

Н.Э. Сейбель
Россия, Челябинск

Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет

Наталия Эдуардовна Сейбель –
профессор кафедры литературы и методики обучения литературе
Южно-уральского государственного гуманитарно-педагогического университета,
доктор филологических наук
seibel_ne@mail.ru

Пространство сада как территория согласия (Гофман, Штифтер, Броч) Garden Space as a Territory of Accord (Hoffmann, Stifter, Broch)

Сад – уникальное пространство, соединяющее конечное и бесконечное, человеческое и природное.

Одна из важнейших идей романтиков – идея судьбы, для которой сад – пространство руководящих человеком случайностей. Романтические случайности – проявление судьбы, герой бидермайера в своей судьбе деятельно участвует. У модернистов сад не является доминирующим локусом, но маркирует происходящее как особенно значимое. Сады несут в себе идею бессмертия. Они – пограничное пространство, соединяющее «свое» и «чужое».

The garden is a unique space linking the finite and the infinite, the human and the natural.

One of the most important Romantic ideas is that of fate where a garden is an area of random incidents governing the man. Romantic accidents are a manifestation of fate, while a Biedermeier character participates in his fate meaningfully. For modernists, the garden is not a dominating locus, but it marks the events happening as especially significant ones. Gardens carry the idea of immortality. They are a borderline space bringing together ‘the own’ and ‘the foreign’.

Ключевые слова: Романтизм, бидермейер, модернизм, сад, мифологема, ритуал, вещество, монтаж, Гофман, Штифтер, Броч.

Key words: Romanticism, Biedermeier, modernism, garden, mythology, ritual, substance, editing, Hoffmann, Stiffer, Broch.

Сад – уникальное пространство, соединяющее конечное и бесконечное, человеческое и природное, прекрасное и безобразное, культурное и дикое. Амбивалентность образа в совокупности с мифологическими ассоциациями, которые он несет, залог его продуктивности. Культ природы и чувствительности, захлестнувший Европу на рубеже XVIII – XIX вв. находит выражение в моде на «английские» ландшафтные парки с их «уголками нетронутой природы с “разрушенными” (так следовало!) часовнями» (Бент 1997: 26). «Переход от регулярного пространства, основанного на прямых зависимостях и линейных рядах гармонических пропорций ... к естественному пространству с ... иными признаками ритмов, опирающихся не на всеобщую упорядоченную регулярную гармонию, но на соотношение групп многообразных элементов ... был едва ли не самым значительным изменением зримого образа мира в истории человечества» (Швидковский 2012: 143). «Антропогенный порядок» (Швидковский 2012: 141), где центр – дом, а парк – переход от цивилизации к хаосу, сменился сначала представлением о множественности подсистем, организующих группы и смыслы (у Энтони Эшли Купера графа Шефтсбери – трактат «Моралисты», 1709), а затем приматом эстетизма и чувствительности (у Рене Луи маркиза де Жирардена – «О сочинении пейзажей», 1774).

В немецком романтизме ассоциация «мир – сад» востребована и многозначна. Потерпевший поражение и отрекшийся от мира герой Шамиссо обретает счастье

натуралиста: *«Отныне земля для меня – роскошный сад, изучение её даст мне силы и направит мою жизнь, цель которой – наука»* (Шамиссо 1979: 161). Разочарованный Гиперион у Гельдерлина ищет утешение в *«нетленной красоте мира»* (Гельдерлин 1988: 297).

Одна из важнейших идей романтиков – идея судьбы, для которой **сад – пространство руководящих человеком случайностей, стечения обстоятельств, знаков и тайн**. Сад старушки-волшебницы – место испытания Берты у Л. Тика (*«Белокурый Экберт»*, 1797). В саду при лунном свете открывается любящей Минне тайна Петера Шлемиля (*«Удивительная история Петера Шлемиля»*, 1813). Случайные открытия и встречи организуют судьбу Ансельма и приводят его в сад прозрения в новелле Гофмана *«Золотой горшок»* (1814).

В новелле Гофмана *«Каменное сердце»* (1817) выстроена центростремительная модель мира: красный камень в форме сердца, вокруг которого павильон, затем сад, ограда со сторожем и «большой мир» сторонних наблюдателей. Проникновение внутрь этого кольца связано с набором обрядовых действий. Первый шаг инициации: объявить себя другом хозяина. Второй: проникнуться атмосферой дома с *«рисованными яркими красками арабесками»* (Гофман 1996: 143). Затем – переодевание для участия в маскараде. Наконец, путь по лабиринту садовых аллей к павильону. *«Ясно проведенная граница между должным и недолжным»* (Жирмунский 1996: 105) отражается в неслиянности антиномий. Место основного действия окружено тремя границами, на которых сталкиваются стихии и материалы: ограда сада, роща, беседка и центральный камень напольного узора. Каждая следующая граница оказывается более проходимой, чем предыдущая. Ритуальный характер происходящего подчеркивается датой: 8 сентября – День Рождества Богородицы, и намеками на *«духовидчество»* и попытки *«достучаться в темные врата вечности»* (Гофман 1996: 163).

