

Н. Э. Сейбель

**“Порог” и “Граница”:
Специфика хронотопа в австрийском романе
(Штифтер, Брех, Музиль)**

“Граница” обладает в литературе не только пространственным значением, но наделена также смыслом перехода из одного состояния в другое, изменения статуса, психологической трансформации. В австрийском романе устойчиво сохраняется еще одна существенная сема: пространственно-временная граница обозначает и соотношение рационального и иррационального. Материалом статьи выбраны романы А. Штифтера “Бабье лето”, Г. Бреха “Лунатики” и Р. Музиля “Человек без свойств” как наиболее представительные, каждый из которых лежит в начале своей литературной традиции в австрийской литературе.

Процесс мышления строится на постоянном со- или противопоставлении различных частей высказывания и рядоположенных предметов. Мир предстает человеческому сознанию как уравновешенная, троичная (слово внутреннее — слово произнесенное — дело; Бог — природа — человек) или конфликтно-оппозиционная, двоичная (долг — чувство; идеал — действительность; рациональное — иррациональное) структура. Самая гармоническая схема при ближайшем рассмотрении легко рассыпается, как только обнаруживается оппозиционность ее частей.

“Бабье лето”, “Лунатики” и “Человек без свойств” сопряжены с переходными эпохами австрийской истории, следовательно, отражают кризис общественного сознания. Хронологическое совпадение социальных кризисов и художественно продуктивных периодов в Австрии констатируется во многих исследованиях. Анализируя соотношенность австрийской истории и литературы, Р. Менассе пишет: “Кого сейчас в Австрии считают гордостью национальной литературы? Роберта Музиля? Хаймито фон Додерера?... (они отличаются тем, что описывают конец)”¹. “Пограничность” сознания Штифтера, Бреха, Музиля неизбежно провоцирует авторов на создание своей концепции истории и культуры.

Роман “Der Nachsommer” А. Штифтера написан в 1856 г., в ситуации крайней политической нестабильности, не разрешенной, а лишь усугубленной революцией 1848 г. и последовавшими за ней роспуском парламента (1849), возобновленными попытками объединения Германии (создание франкфуртского парламента

(1849), принятием и отменой двух конституций (1849 и 1852 г.). С точки зрения исторической, роман написан на “стыке” эпох, в момент перехода от одного типа, или вида, монархии (опирающейся на религиозно-географическую государственную структуру) к другому (национально-этническому). Переход для Австрии настолько болезненный, что длится почти двадцать лет (до вступления в силу австрийской Конституции 1867 г. и включает в себя две войны (1859 и 1866 г.), в которых Австрия потерпела серьезные поражения. На этом фоне задача, которую ставит перед собой Штифтер: “...eine Dichtung ist es, kein Unterhaltungsbuch”², — есть задача освоения действительности не в ее конкретно-исторических реалиях, а на уровне поэтико-метафорическом.

Роман-трилогия “Die Schlafwandler” Германа Броха, несмотря на полувековую временную дистанцию и очевидную разницу эпох, также написан в “переходное” время. И эта “этапность”, связанность с пограничными эпохами австрийской и европейской истории роднит романы выбранных нами авторов.

“Лунатики” писались с 1928 по 1931 г. и в конкретно-историческом плане отражали процесс затянувшегося распада габсбургской монархии. Выбранные Брохом исторические ориентиры, обозначенные в подзаголовках частей (1888, 1903 и 1918), сопряжены с существенными историческими событиями: сомнительные, вызвавшие толки, смерти представителей правящей династии (Рудольф, Елизавета (Сиси)), несколько правительственных кризисов подряд, роспуск кабинета министров, наконец, война. Однако эти “рубежные” даты важны для автора не сами по себе, а в контексте единого процесса постепенного “распада” целостности мира и “собираания” этого единства, восстановления гармонии в низшей точке падения³.

Роман “Der Mann ohne Eigenschaftlen” — центральное произведение Роберта Музиля не только по всеохватности результата, но и в плане биографии автора, который работал над ним едва ли не на протяжении всей жизни (роман публиковался с 1930 по 1942 г.). Очередной австрийский “переход” (в начале XX в. Австрия пережила их немало⁴), 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 действия⁵. Однако авторская установка на “универсальность повествования”⁶, проявившаяся в изначально заявленной, обладающей всеохватностью, форме: скитания интеллектуально свободного героя по миру идей и

их носителей — обеспечила художественную стабильность романного единства при подвижности, эволюционности содержания.

Хронотоп “порога” специфически преломляется во временной структуре романов: в каждом из них время обладает смыслом перехода из одного периода и состояния в другое, преодоления некой границы. Осень (бабье лето) Штифтера в мифологическом смысле — переход между жизнью и смертью, движением и статикой; в биографическом — знаменует развитие героя от юности к взрослости. 1888, 1903, 1918 г. у Броха фиксируют “финалы” исторических промежутков. На каждом из этих рубежей мир снова оказывался в ситуации “конца”. С другой стороны, в каждом романе трилогии действие начинается весной, продолжается в течение лета и завершается поздней осенью, таким образом, природный цикл соотносится с циклом историческим, и каждый следующий роман фиксирует “историческую осень” — завершение очередного витка.

