

Н.Э. Сейбель

БОГ В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ «ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ» И АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ПОИСКИ В ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Роберт Музиль (1880-1942) классик австрийской литературы. Профессиональный инженер, математик, закончивший военно-инженерную академию, в 1908 году получил философское образование и защитил диссертацию «К оценке учения Эрнста Маха». В литературу он пришел довольно поздно (в 1911), а стремление к инженерной точности, математической образности и философской широте стали главными чертами его стиля на протяжении всего творчества. Им написаны две пьесы («Мечтатели» 1921 и «Подруга выдающихся мужей» 1923), два сборника новелл («Сочетания» 1911 и «Три женщины» 1924), два тома «Дневников», огромное количество эссе, статей и театральных рецензий и два романа «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» (1906) и незаконченный «Человек без свойств» (1930-1942). Музиль из тех писателей, которых принято называть автором одного романа (действительно, для работы над «Человеком без свойств» он отказался от всех заработков и сосредоточился только на этом монументальном труде). Но именно на него как на своего учителя и предшественника указывают те авторы, кто составил гордость австрийской литературы в XX веке: И. Бахман, П. Хандке и др.

«Человек без свойств» – грандиозная сатира на умирающую Австро-Венгрию, но и не менее грандиозная утопия. Герой романа ищет ускользающие смыслы бытия, ценностные опоры для ответственного человека, стремящегося честно смотреть в глаза действительности.

После объявленной Ницше смерти Бога он не только не умер, но актуализировался как важнейшая проблема, вокруг которой вращается мысль начала XX века. Вряд ли продуктивной окажется попытка перечислить даже самых значительных, выдающихся и именитых поэтов и философов, для которых решение этого вопроса стало осевым. Идеи «излечения от культуры» [1, с. 58] соседствуют с поиском путей возвращения к единой системе аксиологических координат. «Язычество и христианские искажения, аморализм и мистицизм, ... мрак отчаяния и величайшее напряжение чувства победы, космополитизм и национализм» [6, с. 191] соединяются в сложные семантические конструкты. «Всеядность» вызвана широтой интеллектуальной задачи, поставленной перед собой культурой: «Прикоснуться к разным возможностям и не отказываться ни от одной из этих возможностей» [7, с. 274]. «“Свой”, не конфессиональный бог... как перифраз перспективы... как метафорический шифр нравственного прибежища, “дома”» становится искомым идеалом, моделирующим текст. [5, с. 423].

Роберт Музиль – писатель, тонко, иронично, но неуклонно отзывавшийся на культурные и социально-исторические импульсы времени, создавая в «Человеке без свойств» грандиозную картину эпохи, не обошел и ее религиозный аспект. Бог не является

здесь этической константой, но предстает одним из важнейших дискуссионных вопросов, поскольку автор осознает, что поиски в области морали вне ответа на этот вопрос неполны.

Бог входит в круг внимания почти всех героев романа и становится в нем объектом всестороннего обсуждения. Позиции различных персонажей отражают смыслы, накопленные культурой.

Антропоморфный бог, «земной прототип которого нельзя не узнать» [4, т. I, с. 94], – надсмотрщик, строгий судья. Он призван управлять духовной деятельностью человека в той части, в которой сам человек с этой задачей не справляется. И в этой своей функции становится поводом для сатиры на «цивилизованные» формы веры. Если бог – внешний суррогат «души», то и он, и душа сомнительны. Такая вера – форма вынесения «во вне» ответственности за «все, в чем ты оплошал» [4, т. I, с. 219]. Высмеивая бога-карателя, Музиль выступает наследником ницшеанских идей. Однако проблема поставлена в романе в большее количество смысловых связей и контекстов. Вера не становится исключительно объектом иронии. Развенчание, как, впрочем, и утверждение, не есть авторская задача.

