пристроїти к кому-небудь без втрат накопівшіся у неї слова» [13. Т. I. С. 373]. В своїх афоризмах Музіль пише, що мислення на сьогоднішній день походить при

помощи процесса сокращения (Abkürzungen). По аналогии с понятными и изученными физическими процессами Музиль называет такое обращение взаимозависимости мира и слова друг от друга «законом сохранения духовного вещества». Слово в актуальных социальных условиях выполняет иррациональную функцию статификации идеи как великой и, как следствие, занесения ее в разряд «неприкасаемых»: «Мысли, находящиеся в особенно близком отношении к особенно достойным предметам, выглядят обычно так, что без этого преимущества их сочли бы очень отсталыми. ... При таком положении мир кажется весьма извращенным; но если допустить, что разработка темы может быть тем незначительнее, чем значительней сама тема, то это и есть мир порядка» [Там же. С. 452].

Помещаясь в конкретно исторический контекст, слово эволюционирует в своем значении. Динамика языка связана с динамикой использования тех или иных мыслительных клише в духовных процессах, характерных для социума в целом. Слово связано со временем и обретает не свойственный ему смысл при использовании методов аналогии и переноса, метафоризации и деметафоризации. Происхождение смысла, как и его уничтожение, непредсказуемо.

Ограничение лексического значения в процессе функционирования слова в социальной, непосредственно связанной со временем и пространством среде фиксируется в установлении жесткой связи между словами в рамках принятой сочетаемости: «Какой, например, невозможной кажется поза слова “обладать”, если отнести ее к любящим? Но разве есть что-то более изящное в желании “обладать” принципами? Или уважением своих детей? Мыслями?» [Там же. С. 628].

Другая крайность бытования слова – это его «самость», не связанность с определенной мыслительной, этической, познавательной позицией. Слово может быть предметом самостоятельного рассмотрения, например, для автора письма в комитет Параллельной акции с утверждением скорописи. Объединение слов, аффиксы, формально выраженные грамматические

показатели представляются ему излишними. Для называния предметов мира вовсе не нужно столько душевной энергии, сколько идет на установление связи между отдельными словами. Ульрих вынужден констатировать, что у автора этого письма есть своя логика и она весьма последовательна, при всем своем сумасшествии автор письма сумасшедшим, очевидно, не является. Он сознательно стремится освободить человека от этического расходования самого себя на обладание духовной, нравственной позицией. Такое обращение с языком обезличивает и мистифицирует позицию говорящего. «Невыраженность» собственного лица приводит, в конечном итоге, к его иррационализации. Критерий ответственности и последовательности упраздняется. Если в полном предложении «... бледная, грамматическая, так сказать, тень эгоизма не сходит ни с какого действия, пока не существует сказуемых без подлежащих» [Там же. С. 625], то сепаратное слово предлагает широкий набор смыслов, из которого слушатель волен сам выбрать актуальные. Если в синтаксической конструкции «достаточно, стало быть, пойти по следу языка, — заметенному, но предательскому следу! — чтобы увидеть, как везде грубо изменившийся смысл протиснулся на место более осторожных отношений» [Там же. С. 629], то асинтаксическая конструкция «с трезвостью не сочетается» и «сгодится для воодушевления масс, военизированных сборов», с ее помощью «человек внутренне отмывается» [9. С. 228].

В социально-конкретном и расширительно-иррациональном вариантах слово подвергается негативной интерпретации, возможность коммуникации делается предметом сомнения, фиксируются несоответствия формы и функции слова возможностям его бытования.

С противоположных позиций трактуется поэтическое слово, непосредственно соотносящееся с духовными процессами. Подробно на тему отличия поэтического и непоэтического слова Музиль рассуждает в эссе «Принципы новой эстетики» и «Литератор и литература и попутные размышления по этому поводу». Он противопоставляет эффективное и аффективное мышление. Первое направляет рационализированный поток

мысли, который стремится к неизменному сохранению общей направленности. Второе предполагает ассоциативную свободу.

Если рационально ограниченное слово антагонистично молчанию, поскольку обладает только рациональным значением, то слово поэтическое, имеющее ритм, музыкальность, вокализм, вступает с молчанием в коррелирующие отношения. В художественном потоке молчание дополняет слово, создает ритм, настроение, эмоционально окрашивает слово, становится вполне ощутимой субстанцией, дополнительным участником разговора: «... и в воздухе повисло молчание точки, поставленной после фразы там, где нужно» [13. Т. I. С. 191]. Чтобы наглядно продемонстрировать психологическую суть отношения молчания и слова, Музиль в рамках одного разговора сталкивает две фразы на эту тему. Одна рождена самостоятельно, другая представляет собой цитату из забытого источника. Первая: «Между двумя людьми, достигшими определенной высоты чувства, всякая фальшь бывает настолько невозможна, что им вообще нельзя говорить друг с другом!» [Там же. Т. II. С. 160]. Вторая: «Есть люди, молчать с которыми не осмелится и величайший герой» [Там же]. Слово может как раскрывать, так и скрывать внутренний смысл, оно динамично, меняется в зависимости от контекста, интонации, времени, восприятия собеседника и т.д. Молчание статично и не связано с обстоятельствами. Не транслируемый от одного участника разговора к другому без искажений смысл переживания — то, что Музиль называет нерациоидным, — составляет содержание молчания. Оно составляет предмет наивысшего постижения мира и либо не распространяется вообще, либо распространяется избирательно. «Порыв к молчанию» [Там же. Т. I. С. 308] — следствие взаимопересечения многих впечатлений, ассоциаций и эмоциональных связей, рождаемых фактами действительности.

Особенно активно в контекст молчания помещается наиболее значимая для Музиля тема — дух. В связи с ним молчание выполняет гносеологическую функцию. Роман строится вокруг поисков его проявлений, он составляет основную дискуссионную проблему, однако на определенном этапе его

постижения герои, начиная с Ульриха и заканчивая наименее интеллектуальными Рахилью и Солиманом, осознают невозможность словесной формулировки найденных и осознанных истин: «Может быть, знай мы об этом побольше, вокруг этого существительного “дух” воцарилась бы гнетущая тишина» [Там же. С. 185].

Другой вариант – психологический. Молчание выступает знаком доверительности и сублимирует те душевные порывы, которые не могут быть обнаруживаемы иначе: «Давайте помолчим! Слово – это великая сила, но есть нечто более великое! Истинную правду, стоящую между двумя людьми, нельзя высказать. Как только мы начинаем говорить, дверь затворяется; слово служит лучше неподлинному общению, говорят в те часы, когда не живут» [Там же. С. 568].

Таким образом, слово в романах Штифтера, Броха и Музиля лишено приоритета по отношению к другим формам выражения смысла. Оно совмещает рациональную форму с иррационально предчувствуемым содержанием и существенно расширяется, коррелируя с молчанием, тишиной, контрапунктикой, будучи ассоциативно связанным с полем близких смыслов.

§ 2. НАИБОЛЕЕ ЗНАЧИМЫЕ КОНЦЕПТЫ В РОМАНАХ

2.1. *МОРАЛЬ*

Мораль – одна из наиболее подробно рассматриваемых категорий в романах Штифтера, Броха и Музиля. Совокупность смыслов, включаемых ею, имеет проекцию как на «внутреннего человека», так и во вне. Мораль, с одной стороны, коррелирует с добродетелью, нравственностью, самодисциплиной и внутренним порядком, с другой – соотносится с системой общественно принятых норм, правил, принципов поведения. Соответственно, выясняя

сущность актуального смысла морали, писатели рассматривают как ее идеальный аспект, так и варианты ее реализации в контексте сиюминутности.

Определяя семантическое ядро концепта, каждый из них неизменно сталкивается с задачей рационально-логическими и поэтическими средствами выразить иррациональный смысл в его «светлом», «надрациональном» варианте, определить содержание представляемого идеала.

2.1.1. ЭТИЧЕСКАЯ АБСТРАКЦИЯ А. ШТИФТЕРА

По определению Штифтера, его роман «Бабье лето» это «ясный храм (einen klaren Tempel), в котором обитают спокойные, большие боги (ruhige große Gotten)» [34. Bd. II. S. 207]. Мораль и нравственность не составляют дискуссионной проблемы для его героев, они неперемное, исходное, безотносительное условие их существования. Почти афористически содержание концепта формулируется в финале романа: «das Gute sei gut, weil es gut sei»¹¹⁹ [35. S. 543]. Это общий и наиболее конкретный вывод из всего ранее о морали и нравственности сказанного. Главным апологетом и учителем добродетели выступает в романе господин Дрендорф, поскольку он воздействует на Генриха на его наиболее ранних, досознательных этапах, а самые общие, основополагающие правила, согласно педагогическим представлениям Штифтера, усваиваются еще в раннем детстве. Об этом он писал в статье «О школе и семье», когда воспитание представлений о порядке и правилах поручал исключительно родителям. Установив целый ряд жестких запретов, определяющих поведение Генриха, общий принцип, долженствующий послужить объяснением всем им, он формулирует крайне абстрактно: «Gott hat uns auch nicht bei unseren Handlungen den Nutzen als Zweck vorzeichnet, weder den Nutzen für uns noch für andere, sondern er hat der Ausübung der Tugend einen eigenen Reiz und eine eigene Schönheit gegeben, welchen Dingen

¹¹⁹ хорошее хорошо тем, что оно хорошо.

die edlen Gemüter nachstreben»¹²⁰ [Там же. S. 17]. Понимание сути добра и зла надрационально, поэтому в виде словесного урока не формулируемо. Основанием для моральной жизни является, как провозглашает Ризах, гармония ума и сердца: «Ясный ум, приученный с детства именно к ясности, и доброе, чистое сердце — это надежная защита от подлости и безнравственности..., потому что ясный ум отталкивает от себя пустую болтовню, а чистое сердце отвергает безнравственность» [14. С. 258]. Однако Генрих до стадии сознательного отрицания зла в романе не доходит. В первой половине его пути он сталкивается с проявлениями зла в сцене охоты, в сценах светской жизни и устойчиво «чувствует» недостатки, не умея их объяснить. Когда же он начинает «смелее» обращаться со словом и избавляется от извинительных оговорок неопытного молодого человека, то не попадает больше в ситуации, которые позволили бы ему наблюдать и комментировать негативные проявления. На протяжении всего романа Генрих не «знает», как должно проявляться «добро». Это знание выражается через лексемы с внерациональным смыслом: «fühle, daß», «erschien mir» и т.д. Ни один из его учителей не учит его морали. В созданном Дрендорфом и Ризахом моральном мире нет возможности какого-либо другого, кроме как морального поведения.

Смысл концепта не поддается конкретизации, поэтому его содержание реализуется в основном через лексемы, обладающие более абстрагированным смыслом (Gute) или более узким (Sitte). Автор практически не пользуется лексемой «мораль», заменяя ее эквивалентами «добродетель», «порядок», «правило» и др. Определить содержание категории в романе можно лишь через отрицание. Мораль и добродетель это не «Übel», не «Schlechtigkeit», не «Sittenlosigkeit», не «Leidenschaft» и не «Einseitigkeit».

Некоторое количество обязательных признаков «морали» в романе все же можно вывести из косвенных источников, например, бесед о правилах поведения в образцовых домах. Морально, во-первых, то, что надежно и

¹²⁰ Целью наших действий Бог вовсе не ставил пользу, ни нашу собственную, ни чью бы то ни было, он дал добродетельной жизни ее собственную прелесть и ее собственную красоту, к которым стремятся благородные души.

неизменно во времени: «успокоительны даже просто прочность и повторяемость» [Там же. С. 61]. Понимающий это Ризах не стремится быстро переделывать людей, а исходит из того, что только долговременные процессы надежны и приносят положительные результаты. Во-вторых, морально то, что должно: «...если во время твоего пребывания здесь тебе чего-то не доставало, спиши с нас этот долг» [Там же. С. 209]. Моральным является необходимое доброе дело, которое делается в соответствии с внутренней потребностью¹²¹, «если делается что-то хорошее, то делается это от души» [Там же. С. 210]. Наконец, морально то, что не эгоистично. Обязательное условие морали – скромность: «Как, однако, люди носятся со своими заботами ... сообщение садовника пошло мне на пользу: оно немного отвлекло меня от уныния и тоски, показав мне, насколько они неосновательны и насколько я не вправе считать себя чем-то единственным и самым важным на свете» [Там же. С. 211].

Своеобразие трактовки концепта Штифтером в том, что, создавая общее положительное поле, мораль не получает ясно очерченного круга смыслов и не дифференцируется с широким рядом сходных, но не идентичных по набору смыслов лексем. Мораль, добродетель, добро, порядок выступают как равнозначные и в совокупности составляют «прекрасную нравственную силу» [Там же. С. 252], освещающую жизнь героев и интересующие их виды искусства.

2.1.2. ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕПТА В ТРИЛОГИИ Г. БРОХА

Представления о морали и добродетели не дифференцированные, а устойчиво сопряженные с синонимическим кругом «чести», «жертвы» и

¹²¹ Здесь Штифтер — продолжатель классической традиции, с ее представлениями о свободной добродетели. Притча Шиллера о путнике, отказавшемся от помощи всех, предлагавших ее, и принявшем заботу лишь одного, последнего, который не ждал просьбы, предложил помощь сам и сбросил с лошади весь свой груз, по смыслу максимально близка тем требованиям, которые к добродетельному поступку предъявляет Штифтер, хотя последний стремится не обнажить противоречие между имущественными интересами и моральным долгом, а, по возможности, игнорировать их.