Наконец, “пограничность” времени в романе Музиля еще более очевидна. В канун мировой войны (1914 г.) тридцатитрехлетний герой (Ульрих) подводит итог развития мира по тем законам, которые будут уничтожены в ближайшем будущем, и собирает вокруг себя “учеников” (Агату). Аналог-оппозицию ему составляет другой тридцатитрехлетний герой (Моосбругер), пребывающий уже не в добровольной, а вынужденной изоляции от жизни в наказание за грехопадение (серийное убийство), но и, будучи в тюрьме, влияющий на умы современников. Само соотношение событий и персонажей погранично: текст существует между “историей” и мифом.

“Граница” в романах имеет множество смысловых наполнений и реализуется и во времени, и в пространстве. Вместе с тем в каждом случае оно приобретает целый ряд смыслов, включаясь в контекст авторской эстетики.

Начало осени — основное время действия романа Штифтера “Бабье лето”. В плане образно-эмоциональном — это время перехода от реальности (жизни, связанной с летом) к поэзии сна, тишины, остановки в пути (зима, в природном цикле ассоциирующаяся со сном или смертью). Понятно поэтому особое внимание к сезону, в котором происходит действие романа, со стороны исследователей, воспринимающих осень как “поэтический шифр”⁷ произведения. Стремление к покою, отраженное в символике осени, — стремление противоречивое, созидательное лишь до определенного предела (предела, явственно обозначенного, например, в “Старой печати”, где покой одиночества героя в конце жизни

равен наказанию и духовной смерти). 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, способствующий порядку и прогрессу, и тогда он лишен соотносимости с индивидуальностью, базируется на “обуздании” страстей, желаний и “всяческих” (allerlei) чувств — в этом случае он практически равен деятельности, направленной на раскрытие внутренних возможностей, потенциала, находящегося за гранью неподвижной поверхности; либо, в противоположном случае, становится знаком смерти, разрушения, дестабилизации исторического процесса. Бабье лето — как граница времен, состояний — достаточно нагружено смыслом и очевидным образом “монтируется” в этико-эстетический контекст романа. Означая, по сути, переход между трудом и отдыхом, оно описывается подробно. Это тот непродолжительный временной промежуток, когда, будучи изъят из состояния как “делания”, так и “неделания”, герой погружается в лабораторные условия, концентрированные способствующие его духовному развитию, и осуществляет душевную работу по применению знания к этическим отношениям. В первую очередь этому способствует то, что Розенхаус обеспечивает его “правильные” отношения в бытовом контексте. В семье Генрих играет роль “отцовской принадлежности”⁸ — младшего, зависимого, живущего по чужим законам. В горах он, впадая в другую крайность, руководит работниками, неся за них ответственность; лишь в доме Ризаха он получает возможность быть в равной мере “чужим” и “своим”, младшим, но уважаемым. Именно поэтому проводимая в Асперхофе осень в наибольшей мере способствует его скорейшему развитию и составляет основной предмет внимания.

Однако и вне воспитательного контекста осенний хронотоп принципиален для Штифтера. Время перехода от цветения к застою, зафиксированное визуально в последнем, наиболее ярком, всплеске красоты роз, представляющих в Розенхаусе сплошную стену вдоль дома, — поверхность, время между жизнью (летом) и смертью (зимой) несет в себе потенциал того и другого. Это тем более очевидно, что бабье лето соотносимо и с юностью (Генрих) и со старостью (Ризах)⁹. Поверхность осени (поверхность бурного цветения неярких цветов) скрывает под собой противоречивые потенциальные возможности. И в этом смысле соотносится с двумя смысловыми линиями романа. Во-первых, две прямо противоположные перспективы заключает в себе современность в понимании Штифтера. С одной стороны, “могут прийти времена столь

малого понимания искусства...” — перспектива упадка, духовной смерти, с другой — “просветление последует”. Примиряет эти две позиции господин Дрендорф, который делится с сыном предположением, что тот, кто не видел упадка, не сможет оценить подъема: «Если наметившееся, кажется, теперь познание старины, не только нашей, но и более прекрасной, греческой, будет продолжаться и не захиреет, мы дойдем и до того, что сумеем создавать и собственные произведения, в которых будет царить строгая муза красоты... Я всегда думаю, что счастлив тот, кто услышит жаворонков этой весны. Но он не почувствует новизны так, как тот, кто видел иное, ведь не чувствует невинный своей невинности, не кичится же честный человек своей честностью, а прочные времена не знают своей прочности»¹⁰. Упадок, как определяют любимые автором герои, уже начался, когда возникли “отвратительные нововведения во вкусе прошлого столетия”¹¹. И если за упадком следует подъем, то и за смертью следует рождение (или возрождение). Осень, любимая штифтеровскими героями, — даже еще не смерть. Она “предначало” нового витка и несет в себе эмбрион перспективы, едва ощутимый намек на развитие. Понятно поэтому, что герои Штифтера — уникальны и их жизнь воспринимается как утопическая. Они осуществляют первые шаги последующего “начала”. Во-вторых, “осеннее” состояние соотносится с иррациональным содержанием вещи, отраженным 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 “Вещи”¹²: сформировавшийся, “внешне” (по набору знаний и представлений о жизни) завершенный человек, чьи действия в дальнейшем будут носить механистический 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 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 функций¹³.

