

Ю.В.Никифоров
Івано-Франківськ

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА РОМАНА БРОХА "НЕВИНОВНЫЕ"

Вступление

Имя Германа Броха (1886-1951) стоит в одном ряду с именами его современников – Франца Кафки и Роберта Музиля, творчество которых относится к вершинам не только австрийской, но и мировой литературы 20-го столетия.

Роман "Невиновные", оконченный в 1950 году, является итоговым произведением Броха и состоит из одиннадцати взаимосвязанных новелл, написанных и переработанных в разное время. Так, одна из новелл ("Методом правильного конструирования") насчитывает шесть редакций, первая из которых появилась еще в 1917 году, а последняя датируется 1950-м, что свидетельствует о последовательности творческих поисков писателя и цельности его художественного мира. Чтобы придать роману конкретную историческую перспективу, Брех дополнил новеллы тремя стихотворными вставками, условно отнеся их к 1913, 1923 и 1933 годам.

Первый перевод романа "Невиновные" на русский язык появился в год столетия со дня рождения писателя (1986) в сборнике его избранных новелл [1]. В 1990г. выходит полный перевод романа (с авторским вступлением и вставками), опубликованный совместно с другим известным романом "Смерть Вергилия"[2]. Представление о личности и творчестве Броха расширяет публикация его небольшой статьи "Дух и дух времени" [3], а также речи Э.Каннети по поводу 50-летнего юбилея писателя [4]. Из отечественных критических работ можно отметить главу, посвященную творчеству Броха, в книге Д.Затонского [5], вступительную статью А.Березиной к сборнику новелл [1], исследования А.Ерохина [6] и Н.Хрусталёвой [7].

Метод исследования.

Герменевтика, как наука о методах истолкования текста, известна с древних времен. Уже в начале III века, исходя из представлений о человеческой природе, христианский теолог Ориген разработал доктрину о *трех смыслах* Библии: "телесном" (буквальном), "душевном" (моральном) и "духовном" (мистическом). Об этом можно прочесть, например, у о. Павла Флоренского. "Согласно этой герменевтике, – пишет он, – каждое место и слово Писания имеет значение, во-первых, чувственно-буквальное, во-вторых, отвлеченно-нравоучительное и, в-третьих, идеально-мистическое, или таинственное. Действительно, не

только Писание, но и всякое слово имеет три соотнесенных между собой слоя, и каждый может подвергаться особому толкованию" [8]. Первый слой Флоренский связывает с материально-звуковой стороной слова (фонемой), второй – с понятийной стороной (морфемой), а третий – с идеально-смысловой стороной (семемой).

Распространяя эту доктрину на восприятие искусства вообще, мы можем выделить в каждом художественном произведении (будь то роман, картина или музыкальное сочинение) три иерархических слоя или плана:

1) "телесный", т.е. внешний, реальный план. В литературе это повествовательный слой, в живописи – изобразительный (фотографический) аспект, в музыке – мелодический лад или ритм, доступный всеобщему однозначному восприятию;

2) "душевный", или внутренний, личностный план. В литературе и живописи – культурно-этический слой, в музыке – образно-ассоциативный ряд, воспринимаемый в зависимости от особенностей и степени развития субъекта;

3) "духовный" (метафизический) план, раскрывающий знаковую архитектуру произведения на уровне символов, чистых "идей" и требующий специального опыта эстетического восприятия.

Конечно, такое разделение схематично, однако оно позволяет понять динамику развития и причину непопулярности современного искусства. История литературы, живописи, музыки, рассмотренная под этим углом, свидетельствует о постепенном *смещении акцентов с объективного первого плана на субъективный второй и метафизический третий*. Особенно ярко этот процесс наблюдается в живописи, где смена течений от классицизма и реализма через импрессионизм и кубизм приводит к сюрреализму и абстракционизму. Когда на полотнах Кандинского исчезает "телесный" план, "духовный" является в чистом, *структурном* виде.

В музыке данный процесс характеризуется вытеснением внешнего мелодического начала внутренним конструктивным принципом сериальности. Это стало заметным "в период между Вагнером и Шенбергом, первые произведения которого еще были тональными, – говорит один из представителей нововенской школы А.Веберн, – но в созданной им гармонии опора на основной тон стала ненужной, и таким образом рухнуло то, что в период от непосредственных предшественников Баха и до наших дней составляло основу музыкального мышления: мажор и минор исчезли"[9].