«предрассудков», в распадающемся мире трилогии Г. Броча эволюционируют от морали чести (в первом романе), через мораль добродетели (во втором) к религиозной морали (в третьем). Отличие «пустых форм, которые еще живут» [1. Т. II. С. 224] от живой добродетели лежит в субъективной плоскости их носителя. «Конечно, следует дорожить своей честью» [Там же. Т. I. С. 55] — предрассудок, ставший причиной гибели Гельмута. Только в сознании отца, впавшего в сумасшествие после смерти сына, честь имеет смысл, который, однако, невозможно сформулировать. В третьей части, подобно отцу, Пазенов будет искать утешение в слове, когда провозгласит тост «Auf einen *ehrenvollen* Frieden... wofür wären sonst alle Opfer gebracht worden?»¹²² [25. S. 484] (курсив наш – Н.С.). Многократно повторенное и сопряженное, в конце концов, с сумасшествием «die Ehre» окончательно абсурдируется в ходе войны, когда лишенное этического содержания «честь» применяется почти к любому действию. Набор смыслов — сумасшествие, убийство, смерть, поражение — устойчиво связывается с представлениями о чести, устаревшими на пятьдесят лет (с этой цифрой «играют» автор и Берtrand) еще в первом романе. «Честь» — форма, лишенная содержания — противостоит смыслу «Opfer (жертва)» и «Frommheit (добродетель)» — «живое» ценностное стремление. Сам поиск в направлении морали и добродетели устаревает, поскольку они органично связаны с субъективной этикой. Не имея возможности рационально сформулировать свои представления о сущности добродетели, персонажи романа подменяют их цинично-ироническими формулировками, за которыми, однако, сами они чувствуют не утраченный и не могущий быть утраченным смысл: «“Что вы можете дать людям, кроме их... — он с трудом выдавил из себя это слово, — ... их предрассудков?” “Так вы это называете предрассудками!” <...> “Это, собственно, не предрассудки... что такое предрассудки?.. — наконец он успокоился. — Это ведь действительно не предрассудки”» [1. Т. II. С. 156].

¹²² за почетный мир..., иначе к чему были все жертвы.

Мораль у Броча не подвержена трансформирующему влиянию времени, поскольку сопряжена с идеальной областью познания и заключается в возможности ограничения одного желания и стремления ради другого. Ценностный центр, довлея над всеми прочими сферами бытия, должен подчинять себе малоценности субъективного мира. Соответственно, мораль и добродетель – конкретное действие по ограничению внеценностных стремлений субъекта. «Если Мартин пожертвовал собой ... без всяких убеждений, понимая, что никто ему спасибо не скажет, значит, он сделал это просто во имя жертвы (um des bloßen Opfers). Может, и вправду нужно вначале пожертвовать собой (erst opfen) для того, чтобы — как же говорил этот идиот из Мангейма? — познать милость спасения (damit man die Gnabe der Erlösung erfahren konnte)» [25. S. 265]. Представления о жертвенности морали варьируются в романе многократно, в связи с персонажами, включенными в единый контекст различных форм утопии: утопия добродетели Лоберга, утопия социализма Мартина, утопия любви Генри, утопия богоискательства Эша, утопия патриотизма Пазенова. Каждая из этих утопий предполагает добровольное самоограничение, в крайних вариантах возводимое в абсолюте: «Мученики – порядочные люди (Märtyrer sind anständig)» [Там же. S. 265]; «кто жертвует собой, тот порядочный человек. <...> Хороший человек страдает молча» [1. Т. I. С. 314 – 315]. Каждая из этих утопий в отдельности — предмет иронии, более того, их связанность, повторяемость в границах каждой из них одних и тех же постулатов придает им комический облик во взаимоотражении самих идеалистических стремлений, их определяющих и организующих. Однако все вместе они обладают и существенным позитивным смыслом — они свидетельство наличия духовных стремлений у времени, разрушающего духовность. Мораль жертвы, мораль самоограничения – рациональная форма, в которую облакается этический поиск, одно из объективно выраженных свидетельств его наличия. В противном случае, вне такого результата гносеологические стремления, «...служа только иррациональному, превращают этическую волю в пустую трескотню о морали» [Там же. Т. II. С. 372].

Субъективная мораль и добродетель могут реализовываться через лексемы «приличия» и «порядочности» в социально значимом варианте. Общественная мораль обретает смысл статичности и закреплённости: «... но существовала некая заповедь приличия (es war ein Gebot der Anständigkeit)» [25. S. 310], которые, однако, реализуются только как субъективно принятые и осознанные. Узнаваемое, типичное, общепринятое действие становится моральным только при условии его сопряженности с искренним чувством конкретного субъекта. Личная мораль не противостоит общественной, поскольку последняя не является сепарированным предметом рассмотрения в романе. Ценностную систему субъекта определяет только индивидуально значимое представление о чести, жертве, порядке и редкие моменты соответствия индивидуальной и общественной морали.

2.1.3. ВЕЧНАЯ И АКТУАЛЬНАЯ МОРАЛЬ В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ

Изначально мораль обладает значимым и существенным смыслом: она — проводница духа в мир. Но Музиль описывает ситуацию, когда, потеряв безотносительность времени, она перестала выполнять высокие функции. Нравственность в современном мире утратила свою устойчивость, стала понятием спорным и переменным. Она теперь обслуживает повседневность. Слово развенчано в его высоком значении. Практически все составляющие этого понятия оказываются связанными со временем.

Мораль в ее социально принятом смысле — воплощенная косность. Ее определение соотносимо с метафорами застывания, умирания, статики: «ein herausgerissenes Blatt», «wie es alles aus dem Zusammenhang Gerissene wird», «mumifiziert» и «voll jener Tyrannis des nun ewig so Stehenbleibenden», «als hätte das Leben plötzlich ein Schlafmittel erhalten», «doch ungeheuer sinnlos im Ganzen», «gelähmte Moral», «kalte Worte», «tote Wortleib der Idee», «Leichnam», само употребление слова «hat wohl gewiß zeitlich seine Berechtigung» [30. Bd. I. S. 54].

Положительное определение морали, предлагаемое Музилом, отличается констатацией противоречий определяемой категории. В идеале мораль — «согласованность каждого сиюминутного состояния нашей жизни с каким-то длительным» [13. Т. I. С. 218]. В логике, выстраиваемой в романе, дух и общепринятая рациональность мышления становятся противоположностями, которые «вообще не годятся» друг для друга и столкновение которых рождает «неразрешимые и противоречивые ситуации» [Там же. С. 220]. Мораль же может оказаться посредником между ними.

«Мораль – не что иное, как порядок души и вещей, охватывающий и то и другое» [Там же. Т. II. С. 86]. Определения, даваемые рассказчиком и Ульрихом, объединяет характерная для мышления того и другого амбивалентность, они исходят из необходимости учета множества факторов. «Выстраивание» категорий и идей в некий порядок ведет к однообразию объектов, а однообразие характеризует систему меньших возможностей. Пример – мышление Лейнсдорфа, трактующего мораль сугубо профессионально, с позиций государственного деятеля: «В плане личном его сиятельство граф, подчиненный непосредственно императору, был “всего лишь патриотом”. Но государство состоит не только из короны, народа и администрации между ними, тут есть, кроме того, еще одно: мысль, мораль, идея!» [Там же. Т. I. С. 127] — мораль, составляющая часть государства. В социальном своем аспекте она может выполнять функции «заменителя религии» (антирелигии или «вместорелигии»). В противовес оценочному мышлению большинства персонажей Ульрих исходит из того, что «мы различаем добро и зло, но в душе знаем, что они составляют единое целое» [Там же. Т. II. С. 72].

Мораль для рассказчика и автора – объект не только отрицания и иронии, но и притяжения. Она сопряжена с надеждой, обладает не характерной для многих других категорий вневременностью: «Правда состоит в том, что наука выработала понятие суровой, трезвой силы, делающее просто невыносимыми старые метафизические и моральные представления рода человеческого, хотя

заменить их можно только надеждой, что настанет далекий день, когда раса интеллектуальных завоевателей спустится в доли душевной плодovitости» [Там же. Т. I. С. 70].

Чтобы нагляднее показать тесную связь нравственных категорий с действительностью, Музиль предлагает читателю своеобразную проверку каждой из них при помощи интонации. Слова «гений», «прогресс», «мораль» ограничены в употреблении. Каждое из них может прозвучать только в определенных ситуациях и сочетаемости. Люди, способные «произносить “мораль” так же, как другие произносят “четверг”» [Там же. С. 66], становятся объектом снисходительности. Для естественного произнесения этих слов их необходимо «сдабривать маленькой милой несерьезностью». Более надежная проверка — проверка ситуацией высказывания: официальные и письменные упоминания всей совокупности качеств, в идеале составляющих прежнее представление о морали, возможны, живые, устные — нет: «Под конец, правда, это существо встречалось уже не в живом виде, а лишь на педагогических советах гимназий и во всякого рода письменных высказываниях» [Там же. С. 69].

Кроме того, автор рассматривает возможные сферы употребления: коммерсант, военный, священник, чиновник пытаются применить духовность каждый к своей деятельности и приходят к мысли, что в определенном смысле, с определенным содержанием категории нравственности могут быть им полезны, в то время как к изначальному смыслу каждой из этих категорий критерий полезности неприменим.

Очевидно, таким образом, что происходит постепенная мифологизация понятия морали, что отражается в утрате «живого» значения связанных с ним лексем. Этот процесс подтверждается и определением автора: «— Что такое фетиши? ... — Вечные истины, которые не вечны и не истины, а сохраняют силу для определенного времени, чтобы это время могло на что-то ориентироваться. Это философское и социологическое словечко и употребляется редко» [Там же. Т. II. С.366]. Так в своем функционировании

мораль представляется тем, чего вообще нет и что вместе с тем все же совершенно необходимо как способ перехода от индивидуального сознания к сознанию всеобщему, вневременному.

Концепт «мораль» активно ставится автором в поэтико-метафорический контекст с целью «проверки» слова. «Все имеющиеся в жизни обыкновенные симпатии и антипатии, всякое согласие и отрицание, восхищение, подчинение, главенство, подражание и все их противоположности... нельзя понять иначе как с помощью метафор. То, что называют высшей гуманностью, есть, несомненно, не что иное, как попытка слить воедино эти две великие половины жизни – метафору и правду» [Там же. Т. I. С. 666].

В плане построения метафоры, развивающей идею морали как нравственного ориентира, показательна глава «Таинственная болезнь времени». Противопоставляя собственную и своего друга Вальтера юность новому пониманию жизни, пришедшему с возрастом, Ульрих прямо констатирует утрату. Гений, дух, мораль – то, что не осуществилось. «Что же утрачено?» [Там же. С. 82]. «Etwas Unwägbares. Ein Vorzeichen» [30. Bd. I. S. 71] — утрачен знак, показатель, нечто представительское, наглядно показывающее. Математическое значение *Vorzeichen* – «знак плюс-минус» — одно из целого ряда, именно оно направляет дальнейшие рассуждения математика Ульриха. Определения, предлагаемые неметафорическим текстом, расплывчаты, образность, рожденная переносом рассуждения о морали в сферу математики, напротив, максимально точна и определена: «предпочтительная дозировка» хорошего и дурного, «в обрез отмеренная добавка суррогата» [13. Т. I. С. 83].

На протяжении всего романа Музиль неоднократно целенаправленно возвращается к проблеме морали: главы «Вторая попытка. Предпосылки морали человека без свойств», «Таинственная болезнь времени», «Суть и содержание великой идеи», «Великое заседание», «Старания генерала Штумма внести порядок в штатский ум». Избегая целостности, автор последовательно выстраивает определенное представление читателя о многообразии возможных наполнений концепта.

Музиль подходит к решению вопроса, но оставляет его открытым. Его герой делает вывод: «Ты спросила, во что я верю... Я верю, что все предписания нашей морали суть уступки обществу дикарей. Я верю, что все они неправильны... Мораль, оставленная нам в наследство, такова, что нас как бы послали ходить по качающемуся канату, который протянут над пропастью, и не дали нам никакого напутствия, кроме одного: “Держись как можно прямее и тверже!”» [Там же. Т. II. С. 111]. Однако и этот вывод не окончателен.

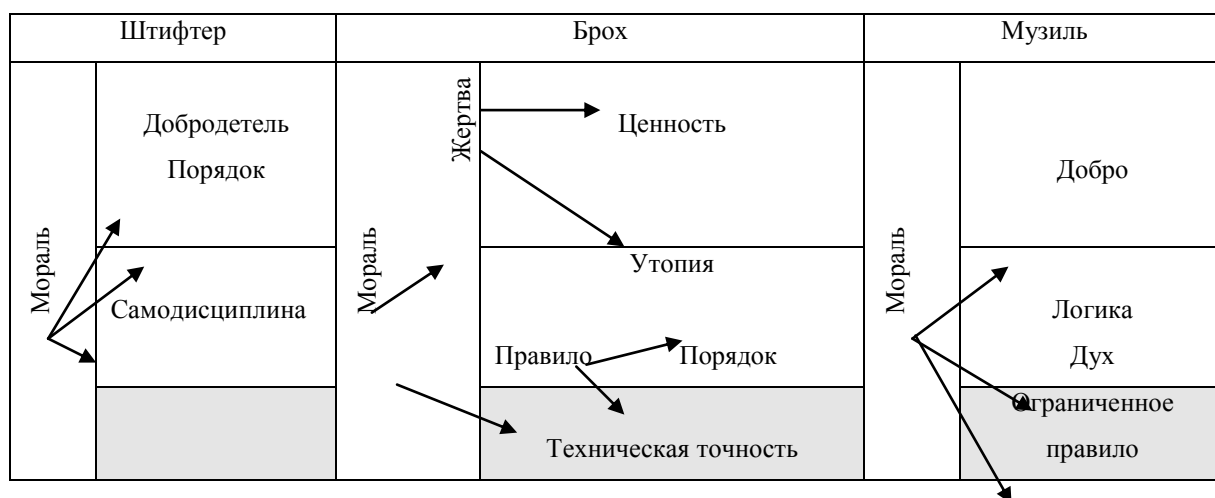
Музиль стремится к смысловому объему, разностороннему восприятию каждого факта, события. Мораль со всеми ее значениями и «малозначностями» (если использовать формулировку Броха) может быть осмыслена только в контексте взаимосвязей, притяжений и отталкиваний.