Пространство романа также содержит немало “порогов”: замкнутый дом Дрендорфов, где каждая комната имеет строго определенное назначение и “список лиц”, которые могут в нее входить; изго-

роди и скрытые, потайные калитки, ограждающие дом и сад Ризаха, непреодолимые для чужого, поскольку механизм, открывающий вход в сад, надежно спрятан; плотно закрывающиеся двери комнат и целый ритуал, включающий переобувание, связанный с перемещением из одного помещения дома в другое. Зачастую строгость закрытой двери вступает в противоречие с декларируемым гостеприимством Ризаха и “именем”, которым за отсутствием настоящего пользуется Генрих: *Gastfreund* (“гостеприимец” переводит С. Апт, чтобы избежать просторечного оттенка, присутствующего в русском аналоге “хлебосол”). Однако строгое “нормирование” времени, отведенного на общение, замкнутость семейного круга имеют практический смысл определенности и упорядоченности отношений, сохраняют целостность “внутреннего” круга жизни с тем, чтобы он мог безболезненно “разомкнуться” для нового витка развития. Пороги, таким образом, представляют собой рациональную границу пространств. В противоположность им, окна — иррациональная граница, открывающая путь к запретам и тайнам мира.

Вообще, окно как способ наблюдения за миром популярностью в романе не пользуется. Герои предпочитают “отправляться на прогулки”, “совершать поездки”, “ходить в горы” — познание, к которому стремятся все персонажи, предполагает не отстраненный взгляд через створку окна, а непосредственный контакт с предметом, добросовестное, тщательное и последовательное изучение всех его свойств. Тем более явно обращают на себя внимание те немногие эпизоды, когда герой оказывается отстранен от предмета наблюдения, поскольку они всегда означают спорадические открытия, разрушающие гармонию рационально уравновешенного мира. Подойдя случайно к окну, Генрих становится невольным свидетелем разговора Ризаха и Матильды и осознает наличие некоей тайны между ними: первое в романе указание на давнюю любовную историю, полностью рассказанную лишь в главе “Ретроспекция”. Эпизод очевидно выполняет двойную роль, организуя интригу романа и указывая на наличие “внутренней”, недоступной герою жизни в семье, где он лишь гость, не принятый как член этой семьи, дистанцированный от сфер, не предполагающих вмешательства “чужого”. Смутный намек на чувственные отношения вызывает отторжение и у самого Генриха. Герой, существующий в мире императивов, организованном на ранних стадиях взросления его отцом, когда существовал целый список безоговорочных запретов, не только уходит из комнаты, где вынужден был подслушивать, но обеспечивает себе “алиби”, показываясь в другом месте. Как в детстве Генриху и Клотильде было строжайше запрещено

входить в спальню родителей, так и, добравшись до следующей возрастной границы (юности), герой уже добровольно отторгает и избегает искушения чужой чувственностью. И если, в основном пребывая в собственной комнате, куда через открытые окна проникают ароматы сада, пение птиц, свободное дуновение ветра, герой констатирует свободу открытого помещения, взаимопроникновение дома и сада, то в этом эпизоде внутренняя изолированность и теснота ощущаются со всей определенностью. Это случайное открытие иррациональной чувственности, с которой борются Ризах и Матильда, происходит в сумерках — символика времени усугубляется дублированием: сумерки года (“розы уже отцвели”) и сумерки дня (“за окном стемнело, словно листву покрыла тень... я не мог различить... тем временем совсем уж стемнело и рисовать больше нельзя было”). Ограниченность, теснота, замкнутость пространства — а в романе эти характеристики симптоматично соотносятся с иррационализмом (умеренно большой дом в городе — аналог детскому иррационализму, который корректируют запреты отца; тесная комнатка с решетками и узкое ущелье в Танн соответствуют неосознаваемой и неконтролируемой влюбленности) создаются при помощи ассоциативного ряда. Эпизод начинается с подробного описания решеток на окнах комнаты, где находится Генрих: они составляют предмет его интереса, чтобы зарисовать их, он приходит в это помещение. Формула “сплошь решетки” уже максимально сужает пространство, за ней следует предупреждение от возможных параллелей: “не те решетки из длинных прутьев, какие ставят на иных домах или в тюрьмах”¹⁴. В результате ассоциация с тюрьмой озвучена — оказывается, что “тюрьма” бесконтрольной чувственности лишает человека ощущения простора и воли. Однако при увеличении масштаба границы знаков “плюс-минус” становятся неуловимы. Решетка образует “прекрасную розу... необыкновенно тонкой работы [которая] была своему образцу вернее, чем то мне когда-либо случалось видеть из чугуна” и означает, как кажется, негативный смысл иррациональных чувственных страстей и желаний. Но непосредственно за ней располагается изгородь из живых роз, обрамляющих идеальное пространство рационально-целевой практически и эстетически осмысленной, упорядоченной жизни. Негативный смысл “решетки” при таком расширении переносится и на живые розы, рациональный порядок тоже не обеспечивает свободы. Причем расширение “границ” практически бесконечно (за границей сада — развалины и неупорядоченность внешних исторических построек, за ними сочетающая рациональное и иррациональное природа и так вплоть до

обобщающего и упорядочивающего божественного масштаба). Снова и снова и положительный и отрицательный смысл разумно-рационалистического и внерационально-чувственного взаимоупраздняется и взаимодополняется.