В литературе Стерн, а потом Флобер разрушали повествовательный план, пытаясь *создать роман "без внешней привязи", который держался бы "сам по себе, внутренней силой стиля"* [10]. В 20-м столетии

этот замысел был воплощен в творчестве Пруста, Джойса, Беккета и французских "новых" романистов.

Поворот от внешней реальности к внутренней структуре сопровождается возрастанием автономии искусства, что отмечает в статье [11] глава современной герменевтики Г-Г.Гадамер. "Теперь художник не всматривается в природу, чтобы воссоздать ее на полотне. Она потеряла значение образца и идеала, который следует воспроизводить, и все же своими собственными равноправными путями искусство обрело природу. Замкнутое в себе, выросшее вокруг единого центра, изображение несет в себе закономерность и неизбежность". Эту внутреннюю закономерность произведения искусства Гадамер сравнивает с природной структурой кристалла, на гранях которого "время обретает твердость".

Таким образом, самоценный *структурно-метафизический* план становится основным и даже единственным компонентом произведений. В итоге, лишившись привычных опор, подавляющее большинство отвернулось от современного искусства.¹ Однако и так называемое "понятное" классическое искусство (в силу тех же причин) воспринимается односторонне, хотя по, сути своей, является многоплановым. Подобная *многоплановость* свойственна и роману Броха.

Планы романа.

Используя предложенную методику, мы можем выделить в романе "Невиновные" три различных по глубине и степени обобщения плана:

- 1) социально-исторический;
- 2) культурно-этический;
- 3) структурно-метафизический.

Анализ внешнего социально-исторического плана представлен в книге Д.Затонского [5]. В этом случае "мы имеем дело с чем-то вроде трилогии, откликающейся на сдвиги исторического времени: предчувствие катастрофы, войну, послевоенный ценностный вакуум". Уже само название романа – "Невиновные", по мнению критика, "глубоко иронично", ибо его героям присущи извращения и пороки. Так, Андреас (главный герой, воплощение немецкой "виновной невинности") отличается эгоцентризмом, безответственностью и равнодушием к "истинной любви". Еще более опасный тип "невиновного" представляет собой "мещанин, националист" Цахарис и "его жена Филиппина, которая порет мужа". Подобные характеристики даны и другим персонажам, например, "похотливой, коварной, злобной служанке

¹ Этот факт наглядно подтвержден результатами опроса, проведенного с участием ЮНЕСКО (см "Курьер", 3/71)

Церлине" или, "холодной, мстительной самке Хильдегард". Все они, каждый по-своему, создали необходимую фашизму питательную среду. Такое прочтение "Невиновных" имеет реальный смысл и соответствует фактам биографии Бреха (столкнувшись с фашизмом, он вынужден был эмигрировать в США), однако не исчерпывает содержания романа.

В более глубоком, *культурно-этическом* плане анализирует произведение А.Березина [1]. "Проза Бреха, – пишет она, – это повествование, открывающее двойную перспективу". Наряду с социально-исторической трактовкой, роман может быть прочитан и как "мифологический". По мнению критика в "Невиновных" происходит слияние двух мифологических рядов – античных мифов и легенды о Дон Жуане в ее оперном варианте.² Жизненные пути главного героя – Андреаса, а также позитивных героев – Мелитты и Пчеловода, соответствуют некоторым линиям мифов об Аристе, Орфее, Энее в обработке Вергилия. Центральным здесь является "миф об Орфее, блуждающем в царстве смерти в поисках своей Эвридики и пытающемся оживить ее силой любви. Миф предсказывает в данном случае и будущую судьбу Мелитты и Андреаса, их гибель". С другой стороны, оперному варианту Жуана соответствуют негативные героини – Юна (имя Юна является анаграммой от имени Juan) и сам Андреас, а имена героинь романа (Эльвира и Церлина) повторяют имена персонажей легенды. Мотив каменного гостя воплощен в "загадочной" фигуре Пчеловода, – "слепого провидца и носителя вечного нравственного абсолюта", напоминающего Гомера и самого Вергилия. Он является Андреасу как возмездие за причастность к гибели Мелитты. "Невиновная" виновность, обозначенная в заглавии романа, переносится из социального в личный план. Такая трактовка расширяет смысловую перспективу романа, но оставляет значительный простор для дальнейшего обобщения.