Итак, понимание морали наглядно демонстрирует разницу этико-гносеологических систем трех писателей:

- для Штифтера идеальный, иррациональный, предчувствуемый смысл мира – объективный факт, определяющий его космогонию, потому мораль, добродетель, нравственность составляют априорно устойчивый монолит, лежащий в основе гносеологического равновесия. Все смыслы, составляющие категорию лежат в сфере «надрационального» или рационального, устойчиво попадают в положительное поле;
- для Броха целостность морали – перспективная цель, в распадающемся мире недостижимая. Поэтому каждое «я» движется к этой целостности своим собственным путем, делая идеальную цель предметом субъективно интуитивного мира;
- в мире Музиля мораль – обесмысленный атрибут коллективного сознания, необходимый для духовной жизни, а потому нуждающийся в сепарации живого смысла от формульности посредством нерациоидности.

В совокупности система смыслов категории «мораль» в этико-эстетическом контексте романов может быть представлена следующим образом:

Таблица 8



2.2. ДЕЛО

Если представления о морали, цели, добродетели, также подвергавшиеся существенному переосмыслению, все же сохраняют устойчивое семантическое ядро и при существенной разнице оценочного, эмоционального наполнения имеют содержательную устойчивость, то категория «дело» претерпела существенные изменения в столетнем промежутке от Гете до модернистов. Дело включает множество аспектов смысла¹²³, становящихся основаниями для ревизирования. Семантическую целостность его составляют: актуальность того или иного круга дел; соотношение дела как универсальной категории, определяющей жизнь человека и работы, службы — каждодневного занятия; дело как времяпрепровождение; субъективное ощущение продолжительности отведенного ему времени; затрачиваемые усилия; эмоциональное наполнение (радость, обуза, угнетение); результативность; соотносимость дела с творчеством. Уже «Вильгельм Мейстер» достаточно наглядно демонстрирует многоплановость «дела». Гете заслужил славу бюргерского гения в силу

¹²³ Словарь синонимов Гернера и Кемпее, например, дает 12 смысловых оснований для поиска синонимов к слову «Arbeit» [109. S. 65].

достигнутой им гармонии всех смысловых составляющих категории. Его наиболее значительные герои приходят к активности, в которой прилагаемые усилия уравниваются результатом, а полезность сопрягается с творчеством: «Как можно познать себя? Только в действии, но никак не в созерцании. Старайся выполнять свой долг, и ты сразу узнаешь, что у тебя за душой» [6. С. 247]. У романтиков дело как обязанность, направленное во вне и сопряженное с результативностью, вступает в противоречие с самопознанием и творчеством. Результат творчества героев Тика и Новалиса рождается не из длительного приложения усилий, а из трансцендентной способности, сакрального, неопределяемого дарования. Позже именно напряженность, усилия и выражающееся в них стремление к, пусть недостижимому, смыслу составляют ценность жизни, например, у Грильпарцера.

Сравнение Штифтера, Броха и Музиля наглядно показывает дальнейшее развитие концепта.

2.2.1. АНТАГОНИЗМ ЗНАЧЕНИЙ ДЕЛА В РОМАНЕ «БАБЬЕ ЛЕТО»

В романе А. Штифтера «Бабье лето» понятие «дело» включает в себя достаточно ясно очерченный круг смыслов. Совокупность смысла возникает из требований, предъявляемых отцом Генриха к нему, к домочадцам и служащим, из рассуждений Ризаха по поводу осуществляемых в его имении работ, из комментариев к проектам по восстановлению памятников, из похвал, которых удостаивается молодой герой. В совокупности эти источники должны представлять универсальное, всесторонне охарактеризованное, целостное понятие. Весьма существенно, что уже проделанная работа анализируется в романе чаще, чем в настоящий момент осуществляемая. Дело, помещенное в прошлое, имеет существенное преимущество очевидности результата, что для Штифтера важно.

Первое свойство «дела» — результативность. Поля Ризаха должны плодоносить, ученые искания Генриха должны подвигать его, хоть к

небольшим, но конкретным выводам, дела женщин должны выражаться в уюте дома и т.д. Планы, которые ставит перед собой Генрих на поздних стадиях становления, нацелены на результат в большей степени, чем на обзорность¹²⁴. Однако ошибка, к которой приводят затраченные усилия, например, когда Генрих, опираясь на свои естественнонаучные знания, убежден, что скоро пойдет дождь, не обесмысливает процесса: «... eure Äußerung zeigte, weil sie so bestimmt war, daß ihr den Gegenstand genau beobachtet habt, und weil sie so warm war, daß ihr ihn mit Liebe und mit Eifer umfaßt»¹²⁵ [35. S. 110]. Любовь, теплота и тщательность, направленные на изучение законов природы, важны уже тем, что способствуют становлению духа, воспитывают личность, вырабатывают нужные силы и навыки, которым далее нужно только придать должное направление. Ощутимый результат в романе имеет только интеллектуальная, духовная работа. Работа практическая, направленная во вне, напротив, имеет цель быть незаметной, сохранять, не меняя. Ее результат не должен опознаваться: «Работа длилась много лет... мы по сути ничего не меняли» [14. С. 93]. Найденная средневековая картина только чистится, обрезанный край надставляется древесной доской так, чтобы были понятны исходные размеры. Ниши, в которых стояли статуи, вычищаются, но не заполняются ни копиями, ни новыми произведениями искусства. Мир консервируется в том состоянии, в котором его застал человек, соответственно, прямое вмешательство в его облик, скорее, негативно. Результат дела всегда обнаруживает уровень духовного развития работника, непосредственно связан с иррациональным: эмоциональным, эстетическим и религиозно-божественным содержанием его жизни¹²⁶, поэтому может быть несовершенен.

¹²⁴ «если я к поре роз с намеченным разделом управиться и не успею, то хотя бы с законченной мной частью действительно справлюсь и смогу указать на какие-то несомненные результаты» [14. С. 177].

¹²⁵ Своей определенностью ваши слова показали, что вы глубоко вникали в этот предмет, а своей теплотой — что занимались им с усердием и любовью.

¹²⁶ «Хутора... не так некрасивы, как ... кажется. Просто они всегда достроены до определенной меры, не больше. Нет завершенности, как бы отшлифованности, потому что ее нет в душе жильцов» [Там же. С. 174].

Оппозиция делания как процесса и дела как результата отражает общую идею недоступности всей глубины смыслов вещи, мира, природы для человеческого познания. Делание – движение по пути познания, бесконечное и неокончательное. Сделанный в результате предмет – объект познания — самостоятельная вещь, обладающая собственным смыслом, связанная сложными взаимосвязями с другими вещами мира, включенная в контекст. Внедуховный результат дела (материальный предмет) обретает иррациональность, поскольку по отношению к произведенному предмету, отделившемуся от своего создателя, начинают действовать уже не законы труда, а законы природы и истории. Результат живет отдельной от творца жизнью: «... весь эскиз предстал моим глазам в своей грустной мрачности полным такой красотой, какой я сам не ожидал» [Там же. С. 391]. Дело связано с познанием, изучением свидетельства истории или предмета искусства и в этом смысле одухотворено, связано с тайной, трепетом, почтением. Фиксируется смысл сакрализации дела через закрытость: «Оттого, что в комнате для книг ничего не происходило, кроме того, что в ней хранились книги, она была как бы освящена (*gewissenmaßen eingeweiht*), а книги приобретали важность и значимость: комната – их храм, а в храме не работают» [35. S. 193]. Духовное дело – священнодействие; место, где оно совершается, – храм.

Другая важнейшая составляющая концепта – активность. Отдельные пассажи Генриха звучат почти прямой параллелью к «Фаусту»¹²⁷: «*wenn man überhaupt die Sache machen wollte, es war zu dichten*»¹²⁸ [Там же. S. 407]. Дело, по Штифтеру, необходимая составляющая жизни образцовых персонажей. Осуществляемые ими работы масштабны, требуют долговременной

¹²⁷ На, своего рода, «прозаический пересказ» фаустовских фрагментов в тексте «Замка дураков» обращает внимание П. Шенборн, который говорит о кризисе Йордока как о фаустовском кризисе знания: «Я богословьем овладел, над философией корпел... Однако я при этом всем Был и остался дураком»: «приведенная цитата соответствует как общей ситуации..., так и совпадениям конкретных деталей, например, ночной кабинет Фауста и скудно освещенная пещера Ротенштайна у Штифтера, в которой Йордок сидит на старомодном стуле с высокой спинкой у каменного стола и читает книгу» [103. S. 180].

¹²⁸ если вообще хотел сделать дело, нужно было творить.

сосредоточенности, множества помощников. Господину Дрендорфу помогает в украшении дома работник, Ризах заводит столярную мастерскую, возглавляемую двумя художниками, Генрих нанимает рабочих для того, чтобы брать пробы пород и делать замеры. Усилия, координация, движение (в том числе пространственное) — обязательное условие дела, которое непременно включает в себя набор смыслов: трудности, напряжение и усилия. Однако количество затрачиваемых усилий не связано с качеством результата напрямую. Соответственно, конкретной характеристики делания нет. Исключение, казалось бы, составляет архитектура. Однако в описании реставрационных работ Штифтер максимально конкретен в последовательности и сути каждой работы, но не конкретен в исполнителях. В этих фрагментах торжествует безличность. Никогда не известно, кто делал ту или иную часть работы, исполнители анонимы. «Man» — субъект такого текста. Во всех остальных случаях даются личностные характеристики: персона, затраченное время, приложенные усилия, но не конкретизируется суть процесса: «diese Tätigkeit» «Irgendwelche Sache», «Einiges zu tun». Общий принцип описания работ: «Из-за большого расстояния я не мог различить подробности этих работ и разглядеть, как построены и устроены службы» [14. С. 64]. Общая логика знакомства с той деятельностью, которой автор уделяет особое внимание: ее звук — ее внешний вид — ее сущность. К действенной (глагольной) части повествования он переходит, таким образом, в последнюю очередь и лишь в том случае, когда данный вид работ существенно заинтересовал рассказчика. Пример: изготовление стола с инкрустированными разными породами дерева музыкальными инструментами на крышке. Сначала столярные звуки, затем подробное описание вида мастерской, рабочего места каждого из четырех работников и их внешнего вида, затем научнообразный комментарий о виде, происхождении и принадлежности стола к XVI веку. Лишь в последнюю очередь рассказывается о том, кто и что делал. Ориентация дела на дух, представление о тесной связи любого внешнего занятия со становлением личности порождает сдвиг в представлении о конкретности:

конкретно знание, а не дело. Занятость декларируется. Труд каждого из героев — абстракция. Тотальный возникающий с итоге смысл дела, сколь бы тяжелым и важным оно не было, — времяпрепровождение. Поэтому оно легко сопрягается с моральностью и эмоциональностью: «Лучшее, что может сделать один человек для другого человека, — это ведь всегда то, что он для него значит» [Там же. С. 322].

Набор смыслов устойчиво оформляется словесно в формулы, дающие представление о напряжении, усилиях и процессуальности, которые становятся наиболее значимыми семами «дела». Патетичность интонации, с которой произносятся речи о работе, дают представление о ее ценности.

Синонимический набор ориентирован на строгость воспитательного значения дела. Наиболее часто в романе используются «Tätigkeit» и «Arbeit». Зачастую они подменяют более простые и конкретные определения работы. Жители имения Ризаха, как правило, не «рисуют», «строгают», «поливают» и т.д., а «работают». Такая подмена, лишая дело конкретности, придает ему два смысла: целостности и ценности. Первый позволяет смоделировать отношения в имении по аналогии с отношениями в государстве. Ризах говорит о том, что в государственной системе каждый должен выполнять свою часть работы, не обязательно понимая смысл целого. Оправданность такого порядка подтверждает пример природы. Достаточно сравнить рассуждения Ризаха о жизни птиц в его саду и о тех требованиях, которые предъявляет к человеку государственная служба. И там и там главная идея — идея соответствия задатков той деятельности, которую осуществляет человек, занимаемой им ступени в иерархии; там и там — представление о доминировании целого над интересами каждого; там и там — целесообразность, ведущая к «разумной свободе» добровольного и радостного выполнения своего долга¹²⁹. В имении каждый из работников выполняет свое дело. Все дела в совокупности

¹²⁹ «До какой степени предназначены для вредных насекомых эти пернатые существа... явствует из того, что они разделяют свой труд между собой... Не мешая друг другу, они не знают устали в своей неимоверной деятельности и как бы даже подхлестывают в ней друг друга» [14. С. 127].