Граница в трилогии Г. Броха “Лунатики” симптоматично проявляется как специфический хронотоп первых двух романов и практически не фигурирует в третьем. В соответствии с особенностями сознания протагонистов, стремящихся к четкой дифференциации рационального и иррационального, положительного и отрицательного, доброго и злого начал мира, пространственно романы “Пазенов” и “Эш” представляют сочетание различных сфер, областей мира, обладающих отношениями не просто рядоположенности и одновременности, а со- и противопоставленности. Пазенов стремится “очистить” свой мир от иррационалистически-чувственных (эротических) тенденций, разделив его на ясно очерченные сферы “того и этого”. Его сознание стремится, чтобы “все было однозначно, и да — это да, а нет — это нет”¹⁵, отделяя сферу частного, сниженного, граждански неясного и стыдного от общественно-допустимого, согласующегося с военной формой, возвышенного. Граница между ними подвижна. Ею становятся в зависимости от ситуации границы городских кварталов, двери казино, дальние поля имения: “Никто, а меньше всего Йоахим фон Пазенов, не способен определить, где проходит граница между его Я и Формой”¹⁶. Есть, пожалуй, только одна пространственно неподвижная граница, которую Пазенов всегда переступает с ужасом: порог спальни. Этот хронотоп по своему значению в первом романе броховской трилогии весьма близок тому, как он же функционирует у Штифтера. Запрет, умолчание, стремление избежать источник искушения — роднит “Пазенова” с “Бабьим летом”. Однако Генрих Дрендорф охраняем системой запретов, выработанной прошлым: он существует в рамках охранных ограничений отца и автора — сам же герой “открыт” миру, в то время как Пазенов противопоставит добровольно возложенной на себя аскезой излишней открытости окружающих, искушающей потере границ, плюрализму возможностей. Стремление “выключить” из сферы сознания духовно опасные объекты характеризует по Броху определенную стадию распада ценностной системы, когда личность сопротивляется этому распаду в, так сказать, индивидуальном порядке. Эш существует аналогично своему предшественнику в духовно антагонистичном мире. Стремясь разобраться, “где лево, где право”, он разбивает мир на сферы порядка и свободы. Революционным при

этом оказывается само стремление упорядочить распад. В случае с Пазеновым и Эшем мы имеем дело с библейским типом мышления, накладывающим моральные скрепы на подвижную действительность. Вспомним: “И да будет ваше да — да, нет — нет; все другое — от Лукавого” (Матф. V, 37). И Пазенов, и Эш не просто мыслят в рамках этой формулы, но и “цитируют” ее с некоторой степенью свободы в моменты наиболее сложные с точки зрения осуществления внутреннего выбора. Выбор как постоянно возникающая ситуация, осознаваемая героем, регулярен для первых двух романов. Герои могут трактовать свои поступки как ошибочные или преступные именно потому, что осознают наличие этого выбора и совершают сознательные шаги. Хугюнау, несмотря на специфичность исходной ситуации (он преступник, дезертир, бежавший с поля боя, и ежеминутно может быть арестован), плывет по течению событий, действует по наитию, не стремится к определенности моральных координат “этически индифферентен”¹⁷, не преодолевает внутренних противоречий. Соответственно, пространство города, в котором он случайно оказался, представляет для него некий монолит, вся множественность человеческих страстей, стремлений, идей в равной мере чужда и не требует формулировки собственной позиции. Эта аморфность морали усугубляется отсутствием осознаваемых пространственных границ в третьей части трилогии.

Граница в романах “Пазенов, или Романтика” и “Эш, или Анархия” материализуется не только в плане философско-абстрактном (как граница стихий, пространств, эпох), но и политико-административном. В первом романе доминирующим оказывается локус порога, двери, во втором — административной границы. Пазенов по-фаустовски смотрит на дверь кабинета (или казино, или театра), уверенный, что, перешагнув порог, пудель превратится в Мефистофеля (а случайный прохожий в Бертранда). Эш сродни Гамлету: худшая из тюрем для него та, в которой он находится. Все происходящее по эту сторону границы, он соотносит с собственным стремлением к порядку, сконцентрированным в желании пересечь границу (вкупе с океаном). В то же время подспудно осознает, что “весь мир тюрьма” и Америка так и останется недостижимой мечтой.

