

УДК 821(100)(091)

МУЖСКОЕ И ЖЕНСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ТРИЛОГИИ ГЕРМАНА БРОХА «ЛУНАТИКИ»

Наталья Эдуардовна Сейбель

профессор кафедры литературы и методики преподавания литературы

Челябинский государственный педагогический университет

454080, Челябинск, пр. Ленина, 69. seibel@csti.ru

В теории ценностей австрийского писателя и мыслителя Германа Броха большое место занимают духовные ценности, составлявшие основу гуманности в те эпохи, которые представляются ему наиболее целостными: язычество и расцвет католицизма. Общая вера, объединяющая общество, равновесие этических, логических, эстетических и эмоциональных ценностей, отказ от лидирующей роли мужчины в обществе и возврат к своеобразному матриархату – основные направления поиска автора романов «Лунатики», «Невиновные», «Смерть Вергилия» и др.

Ключевые слова: австрийский роман XX века; теория ценностей; мужское и женское; граница и самоидентификация.

Трилогия Германа Броха «Лунатики» является главным произведением писателя, написанным до Второй мировой войны: в ней суммирован опыт его раннего поэтического и новеллистического творчества, приведены в систему теоретические положения ценностной теории, над которой писатель работал в своих довоенных статьях и эссе. Романы «1888 – Пазенов, или Романтика», «1903 – Эш, или Анархия», «1918 – Хугюнау, или Деловитость», составившие это полотно, представляют повторяющуюся в трех поколениях историю самоопределения и жизненного выбора, совершаемого молодым героем в современной ему исторической ситуации. Многовековой процесс распада ценностей и утраты духа, начавшийся, по Броху, с распада католицизма в эпоху Реформации, к рубежу XIX–XX вв. уплотнился и стал ощутим в пределах десяти-пятнадцати лет, отделяющих друг от друга поколения. Соответственно, каждый из героев – свидетель и свидетельство этого распада. Жизненный выбор Пазенова, Эша и Хугюнау диктуется общим состоянием мира, движущегося к катастрофе мировой войны.

Целостность идеи придает единство достаточно разрозненным частям повество-

вания, в котором не только три романа соединены друг с другом сложно и не всегда очевидно, но и связь эпизодов внутри каждого романа свободная. Динамически организованная система мотивов, реализуемых в сходных образах, пожалуй, самый надежный инструмент объединения «Лунатиков». Круг исследований, посвященных мотивной системе романа, достаточно широк: литературоведы обращаются к этой теме с начала 70-х гг. XX в., но она не утратила актуальности и продолжает обсуждаться в современных работах о Брохе. Так, еще в начале 70-х годов Х. Остерль рассматривает подробно мотив сна [Osterle 1970] и мотив «революции и апокалипсиса» [Osterle 1971] в романе-трилогии. Ссылаясь на медицинские подходы к блужданию во сне, начиная от Парацельса, он определяет метафору как негативную: сомнамбулизм – это болезнь или проявление демонизма. Сон имеет в такой трактовке два семантических плана: соотносится с разрушением, революцией, войной, распадом – с одной стороны, и игрой, вторичностью, театральностью, ритуалом, культом – с другой. Специальное исследование К. Шахтер [Schachter 1973] посвящено символам болезни, смерти, замка, придающим единст-

Сейбель Н.Э. МУЖСКОЕ И ЖЕНСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ТРИЛОГИИ ГЕРМАНА БРОХА «ЛУНАТИКИ».

во структуре романа. Образы романа, на ее взгляд, группируются вокруг мотивов умирания и роста, расцвета. Эти две линии взаимосвязаны и объединяются в лирических фрагментах третьего романа, представляющих собой гимны во славу Бога. В своей монографии «Историческая концепция Германа Броха» Ф. Волльхардт рассматривает в качестве главного в романе мотив иррационального, который разворачивается и усиливается от части к части, поскольку в первой – иррациональное уравновешено социальными институтами (форма, мораль, порядок, служба), во второй – оно усиливается в силу осознания бесцельности любого действия, в третьей – трансформируется в «морально индифферентный», «магический» взгляд на мир [Vollhardt 1986: 273-276]. Для П.Цимы единство романа-трилогии определяется тотальной дихотомией авторского сознания, направленной в две области: «черного и белого» и «серьезного и смешного» [Zima 1989: 358-360]. В своем исследовании «К символике произведений Германа Броха» Г.Рётке [Roethke 1992] целенаправленно рассматривает платоновские аллюзии Броха, обращаясь к мотивам, организующим пространство лабиринта, грота. Большой интерес представляет также наблюдение А.А.Стрельниковой над мотивами Слова и Книги в трилогии, которые «утрачивают свою семантическую наполненность», превращаются в «“гроссбух” по учету добра и зла» [Стрельникова 2003: 16].