Современный облик культуры, констатирует Музиль, сформировался на почве практического использования идеи бога: он призван быть универсальным объяснением иррациональному, с его помощью дифференцируется «плохое» и «хорошее». Но современный «практический» человек отказался от обязательств, ответственности, служения, налагаемого на верующего религией. Бог больше не может предъявлять требований, ограничен в формах «проявления». Состояние открытости и восприимчивости к миру, предполагаемое живой верой, незнакомо современникам. Регулирование проникло всюду: «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 мерой. Почему буржуазная культура, придя на место религиозной, должна была быть религиозней, чем та?!» [4, т. II, с. 107]. Современность не способна спрессовать время в мифологическое единство, которое предполагается наличием живой веры: «проехал архиепископ... и два полицейских выгнулись и отдали честь последователю Христову, не думая о своих предшественниках, ткнувших его предшественнику копы в ребра» [4, т. II, с. 222]. Мифологический универсализм восприятия мира в его целостности утрачен, вместе с ним утрачена идея бога.

Превратившись в практически ориентированный, универсально отвечающий на все вопросы духа иррациональный остаток, Бог стал метафорой, оправданием 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, по-твоему, никак не выполнить самолично» [4, т. I, с. 578].

Перифразой Бога у персонажей Музиля становится «иррациональный остаток». Он – суррогат веры, сфера «темного» и «необъяснимого». Отнесенный в «иррациональный остаток» факт наделяется значительностью, но выводится из сферы ответственности человека, наделяется смыслом неизбежного. «Unreduzierten Rest» (нередуцированный остаток) задолго до Музиля стал составной частью мышления героев романа о Мейстере Гете. В биографическом фрагменте, повествующем о становлении актера Зерло («Годы учения Вильгельма Мейстера») и его вступлении в сообщество «Детей радости», Гете ведет речь о соотношении «разумного» и «неразумного» в человеческом бытии и говорит о «иррациональном остатке»: «...сообщество, которое называлось тогда “Дети радости”. Это были толковые, неглупые, деятельные люди, понявшие, что сумма нашего бытия полностью не поддается делению на разум, в итоге всегда остается некая сомнительная дробь. От этой неудобной, а при раскладе на всю массу даже опасной дроби они ... старались избавиться... путем аллегорических представлений» [2, с. 346]. Для носителя преимущественно рационального сознания Гете «zweifelhafter Bruch» (сомнительная дробь) «иррационального остатка» имеет отрицательный смысл. Она разрушает поле долга, порядка, дисциплины, создает почву для аффектов, порывов, деструкции, следовательно, необходимым оказывается дополнительное действие, освобождающее внутреннюю жизнь человека от накопления этого остатка. Гете разрешает эту проблему в духе традиции карнавала с его очистительным смехом, преодолением и даже предупреждением порока в ходе игры. «Дурацкий колпак», который добровольно по очереди надевают на себя члены общества «Детей радости», освобождает их от накопившейся негативной энергии. «Игра» и «Радость» становятся союзниками разума. В начале XX века в художественной системе Музиля «иррациональный остаток» – неизбежное следствие абсолютизации практических целей и ценностей. У каждого персонажа он свой, но каждый пытается с его помощью «залатать дыры» морали, найти оправдание аморальному в алогичном, запредельном, космическом. Так, Дюнтима и Арнгейм верят в «практического» бога, «который носит в кармане недостающую часть их самих» [4, т. I, с. 219], и занимается, преимущественно, оправданием ошибок, совершенных «верующим» человеком. Граф Лейнсдорф формулирует «на редкость интриганское представление о боге! Его оскорбляют с его же согласия, он толкает человека на поступок, за который сам же на него обидится» [4, т. I, с. 535]. Штумм фон Бордвер говорит не столько о боге, сколько 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» [4, т. I, с. 586]. Для объяснения своих выводов генерал Штумм использует образ падения. Музиль активно играет им в романе: падение с небес, падение с высот благополучия, падение младенца, когда он, учась ходить, шлепается назад. Ирония возникает из соединения возвышенного и сниженного. Верующий человек, приходит к выводу Штумм, с одной стороны, как Иов многострадальный, проходит испытание веры, с другой – похож на кошку, падающую всегда на ноги. Потеря веры – туиковый путь, на котором нет выхода из противоречий: «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]. Тесная связь противоположностей, невозможность высчитать сумму всех векторов культурных стремлений и определить направление общего развития эпохи способствуют общему пессимизму и распаду.