Граница для Эша, как форма для Пазенова, становится знаком избранности, “допущенности в узкую сферу для немногих”. Там, где Пазенову хватало внешнего знака, Эшу оказывается необходимо организовать свой мир, изолированный от внешнего, не отражающий общие законы, а “навязывающий” собственные. Бухгалтерская профессия в совокупности со службой на таможне обеспе-

чивает Эшу иллюзию активного вмешательства в мировой порядок с тем, чтобы создать свой — понятный, рациональный, бухгалтерский, на отдельной территории, каковой и становится таможенная. Однако стремление к рациональности изживается условностью мира, в котором она царит. Эш обладает свободой передвижения между таможенным порядком и внешним миром разнонаправленности и неупорядоченности. Его рационализм смягчен и метафоризирован условностью, территориальной ограниченностью, экспериментальностью создаваемого порядка. Вид “чужого” предмета раздражает, вызывает отталкивание, ощущение отсутствия смысла. Только становясь “своим”, он приобретает значение. Причем не предмет очеловечивается, наделяется смыслом, а человек “опредмечивается”, становясь частью механизма, конвейера. Превращение “чужого” в “свое” субъективно делает реальностью искусственные правила, условности, порядок, в то время как мир внешний, живущий вне этого порядка “удаляется” от героя, становится воплощением антилогичности, хаотичности. Хвалебная песнь границе, куда попадает Эш, изначально строится на противоречии, реализующемся через два ряда образности: справедливость антагонистична порядку, форма — свободе. Соотносимость этих категорий позволяет рассматривать путь Эша как в самозначимости, так и в соотношении с пристрастием к форме и порядку его предшественника по первой части трилогии — Пазеновым. Пазенову было достаточно внешнего отличия, накладывающего на него ряд добровольных ограничений (в форме нельзя посещать некоторые заведения и показываться в некоторых районах города), Эшу необходим ритуал с документами, уставом, решетками. Просто знак уже недостаточен, чтобы справиться с иррациональностью собственных стремлений, страстей и страхов и с “зарационализованностью” системы. Его утопия порядка требует не меньшей изоляции, чем любая другая утопия, и, будучи погружен в реальность, он сам сознательно стремится ко всему, что способствовало бы этой изоляции. Утопические стремления Эша имеют существенное сходство с утопией Штифтера, поскольку это утопические проекты, обращенные во вне, направленные на упорядочение внешней реальности в соответствии с законами организации внутреннего пространства. Правда, свои решетки, в отличие от Штифтера, Брех никак не эстетизирует: таможенная зона ограничена самыми рядовыми железными решетками, а не изящными розами из металла, — но оппозиция свободы и ограниченности тематизируется не менее отчетливо: “Здесь пахло границей, а за стальной решеткой таможенной зоны можно было вдыхать этот

запах полной грудью”¹⁸. Железная решетка, за которую стремится Эш, которую он воспринимает как уют, спасение, порядок, отделяет сложность и разнонаправленность духовных векторов реальности от спасительной понятности и однозначности искусственно смоделированного порядка, рационального порядка таможенной зоны и бухгалтерской цифры. Порядок складов, гроссбухов, рабочего стола Эша воспринимается им как возможность уравновесить распад внешнего мира. Форма, закон, условность, порядок выступают суррогатом ценности, ее временной, но спасительной заменой, вытесняемой последующим ходом истории, что и доказывает приход на смену Пазенову и Эшу персонажей типа Хугюнау. Условность и временность найденной утопии порядка осознает и сам герой, прямо противопоставляя этот порядок справедливости.

Осознание “привилегированности” создает собственную утопию не только для Эша. Брех выстраивает своего рода параллели, смысл которых условно передаваем барочной формулой “Каждый в мире собой обольщен, и каждый видит свой сон” (знаменитая формула монолога Кальдерона). Пространство романа в большой степени включает в себе пересекающиеся субъективные плоскости индивидуальных “утопий привилегированных мест”. Наиболее яркий пример — собрание рабочих, на котором председательствует Мартин. “Привилегированное место” дистанцировано и отделено от окружающего пространственно: “На эстраде стоял накрытый белым стол... Эш, которого первоначально кольнула даже зависть, что не ему позволено занимать то привилегированное место, в следующее мгновение уже испытал чувство удивления, что он вообще заметил стол, — такой беспорядочный шум стоял в зале”¹⁹. Эш на своем месте, Мартин на своем обладают “правом” учить и пропагандировать тот порядок, который стремятся утвердить. Утопия революции и утопия порядка — в равной мере модели, проекты исторического развития.

В романе Р. Музиля “Человек без свойств” пограничный хронотоп также играет заметную роль, но оказывается в большей мере связан не с оппозиционированием внутреннего и внешнего, своего и чужого пространства, а с типом мышления, воплощаемым тем или иным персонажем, прежде всего, с несоотнесенностью “бессвойственного” и имеющего “свойства” мышления. Ульрих определяет: “Тут, видишь ли, что-то не так: на этой границе между тем, что происходит в нас, и тем, что происходит вне нас, не хватает сегодня какого-то связующего звена, одно преоб-

разуется в другое только с огромными потерями”²⁰. Отсутствие или наличие синтезирующего “третьего” звена осознается как проблема возможностей личности.

В сугубо пространственном плане Музиль сознательно “сужает” пограничное пространство, затрудняя переход одного в другое. Окно, замочная скважина, дверной косяк — становятся идеальными пограничными хронотопами, поскольку не способствуют, а препятствуют преодолению отведенного человеку пространства. Наблюдая чужую жизнь, герой, сталкивающийся с такой границей, заведомо оказывается в ситуации чуждости²¹, отстраненности. Яркий пример функционирования хронотопа — сцена подсматривания и подслушивания за ходом Собора Рахили и Солимана. Замочная скважина становится одновременно окном в чужой мир, вызывающий благоговение Рахили, и знаком абсолютной невозможности преодоления этой границы. В силу осознания “запрета”, недопустимости подсматривания и подслушивания, искушения, не преодоленного, но осознаваемого, скважина замка обретает целый ряд дополнительных смыслов, становится воплощением порыва, чувственности, эротическим знаком проникновения.