В то же время еще один важнейший мотив, непосредственно связанный с ценностной теорией Броха, не получил пока в литературоведении достаточного освещения. Брох связывает надежды с отказом от тотальной автономности личности, с человеческой общностью, которая могла бы возникнуть либо на религиозном основании, либо с возвращением к, если не матриархату, то к доминированию женщины, к культу женского сознания, возвращающего естественность, к культу земной жизни. Соответственно, мотив мужского и женского в романе – один из важнейших.

В системе оппозиций каждого из романов большое место занимают женские образы. Пазенов делает выбор между Руценой и Элизабет, Эш – между Илоной, Эрной и матуш-

кой Хентьен, и хотя любовные отношения Хугюнау сведены к сомнительным заигрываниям с супругой Эша и рассказу о выгодной женитьбе героя в финале, третий роман содержит вставную историю о Хане Вендлинг, явно дополняющей портреты её предшественниц.

Герои-мужчины, стремящиеся к ясности и упорядоченности жизни, воплощают рационализм этико-философской системы автора, который признавался: «Ничего удивительного, что я скучаю по тем областям, где все так безупречно выстроено, что я стремлюсь в математику, которую вообще считаю своим самым большим талантом» [Broch 1986: XIII/1, 435]. Героини – олицетворение наличной жизни, сниженной и обладающей безусловной ценностью одновременно. С ними связан «иррациональный остаток» мышления в броховской системе.

В «Так называемых философских основах эмпирической науки», анализируя состояние и достижения точных дисциплин, Брох вводит понятие «unreduzieren Rest» [Broch 1986: X/1, 135] (нередуцированного остатка), неизбежного для любого естественнонаучного исследования. Путем преодоления его является интуиция, которая должна быть сепарирована от рациональности как таковой. Она – предпосылка познания, а не его способ, её задача быть не предметом познания, а «предметом человека», формировать целостность личности познающего субъекта, быть идеалистическим гарантом «Ur-intuition des Logos» (пра-интуиции Логоса). «Иррациональный остаток» для Броха – противовес излишней рационализации сознания: «И когда люди говорят: “Человек без чувств – не человек”, то в этом кроется кое-что от познания того, что существует неразрешимо иррациональный остаток, без которого не может существовать ни одна система ценностей и благодаря которому рациональное защищено от действительно несущей беду автономии, от “сверхрациональности”, которая, с точки зрения системы, этически еще “злее”, еще “грешнее”, чем иррациональное <...> ставший автономным разум радикально злой, он отменяет логичность системы и, следовательно, её саму; он инициирует её распад и её окончательное распыление» [Брох 1996: II, 361]¹. Поскольку

система мира стремится к равновесию, сосредотачивающее в себе иррациональный остаток женское сознание хранит мистику и интуицию, которые могут претендовать на роль объединяющей мир ценности так же, как и вера, поисками которой заняты Эш, Пазенов и другие герои-мужчины.

«Мужское» – то, что укладывается в логику трёх главных героев (Пазенова, Эша и Хугюнау), воспринимаемое ими в качестве доступного и понятного. Не обязательно «свое», но воспринимаемое в категориях «правильного» или «неправильного»: иерархично, логично и социально ориентировано. «Мужское» пространство составляют локусы, либо прямо воплощающие порядок: офицерское казино, кадетский корпус, часть (для Пазенова), склады (для Эша), типография (для Хугюнау); либо противоположные им, где граница истинного и ложного легко обнаруживается и критерии логики и порядка поэтому также применимы: пинакотера, американские фотографии, цирк с женскими боями.