Судьбоносное значение встречи в саду акцентировано тесной связью времени и пространства: в садовом павильоне 180* года повторяется сцена 1760.

Совпадения направляют Максимилиана и Юлию в то же место и ту же мизансцену, которые стали источником разочарования Рейтлингера. Неожиданная встреча, случайно совпавший костюм на карнавале, определяют счастливый финал и дают разочарованному владельцу дома осознать смысл его страданий и смириться с великим замыслом судьбы, в котором он – лишь ступень торжествующей жизни.

Позже в литературе бидермейера сад вокруг *«Дома роз»* – место случайных встреч героя романа А. Штифтера *«Бабье лето»* (1857) и с учителем – бароном Ризахом, и с его тайной (подслушанный разговор Ризаха и Матильды о их прошедшей любви), и с будущей невестой. На смену символике праздника – следовательно, исключительности, карнавальности – приходят смыслы **повторяемости**: Генрих каждую осень гостит в Розенхаусе и воспринимает поместье не как сакральную заповедную территорию чуда, а как **«промежуточный мир»** между строгим порядком, дисциплиной в городском доме отца и разумной свободой, которую он обретает в странствиях по горам. Наиболее устойчивым направлением трансформации пространства и времени в романе *«Бабье лето»* становится целенаправленное расширение того и другого в связи с процессом взросления главного героя. Все этапы становления личности в той или иной мере связаны с «размыканием» прежних горизонтов: от «умеренно» большой квартиры в городе, к кабинету и спортивным залам, далее – комнатам под крышей в удаленных от города промышленных районах, до обширных полей ризаховского имения и от узкого окошка и ограничивающего обзор ущелья в горах до открытых пространств горных вершин.

Как в живописи бадермайера один из любимых локусов переходный: окно, соединяющее человеческое и природное, так и в характеристике садов главенствует

идея соединения порядка и природы. Сад – уже не французский регулярный парк – упорядочивается взвешенными и разумно ограниченными человеческими усилиями. Человек теперь не навязывает пространству и времени свои законы, а стремится согласовать свое этическое и эстетическое чувство с природой и преобразовать её, наводя порядок в уже существующем, «не насилует природу, а открывает в ней её наилучшие для человека стороны» (Лихачев 1998: 258). В идеальных пространствах романа «Бабье лето» достигнуто абсолютное взаимопроникновение внешнего (природы) и внутреннего (интерьера). Здесь растения оплетают окна первого этажа, весь режим дня организован таким образом, чтобы провоцировать посетителя на множество «входов» и «выходов», постоянное движение между садом и домом: «Ризаху удастся достигнуть поистине японского проникновения внешнего и внутреннего» (Шорске 2001: 375). Здесь царит принцип «variety» – максимально возможного разнообразия. Сад, как и дом, представляет собой бесконечное поле деятельности. Если случайности романтика Гофмана – знак судьбы, действующей вопреки воле Рейтлингера, то герой бидермайера Генрих Дрендорф в своей судьбе деятельно участвует.

Продолжающие традиции романтиков модернисты Музиль и Брех делают сад – изысканной декорацией, на фоне которой разворачиваются самые важные сцены. Он больше не является доминирующим локусом, но перенесение действия в сад маркирует происходящее как наделенное особой значимостью. Так, в «Человеке без свойств» (1921 – 1942) сад является суверенным внутренним пространством Ульриха и Агаты, изымающим их из гротескно-сатирического мира современности. Самые важные сцены трех романов трилогии «Лунатики» Г. Бреха (1932) происходят в маленьких садах, случайно оказавшихся внутри городского пространства: сад при варьете в первом романе, сад вокруг дома Бертранда – во втором и сад Эша – в третьем. Они антагонистичны внешнему миру. Знаки того и другого монтируются по принципам случайности, рядоположности, контраста: «На заднем плане еще просматриваются контуры горной цепи. Мошки и комары вьются вокруг двух свечей» (Брех 1997: 200). Ироническим приветом Штифтеру звучит гордая надпись «Розенхаус» над воротами городского домика Ханны Вендлинг. Сад лишается пространственной полноты и больше не связан с окружающим миром отношениями целостности. Тем не менее именно в саду Эша подлец-Хугюнау задумывает прибрать к рукам его типографию, свести дружбу с комендантом города Пазеновым и обрести утраченную респектабельность за счет протагонистов первых двух романов. Пока герои-романтики ведут религиозный диспут, прагматик попирает все прежние ценности. Символика «Ночи в Гефсиманском саду» с аллюзией: Пазенов – Христос, Хугюнау – Иуда читается, как и в предыдущих случаях, через появляющиеся рудименты ритуальных действий: преломление хлеба, пение псалмов и т.д. Однако суть этого ритуала – в осознании собственного бессилия и жертвенности. Смысл жизни останется непостижим, поражение неотвратимо. Человек окончательно оказывается бессилён перед случайностями, не менее регулярно происходящими в пространстве сада, его жизнь теперь «*безделье по заведенному порядку*» (Брех 1997: 47), «*жизнь, лишенная сути*» (Брех 1997: 49).