складываются в «работу» по гармонизации мира Асперхофа и утилизируются в единстве слова. Второй смысл, абстрагируя Дело, придает ему значение внутренней необходимости.

Другой частый синоним дела — «Beschäftigung», подчеркивающий внутренний смысл и отодвигающий на второй план сему результативности. В более строгом варианте «das Regelmäßige der Beschäftigung» он призван подчеркнуть воспитательное значение осуществляемых действий.

Если этот набор синонимов помещается преимущественно в положительный контекст, то «Schuldigkeit», как правило, связано с трудами господина Дрендорфа и воспринимается не так однозначно, поскольку долг перед купеческим предприятием вступает в отдельных случаях в противоречие с долгом перед семьей.

Двойственность концепта «Дело», неоднозначность его лексико-семантического выражения материализуется внутри романа в амбивалентную схему, части которой не уравниваются. Ее оппозиционность преодолевается за счет искусственной произвольно авторской ликвидации одной из частей.

Дело — необходимая составляющая жизни, «...решительно ничего не делать — это ... величайшая мука» [Там же. С. 275]. Однако дело как обязанность, накладывающая внешние обязательства, связанное со службой, производством и торговлей и сориентированное на добывание средств, то есть, дело в его социальном значении ограничивает и усложняет жизнь человека. Дело-добродетель, обладающее разнонаправленностью (когда выбор предмета определяется самим исполнителем и может координироваться по необходимости), налагающее только обязательства, коррелируемые с семейными, художественными и прочими интересами, то есть дело индивидуально-личностное, наоборот, способствует духовному росту.

Труд в качестве творчества и познания в контекстном синонимическом ряду соотносится с целым набором лексем, означающих «радость». «Создавать прекрасное — удовольствие (das Vergnügen)» [35. S. 456]. «Духовное же мое

состояние зависит от моих занятий... они дают мне спокойствие и самообладание (Ruhe und Selbstbeherrschung)» [Там же. S. 516]. «Моя цель — делать, в меру своих сил, научные наблюдения и ... наслаждаться (genießen) жизнью на лоне природы [Там же. S. 74]. «Хозяин был занят... Казалось, он наслаждался...» [14. С. 72]. Другой вариант, когда труд — долг, обязанность, производство (Geschäft). Тогда он сопрягается с грустью, непонятностью, утомительностью: «Заваленный делами самого скучного рода (Geschäfte der eintönigsten Art), ... скромно исполняя свои будничные обязанности (bürgerlichen Obliegenheiten), он... создал себе мир, еще более, может быть, глубокий и одинокий, чем я мог представить себе, и совершенствовал этот мир без каких-либо притязаний» [35. S. 401]. В «Бабьем лете», однако, собственно негативных характеристик дела нет, в отличие, например, от «Полевых цветов», где Штифтер прямо отвергает как достойное занятие делание общественно значимого дела в своих мечтах: «... никто из мужчин не связан с так называемым делом, что губит лучшие его годы и мертвит сердце, но каждый посвящает свой труд Красоте» [17. С. 35 – 36], и даже пишет о труде с отрицательными характеристиками: «множество людей на всю жизнь обречено тяжкому физическому труду» [Там же. С. 92]. В романе труд либо приносит радость, либо является долгом, подлежащем смиренному исполнению. В первом, положительном значении, приносит радость осознанный труд, с понятным результатом и понятной целью: «... поскольку люди были убеждены в целесообразности этой меры, дело двигалось со скоростью, какой я не ожидал» [14. С. 163]. Особенно хорошие результаты он приносит при условии повторяемости: «Это быстро входит в привычку» [Там же. С. 126]; «труд этот — удовольствие» [Там же. С. 133].

Свобода труда – основа духовного просветления, которое он приносит: «Работайте по вашему усмотрению. Ваша душа не даст вам сбиться с пути» [Там же. С. 496]. Гарант результата — душа — иррационален. Круг: труд развивает душу, душа не дает труду приобрести негативное направление, а создает завершенность и безвыходность. Понятно, что в таком случае без

ответа остается значительный вопрос первичности, однако гарантом добродетели обязан быть сам человек, на каждом этапе своего становления ответственный перед историей и природой за совершаемое.

Дело, ограничивающее свободу, не способствует духовному развитию. Однако сила человека, являющегося примером, такова, что он достигает идеального уровня становления вопреки своему делу. В этом значении слово почти абсолютно связано с фигурой господина Дрендорфа. Он ощутимо ограничен тяжестью своего долга; он, а еще больше его жена, осознает дело как несвободу. Косвенно воспроизведенные разговоры супругов позволяют представить тему в эволюции. Долгие путешествия сына провоцируют госпожу Дрендорф просить мужа уйти на покой: «Если он будет вечно ждать, чтобы кончились срочные дела (*dringendste Geschäfte*), не желая положиться на своих более молодых помощников, но вообще никуда не тронется: срочные дела всегда найдутся (*die Geschäfte seien immer dringend*), а его недоверие к способностям молодых людей растет тем больше, чем старше он становится и чем больше старается все делать сам» [35. S. 214]. Но твердость и обязательность господина Дрендорфа в течение почти всего романа неизменны, поэтому мать Генриха вынуждена в качестве главного аргумента предъявить господину Дрендорфу его обязанности по отношению к семье¹³⁰. В итоге отец Генриха все же отказывается от такого рода деятельности: «Он отошел от своего торгового дела и купил в очень приятном месте между Асперхофом и Штерненхофом как раз продававшееся тогда имение» [14. С. 594]. Это решение Дрендорфа ликвидирует смысловой диссонанс между двумя видами труда в романе. Как и все другие персонажи, он обеспечивает собственную старость в достаточной мере, чтобы, не считаясь с материальными обязательствами, заниматься делами своей семьи, своего дома и своей коллекции.

¹³⁰ «Мать заметила, что отцу, который, чем старше он становится, тем крепче приковывает себя к своей конторе с непонятым упорством, пришло самое время — причем это не только его общественный, но и семейный долг — оторваться, наконец, от дел, отправиться в поездку и заняться в ней вещами только приятными и веселыми» [14. С. 442].

Негативный смысл дела в контексте судебных образцовых героев Штифтера преодолевается. Вне этого контекста та же семантика становится предметом умолчания. Сама возможность плохо делать свое дело осознается автором, но тщательно скрывается от читателя. Негативные характеристики работников, в романе не показанных, возникают в констатирующей части бесед Ризаха и Генриха, когда барон водит своего гостя по саду и рассказывает, как он был разбит. Персонажи Штифтера — люди увлеченные и добросовестные. Увлечение и добросовестность могут концентрироваться у них на одном объекте (как у Ризаха) или дифференцироваться в соотношении с разными объектами применения (как у господина Дрендорфа). Однако представление о сопряженности самого понятия «дело» с целым комплексом требований (ответственности, сознательности, порядка, разумного самоограничения, радости и т.д.) обязательно как в том, так и в другом варианте. Однако косари Ризаха «думать не думают о погоде, и косят сено только потому, что <он> так распорядился» [Там же. С. 66]. Далее барон констатирует, что «строительство дома было отнюдь не трудным делом, гораздо труднее было найти людей» [Там же. С. 84], ему приходилось делать тщательный отбор, увольняя тех, кто отличался «упрямством, своеволием, косностью». Пройдя этот трудный путь отбора, он вынужден констатировать «...весьма распространенный в рабочем, да пожалуй, и в других сословиях, — грех довольства достигнутым или нерадивости» [Там же]. Наконец случайно в разговоре Ризах приоткрывает сложность своих отношений с теперешними своими работниками, которые «каждый раз думают, что я ошибаюсь, если видимость против меня, хотя итог мог бы их вразумить» [Там же. С. 102]. В сочетании со звучавшим ранее определением «грубые люди» и несколькими последующими оговорками это уже почти обида и разочарование. Кроме того, мы узнаем о существовании в имени прямо-таки драконовского правила: «у нас заведено, что того, кто дважды не выполнил указания, увольняют с работы» [Там же].

Этим «прорывам» темы противостоят нарочито уравнивающие их, идиллические картинки долженствования. Приветливые работники, скромно,

но радостно улыбающиеся жениху хозяйской дочери, увлеченный садовник свидетельствуют о том, насколько Штифтер стремится найти в действительности примеры, подтверждающие его высокое мнение о человеке. Его разумные герои тщательно фиксируют достоинства представителя «простого народа». Этот реестр открыт еще в его ранних рассказах. В «Кондоре» он подчеркивает чувствительность таких людей к красоте природы: «И даже у представителей низших сословий вырывался возглас восхищения, ибо эта натура никого не оставляла равнодушным» [16. С. 182]. Стефан в «Бригитте», рассказывая о своих угодьях, объясняет: «Эти растения чудо как хороши, поэтому каждый рад заняться ими... если хочешь дождаться плодов, нужно работать основательно...» [20. С. 284]. Ризах с умилением вспоминает, как понимают искусство крестьяне, оказывающиеся у античной статуи. Утопия прошлого, выстраиваемая и Ризахом, и Дрендорфом, предполагает не работу, а дело, то есть ответственность и любовь. Но она во всей строгости формы не установлена Ризахом в его имении: «Жаль, что исчез старый обычай, чтобы хозяин дома сидел за трапезой вместе со своей родней и челядью. Так слуги превращались в членов семьи, они часто служили в одном и том же доме всю свою жизнь, хозяин жил с ними в приятной дружбе» [14. С. 109]. Патриархальная утопия в меньших размерах воплощена Дрендорфом: «...родительский дом, приятный тем, что по крайней мере приказчики отца обедали с нами за одним столом» [Там же. С. 110], но и этот обычай постепенно уходит в прошлое. Ризах вынужден констатировать социальное расслоение: «Пропасть между так называемыми образованными и необразованными становится шире»; «неестественное различие воцаряется там, где естественного не могло бы быть» [Там же]. Однако для него возникновение этой пропасти связано именно с несоблюдением внешней формы общения, отказом от прежней традиции единства людей, объединенных работой, и в единые формы общения: трапеза, близость жилища и т.д. Конфликт различных форм «дела» как социальный конфликт оказывается, таким образом, неразрешим. Но он разрешим как лексическая проблема в силу полисемии

концепта. Дело в совокупности воплощает смыслы духовного становления и обязательств человека перед внешним миром, среди которых смысл духа, морали и добродетели превалирует.

2.2.2. ЭТИКА ДЕЛА И ЭСТЕТИКА РЕЗУЛЬТАТА В «ЛУНАТИКАХ»

Принципиальный, исходный тезис, на котором базируется понимание «дела», сформулирован Г. Брохом в «Лунатиках» как оппозиция «логики, точка преемственности которой отодвинулась в бесконечность» и «конечности дела» [1. Т. II. С. 277 – 278]. Противостояние конечности и бесконечности демонстрирует несовершенство практически любой рациональной логической системы. Цепочки вопросов, выстраиваемых логикой, бесконечны. Результат дела обладает завершенностью: «Ценность распадается на ценностноопределяющее, в самом общем смысле миротформирующее действие и на сформированную... реализованную субстанцию ценности: ... на этическую ценность делания и на эстетическую ценность сделанного, лицевую и обратную сторону одной и той же медали» [Там же. С. 278 – 279]. В гармонично иерархизированном мире эстетическое – «*automatischer Nebeneffekt in das Resultat der ethischen Handlung* (автоматический побочный эффект в результате этического действия)» [22. S. 132]. Они обладают связанностью и взаимообусловленностью. Соответственно, сепарируясь, этический процесс и эстетический результат, обретают целый набор специфических только им присущих смыслов и в контексте общей тенденции распада постепенно отдаляются друг от друга, утрачивая единое семантическое ядро. Дело не то же самое, что действие. Радикальность стремления к результату и, как следствие, узкая направленность дела ведет к подчинению ему человека, сверхрационализации мышления, превращению его в «целевого» и «профессионального». Этическая цель познания, напротив, с трудом обретает конкретную форму и неадекватно отражается в эстетике результата. Утрачивая связь с ценностным центром, дело порождает «деловитость», этически

индифферентно. Оно сопряжено со смыслом занятости и результативности материальной, то есть обесмысленной изначально. Показательно в этом смысле, что материальный результат не представляется ценным даже для Хугюнау. При всей его материалистичности он весьма далек от фигур, традиционно символизирующих капиталистическое накопление. Обретение двадцати тысяч марок для него также незаметно, как, например, исчезновение Маргерите. Все происходящее он воспринимает как отпуск, даже задача сохранения собственной жизни не является приоритетной. На первый план выходит занятость, приложение усилий, деятельность. Суть и смысл результата не имеет для него значения.