Попадая в сферу внимания главного героя романа Ульриха, проблема веры получает множество разнообразных решений. Отношение главного героя к предмету не статично: Ульрих «был, несомненно, человек верующий» [4, т. II, с. 171] – с одной стороны, и «верующий человек может так считать, а Ульрих таковым не был» [4, т. II, с. 471] – с другой. Контекст, собеседник, внутренний этап развития героя – факторы, определяющие и значительно меняющие его позицию.

Ульрих делает открытие, что ответственное научное познание нуждается в Боге не меньше, чем сознание обывательское или экзальтированно-художественное: «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» [4, т. II, с. 297].

Значим в романе и смысл «спорадических открытий» Бога. Ульрих не менее регулярно, чем в связи с чужими иррациональными остатками мышления, вспоминает о Боге в контексте объяснения собственной точки зрения. Бог становится последним аргументом в его школьном сочинении. В разговоре с Клариссой об оправданности его жизненной 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 вынуж-

жден пользоваться, а этого, конечно, всегда недостаточно» [4, т. II, с. 407]. В этом значении Бог «всплывает» случайно, как извлеченный из глубин памяти образ. Позиция человека возможностей Ульриха становится ясна через сравнение с Богом. 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» [4, т. II, с. 39], поскольку воплощает внутренний потенциал веры. Религиозная открытость, доверие миру, смелость его изучения устойчиво соотносятся 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» [4, 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 поднимая веру “на уровень знания”, а как-то иначе, так, чтобы она воспарилась с этого уровня. Искусство возвышения над знанием надо изучать заново» [4, т. II, с. 171]. Рассматривая каждый предмет в его самоценности, вера является одной из предпосылок того типа мышления, которое утверждает в своем романе Музиль. Соответственно, Ульрих самоидентифицирует себя как человека верующего: «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!» [4, т. II, с. 385].

В авторском тексте «Человека без свойств» «иррациональный остаток» преодолим: «можно, наверно сказать, что неожиданные идеи появляются не от чего другого, как от того, что их ждут. Они в немалой мере суть результат характера, постоянных склонностей, упорного честолюбия и неотступных занятий. Как, наверно, скучно это постоянство! Однако, с другой стороны, решение умственной задачи совершается почти таким же способом, каким собака, держащая в зубах палку, пытается пройти через узкую дверь: она мотает головой до тех пор, пока палка не пролезает, и точно так же поступаем мы, только разницей, что действуем не наобум, а уже примерно зная по опыту, как это делается. И хотя умная голова, совершая эти движения, проявляет, конечно, гораздо больше ловкости и сноровки, чем глупая, пролезание палки неожиданно и для неё, оно происходит внезапно, и в таких случаях ты отчетливо чувствуешь легкое смущение оттого, что мысли сделала себя сами, не дожидаясь своего творца. Смутное это чувство многие называют сегодня интуицией – прежде его называли вдохновением – и усматривают в нем нечто сверхличное» [4, т. I, с. 141-142]. Представление о непредсказуемости и «озарении» отвергается Музилем, поскольку в логическом продолжении подобный иррационализм приводит либо к признанию непознаваемого иррационального остатка, либо к формализованности этики и морали, подменяющей свободу человеческого решения «культурной традицией» и «коллективным разумом».

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.

Литература:

1. *Bushart M.* Der Geist der Gotik und expressionistische Kunst. – München, 1990.
2. *Goete J.W.* Wilhelm Meisters Lehrjare. – Berlin, 1953.
3. *Musil R.* Der Mann ohne Eigenschaften: in 3 Bdn. – Berlin, 1975.
4. *Музиль Р.* Человек без свойств: в 2 т. / пер. С. Апта. – М.: Ладомир, 1994.
5. *Россиянов О.* Нравственная идея // Энциклопедический словарь экспрессионизма. – М., 2008. – С. 421-425.
6. *Сарабьянов Д.В.* Импрессионизм и стиль модерн в России в конце XIX века // Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного анализа. – М., 1980.
7. *Якимович А.* Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира. – М., 2003.