Во всех случаях сад является «зеркальным отражением невидимой сущности человека» (Гордеёнок 2007: 114), как её понимают рассматриваемые авторы.

Эволюцию образа наглядно показывают **три повторяющихся** из романа в роман элемента.

Первый – экзотический цветок. У Гофмана он оказывается обманной целью: отказ Рейтлингера от жизни в настоящем ради пестования собственного горя соотносим с легко разрушаемой иллюзией. Дерево с огромными белыми цветами оказывается при

ближайшем рассмотрении увешено париками. Если «цветы помогают Гофману создать свою модель Вселенной» (Ильченко 2012: 94), то случайно принятые за цветы элементы маскарадного костюма выявляют опасные заблуждения хозяина сада. У Штифтера это уникальный экземпляр *segeus regivianus*, изначально воспринимаемый как объект научного изучения. Он требует ухода и заботы от главного героя и в итоге символически цветет именно в ночь свадебного торжества, знаменуя мимолетную (цветок должен завянуть утром) награду, заслуженную разумным и нравственным человеком. У Броха роскошные цветы становятся сорняками, бороться с которыми «*сил постоянно больного садовника не хватало*» и «*плетущиеся цветы не поддавались угнетающему действию войны*» (Брох 1997: 120). Красота теперь раздражающий фактор, ненужное излишество, вызывающее не интерес, а лишь пассивное удивление и досаду.

Второй – камни дома. У романтика-Гофмана они «*раскрашенные*», «*искусственные*», покрытые «*путанными переплетениями*» арабесок (Гофман 1996: 143). Каменная кладка, узоры, вызывающая иронию рассказчика «*яркость и бузвкусие*» имеют главной целью пробуждение фантазии, интуитивное проникновение в тайнопись орнамента, утверждение примата творчества над природой. Образ создает смысловое напряжение между посягательствами на власть над природой построившего дом человека и неоспоримостью судьбы, природы, времени, которые одерживают верх над его вкусами и волей.

Уникальность Розенхауса в чистоте его камней: хозяин, стремящийся к естественности и целесообразности, смыл с них краску, которой они были покрыты предыдущими владельцами. Светлые камни, отделенные от земли полосой роз, плетущихся по стенам первого этажа, создают эффект парения в солнечном свете. Незаходящее сияющее солнце создает ироническую ассоциацию с поместьем в Атлантиде из «Золотого горшка» Э.Т.А. Гофмана. Штифтер явно отталкивается от гофмановского образца: преодолевающие препятствия лучи солнца, благоухание роз, пение птиц и, в конце концов, торжество любви трактуются антигофмановски. Розы в имени Ризаха не «пламенеют», как в поместье Ансельма, а «переходят от чисто белого... к нежно-красному... и черновато-красному» (сдержанность цветовой палитры вообще, принципиальна для Штифтера). Вместо «гиацинтов, тюльпанов и роз», одновременно цветущих в саду Гофмана, благоухает то, чему время цвести вместе с розами, вместо яростного пения птиц – ощущение загадочного покоя и тишины. Наконец, в романтическом поместье царствует «восторг» и «огонь, зажженный любовью», противовес которому составляет покой и умиротворение тихого чувства «кротких» штифтеровских героев. Розенхаус – место порядка, покоя и душевной чистоты; окружающее его сияние – сияние чуть ли не святости и аскетизма.

Наконец, «*майоликовые девочки*», «*медные безделушки*», «*случайность и неупорядоченность*» (Брох 1997: 77) строений Броха знаменуют в его эстетике разрыв смысла и формы: они – пустое нагромождение, китч, знак глухоты человека к божьей воле и собственной судьбе.