На основе мифов литература должна создать "миф самого человеческого бытия", – писал Брех [3, с. 378], поэтому и его собственное творчество может быть осмыслено в этом аспекте. Как отметил Затонский, трем крупнейшим австрийским писателям (Броху, Музилу и Кафке) свойственно стремление к "предельному обобщению". Даже Кафка, художник спонтанный, тяготел к "бесплотной абстракции", как он сам понимал – к "конструкции", пусть конструкция эта и не терпит рациональной дешифровки [5, с. 269]. А уж Брех и Музиль – инженеры по образованию, занимавшиеся философией и научной деятельностью – создавали свои произведения вполне рациональным методом.

² - Имеется ввиду опера Моцарта "Дон Жуан или наказанный распутник" (1787 г.), на что указывает и сам Брех [1, с. 199]

Как утверждал сам Брех – "методом правильного конструирования".

В романе "Невиновные" такая конструкция вырастает в тотальную метафизическую структуру, организованную по словам писателя благодаря духовному "сверхпорядку, который не относится к сфере практики и не может быть понят с ее точки зрения, но который существует и осознается"[3, с.381]. Живым праобразом такого "сверхпорядка" для Бреха является музыка. "Каждое произведение искусства, – декларирует он, – при всей своей уникальности должно демонстрировать единство и универсальность мировых процессов; более всего это качество присуще музыке, а нужно бы, чтобы и писатель, подобно композитору, научился сознательно применять правила композиции и контрапункта в конструкции своего произведения" [202].³

Композиция и партитура.

В соответствии с изложенной программой структура "Невиновных" скомпонована Брехом по принципу музыкального сочинения. Первая новелла романа соответствует *экспозиции*, последующие семь являются *разработкой* темы, девятая представляет *коду*, десятая знаменует *финал*. Эти 10 новелл образуют замкнутую циклическую фигуру, а одиннадцатая новелла выступает как эпилог (рис.1)

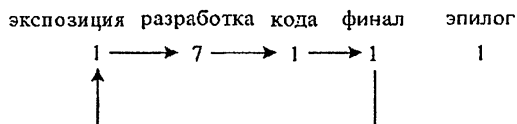


Рис.1

Композиция "1–7–1–1" моделирует "миф бытия", времененный жизнью главного героя. Вступление здесь предсказует финал, а финал возвращает к началу, ибо "время конца есть время рождения" [406]. Примечательно, что такая же комбинация цифр "17.11" появляется на часах в трех опорных новеллах цикла! А именно: в третьей новелле ("Блудный сын", с.217), девятой ("Благоприобретенная мать", с.344) и десятой ("Каменный гость", с. 413), где это время на часах застывает в момент смерти главного героя. Таким образом, мы получаем ключ к построению романа, в действенности которого убедимся в дальнейшем.

В продолжение музыкальной аналогии текст романа можно рассматривать как своеобразную *партитуру*. "Инструменты настроены" – со-

³ – Здесь и далее цитаты из романа "Невиновные" приводятся по изданию [1] с указанием в квадратных скобках страниц этого издания

общает Брех в первой новелле цикла [200]. "Инструментами" в данном случае являются:

- 1) действующие лица;
- 2) стихии;
- 3) числа;
- 4) геометрические фигуры;
- 5) цвета;
- 6) ключевые слова;
- 7) символические атрибуты.

1

Главную "партию" исполняют **действующие лица**. Десять из них (5 мужчин и 5 женщин) являются основными, т.е. переходящими из новеллы в новеллу. Как писал Брех, – "между именами натягивается нить происходящего"[197]. Но теперь они выступают не как социальные характеры (1-й план), и даже не как мифологические персонажи (2-й план), а как метафизические символы, платоновские "идеи" или юнговские "архетипы", определяющие "миф самого человеческого бытия".

Так АНДРЕАС, главный герой, символизирует *человека* вообще. В романе он выступает под инициалом "А." – как "обладатель всех имен от А до Я" [199], как Адам – основатель рода и, одновременно, как Автор – осознающее себя начало.