Не будучи включенными в целостную систему ценностей мира за отсутствием таковой, и дело, и делание обладают одним общим качеством, придающим им положительный смысл — соотнесенностью с субъективным миром осуществляющего их ценностного субъекта. Даже не имея точного представления о границах добра и порядка, каждый из протагонистов имеет точные представления о достоинствах или недостатках своего дела. Субъективизм, возведенный в абсолют, придает значение делу только в соотношении с выполняющей его личностью: «Но его <Эша> пылкость приводила к тому, что личность заслоняла собой дело» [1. Т. II. С. 112]. Эта характеристика Эша — не только индивидуальное свойство героя, но и общий принцип. Пазенов в своем письме в редакцию пишет: «Хорошие благочестивые произведения никогда не создают доброго благочестивого человека, а добрый благочестивый человек творит хорошие благочестивые произведения. ... Так что если произведения никого не делают благочестивыми, а человек должен быть благочестивым, прежде чем он начнет творить произведения...» [Там же. С. 112]. Приоритет личности над делом, прямая зависимость содержания дела от содержания личности — универсальный смысл, подтверждаемый всеми персонажами романа. Даже Хугюнау, не обладая этикой, является носителем эстетического чувства, которое вызывает в нем печатный станок или рамки на издаваемых им военно-патриотических воззваниях. Носитель крайнего

варианта разрушительно парадоксального эстетического чувства, прямо противопоставленного этическим ценностям, – Ярецки, эстетическое чувство которого требует симметрии отрезания рук и продолжения войны как самой завершенной и логически, рационально целостной формы существования. Дело окончательно утрачивает этичность в разразившейся войне как результате распада ценностей. Этот процесс всеохватен и наиболее ярко демонстрируется деятельностью врача. «Измена профессии» — это переход на позиции хирургии — самой радикальной и самой результативной врачебной деятельности. Помещенная в контекст мира условностей и результатов (закона, мещанской работы, судебной-правовой системы, социальной справедливости) медицина тоже, как и все другие сферы мира, утрачивает связь с этическим смыслом, обесмысливается, превращается в собственную противоположность: «Куленбек продолжил: А вы знаете историю одного преступника, который проглотил рыбную косточку и которого прооперировали, чтобы утром повесить? Это, между прочим, наша профессия (unser Meitier)» [25. S. 452]. «Beruf» или в худшем варианте «bürgerlicher Beruf», «Betriebes», «Arbeit», «Meitier» устойчиво помещаются в иронический или негативный контекст, становятся предметом неприятия. Наиболее специфически броховский контекстный синоним дела «Zweckform (целевая форма)» воплощает крайнюю степень распада, сопрягается сразу с двумя отрицаемыми объектами: Zweck-Mittel-Rationalismus (рационализмом цели и средства), сверхрационализмом, поглощающим духовность и этику познания и поиска, и диктатом формы, которая ни в произведении искусства, ни в отражаемой им действительности не должна довлеть над содержанием. Всепоглощающий характер дела, возведенного в абсолюте, со всей определенностью сформулирован в «Распаде ценностей»: «... будь это целевая форма строительства или целевая форма какой-нибудь другой деятельности..., оно радикализует отдельные области ценностей настолько сильно, что они, опираясь на самих себя и будучи отосланными к абсолюту, отдаляются друг от друга, становятся параллельными и, оказываясь неспособными создать единое тело ценности, паритетными друг

другу, подобно чужакам они стоят друг подле друга — область экономических ценностей “предпринимателя самого по себе” рядом с художественным “искусством для искусства”, область военных ценностей рядом с технической или спортивной, каждая автономна, каждая “сама по себе”, каждая “раскрепощена” в своей автономности, каждая стремится со всей радикальностью сделать последние выводы и побить собственные рекорды» [1. Т. II. С. 137]. Профессиональное мышление воплощает для Броча сверхрационализм, представленный не только такими этически индифферентными персонажами, как Хугюнау, Ярецки или Цахариасом (в «Невиновных»), но и составляет суть конфликта как внутреннего, так и внешнего, брочовского Вергилия: «А вдруг Луций прав? Да нет, не мог он быть прав: все, что он говорил, было понятно, как любое суждение профессионала, но именно потому все это оставалось в узких рамках профессиональности, невосприимчивой к новым исканиям, целью которых было как раз взорвать эти рамки» [4. С. 403].

Работа не равна делу, она не предполагает созидания, а ее результат выражается не в вещественном или духовном, а в денежном эквиваленте. Следствием профессионализации, самоизоляции человека в мире узких сфер деятельности и вытеснения результата его суррогатом в виде денег становится подмена философов и поэтов мещанами, каковых в романе представляет целый ряд персонажей. Концепт «дело» в «Лунатиках» семантически трансформируется в связи с сочетаемостью, контекстным окружением, в которое он помещен. В эссе «Зло в ценностной системе искусства» Броч представляет процесс делания как цепь мелких дел, осуществленных ради движения к этической цели, каждое из которых дает эстетический результат. «Этичное требование, которое предъявляется к работе в искусстве, — делать “хорошо” и только дилетант или создатель китча ... ориентирует его на “красоту”» [22. S. 132]. «Хорошее» дело связано, прежде всего, с ищущим сознанием Эша: «guten Sache»; «gute Arbeit»; «театральное дело (Theatergeschäft) является ... не лучшим делом (gar Besseres), чем

предприятие (Betrieb), которое Эш как раз вознамерился оставить» [25. S. 245]. Ему оппонируют сориентированные на результат и его оценку Гернет, Хугюнау и т.д. Не о совокупности смыслов «хорошего» говорит Гернет, когда оценивает возможные виды деятельности, а о «правильном» (связанным, следовательно, с внешней оценкой). В дискурсе Хугюнау прямо подменяется «хорошее дело» «хорошей репутацией». Само определение «хорошая» утрачивает смысл в их устах, поскольку сопряжено с расчетами (аренда зала, налоги, освещение и т.д.), лишенными этического смысла знаками, отражает «рациональное средство взаимопонимания современности — язык науки в математике и язык денег в бухгалтерском учете» [1. Т. II. С. 184]. Если «отражение отражения» базируется на интуитивной свободе воспринимающего субъекта, новые знаки, в которых отражают себя узкие сферы реальности (деньги), исключают субъективно-этический фактор из восприятия мира и освобождают, таким образом, человека от его духовных обязанностей.

Имуществом в романе обладают лишь двое — Пазенов и Хугюнау: «Йоахим приехал домой, в Штольпин... в нем неожиданно шевельнулось какое-то новое чувство; он попытался отыскать подходящие слова и нашел их: это принадлежит мне (mein Besitz)» [25. S. 84]. Эш воспринимает себя как наемного работника и в качестве владельца типографии практически не показан (он продает ее в начале романа и остается работать наемным служащим). Если Пазенов воспринимает поля, конюшни, дом как предметы, интуитивно соединенные в иерархию ценных – не ценных, своих – чужих, внутренних – внешних. Во втором романе Эш трактует мир как тотально чужой и враждебный, но представленный в связи людей и предметов. В третьем романе Хугюнау в качестве основного предмета внимания осознает деньги (косвенный эквивалент вещи) и слово, точнее публичную речь, публичные собрания (как эквивалент человека). С основательностью и непосредственностью материального мира каждый из героев связан, таким образом, все меньше. Состояние Хугюнау также нереально и субъективно, как форма для Пазенова и порядок для Эша. Оно мифически субъективно. Реальность вещи и даже ее

знака – денег – разрушается. Он верит в обладание чем-то, чего нет на самом деле. Развивающаяся система банков, безналичных расчетов, займов, придает всему процессу производства смысл мистификации: «Он владелец двадцати тысяч марочек, и баста (basta)» [Там же. S. 442].

«Деловая цель (der geschäftliche Zweck)» уже в рамках второго романа уходит на второй план, теряется, поскольку наиболее важными оказываются цели жертвенности, просветления, познания. Именно они составляют компоненты положительного значения концепта «дело», которое обретает смыслы напряженности, приложения усилий, субъективности, направленности на духовную работу, а не во вне.

Переосмыслению подвергается еще один смысловой компонент «дела» — тяжесть труда. По-деловому совершаются самые далекие от дела вещи: матушка Хентьен «sich sachlich auf den Rücken legte, ihn zu empfangen»¹³¹ [Там же. S. 286]. Труда и организации требует «als das eines Müßiggangs in geordneten Verhältnissen»¹³² [Там же. S. 421]. Дисциплина Пазенова, порядок Эша, болезненное стремление к чистоте Ханна Вендлинг – объекты, к которым прилагаются усилия духовного свойства и которые не обязательно результативны. Напряжение не связано с созиданием, оно – характеристика процесса. В противопоставлении дела и действия самое скучное и утомительное дело — жизнь. Результативность этого «дела» бесспорна, его очевидный и окончательный результат – смерть: «Все было охвачено каким-то безразличием, и ему стала понятна утомленность (Müdigkeit), приведшая Гельмута к смерти» [Там же. S. 64]. Вне духовного смысла она не приносит более значительного результата, чем собственное исчезновение. Показательны зафиксированные от первого лица в «Истории девушки из Армии спасения» ощущения Бертранда Мюллера о собственной активной пассивности. Делом становится философствование.

¹³¹ по-деловому улеглась на спину, чтобы ему отжаться.

¹³² безделье как будто бы по заведенному порядку.

Границы активности и пассивности смещаются. Ценностью наделяется то, что с не связывается ни с непосредственно вещественным, ни со знаковым эквивалентами реальности. Вне целостного познания надрациональной сути действительности дело не имеет значения. «Oh, Gott, da ward Dein Sein zum Denken»¹³³ [Там же. S. 658] — строка стихотворного фрагмента «Истории девушки из Армии спасения» явно полемическая по отношению к неоднократно возникавшему в тексте «Фаусту». Гетевский герой свой перевод библейской строки доводит до логического продолжения дела, не останавливаясь на варианте «мысль». В броховском варианте высшее бытие равно мышлению.

Брох дифференцирует три ступени, три составляющих дела: «Это почти мистический процесс, который совершается этическим определением ценности: от иррационального, через принятие рациональной формы, и снова к иррациональному, которое, наконец, проясняет оформившийся результат» [22. S. 133], находящих свое художественное отражение в романе. Если распадающийся мир «Лунатиков» не дает возможности оптимистически констатировать выраженность всех трех (дорационального, рационального и надрационального) уровней действия, ищущие герои здесь все же остаются в рамках каждой своей фрагментарной ценностной системы, то поэт Вергилий позже сможет констатировать: «В душу каждого человека погружено деяние, которое больше его самого, больше его души» [4. С. 384].

2.2.3. ДЕЛО КАК БЫТИЕ И КАК РАБОТА ДУХА В «ЧЕЛОВЕКЕ БЕЗ СВОЙСТВ»

В романе Музиля «Человек без свойств» отчетливо выделяются две наиболее показательных составляющих понятия «дело»: во-первых, усилия, затрачиваемая физическая и духовная энергия (движение, существование, размышление), во-вторых, цель, к которой они прилагаются (историческое свершение, долг, производство и т.д.). Первое значение абстрактно и

¹³³ о, Господь, да будет бытие твое мышленьем.

измерению поддается плохо, второе конкретно и имеет внятный социальный показатель – успешность. Однако они вступают в отношения взаимной связи и взаимного отталкивания на всех уровнях: историческая неподвижность общества на определенном этапе складывается из активного внутреннего движения и кинетической энергии усилий его членов; самый нерезультативный, как и самый результативный день отдельного человека, складывается из множества затраченных усилий на дыхание, движение, даже простое сохранение неподвижности собственного тела в пространстве; на найденное или ненайденное решение производственной, интеллектуальной или духовной задачи затрачивается равное количество усилий. Усложненная взаимная связь двух аспектов дела приводит к активному переосмыслению как самого понятия, так и (поскольку оно тесно связано с повседневным существованием) переосмыслению поведенческой стратегии человека.

Главным апологетом дела в значении работы, производства, целенаправленной деятельности выступает Арнгейм. Музиль дополнительно иронизирует по поводу его активности, когда в середине романа поясняет, что начал он с мусороуборочных предприятий. В противоположность декларируемым духовным устремлениям, он всегда оказывается связан с конкретикой материальной деятельности, направленной на результат. Такая деятельность предъявляет свои требования и диктует свои законы, чаще всего непонятные человеку, и, следовательно, иррационализируется. Как и Брех, начало процесса иррационализации дела Музиль относит к эпохе Возрождения – к XVI веку. «Новый дух», возникший в это время – это «дух трезвости», заменивший значительные вопросы бытия подсчетом скорости движения, вычислением направлений и сил. Отвечая на вопросы «что?» и «где?», новый дух ответы на вопросы «почему?» и «как?» объявил сферой непостижимой, иррациональной, темной, вытеснил их в иррациональный остаток. Музиль иронизирует, говоря, что «человечество поступило как всякий разумный ребенок, слишком рано попытавшись ходить, оно село на землю и прикоснулось к ней надежной и не очень благородной частью тела» [13. Т. I. С.