Третий – садовник, который изначально был частью природного, сакрального, судьбоносного, он стоял на страже волшебного мира, куда войти может лишь избранный. Садовники у Штифтера выполняют великую историческую миссию сохранения красоты, гармонии, культуры, общение с ними «*настраивает на серьезный и торжественный лад*» (Штифтер 1999: 251). Садовник Арнгейма в романе Музиля «*глубоко простой, как он это называл, человек, с которым он часто беседовал о жизни цветов*» (Музиль 1994: I, 223), обокрал своего хозяина. Старая утопия оборачивается фарсом, судьба смеется над персонажами.

«Примерно так бывает и когда сочиняют музыку или прозу: сначала придумывают план, а потом и сами изумляются тому, что выходит», — пишет Герман Брох в одной из своих ранних новелл (Брох 1985: 39). Сады в эстетике Гофмана, Штифтера и Броча 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.

Замкнутая территория сада, как бы ни была она метафорична, в конечном итоге оказывается недостаточной. Во всех трех случаях финал текста содержит **расширение пространства**. Максимилиан отправляется «увидеть свет» и «научиться всему, что требуется для жизни» (Гофман 1996: 167) в Константинополь: полнота впечатлений вкупе с испытанием временем должны, по мнению старших, гарантировать его семейное счастье. По сути, романтическая история обретает бидермейеровский финал: послушание — залог блага, семья — награда и закон для молодого героя. Генрих Дрендорф, сговорившись о свадьбе, «*проехал через Швейцарию в Италию... с Мальты отбыл в Испанию... оттуда через Нидерланды и Германию — вернулся на родину*» (Штифтер 1999: 593). Насколько «*бидермейер боится чрезмерностей*» (Берковский 1973: 471) очевидно из калейдоскопичности этого обзора: описание странствий героя в ближайших окрестностях Вены занимает сотни страниц, двухгодичное путешествие по Европе уместилось в один абзац. Тем не менее, оно необходимо, чтобы убедиться в прочности чувств и удостовериться, что те законы добра и долга, которые были усвоены героем в семье, обладают универсальностью и всеобщностью. В отношении Пазенова, Эша и Хугюнау вторгается война. В трилогии Броча не герой устремляется в большой мир, но распад истории доходит до каждого дома. Провинциальный город захвачен войной и его сады разрушены, осквернены, уничтожены.

Тем не менее, все последующие катаклизмы тесно связаны с событиями, произошедшими в замкнутом мире романного сада. Судьба уже решена. Остается лишь реализовать планы, созревшие в пространстве сада, осуществить замысел судьбы, воплотить предначертанное. Сад становится идейно-образным центром текста, пространством встречи всех героев, «случайного» стечения обстоятельств, осевым хронотопом.

Литература:

Бент 1987: Бент М.И. Немецкая романтическая новелла. Генезис, эволюция, типология. Иркутск, 1987.

Бент 1997: Бент, М.И. Вертер, мученик мятежный. Челябинск, 1997.

Берковский 1973: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.

Брох 1985: Брох Г. Новеллы Л., 1985. С. 28 – 39

Брох 1997: Брох Г. Лунатики: Роман-трилогия в 2 тт. СПб., Киев, 1997

Гельдерлин 1988: Гельдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. М., 1988.

Гордеенок 2007: Гордеенок Т.М. Пространственные образы леса и сада как художественные формы воплощения идеи судьбы в немецкой романтической прозе (Новалис, Л. Тик, Э.Т.А. Гофман). Ж.: Вестник Полоцкого гос. ун-та. № 1, 2007. С. 112 – 117

Гофман 1996: Гофман Э.Т.А. Собр. Соч. в 6 тт., Т. 3., М., 1996. С. 142 – 171.

Жирмунский 1996: Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.

Ильченко 2012: Ильченко Н.М. Цветочная и растительная символика в творчестве немецких и русских романтиков. Ж.: Вестник НГЛУ. Выпуск 18: Художественный текст на пересечении культур, 2012. С. 92 – 103.

Лихачев 1998: Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М., 1998.

Музиль 1994: Музиль Р. Человек без свойств: в 2 тт. М., 1994

Шамиссо 1979: Шамиссо А. Удивительная история Петера Шлемиля. Кн.: Избранная проза немецких романтиков в 2-х тт. М., 1979. Т. 2.

Швидковский 2012: Швидковский Д.О. Происхождение английского пейзажного парка. Ж.: Пространство и время. № 1, 2012. С. 141 – 153

Шорске 2001: Шорске К.Э. Вена на рубеже веков: Политика и культура. СПб., 2001.

Штифтер 1999: Штифтер А. Бабье лето. М., 1999. – 616 с.