ПЧЕЛОВОД и БАРОН представляют высшую идею бытия, воплощенную в образе *Бога*. Это образ Творца и Учителя (в новелле "Баллада о Пчеловоде") или Судьи ("Блудный сын" и "Каменный гость") в облике белобородого *старика* "библейского возраста".

МЕЛИТТА (по-гречески "пчела") – это символ *любви*, чистоты, светлая сторона бытия, соподчиненная Пчеловоду.

БАРОНЕССА (Эльвира) – *древняя как мир человеческая душа*, рот которой "приникал к суровым устам судьи" [238], "благоприобретенная мать" Андреаса, заклинающая "каждого жильца" избавить ее от "терзаний" [280].

ХИЛЬДЕГАРД – *современная проекция души*, внебрачная дочь баронессы, воспитанная Церлиной. Плод и наследница древней борьбы, за которой стоят "святой и дьявол, господин барон и господин фон Юна – две грозные тени, преследующие её и раздирающие на части" [281].

ЮНА – совратитель баронессы (души), – выступает как *тенивое*, демоническое начало.

ЦЕРЛИНА – служанка и сводня, символизирует *плоть*, материаль-

ную сторону жизни.

ФИЛИППИНА и ЦАХАРИС – супружеская чета, одна из ячеек человеческого стада – представляют *низшие инстинкты*. Немецкое имя Цахарис начинается на "Z" – последнюю букву латинского алфавита. На его примере демонстрируется "знаменательное родство человеческой и собачьей конституции и психики"[314].

Совокупность этих действующих лиц образует некую устойчивую структуру, представляющую основные феномены человеческого бытия или, по Юнгу, фундаментальные "архетипы коллективного бессознательного".

Теория "архетипов" К.Г.Юнга (1875-1961), писавшего на немецком языке, обрела наибольшую популярность в период создания "Невиновных" и, по всей вероятности, учитывалась Брохом при расстановке действующих лиц. Главными здесь являются архетипы "Великой матери", "Анимы", "Тени", "Мудрого старика", фигуры которых легко угадываются в персонажах романа. Метафизическую сущность архетипов, по словам Юнга, "можно пожалуй сравнить с осевой системой кристалла, которая как таковая, задает кристаллическую структуру матричной жидкости хотя сама по себе не имеет материального существования". [12, с.221]

Если расположить действующие лица романа относительно осей координат согласно категориям "мужское – женское" и "позитивное – негативное", а главного героя (и проекцию его души) поместить на перекрестие этих осей, образуется фигура, напоминающая кристаллическую матрицу или мандалу (рис.2).

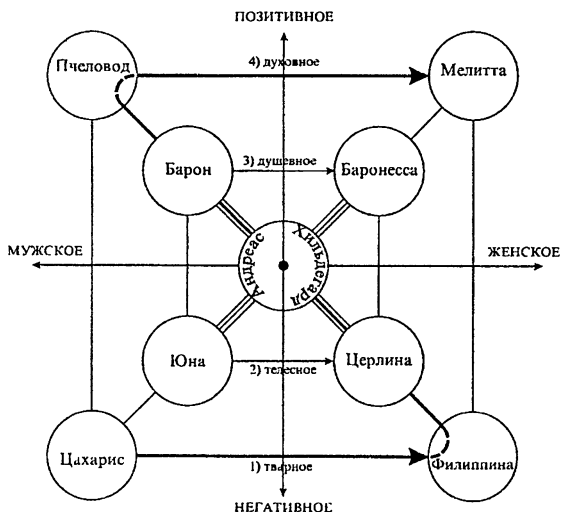


Рис. 2.

Горизонтальные (разнополюе) пары на этой фигуре означают соподчиненную *связь*, а вертикальные (однополюе) – диалектическое *противостояние*.

Перекрестные связи (Баронесса – Юна и Церлина – Барон) выявляют *компромисс*, первородный *грех* и определяют человеческое существование. Вот почему Андреас гибнет "широко раскинув руки и Расположение ноги, словно его должны были распять на андреевском кресте" [414]. Этот крест образуется в центре рисунка.