347], и предлагает истолковать метафору «в аспекте надежности» и «в аспекте непристойного и запретного». Новый дух, разделивший духовное бытие человека на понятное, надежное и производственно оправданное, – с одной стороны, и запретное, непристойное, искушающее – с другой, произведен был «изобретателем, интересовавшимся, как сказали бы сегодня, крупный капитал» (там же). Интересы капитала, таким образом, оказываются иррациональным побочным следствием дела в его целевом значении. Другое ограничивающее, негативное следствие – долг. Категория долженствования: «geschehen, wird geschehen, muß geschehen (случилось, случится, должно случиться)» — знак рациональности. Так мыслят только строгие в своем сознании герои, этого подхода лишен Ульрих. Против его «*einem feineren Gespinst, einem Gespinst von Dunst, Einbildung, Träumerei und Konjunktiven* (более чудесных фантазиях, туманных фантазиях, фантазиях мечтаний и сослагательного наклонения)» [30. Bd. I. S. 18] высказывается большая часть персонажей романа. Противопоставленность типов мышления фиксируется через параллелизм фрагментов текста: главы три и четыре строятся сходным образом и предлагают соотносимую связь дела и не дела – с одной стороны, чувства реальности и чувства возможности – с другой. Рационально мыслящий человек воспринимает сущность «дела» равной его результату. Поэтому в вопросах духа и культуры устойчиво приходит к кризису несоответствия затрачиваемой энергии и итога, к которому эти затраты приводят. Человек возможностей к конечности и ограниченности принятого решения и определенного направления действия не стремится, сохраняя внутреннюю свободу рассмотрения, приятия и неприятия, делания и неделания. Человек рациональный сужает круг рассматриваемых объектов, изначально определяя направление своей деятельности. Человек возможностей «начинал мечтать, вместо того, чтобы принять решение» [13. Т. I. С. 43]. Одним из первых рациональных людей с несоответствием целенаправленности действия и получаемого результата сталкивается в романе Вальтер: «когда не осталось ничего, что нужно было преодолевать, случилось неожиданное: произведений,

которые так долго сулило величие его помыслов, не последовало» [Там же. С. 76]. Долг выступает в качестве сугубо внешней силы, руководящей поступками человека и не подлежащей изучению и определению. Он включается в ряд других «высоких слов», вытесняемых повседневным сознанием в аксиоматическую сферу иррационального и добровольно принимаемых в качестве ограничивающих свободу действия факторов. Иррационализованные, не составляющие познавательного предмета, интересы капитала воплощают Арнгейм и Фишель, иррационализованный долг — Лейнсдорф и Диотима. Действуя под знаком долга, они превращают в итоге любое дело в набор знаков и символов, имеющих опосредованное отношение к реально происходящей истории. В итоге персонажи, отстаивающие идею дела в ее максимально конкретном, прагматическом, целевом виде, приходят к необходимости объявить «что-то более важным, чем определенное свершение» [Там же].

Другой аспект «дела» — процессуальный. Значимость дела определяет не результат, а затрачиваемая энергия, общая направленность усилий, логическая последовательность осуществляемых действий. Предмет рассмотрения в этом случае — внутреннее содержание дела, составляющие его мотивы, аспекты, возможности. Такой позиции придерживаются Ульрих и автор. Динамичный текст в романе создает общее поле энергии в совокупности не приводящей к сколько-нибудь значительным изменениям картины и состояния общей массы движущихся объектов: «... автомобили, экипажи, трамваи и размытые расстоянием лица пешеходов, заполнявших сеть взгляда торопливым снованием; он определял скорости, углы, кинетическую энергию движущихся физических тел» [Там же. С. 34]. Дело в этом случае превращается в объект наблюдения (*die Sache*). Оно утрачивает целостность, распадается на множество аспектов, составляет не только естественнонаучный, но и этический интерес, становится предметом применения различных познавательных стратегий. Поскольку процесс нивелирован, внимание сосредотачивается на причинах и внутренних механизмах: «wie so oft im Leben, und steht vor einer

Erscheinung, von der man nicht recht weiß, ob sie Gesetz oder Zufall ist, dann wird Sache menschlich spannend»¹³⁴ [30. Bd. I. S. 621].

Как процессуальное дело в равной мере рассматриваются духовная деятельность и физическое существование человека. Две противоположные крайности его бытия требуют соотносимого приложения усилий и внешне производят сходное впечатление. Именно «на почве дела» наиболее заметна неидентичность позиции Ульриха и рассказчика. Для Ульриха «наше личное, индивидуальное движение никакого значения не имеет» [13. Т. I. С. 554]. Дискредитируется сама идея результативности. Результат по закону больших чисел устойчиво приходит в противоречие с целью, замыслом, направлением приложения усилий. Для автора же результативность обладает позитивным значением: «можно, наверное, сказать, что неожиданные идеи появляются не от чего другого. Как от того, что их ждут. Они в немалой мере суть результат...» [Там же. С. 141]. Разница этих выводов, однако, диктуется не только разницей позиций, но и различием объектов наблюдения. Предмет для размышлений о процессе и результате Ульриха составляет «жизнь плоти» — каждодневное существование человека, которое само по себе требует непрекращающейся деятельности: «Если бы можно было измерить скачки внимания, работу глазных мускулов, колебательные движения души и все усилия, затрачиваемые человеком на то, чтобы удержаться на ногах в потоке улицы, получилось бы, наверно, ... величина, по сравнению с которой сила, необходимая Атланту, чтобы удержать на себе мир, ничтожна, и можно было бы измерить, какую огромную работу совершает ныне даже человек ничего не делающий» [Там же. С. 34 – 35]. Следствием становится нивелировка границы деятельности и бездеятельности, сходство эффективности того и другого, когда человек в равной мере «wohl überreizt von der Arbeit und Langweile»¹³⁵ [30. Bd. I. S. 149]. Предметом наблюдения автора в эпизодах, когда он приходит к прямо

¹³⁴ как столь часто в жизни, ты стоишь перед явлением, о котором толком не знаешь, закономерность это или случайность, и вот тогда дело становится интересным по-человечески.

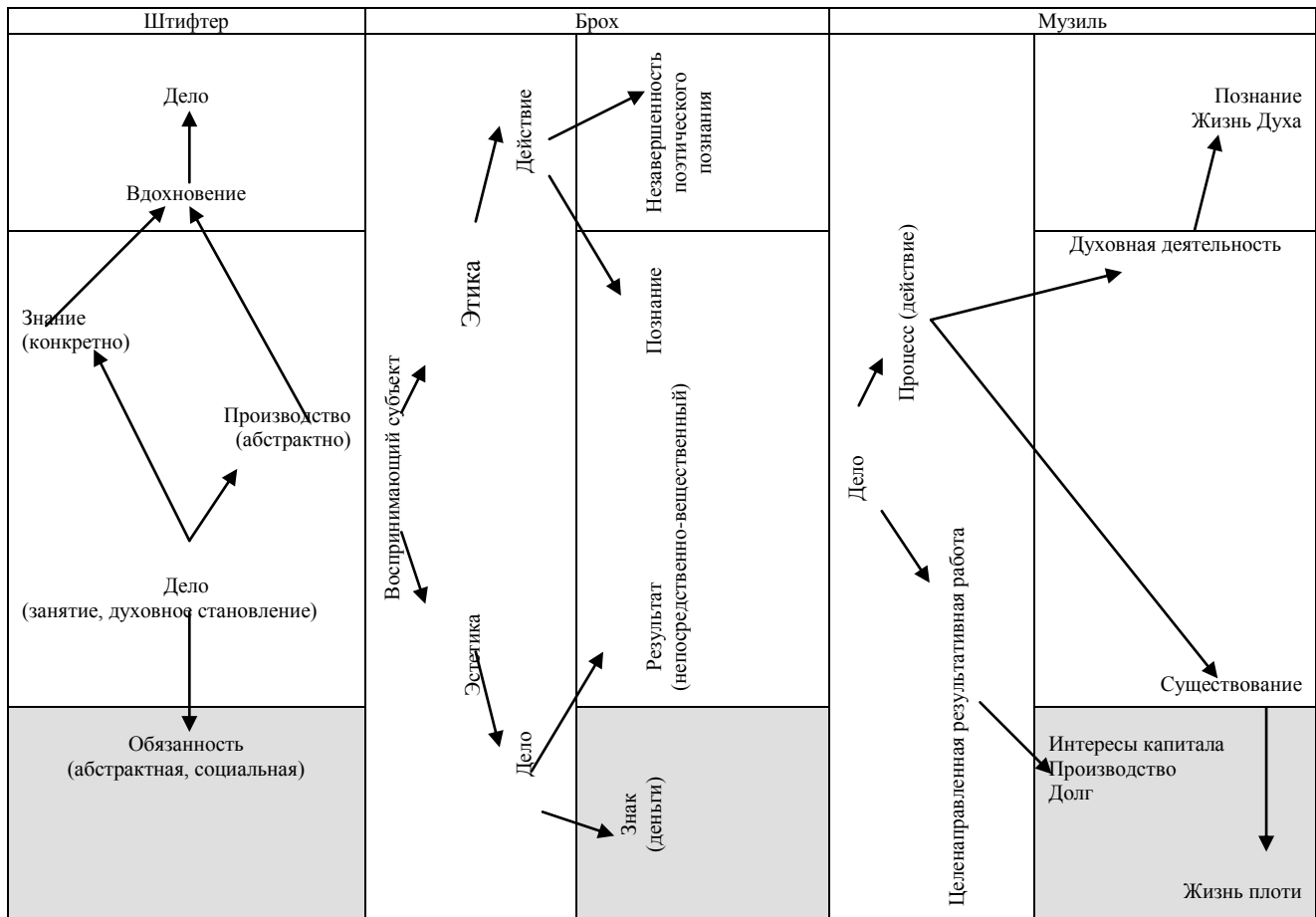
¹³⁵ истомился от работы и скуки.

противоположным выводам, является размышление, логика, познание (например, Ульрих, решающий сложную математическую задачу, за которую он берется по ходу романа трижды, и, в конце концов, «неожиданно» решает). В сфере духа процесс связан с результатом, являющимся прямым его следствием. Музиль сравнивает открытие с любовью, когда в давно знакомом вдруг обнаруживается новое, когда меняется не предмет рассмотрения, а направленный на него взгляд. Любовь, как и познание, является не реакцией на внешние факторы, а трансформацией внутреннего содержания и внутреннего состояния личности. В случае же, когда результативность ставится под сомнение, как в сцене подсчетов Ульрихом затрачиваемой на жизненные процессы энергии обывателя, отрицается не столько результат, сколько его конечность: «немного посчитав в уме, он со смехом спрятал часы в карман и пришел к заключению, что занимался ерундой» [13. Т. I. С. 34]. Познавательный процесс представляет связную цепь, выделение отдельных звеньев из которой само по себе непродуктивно. В совокупности, однако, он неизменно приводит к результатам.

Ясно очерченное противоречие автора и героя приводится в третьей части романа к разрешению через трансформацию определения представлений Ульриха о деле и деятельности: «Эту мысль, застрявшую в нем занозой на самолюбии и все же не исключавшую возможность величия, он даже выдвинул уже как-то с фривольным выводом, что, стало быть, можно делать все, что угодно! *В действительности он был как нельзя более далек от этого вывода*, и именно теперь, когда его судьба, казалось, дала ему отставку, не оставив ему больше никакого дела, в этот опасный для его самолюбия миг, когда он, благодаря какому-то странному толчку закончил ... эту запоздалую работу, именно в этот миг, стало быть, когда он лично остался ни с чем, он вместо расслабленности чувствовал новую напряженность» [Там же. Т. II. С. 60] (курсив наш – Н.С.).

Итак, «дело» во всех трех случаях совмещает рациональный и иррациональный смыслы, проецируясь в негативно трактуемый «дорациональный» план (долг, обязанность – у Штифтера, целевая деятельность, направленная не на действительность, а на ее знак, – у Броха, «интересы капитала», «жизнь плоти» – у Музиля), рациональный (знание, занятие – у Штифтера, результативное дело – у Броха и существование – у Музиля) и трактуемый позитивно надрациональный (вдохновение – у Штифтера, поэтическое познание – у Броха, дух – у Музиля) планы романов.

Таблица 9



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема рационального и иррационального в австрийском романе 1848 – 1938 годов является одной из наиболее значительных и объединяет большое число текстов. Среди множества имен, составляющих вехи как национальной, так и общеевропейской литературы этого периода, имена А. Штифтера, Г.Броха и Р. Музиля занимают свое достойное место по значительности созданного ими и по их месту в основе традиции. Обращение к художественному опыту Штифтера роднит таких разных писателей XX века, как Додерер, Бернхард, Хандке и Рансмайр. Духовный авторитет Броха значим для творчества Канетти, Рота, отчасти Верфеля. К наследию Музиля как творческому источнику обращалась Бахман. Выдающиеся романисты XX века находят в творчестве рассматриваемых в работе авторов если не образцы, то объекты полемики, внимания, требующие обсуждения проблемы. Даже в тех случаях, когда речь не идет о традиции (Кафка, Рильке, Перуц, Гютерсло и др.), писатели тем не менее оказываются на общем поле идей и образов, явственно обнаруживая сходные философские, исторические и мировоззренческие истоки. Соответственно, в наиболее полном виде сформулированные как в художественном, так и в эссеистическом и литературно-публицистическом творчестве Штифтера, Музиля и Броха концепции, могут рассматриваться как универсальные.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Брoх Г. Лунатики. — В 2 т. / Г. Брoх; пер. Н. Кушнира. — Киев: Лабиринт; СПб.: Алетейя, 1997.
2. Брoх Г. Невинoвные // Г. Брoх. Избранное / пер. А. Карельского, И. Алексеевой, М. Кореневой, И. Стебловой, А. Березиной и А. Русаковой. — М.: Радуга, 1990. — С. 37 — 240.
3. Брoх Г. Офелия // Г. Брoх. Новеллы. / пер. Ю. Архипова— Л.: Худож. лит., 1985. — С. 28 — 39.
4. Брoх Г. Смерть Вергилия // Г. Брoх. Избранное / пер. Ю. Архипова. — М.: Радуга. — С. 241 — 559.
5. Герман Брoх о литературе / вступ. ст., пер. и сост. М. Бента // Вопр. лит., — 1998. — Вып. 4. — С. 204—259.
6. Гете И.В. Годы странствий Вильгельма Мейстера // И.В. Гете. Собр. соч. в 10 т. / пер. С. Ошерова — М.: Худож. лит., 1979. — Т.8. — 462 с.
7. Гете И.В. Ученические годы Вильгельма Мейстера // И.В. Гете. Собр. соч в 10 т. / пер. Н. Касаткиной — М.: Худож. лит., 1978. — Т. 7. — 526 с.
8. Достоевский Ф.М. Идиот: роман в четырех частях / Ф.М. Достоевский. — М.: Изд-во Эксмо, 2003. — 640 с.
9. Музиль Р. Афоризмы // Р. Музиль. Малая проза. — В 2 т. / пер. М. Рудницкого. — М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 1999. — Т. 2. — С. 197 — 253.
10. Музиль Р. Из дневников / Р. Музиль // Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур. — М.: РГГУ, 1999. — Вып. 2. — С. 194 — 237.
11. Музиль Р. Очерк поэтического познания // Р. Музиль. Малая проза. — В 2 т. / пер. А. Карельского.— М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 1999. — Т. 2. — С. 305 — 311.
12. Музиль Р. Литератор и литература и попутные размышления по этому поводу // Р. Музиль. Малая проза. — В 2 т. / пер. Пер. А. Науменко. — М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 1999. — Т. 2. — С. 355 — 380.