Женский мир выступает в романе как враждебный, вызывающий у героев панику, вторичный. Мужчины – Эш, Мартин, Тельчер, Хугюнау и другие – движутся в пространстве и воспринимают «первичные», действительные виды, интерьеры, пейзажи. Женщины – матушка Хентьен, Ханна Вендлинг, даже Илона и Эрнэ – имеют дело с открытками, фотографиями, картинами – изображенным пространством. Его вторичность в контексте романа приобретает двойственное значение: унижения и эстетизации одновременно. С одной стороны, она порождает противостояние: «Что может знать женщина о более значительных и высоких целях!» (I, 325). С другой стороны, именно вторичность делает «женское» эстетичным, утопичным, недоступным: «Все очарование состоит в имитации, ведь именно игра остается единственной реальностью нашей жизни, именно поэтому картина всегда красивее ландшафта, карнавал милее обычных одежд» (I, 69). В более поздних текстах Броча эта тенденция соотносить женский мир с миром не действия, а воспоминания, символа, картины сохраняется. Наиболее яркий пример – Плотия в «Смерти Вергилия». Она не только сама воспоминание, второе «Я» прозревшего

поэта, она – символ соединения времен: прошлого и настоящего. «Удел женщины – прошлое, твоя же судьба, Вергилий, — грядущее» [Броч 1990: 431], – только их единение воплощает залог целостности мира, к которой стремится брочовский герой.

При этом мир мужской и мир женский не ограничены исключительно рамками пола. Уже потому, что в круг «женского» попадают и Гарри с Альфонсом (в силу сексуальной ориентации) и Лоберг. С другой стороны – Эрнэ не воплощает «другого», «женского», специфического, поскольку её мышление и восприятие мира коммерциализовано. Не вписываются в «женский» круг, с точки зрения матушки Хентьен, молодые девушки, служанки, мечтающие «продаться» мужчине, встречаемые Ханной Вендлинг в городе «женщины измученного вида, которые стояли у булочной “Полонез”» (II, 59).

Граница между «мужским» и «женским» пролегает там, где исчерпываются утопические возможности. Каждый из представителей женского мира – отражение той или иной утопической модели: Илона воплощает утопию самопожертвования, матушка Хентьен – утопию аскетизма и целомудрия, Лоберг – богоискательства, Гарри – любви.

Утопизм женского мира связан для Броча с ощущением смерти времени, характеризующем женское сознание. Каждый из его главных героев живет в мире, полном страха перед не познаваемой с помощью логики реальностью, перед неотвратимостью смерти и поражения: оно неизбежно, если у человека есть практическая цель, продиктованная руководящими им «малоценностями» (ценностями службы, коммерции, порядка). Этот страх фиксируется, в частности, в стремлении к уничтожению времени через преобразование пространства: «то, что человек делает всегда, он делает для того, чтобы уничтожить время, отменить его, и отмена эта есть пространство» (II, 75).

В женском же сознании ощущение времени атрофировано. Это характерно и для Руцены и в еще большей мере для Хентьен и Ханны. Весь первый эпизод, посвященный Ханне Вендлинг, например, построен на игре временными отрезками различной протяженности: «за мгновение до...», «через час», «уже позднее», «шла война <...> нужно бы-

ло отвести мальчика в школу. Каждый день она намеревалась это сделать. Два раза даже осуществила свое намерение <...> уже давно пора было», «Хайнрих Вендлинг уже два года находился...» (II, 31). В результате возникает ощущение жизни вне исторического времени и отсутствия времени биографического. Героини способны, пережив существенный кризис, начинать новую жизнь (как Матушка Хентьен, похоронившая мужа и ушедшая в занятия своим трактиром). Эш не случайно сравнивает это перерождение со смертью: на каждом новом этапе от прежнего образа жизни не остается ничего, меняется даже внешность героини. Именно с женской способностью к обновлению, способностью начинать новую жизнь, связаны надежды Эша, осознающего сходство мамы Хентьен, Илоны, Лоберга, Гарри как персонажей, создающих свой иррациональный, недоступный мир: «Эш невольно пришел к мысли <...> что женщины, у которых нет детей, не стареют; они неизменны и мертвы, для них не существует времени. Но в ожидании новой жизни они полны надежды, что снова начнется отсчет их времени, а это и старение и новая девственность одновременно <...> новой жизни, царства избавления во всем мире» (I, 423).