горизонтальных пар отражает *иерархический порядок* и соответствует этапам духовного развития человека. По словам Бреха, это "путь от убожества к божественному" [215], от Цахариса к Мелитте. У основания его находятся агрессивные животные инстинкты, а вершиной является одухотворенная любовь. На рисунке этот путь обозначен утолщенной линией, изломанной в виде латинского "S". В центре этой линии (т.е. посредине человеческого пути) находится главный герой романа. Примечательным образом Брех указывает на этот путь в новелле "Блудный сын" и направляет по нему своего героя. "В соответствии с заранее намеченной программой, – пишет он, – А. вступил в сквер и пошел по S-образной дорожке" [241]. Еще более примечательно, что такой же S-образный змеиный путь является символом развития души ("психе") и для Юнга. "Наша голова, – пишет он, – это лишь один конец змеи, но за нашим сознанием тянется длинный исторический "хвост" наследственности".⁴

Нижняя часть пути (от Цахариса до Хильдегард) пролегает в области *бессознательных инстинктов*, а верхняя (от Андреаса к Мелитте) озаряется светом *духовного сознания*. Активному продвижению по этому пути препятствует Хильдегард, которая согласно терминологии Юнга является "анимой"⁵. Именно она способствовала гибели Мелитты и послужила причиной духовной несостоятельности Андреаса. По мнению Юнга (и самого Бреха) эта *дисгармония* между сознанием и темными бессознательными силами являлась одной из причин массовых психозов и социальных потрясений, свидетелями которых они были: первой мировой войны, революций, надвигающегося фашизма. "В мире будет еще много убийств и крови, и вы все это примите", – говорит Хильдегард [380].

В поисках методов гармонизации психической сферы Юнг обращается к понятию "*самости*" – сокровенного центра личности, в котором

⁴ См анализ сновидения с поездом в книге [12, с 82-84, рис 12]

⁵ Термином "анима" Юнг обозначает персонификацию низших функций, связывающую мужчину с коллективным бессознательным. Она представляется мужчине в женской форме [см 12, с 91]

достигается *равновесие* между "эго" и "анимой". Магическим символом этой уравновешенности являются мандалы, с древних времен используемые на Востоке в качестве опоры при медитации.⁶ Такой же высокой степени уравновешенности ("сверхпорядка") обладает и фигура, изображенная на рис. 2. Она симметрична относительно четырех осей, а также относительно центра.

2

Связующими нитями между действующими лицами романа являются **стихии или первоначала**. Согласно древнегреческой натурфилософии мир состоит из четырех первоначал: огня, воды, воздуха и земли.⁷

Важнейшей из этих стихий для Броха является ВОЗДУХ. По свидетельству Э.Каннети "он все свои чувства подчиняет чувству дыхания" и даже в разговоре с партнером "заинтересован в том, чтобы узнать, каким специфическим образом тот сотрясает воздух". Он настолько "освоился с атмосферными условиями, что они у него часто непосредственно определяют отношения между людьми" [4]. Воздух как материальная субстанция, становится для Броха магическим отражением высших категорий, что соотносится с древнейшей практикой дыхательных упражнений йоги. Как пишет Юнг, – "слово "дух" (spiritus или pneuma) фактически означает воздух, ветер, дыхание", которые "по своему архетипическому характеру являются динамичными и наполовину вещественными сущностями, они движут вами подобно ветру, вы их вдыхаете и они наполняют вас" [12, с.160].

Уже в первой новелле ("На парусах под легким бризом", с.191-198) жизненное начало проявляется как "слабый ночной ветерок" и главный герой намеренно садится "против двери, чтобы ловить малейшие дуновения ветра что называется из первых рук". Постепенно "его врезанный в воздух голос" сплетается с голосами других действующих лиц и, когда "переплетение голосов" начинает действовать, "ветер на улице усиливается". Этот ветер проносится по страницам романа и достигает апогея в финале, когда постаревший герой впадает "в ужасное состояние парализованности и погруженности в ничто". Теперь даже "порывы ветра, которые бросали ему в лицо стаи снежных хлопьев" не могут "заставить его закрыть окно" [392]. После смерти

⁶ – По словам Юнга, мандала как "целостность небесного круга и земного квадрата, соединяющего четыре принципа или элемента психических качеств, выражает полноту и единство" [13]

⁷ – Названия этих стихий использованы Брохом в качестве заглавий четырех частей романа "Смерть Вергилия"

героя ветер стихает и возвращается "на круги свои", как это сказано у древнего Эклезиаста. Таким образом, перед нами все та же *циклическая модель бытия*, в буквальном смысле сотканная из воздуха.