13. Музиль Р. Человек без свойств. — В 2 т. / Р. Музиль; пер. С. Апта. — М.: Ладомир, 1994.
14. Штифтер А. Бабье лето / А. Штифтер; пер. С. Апта. — М.: Прогресс-Традиция, 1999. — 616с.
15. Штифтер А. Горный лес // А. Штифтер Полевые цветы. Кондор. Горный лес / пер. Н. Федоровой. — М.: Eventus, 2002. — С. 186 — 296.
16. Штифтер А. Кондор // А. Штифтер Полевые цветы. Кондор. Горный лес / пер. Н. Федоровой. — М.: Evidentis, 2002. — С. 156 — 186.
17. Штифтер А. Полевые цветы // А. Штифтер Полевые цветы. Кондор. Горный лес / пер. Н. Федоровой. — М.: Evidentis, 2002. — С. 4 — 155.
18. Штифтер А. Предисловие к «Пестрым камешкам» / А. Штифтер // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — В 5 т. — М., 1967 — Т. 3. — С. 471 — 478.
19. Штифтер А. Холостяк // А. Штифтер. Лесная тропа. Повести и рассказы / пер. И. Татариновой. — М.: Худож. лит., 1971. — С. 316 — 410.
20. Штифтер А. Бригитта // А. Штифтер Лесная тропа. Повести и рассказы / пер. Д. Каравкиной. — М.: Худож. лит., 1971. — С. 268 — 315.
21. Broch H. Autobiographie als Arbeitsprogramm // H. Broch. Kommentierte Werke. im 13. Bdn. / Hrsg. von P.M. Lützel. — Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1986. — Bd. 10/2. — S. 195 — 207.
22. Broch H. Das Böse im Wertsystem der Kunst // H. Broch. Kommentierte Werke im 13. Bdn / Hrsg. von P.M. Lützel. — Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1986. — Bd. 9/2. — S. 119 — 158.
23. Broch H. Das Unmittelbare in Philosophie und Dichtung // H. Broch. Kommentierte Werke im 13. Bdn. /Hrsg. von P.M. Lützel. — Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1986. — Bd. 10/1. — S. 167 — 191.
24. Broch H. Das Weltbild des Romans. Ein Vortrag // H. Broch. Kommentierte Werke im 13. Bdn. / Hrsg. von P.M. Lützel. — Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1986. — Bd. 9/2. — S. 89 — 119.

25. Broch H. Die Schlafwandler // H. Broch. Kommentierte Werke im 13. Bdn. / Hrsg. von P.M. Lützeler. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1986. – Bd. 1. – 759s.
26. Broch H. Die sogenannten philosophischen Grundfragen einer empirischen Wissenschaft // H. Broch. Kommentierte Werke im 13. Bdn. / Hrsg. von P.M. Lützeler. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1986. – Bd. 10/1. – S. 131 – 147.
27. Broch H. Leben ohne platonische Idee // H. Broch. Kommentierte Werke im 13. Bdn. / Hrsg. von P.M. Lützeler – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1986. – Bd. 10/1. – S. 46 – 53.
28. Broch H. Mythos und Altersstil // H. Broch. Kommentierte Werke im 13. Bdn. / Hrsg. von P.M. Lützeler im 13. Bdn. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1986. – Bd. 9/2. – S. 212 – 237.
29. Broch H. Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik // H. Broch. Kommentierte Werke im 13. Bdn. / Hrsg. von P.M. Lützeler im 13. Bdn. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1986. – Bd. 10/2. – S. 234 – 246.
30. Musil R. Der Mann ohne Eigenschaften. / R. Musil. — Im 3. Bdn. – Berlin: Volk und Welt, 1975.
31. Musil R. Franz Blei – 60 Jahre // R. Musil. Essays und Reden / Hrsgb. von A. Gabrisch. — Berlin: Volk und Welt, 1983. – S. 487 – 493.
32. Musil R. Geist und Erfahrung // R. Musil. Essays und Reden / Hrsgb. von A. Gabrisch. — Berlin: Volk und Welt, 1983. – S. 136 – 158.
33. Musil R. Tagebücher in 2 Bdn. / R. Musil; Hrsgb. von A. Frise. – Hamburg: Reinbeck Verlag, 1983.
34. Stifter A. Briefe in 3 Bdn / A. Stifter; Hrsgb. von G. Hekenast. – Pest: G. Hekenast, 1869.
35. Stifter A. Der Nachsommer / A. Stifter. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980. – 762 s.
36. Stifter A. Über Schule und Familie / A. Stifter. — Nürnberg: Hans Carl Verlag, 1973. — 69s.

37. Stifter A. Witiko // A. Stifter. Werke und Briefe: Historisch – Kritische Gesamtausgabe. — Im 6. Bdn. // Hrsg. von A. Doppler und W. Frühwald. — Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz: Kohlhammer, 1984 – 1986. — Bd. 1. — 856 s.
38. Азначеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста / Е.Н. Азначеева. — Пермь: ПГУ, 1994 — 228 с.
39. Азначеева Е.Н. Повторяемость как способ означивания в литературно-художественном произведении / Е.Н. Азначеева // Разноуровневые единицы языка в содержательно-коммуникативной организации текста. — Челябинск: ЧелГУ 1988. — С. 3 – 12.
40. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. — М.: ПЕР СЭ; СПб: Университетская книга, 2000. — 511 с.
41. Белобратов А.В. Метод и роман / А.В. Белобратов. — Л.: ЛГУ, 1990. — 160 с.
42. Белобратов А.В. Музиль и Витгенштейн, или Литература и философия / А.В. Белобратов // Вопр. философии. — 1998. — № 5. — С. 113 – 120.
43. Белобратов А.В. Роман Р. Музиля «Человек без свойств» (общество и личность): дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук / А.В. Белобратов. — Л.: ЛГУ, 1985. — 160 с.
44. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Л. Витгенштейн. Философские работы. — М.: Гнозис, 1994. — Ч.1. — С. 5 – 236.
45. Гофмансталь Г. фон. Австрия в зеркале своей литературы // Г. фон. Гофмансталь. Избранное. — М.: Искусство, 1995. — С. 643 – 655.
46. Жеребин А.И. Вертикальная линия: философская проза Австрии в русской перспективе / А.И. Жеребин. — СПб.: Мирь: ИД СПбГУ, 2004. — 304 с.
47. Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии / Д.В. Затонский. — М.: Худож. лит., 1985. — 444 с.
48. Затонский Д.В. Искатель Герман Брох / Д.В. Затонский // Брох Г. Избранное: сб. — М.: Радуга, 1990. — С. 5 – 37.

49. Карельский А. Утопии и реальность / А. В. Карельский // Музиль Р. Малая проза: избр. произведения. — В 2 т. — М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 1999. — Т. 1. — С. 7 – 38.
50. Карельский А.В. Утопии Роберта Музиля // А.В. Карельский Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур. — М.: РГГУ, 1999. — Вып. 2. — С. 157 – 188.
51. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма / А.Ф. Лосев. — М.: Мысль, 1993. — 959 с.
52. Лошакова Г.А. Тема путешествия в новеллистике А. Штифтера / Г.А. Лошакова // Карамзинский сборник. — Ульяновск: Изд-во СВНЦб, 1997. — Ч.1. — С. 101 – 109.
53. Мартиндейл Э. Готика / Э. Мартиндейл. — М.: Слово, 2001. — 288 с.
54. Мах Э. Познание и заблуждение: очерки по психологии исследования / Э. Мах; пер. Г. Котляра; под. ред. Н. Ланге. — М.: Скирмунт, 1909. — 471 с.
55. Менассе Р. Страна без свойств: эссе об австрийском самосознании / Р. Менассе. — СПб: Петербург – XXI век, 1999. — 128 с.
56. Михайлов А.В. Варианты эпического стиля в литературах Германии и Австрии // А.В. Михайлов. Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. — М.: Языки русской культуры, 1997. — С. 339 – 377.
57. Нири К. Музиль и Витгенштейн // К. Нири Философская мысль Австро-Венгрии. — М.: Мысль, 1987. — С. 148 – 161.
58. Павлова Н. Уроки Музиля: поэтика романа "Человек без свойств" / Н.С. Павлова // Вопр. лит. — 2000. — Вып. 5. — С. 181 – 207.
59. Паскаль Б. Мысли / Б. Паскаль // Библиотека всемирной литературы. — М.: Худож. лит., 1974. — Серия 1. — Т. 42. — С. 120 – 142.
60. Полубояринова Л.Н. Адальберт Штифтер: вчера, сегодня, завтра / Л.Н. Полубояринова // Вестн. СПбГУ. — 2001. — Серия 2. — Вып. 1. — №2. — С. 92 – 100.

61. Райнмюллер И. «Лесной путник» Штифтера: рождение образа из глубин памяти / И. Райнмюллер // Вестн. СПбГУ. — 2003. — Серия 2. — Вып. 2. — №10. — С. 101 – 109.
62. Солодилова И.М. Скрытые смыслы и их языковое выражение в словесно-образной системе Роберта Музиля: автореф. дис. ... на соиск. уч. степ. канд. филол. наук / И.М. Солодилова. – СПб.: СПбГУ, 2000. – 21 с.
63. Тиханова Н.В. Осложненный синтаксис как стилистический прием в новеллистике Роберта Музиля: автореф. дис. ... на соиск. уч. степ. канд. филол. наук / Н.В. Тиханова. – СПб.: СПбГУ, 1996. – 24 с.
64. Хрусталева Н.А. Трилогия «Лунатики» в творчестве Германа Броха / Н.А. Хрусталева. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – 176 с.
65. Черников И.И. Гибель империи / И.И. Черников. – СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 637с.
66. Шиллер Ф. О возвышенном // Ф. Шиллер. Собр. соч. в 7 т. / пер. А. Горнфельда — М.: Худож. лит., 1957. — Т. 6. — С. 171 – 191.
67. Шорске К.Э. Вена на рубеже веков: политика и культура / К.Э. Шорске. – СПб.: Изд-во им Н.И. Новикова, 2001. – 512 с.
68. Albes Cl. Der Spaziergang als Erzählmodell: Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard / Cl. Albes. – Tübingen: Franke Verl., 1999. – 332 s.
69. Arnold L. StifTERS “Nachsommer” als Bildungsroman / L. Arnold. – Giessen: Münchow, 1938. — 70 s.
70. Augustin H. Dante, Goethe, Stifter. Das fromme Weltbild des Dichters / H-Augustin. – Basel, Schwabe, 1944— 339 s.
71. Bandhauer W. Wittgenstein und die Zeichen / W. Bandhauer // Semiotische Berichte mit Linguistik Interdisziplinär. — 1992. – Jg. 16, H. 1 – 2. – 240 s.
72. Biemel W. Zeitigung und Romanstruktur: Philos. Analysen zur Deutung des modernen Romans / W. Biemel. – München: Alber, 1985. — 375 s.
73. Blanchot M. Die Literatur und das Recht auf den Tod // M. Blanchot Von Kafka zu Kafka. – Frankfurt a.M.: Athenäum, 1993. – S. 31 – 41.

74. Bleckwenn H. Gegründete Häuser, verschwindende Spuren. Vom Wandel der Menschen und der Dinge bei Stifter und Ransmayr / H. Bleckwenn // Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt: Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes / Hrsg. von H. Laufhütte und K. Möseneder. – 1994. — № 1. – S. 31 – 41.
75. Borchmeyer D. Ideologie der Familie und ästhetische Gesellschaftskritik in Stifters „Nachsommer“ / D. Borchmeyer // Zeitschrift für deutsche Philologie. – 1980. – Bd. 99. – S. 224 – 232.
76. Canetti E. Hermann Broch. Rede zum 50. Geburtstag // E. Canetti Das Gewissen der Worte. Essays. – München – Wien: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981. – S. 36 – 58.
77. Corino K. Ödipus oder Orest? Robert Musil und Psychoanalyse / O. Corino // Robert Musil. Vom „Törles“ zum „Mann ohne Eigenschaften“ / Hrsg. von U. Bauer und D. Goltschnigg. – München: Salzburg, Fink Verlag, 1973. – S. 123 – 235.
78. Cremerius J. Der Einfluß der Psychoanalyse auf die deutschsprachige Literatur / J. Cremerius // Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen: Begründet von Alexander Mitscherlich. – 1987. – Jg. 41, H. 1. – S. 39 – 54.
79. Dangel-Pelloquin E. Im Namen des Vaters. Romananfänge bei Stifter und Keller / E. Dangel-Pelloquin // Zeitschrift für deutsche Philologie. – 2003. – Bd. 122, H. 4. – S. 526 – 544.
80. Elbrecht A. Der Verlust des Sozialen und die Gemeinschaft der Lebenden – Bemerkungen zum Phänomen der Stadt in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ / A. Elbrecht // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte. – 1986. – Jg. 60, H. 2. – S. 333 – 346.
81. Enzinger M. Örtliche Beziehungen // M. Enzinger Gesammelte Aufsätze zu Adalbert Stifter. — Wien: Univ. Verlag, 1967. — S. 35 – 84.
82. Goltschnigg D. Mystische Tradition in Robert Musils Roman / D. Goltschnigg // Martin Bubers „Extatische Konfessionen“ im „Mann ohne Eigenschaften“. – Heidelberg: Stiehm Verlag, 1974 — S. 156 – 203.
83. Irscher H.D. Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung. / H.D. Irscher. – München: Wilhelm Fink, 1971. – 257 s.