Важнейшая отличительная характеристика женского сознания в романах Броча – целомудрие. Матушка Хентьен отчаянно отстаивает «чистоту» своего прошлого, Лоберг характеризуется не иначе как «целомудренный идиот» или «ходячая добродетель», Гарри до смерти хранит верность Берtrandу, в облике Ханны Вендлинг «проступает что-то девическое или монашеское» (II, 59). Это внутреннее целомудрие не обязательно реализуется во внешней модели поведения: «Из одной крайности она впала в другую, от полной сдержанности качнулась к полной раскованности, – несоразмерность, необузданность поведения, которая столь свойственна людям, живущим в постоянном напряжении...» (II, 60) Монашество, целомудрие, аскетизм облика – важнейшая характеристика не только героинь, воплощающих идеал любви и познания, типа Плотии в «Смерти Вергилия». Целомудрие может быть лишь внешним и вовсе не связано со строгостью жизни. В романе «Невиновные»,

например, оно приходит в противоречие с поступками. Первое впечатление А. от своих хозяек: «Три вариации одного и того же лица у разных людей! Конечно, встречаются и всевозможные другие вариации, но здесь было как бы три основных типа, подобно тому как есть три основных цвета, содержащие в себе все оттенки радуги; <...> в них было что-то монашеское; правда, одно из них было лицом деревенской старухи, другое было молодо и утончено, однако же на обоих – и на старушечьем и на молодом – лежала печать монашеской вневременности» (Броч 1990: 82; курсив наш – Н.С.). Часто монашеское и целомудренное лицо (будь то Эрна, Ханна, Хильдегард, Церлина) скрывает мощный потенциал разрушения и саморазрушения. Они стремятся к порабощению, к владению объектом своей любви. В крайних случаях они несут смерть: Плотия – очистительную смерть для Вергилия, Церлина и её хозяйки – смерть, сопряженную с сознанием своей вины и раскаянием, для героя «Невиновных». Показательно, однако, что и в этих случаях героини – лишь воплощение стихийной разрушительной силы, их нельзя винить в трагедии: виновником оказывается Хайнрих Вендлинг, безымянный герой «Невиновных», Берtrand. Героини защищены своим иррационализмом и целомудрием, избавлены от моральной ответственности.

Женский мир отличается отсутствием стереотипа. Это выражается в его эстетике: пространства, где «царит» женщина, отличаются от того современного «безорнаментного» стиля, о котором пишет Броч в «Распаде ценностей». Так, например, изображена комната матушки Хентьен: «Наверху, на втором этаже, располагалась её прелестная комната: большущая, с тремя окнами, выходящими в переулок, она простиралась во всю ширину дома <...> в глубине <...> была своеобразная ниша, отгороженная и занавешенная светлой шторой» (I, 211). Эмоциональное и оценочное описание («прелестная», «большущая») в противовес нейтральности и бесстрастности других интерьеров, нарочитое отсутствие узнаваемых, регулярно используемых характеристик – то, что выделяет «женские» пространства. Еще более показательно описание Дома в розах, в которое активно вводится цвет: «“Дом в розах” делал

честь своему имени <...> “Кримсон Рэмлер” не позволили обуздать себя войной и дорастали до фигурок ангелочков рядом с входной дверью, группы пионов были белыми и розовыми, и полосы гелиотропов и левкоев по краям газонов были в полном цвету <...> зелеными стали виноградники» (II, 32). Брех вводит указания на те стили и направления, из которых заимствуются детали. Так характеризуется дом Ханны Вендлинг: «Буквы в стиле барокко <...> холл в английском стиле» (II, 76-77). Здесь соединяются времена, артефакты, культурные пласты. Результат – отсутствие однозначности и уничтожение целесообразности. Каждая деталь перестает быть прикладной и отражать узко профессиональное мышление.

В «Распаде ценностей» утверждается, что, 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 её негативного восприятия. Эти теоретические положения получают подтверждение в художественном плане.

Характеризуя современность, Брех говорит об отсутствии орнамента как о симптоме болезни времени: из архитектуры изгнано все, что составляло её красоту и душу. Орнамент гармонизировал произведение, уравновешивал логическое и художественное, демонстрировал 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 её жизни» (II, 76). Современная же 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» (II, 64). Современный архитектурный стиль есть опрощение и «учет свойств материала» (II, 66).

Он превращается в «сильно выраженный стиль машин, пушек и железобетона» (II, 65).