Музиль рисует целый ряд “идеологов” такой границы, границы запретного, симптоматично совпадающий с рядом персонажей, однозначно воплощающих рациональное мышление, периодически приходящее в противоречие с действительностью. Прежде всего, это интеллектуальные двойники, абсолютное воплощение “человека со свойствами”: отец Ульриха и муж Агаты — профессор Хагауэр. Их сознание нуждается в спасительной ограниченности, в установлении рамок, поскольку, преодолевая границы, оно может зайти в тупик, столкнувшись с “иррациональным остатком”, не доступным пониманию. Границы и нормы легко определимы только в контексте нормативного, рационального мышления: “Чтобы легко войти в открытые двери, — пишет Ульриху в своем первом письме отец, — надо учитывать тот факт, что у них есть твердый косяк”²². Затем, в третьей части романа, этот образ спасительного дверного косяка вновь восстанавливается в связи с характеристикой профессора Хагауэра, о котором Ульрих говорит, почти цитируя отца: “С этого момента они уже, конечно, не рассказывают нам своих труднописуемых ощущений, не признающих ни существительных, ни глаголов, а говорят фразами с подлежащими и дополнениями, потому что *верят в свою душу и в бога как в два дверных косяка*, между которыми откроется чудо”²³ (курсив наш. — Н. С.). Событие вытесняется речью. Установленная граница облегчает понимание того, что пониманию поддается

плохо, устанавливает предел мышления, как ранее был установлен предел возможностям и действиям.

Отрывок из письма отца: “Мир рухнул бы, если бы истинным считалось все, что принимают за истину, а позволительным — любое намерение, которое кажется таковым. Поэтому наш общий долг — определять единственную истину и верные намерения и, по мере того как мы в этом преуспеваем, с неумолимым чувством долга бдительно следить за тем, чтобы это было запечатлено и в ясной форме научного утверждения”²⁴. Персонажи обладают спасительной узостью мышления, рационалистически воспринимающего не целостность мира, а некую произвольно выбранную грань.

Узость пограничного хронотопа спасительна, поскольку позволяет сохранять иллюзии, пребывать под властью прежних мыслительных оппозиций, “держаться прямо” (если использовать определение Ульриха, говорящего о морали, оставленной в наследство предшествующим поколением), не решая каждый раз заново вопроса о том, что хорошо, а что плохо. Окно, дверной косяк, замочная скважина не просто отделяют внешнее от внутреннего, а ограничивают внутреннее, изолируют человека в его мыслительных штампах, обрекая на одиночество и отсутствие взаимопонимания, но спасая от неопределенности и напряженной работы духа. Как в большинстве случаев, Музиль, развивая мотив, афористически подытоживает вышесказанное и перенаправляет читательское сознание в определенных, ключевых точках. В рамках его афоризмов, в данном случае, соотносятся “граница” и “культура”. Причем культура, как и мораль, гений, — наиболее значительные концепты романа, приобретает некую двойственность: вместо жизни духа — норматив, ограничивающий человеческое поведение. Утрачивая способность живо реагировать на каждый конкретный факт, она приобретает качество враждебности, поддерживает модель оппозиционного сознания: “Это основная черта культуры — что человек испытывает глубочайшее недоверие к человеку, живущему вне его собственного круга, что, стало быть, не только германец еврея, но и футболист пианиста считает существом непонятным и неполноценным. Ведь, в конце концов, вещь сохраняется только благодаря своим границам и тем самым благодаря более или менее враждебному противодействию своему окружению”²⁵.

Сознательное ограничение обзора действительности ради поддержания своих иллюзий создает особое соотношение пространства и времени. Ход событий объективно раздвигает рамки порогов, окон и дверных косяков, за которые держатся персонажи. Состояние спасительного бездействия и незнания, которое практически

равнозначно упорному следованию рационалистической логике, оставляющей вне сферы внимания значительную часть жизненных явлений, недолговечно. Оно не может искусственно поддерживаться вопреки многочисленным фактам, разрушающим стабильность представлений о жизни, удовлетворяемых констатацией антагонизма и противоречивости. Этот кризис сродни тому, который констатировал в свое время Ж.-Ж. Руссо: никто не может остаться в спасительном состоянии дикости вопреки развивающемуся миру. Наглядным способом демонстрации этой идеи является “возврат в то же место”, повторение пройденного пути спустя некоторое (весьма непродолжительное, учитывая, что все действие романа длится год) время. Диотима, вдохновленная началом параллельной акции и любовью к Арнгейму, и Диотима, так и не нашедшая великой идеи спустя несколько месяцев, сама констатирует свою “инакость”. В сниженно-комическом виде в аналогичной ситуации оказывается Штумм. Утрата поглощающего иррационализма порога, рационализующего и придающего спасительную, облагораживающую форму, изолирующего человека “цивилизованного” от торжествующего, ведет к крушению не подготовленного духовным трудом разума.