84. Kaiser E. Wilkins E. Robert Musil: Eine Einführung in das Werk / E. Kaiser. – Stuttgart: Klett, 1962. — 367 s.
85. Kampitz P. Musil und Wittgenstein / P. Kampitz // Robert Musil: Essayismus und Ironie. – München: Artenis Verlag, 1992. — S. 160 – 175.
86. Kastner G. Die Liebe im Werk Adalbert Stifters / G. Kastner // Adalbert Stifter : Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk / Hrsg. von H. Laufhütte, K. Möseneder. – Tübingen: Niemeyer, 1996. – S. 235 – 256.
87. Kaszynski S.H. Identität, Mythisierung, Poetik: Beitrag zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert / S.H. Kaszynski. – Posnan: Wydaw. Nauk. UAM, 1991.– 198 s.
88. Killy W. Wirklichkeit und Kunstcharakter / W.Killy // Neun Romane des 19. Jahrhunderts. – München: Lizenzausgabe des Winkler Verlags 1980. – S. 83 – 103.
89. Könneker C. Moderne Wissenschaft und moderne Dichtung. Hermann Brochs Beitrag zur Beilegung der „Grundlagenkrise“ der Mathematik / C. Könneker // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistgeschichte. – 1999. — Jg. 73. – S. 319 – 351.
90. Kortian G. Das Kunstwerk und die Erfahrung der Differenz / G. Kortian // Merkur. – 2000. – Jg.54, H. 12. – S. 1163 – 1171.
91. Lang H.W. Die Zeitschriften in Österreich zwischen 1815 und 1830 / H. W. Lang // Die Österreichische Literatur: Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830 – 1890) / Hrsgb. Von H. Zeman. – Graz: Akademische Druck- und Verlagstalt, 1982. – S. 5 – 68.
92. Lindau M.-U. Stifters „Nachsommer“. Ein Roman der verhaltenen Rührung / Lindau M.-U. – Bern: Francke Verlag, 1974. – 154 s.
93. Lube B. Sprache und Metaphorik in Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ / B. Lube. – Frankfurt a.M.: Lang Verlag, 1986. – 146 s.
94. Matz W. Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge: Biographie / W. Matz. – München: Carl Hanser Verlag, 1995. – 405 s.

95. Müller G. Isis und Osiris: Die Mythen in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ / G. Müller // Zeitschrift für deutsche Philologie. — 1983. — Jg. 102, H. 4. — S. 583 – 604.
96. Müller-Buch R. „Oktober-Sonne bis ins geistigste hinauf“. Anfängliches zur Bedeutung von Goethes „Novelle“ und Stifters „Nachsommer“ für Nietzsches Kunstauffassung / R. Müller-Buch // Nietzsche-Studien: Internationales Jahrbuch für Nietzsche-Forschung. — Berlin, New York: Walter de Gruyter. — Bd. 18. — 1989. — S. 537–549.
97. Neunlinger J. Adalbert Stifters Roman „Der Nachsommer“, geographisch betrachtet / J. Neunlinger // Alpengeographische Studien. Aus dem Geographischen Institut der Universität Innsbruck. Zum 50. Geburtstag Prof. Dr. Hans Kinzl's. — Innsbruck, Linc, 1950. — S. 205 – 210.
98. Preisendanz W. Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter / W. Preisendanz // Wirkendes Wort. — 1966. — Jg. 16. — S. 407 – 418.
99. Requadt P. Das Sinnbild der Rosen in Stifters Dichtung. Zur Deutung seiner Farbensymbolik / P. Requadt. — Mainz: Akademie Verlag, 1952. — 152 s.
100. Richter H. Zwischen Bohemen und Utopia: Literaturhistorische Aufsätze und Studien / H. Richter. — Jena: Bussert, 2000. — 440 s.
101. Rußegger A. „Isis und Osiris“: Zur Metafiktionalität in Musils Ästhetik-Theorie / A. Rußegger // Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft. — 1988. — Jg. 19, H. 1. — S. 1 – 20.
102. Schneider R. Die problematisierte Wirklichkeit. Leben und Werk Robert Musils. Versuch einer Interpretation Theorie / R. Schneider. — Berlin: Verlag Volk und Welt, 1975. — 176 s.
103. Schönborn P.A. Adalbert Stifter. Sein Leben und Werk Theorie / P.A. Schönborn. — Tübingen – Basel: A. Franke Verlag, 1999. — 584 s.
104. Sebald W.G. Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke Theorie / W.G. Sebald. — Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1985. — 689s.

105. Seidler H. Die Natur in der Dichtung Stifters Theorie / H. Seidler // Vierteljahrschrift des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich. — 1968. — Jg. 17. — S. 223 – 239.
106. Seidler H. Gestaltung und Sinn des Raumes in Stifters „Nachsommer“ Theorie / H. Seidler // Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. – Heidelberg: Lothar Stiehm, 1968. – S. 203 – 226.
107. Siegl W. Was ist Österreichisches an Österreich? Theorie / W. Siegl // Österreichische Literatur: Theorie, Geschichte und Rezeption: Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg / Hrsg. von A. Belobratow. – 1995/1996. — №3. – S. 6 —14.
108. Sokel W.H. Agathe und der existenzphilosophische Faktor im „Mann ohne Eigenschaften“ Theorie / W.H. Sokel // Melanges offerts a Claude David pour son 70e anniversaire. – Berne etc.: Volk und Welt, 1986. – S. 385 – 403.
109. Synonymwörterbuch: Sinnverwandte Ausdrücke der deutscher Sprache Theorie // Hrsg. von H. Gröner und G. Kempehe. – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1973. – 950 s.
110. Weiss W. Stilistik und Textlinguistik am Beispiel eines Textes von Robert Musil / W. Weiss // Kontroversen, alte und neue. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986. – Bd. 3. – S. 103 — 112.
111. Wolbrandt Ch. Der Raum in der Dichtung Adalbert Stifters / Ch. Wolbrandt. — Zürich: Atlantis, 1967 — 149 s.
112. Wyder M. Vorhof zum Tempel: Der Anfang von Stifters „Nachsommer“ / M. Wyder // Sprachkunst. – 1989. – Jg. XXX, H. 2.– S. 149–175.
113. Zeuch U. „Eine Gerechtigkeit mit Flammen statt mit Logik“: Zur Gerechtigkeitsdiskussion in der Postmoderne und Musils Moral des anderen Zustands / U. Zeuch // Zeitschrift für deutsche Philologie. – 1995. – Bd. 114, H. 2. – S. 264 – 284.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3	
Глава I	Картина мира в романах А. Штифтера «Бабье лето», Г. Броха «Лунатики», Р. Музиля «Человек без свойств»	8
1.	Общие принципы построения хронотопа романов	8
1.1	Оппозиции и трансформации хронотопа романов А. Штифтера «Бабье лето», Г. Броха «Лунатики», Р. Музиля «Человек без свойств»	8
1.2.	Мифологизация времени	11
1.2.1	Актуализация циклического мифа в тексте А. Штифтера	11
1.2.2	Мифологема Агасфера в «Лунатиках»	16
1.2.3.	Время историческое и мифологическое в романе Р. Музиля «Человек без свойств»	20
2.	Пространственная «горизонталь» в романах А.Штифтера «Бабье лето», Г. Броха «Лунатики», Р.Музиля «Человек без свойств»	23
2.1.	Оппозиция столицы и провинции: полисемантизм современности	23
2.1.1.	Столица у Штифтера: Категория моды в эстетической системе автора	25
2.1.2	Берлин и Сион: Музыка большого города у Г. Броха	29
2.1.3	Вена у Музиля: Между мифом и иронией	34
2.2.	Оппозиция внутреннего и внешнего в свете	

концепции стиля А. Штифтера, Г. Броха и Р. Музиля	41
2.2.1 От замкнутости к единению: Границы дома и семьи в романе А. Штифтера	42
2.2.2 Внутреннее пространство в «Лунатиках»: Связь ассоциативная и типологическая	50
2.2.3 Концентрическое пространство у Р.Музиля	66
3. Пространственная «вертикаль» в романах А.Штифтера «Бабье лето», Г. Броха «Лунатики», Р.Музиля «Человек без свойств»	79
3.1 Художественная роль стихий и природных материалов в романах	80
3.1.1 Иерархия природных материалов в романе А. Штифтера «Бабье лето»	80
3.1.2 Текучесть и твердь как образы познания в «Лунатиках» Г. Броха	88
3.1.3 Огонь, вода, воздух, земля в «человеке без свойств» Р. Музиля	94
3.2. Сад как синтезирующий хронотоп в романах А. Штифтера «Бабье лето», Г. Броха «Лунатики», Р. Музиля «Человек без свойств»	105
3.2.1 Функции сада в романе А.Штифтера «Бабье лето»	106
3.2.2 Мистико-иррациональный смысл садов Г. Броха	111
3.2.3 Сад как индивидуальное пространство в романе Р. Музиля	117

Глава II	Человек в системе морально-этических координат	121
1	Система образов романов А. Штифтера «Бабье лето», Г. Броха «Лунатики», Р. Музиля «Человек без свойств»	121
	1.1 Типология героев в романах	
	1.1.1 Система воспитательных образцов в романе А. Штифтера «Бабье лето»	
	1.1.2 Радикальное зло против поиска ценностей в романе Г. Броха «Лунатики»	
	1.1.3 Человек без свойств Р. Музиля в статусе знатока	
	1.2. Двойничество и отражения в системе образов романов	
	1.2.1 Закон симметрии в «Бабьем лете» А. Штифтера	
	1.2.2 Внутри и межроманные отражения броховской трилогии	
	1.2.3 Арнгейм, Ульрих и Моосбругер: Сходства противоположностей	
2	Утопические проекты А. Штифтера, Г. Броха, Р.Музиля	
	2.1 Любовь как полисемантическая категория в романах А. Штифтера «Бабье лето», Г. Броха «Лунатики», Р. Музиля «Человек без свойств»	
	2.1.1 Типы любви в эстетике А. Штифтера	
	2.1.2 Любовь как субъективная и объективная утопия в трилогии Г. Броха	
	Любовь как состояние в романе Р. Музиля «Человек без свойств»	

2.2 Братство —Geschwister

2.2.1 Братство как аскетический идеал
А.Штифтера

2.2.2 Мифологический смысл братства в
третьем романе Г. Броха

2.2.3 Братско-сестринская любовь как
путь к самопознанию в «Человеке без
свойств» Р. Музиля

2.3. Идея Бога и ее место в романах

2.3.1 Творец-Бог и творец-человек в
«Бабьем лете» А. Штифтера

2.3.2 Бог как гносеологическая категория
в трилогии Г. Броха «Лунатики»

2.3.3 Спорадическое открытие Бога в
романе Р. Музиля «Человек без свойств»

Глава III Романное слово как отражение этико-философской концепции писателей

1.1 Слово и речь – тишина и молчание

1.1.1 Система корреляций и оппозиций в
языке А. Штифтера

1.1.2 Функция поэтического слова в
эстетике Г. Броха

1.1.3 Слово и молчание в романе
Р.Музиля

2 Наиболее значимые концепты в романах

2.1. «Мораль»

2.1.1 Этическая абстракция А. Штифтера

2.1.2 Эволюция концепта в трилогии
Броха

2.1.3 Вечная и актуальная мораль в

романе Р. Музиля

2.2 «Дело»

2.2.1 Антагонизм значений дела в романе

«Бабье лето» А. Штифтера

2.2.2 Этика дела и эстетика результата в

«Лунатиках» Г. Броха

2.2.3 Дело как бытие и работа духа в

«Человеке без свойств» Р. Музиля

Заключение

Библиографический список

Научное издание

Сейбель Наталия Эдуардовна

АВСТРИЙСКАЯ ПАРАЛЛЕЛЬ: А. ШТИФТЕР, Г. БРОХ, Р. МУЗИЛЬ

Монография

Редактор В.И. Антонова

Сдано в печать

Формат 60 x 84 1/16

Заказ №

Подписано в печать 15 декабря 2005 г.

Объем 15, 87 уч.-изд. л.

Тираж 500

ISBN —

Издательство ЧГПУ

454080, Челябинск, пр. Ленина, 69

Отпечатано в типографии полиграфического объединения «Книга»

454000, Челябинск, ул. Постышева, 2