Общая безликость ведет к тому, что все пространства становятся в равной мере пространствами коммерции. Бюро на складе, 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 приобретает один тотальный смысл – прибыль.

Отсюда специфика функционирования вещей в романе Г. Бреха: главная задача любой вещи теперь не «выполнять функции», а «внушать мысли». Это своего рода карнавал вещей, травестия, игра в переодевание. Предметы приобретают социальное значение – становятся свидетельством преуспевания, уподобляются собственным фотографиям (тем самым, которые разглядывает мечтающий об Америке Эш во втором романе): «блестящие», «элегантные», «серо-коричневые». Ни одна вещь, ни одно помещение не выполняют своего назначения: в супружеской спальне хранятся орехи, в театре подсчитываются дивиденды, в рестораниках организуются собрания рабочих, в волшебном замке совершается самоубийство. Вещь, приобретая самооценку, 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» (II, 297). В «Лунатиках» очевидно, что лишённые иерархии и субординации боги и демоны каждой отдельной вещи неизбежно подчиняются одному главному Богу. Если не духу, то коммерции. 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 из этого процесса.

Женское пространство не обладает теми общими чертами, которые характеризуют

Сейбель Н.Э. МУЖСКОЕ И ЖЕНСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ТРИЛОГИИ ГЕРМАНА БРОХА «ЛУНАТИКИ».

пространства коммерческие. Разнообразие фактур, форм и цветов создает ощущение другого, не общепринятого порядка. Эта «инакость» напрямую связана с утопичностью: эти пространства не принадлежат современности, в них не проявляется стиль эпохи.

Женский мир существует по законам мистики, законам сохранения себя (о чем особенно наглядно свидетельствует трагическая история Ханы Вендлинг, погибшей из-за чувства, что мир посягает на её территорию). На примере женских образов трилогии Брех опробует самые разнообразные модели гармонизации и гуманизации общества, лишённого ценностной иерархии, а потому зашедшего в нравственный тупик.

¹ В дальнейшем данное издание цитируется с указанием тома и страниц в круглых скобках.

Список литературы

Брех Г. Избранное: сборник / пер. И. Стебловой. М.: Радуга, 1990.

Брех Г. Лунатики: в 2 т. / пер. Н. Кушнира. Киев: Лабиринт; СПб.: Алетейя, 1997.

Стрельникова А.А. Раннее творчество Германа Бреха: своеобразие художественных исканий: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.

Broch H. Kommentierte Werke / Hrsg. von P.M. Lützel im 13. Bdn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1986.

Osterle D.H. Hermann Broch „Die Schlafwandler“. Kritik der zentralen Metapher / D.H. Osterle // Deutsche Vierteljahrschrift für Literatur und Geschichte. 1970. № 44/2. S. 229-268.

Osterle D.H. Hermann Broch „Die Schlafwandler“. Revolution und Apokalypse // Publications of the Modern Language Association of America. 1971. № 86. S. 946-958.

Roethke G. Zur Symbolik in Hermann Brochs Werken. Platons Höhlengleichnis als Subtext. Tübingen et al., 1992.

Schachter K. Symbol and Symbolism in Hermann Broch's „Die Schlafwandler“: Diss. New York, 1973

Vollhardt F. Hermann Brochs geschichtliche Stellung : Studien zum philos. Frühwerk u. zur Romantrilogie "Die Schlafwandler" (1914-1932). Tübingen: Niemeyer, 1986.

Zima P.V. Ideologie und Theorie: Eine Diskurskritik. Tübingen: Francke, 1989.

MAN AND WOMAN IN THE ARTISTIC WORLD OF GERMAN BROKH'S TRILOGY «SOMNAMBULISTS».

Natalie E. Seibel

**Professor of Literature and literature teaching methods Department
Chelyabinsk State Pedagogical University**

In the theory of values of Austrian writer and thinker German Broch there is a prominent place taken by the spiritual values, which form the basis of humanity in the epoch that seems to him the most consistent: paganism and flourishing of Catholicism. Common faith, integrating society, balance of ethical, logical, aesthetic and emotional standards, denial of the man's leading role in the society and return to the original matriarchy – are the main search directions of the author of the novels «Somnambulists», «The Innocent», «Death of Vergilia» and others.

Key words: Austrian novel of XX century; theory of values; man and woman; border and self-identification.