С другой стороны, пограничный хронотоп в связи с “бессвойственными” героями выполняет прямо противоположную, соединяющую функцию²⁶. Ульрих, при просветлении — Моосбругер, в моменты мучительной ревности — Вальтер, в редких ситуациях влюбленности — Арнгейм — персонажи, которые, в противоположность профессору Хагауэру, могут мыслить в рамках не только двоичной (хорошо — плохо, черное — белое, допустимое — недопустимое) мыслительной структуры. Соответственно и пограничные образы они воспринимают не как “разделители”. Они, в особенности Ульрих, видят в “границе” самостоятельное третье пространство, обладающее множеством функций: взаимосвязи, формы адаптации одного к другому, перехода, создания эффекта отчужденности, достаточного для дружелюбия. Граница размывается и расширяется, образуя некое “переходное” пространство между внешним и внутренним: “Он стоял за одним из окон, смотрел сквозь нежно-зеленый фильтр садового воздуха на коричневую улицу”²⁷.

Мир, который легко переворачивается в сознании героя, отражается в окне кабинета графа Лейнсдорфа, когда, глядя наружу, Ульрих видит отражение комнаты и наблюдает за тем, что происходит внутри. Этот принцип нерасчлененности, взаимосвязанности, маховского²⁸ “вбирания” и уничтожения границ “Я”, принципиальной нерасчлененности “Я” и “не-Я” наглядно воплощается

в прорыве внешнего внутренним, и наоборот. Наблюдая “муравьиный героизм” внешнего мира, Ульрих в двух сценах у окна отмечает внешние формы деятельности: “Можно делать что угодно, в этой сумятице сил...”. Их вытесняет аналитическая работа по установлению новых, внеоценочных характеристик, лежащих за гранью разделения на свое и чужое. Окно приобретает абсолютную проницаемость. Двухнаправленность, взаимосвязь направлений движения придает специфическую функцию, давая возможность взгляда с улицы во внутрь помещения. Границы “внутреннего” размыкаются.

Крайность, торжество иррационального чувствования, лишаящего мир его границ, воплощает другой способный к абстрактному мышлению персонаж — Моосбругер. Его мыслительный процесс — танец (вспомним название главы: “Моосбругер пляшет”), музыка, нарочитая иррациональность. Мир для него абсолютное единство. Граница априори разрушительна. Однако если рационально мыслящие герои сталкиваются с противоречием “иррационального остатка”, его мир разрушается остатком “рациональным”. Спасительное “переходное” пространство, постоянное для Ульриха, обладает для Моосбругера способностью к разрушению: “То-то и оно, что пространство между дружелюбием и пресыщенностью узко, а уж когда дело на то пойдет, оно быстро становится узким до ужаса”²⁹. Абсолютизация ведет к непоследовательности, оставляя за пределами сознания, за границей “Я”, часть мирового разнообразия³⁰.

Таким образом, один и тот же хронотоп может выполнять прямо противоположные задачи при соотношении с разными мыслительными типами, с героями, воплощающими систему мысли, базирующуюся на оппозиции “рациональное — иррациональное”, и Ульрихом, воплощающим синтез “рационального и иррационального”.

Достаточно очевидно, что А. Штифтер, Г. Брех и Р. Музиль воплощают разные типы рационального и иррационализма, однако устойчивым оказывается стремление найти оптимальное сочетание того и другого, с тем, чтобы, не впадая в крайности, адекватно изобразить полноту мира, в том числе, тех его сторон, которые подвластны лишь какой-то одной из названных методик познания. При этом “граница”, временная, пространственная, психологическая, мифологическая... становится синтезирующим хронотопом, на котором встречаются рациональное и иррациональное и на котором они взаимодействуют наиболее продуктивно.

¹ Менассе Р. Страна без свойств: Эссе об австрийском самосознании. СПб., 1999. С. 10.

² *Killy W.* Wirklichkeit und Kunstcharakter // *Neun Romane des 19. Jahrhunderts.* München, 1980. S. 732.

³ Как говорил Э. Канетти в юбилейной речи о Брохе: “«Лунатики» представляют точную реализацию его собственной исторической философии, которая ограничена его собственным периодом времени с 1888 по 1918 г.” (*Canetti E.* Hermann Broch. Rede zum 50. Geburtstag // *Canetti E.* Das Gewissen der Worte. Essays. München; Wien, 1981. S. 15).

⁴ Как известно, те, кто появились на свет в конце прошлого века, пережили подобное состояние “конца” четыре раза. Сначала — вконец Габсбургской монархии, затем — конец Первой республики, следом — конец Австрийского корпоративного государства, и наконец — “Восточной марки” как составной части Третьего Рейха” (*Menasse P.* Указ. соч. С. 9).

⁵ “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 аналоги и ассоциации, столь незаметны анахронические сдвиги” (*Карельский А. В.* Утопии Роберта Музиля // *Хрупкая лира.* М., 1999. С. 182).

⁶ *Затонский Л. В.* Роберт Музиль и его роман “Человек без свойств!” // *Музиль Р.* Человек без свойств. М., 1994. С. 15.

⁷ *Müller-Buch R.* „Oktober-Sonne bis ins geistigste hinauf“ Anfängliches zur Bedeutung von Goethes „Novelle“ und Stifters „Nachsommer“ für Nietzsches Kunstauffassung // *Nietzsche-Studien: Internationales Jahrbuch für Nietzsche-Forschung.* Berlin; N. Y., 1989. Bd 18. S. 537.

⁸ Достаточно вспомнить первый абзац романа, где герой о себе пишет в страдательном залоге: “Mein Vater hatte zwei Kinder, mich den erstegeborenen Sohn und...” (*Stifter A.* Der Nachsommer. München, 1980. S. 3).

⁹ В данном случае мы вынуждены не согласиться с абсолютизированием сопряженности осени у Штифтера с молодым героем и молодым возрастом (*Rehm W.* Nachsommer. Zur Deutung von Stifters Dichtung. München, 1951. S. 74), хотя оно оправдано в контексте исследований, соотносящих осень у Штифтера с осенью у Гете, поскольку дает возможность наглядно продемонстрировать отличия (см.: *Müller-Buch R.* Op. cit. S. 548).

¹⁰ *Штифтер А.* Бабье лето / Пер. С. Апта. М., 1999. С. 337.

¹¹ Там же. С. 215.

¹² В аналогичном смысле сравнивает с “Вещью” Наталию Мари-Урсула 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” (*Lindau M.-U.* Stifters “Nachsommer”. Ein Roman der verhaltenen Rührung. Bern, 1974. S. 73—74).

¹³ В этом смысле сравнение романа с натюрмортом не вовсе лишено оснований, но речь должна идти не о стилистике, а о философии, исповедуемой автором (*Sebald W. G.* Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg; Wien, 1985. S. 241).

¹⁴ *Штифтер А.* Указ. соч. С. 313.

¹⁵ *Брох Г.* Лунатики: В 2 т. / Пер. Н. Л. Кушнира. Киев; СПб., 1997. Т. I. С. 83.

¹⁶ Там же. С. 27.

¹⁷ Zima P. V. *Ideologie und Theorie: Eine Diskurskritik*. Tübingen, 1989. S. 360.

¹⁸ Брех Г. Указ. соч. С. 219.

¹⁹ Там же. С. 255.

²⁰ Музиль Р. *Человек без свойств* / Пер. С. Апта. М., 1994. Т. 2. С. 82.

²¹ “Смотрением из окна — дистанцированной дисциплиной превратности — открывается в романе ряд образов и картин”, — пишет Ангелика Эбрехт (см.: *Ebrecht A. Der Verlust des Sozialen und die Gemeinschaft der Lebenden-Bemerkungen zum Phänomen der Stadt in Robert Musils Roman “Der Mann ohne Eigenschaften”* // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss und Geschichte. Stuttgart, 1986. Jg. 60. H. 2. S. 334).

²² Музиль Р. Указ. соч. Т. 1. С. 38.

²³ Там же. Т. 2. С. 94.

²⁴ Там же. Т. 1. С. 362.

²⁵ Там же. Т. 1. С. 49.

²⁶ Именно об этой функции пишет Н. С. Павлова: “Топос «окно» играет у Музиля, так же как (очевидно, по той же причине) у Кафки “Процесс” или Фолкнера “Свет в августе”, роль цели, прорехи в твердой поверхности жизни, через которую мерцает то, что названо в романе “вечностью” (*Павлова Н. С. Уроки Музиля: Поэтика романа “Человек без свойств”* // Вопросы литературы. 2000. № 5. С. 201).

²⁷ Музиль Р. Указ. соч. Т. 1. С. 34.

²⁸ Влияние философии Э. Маха на Музиля безусловно и не вызывает сомнений. Формула Маха об уничтожении человеческого “Я” устанавливает общность всех объектов действительности между собой. Еще один предшественник и соратник Музиля Фр. Бляй формулирует: “Чувство своего «Я» имеет исключительное обыденное значение, важное с точки зрения паспортной службы и полицейской предписаний. И вот эту-то несложную практику с большой торжественностью протащили под именем субъектно-объектных отношений в область философии, которая много веков питается этим несущим противоречием, ибо на самом деле Я есть все и все есть Я” (*Blei F. Prinz Hypolyt Essayas. Wien; München, 1980. S. 8*).

²⁹ Музиль Р. Указ. соч. Т. 1. С. 449.

³⁰ В какой-то мере фигура Моосбругера становится и отказом от абсолютности Ницшевско-маховского идеала, наглядно воплощенного в кризисности иррационально-поэтических форм сознания. А. И. Жеребин в связи с эволюцией восприятия Музилем своих учителей пишет, опираясь на одно из высказываний писателя: “Проблема нигилизма, как она была поставлена Ницше, определила единство эпохального сознания на рубеже веков; все поколение узнало в ней свою тоску по новым ценностям. Роберт Музиль писал в 1921 г.: сегодня мы знаем, какой иллюзией была вера в общую душу целого поколения, выступавшего под знаком кризиса культуры около 1900 г. — общее заключалось только в том, что: “множество людей обступило одну и ту же дыру, собралось вокруг одного и того же ничто” (*Жеребин А. И. Вертикальная линия: Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб, 2004. С. 43*).