Более сложная модель развернута в третьей новелле романа ("Блудный сын", с.236-241). Здесь движение воздуха образует контрапункт со стихией ОГНЯ, представленной в виде света. "Текучий, постепенный переход, который связует все темное и земное, материальное и замкнутое, с отверстым светом небес и все же увлекает тебя во тьму бесконечности, вот что такое воздух", – пишет Брех. В соответствии с этим тезисом он помещает своего героя в замкнутую комнату, в которой находятся Церлина (тело), Баронесса (душа) и Хильдегард, соотносенная с Андреасом. Над ними, как бог, возвышается Барон, изображенный в судейской мантии. Вначале портрет освещен и воздух на нем не смешивается с воздухом дома. Но вот гаснет "праздничный" (райский) свет, портрет погружается в полумрак и "нарисованный на картине воздух сливается с воздухом, находившимся в помещении". Потом открывается дверь и начинается "свободная циркуляция воздушных масс по комнатам". Это нисходящее движение жизненной субстанции от портрета к реальному пространству дома напоминает *миф о начале родового бытия*, возникшего в результате грехопадения человека.⁸ В итоге, как пишет Брех, "уменьшилась весомость нарисованного воздушного пространства на портрете судьи", но восстановилась "связь замкнутого и ограниченного пространства с бесконечностью".

Стихии воды и земли представлены в новелле "Легкое разочарование". ВОДА – это двойственный *образ любви* – возвышающей чистоты и "недозволенного удовольствия". Вода оживляет дом, в котором обитает Мелитта. Она моет пол и стирает бельё, поднимая его на верхний этаж с помощью лебедки. В символическом плане этот процесс представляет собой *сублимацию низших инстинктов* (от лат. *sublimare* – возносить) и соответствует восходящему пути, этапы которого соотносятся с этажами дома (рис.2).

Впервые стихия любви познается на уровне "телесного". На втором этаже расположен кран с надписью "экономить воду". Кран закрыт, но, подобно *запретным плодам*, из него вытекают капли. Сначала Андреас "протянул одну ладонь, а когда подставил другую и капли прочертили по ним приятные влажные дорожки, ему показалось, что он пытается добыть недозволенное удовольствие, может быть даже украсть его, хотя не он поступил беспечно и, несмотря на строгое предписание, так плохо закрыл кран"[288]. Так когда-то и Ева, а после

⁸ – См "Бытие", 2 15 - 3 22

Адам протянули ладони к запретным плодам на дереве познания. С тех пор человеческий род обретает земную жизнь, но вместе с ней и клеймо "*невиновной виновности*".

На верхнем, четвёртом, этаже, где сексуальность *подавляется*, вода становится "плохой, теплой". Утратив свою привлекательность, она – как образно пишет Брех – "опрокинулась и с шумом понеслась в глубину, во тьму, постепенно затихая"[292]. Но "благодаря воздуху" (духовному началу, наполняющему этаж) это разочарование "стало таким легким", что даже жажда у Андреаса прошла, "как буд-то еще не было права на жажду". И, когда Мелитта набрала ему в кружку воды, он "сделал только несколько глотков, ...да и то лишь, чтобы ее не обидеть"[294].

Стихия ЗЕМЛИ служит точкой отсчета для остальных стихий и соответствует исходному уровню. "Ибо прах ты, – сказал человеку Господь, – и в прах возвратишься".⁹ Это царство природных сил. Здесь из навозных куч вырастают цветы, жужжат насекомые и оправляются собаки, выражая "свою тоску" по утраченной дикой свободе [285].

Таким образом, духовному становлению бытия (рис. 2) соответствует восходящая иерархия стихий: от земли и воды к воздуху и свету.

3

Используемая в романе **символика чисел** восходит к арифметике пифагорейцев и напоминает метафизические построения Николая Кузанского (1401 – 1464). "Первый праобраз вещей в уме творца есть число", – пишет он, – а его натуральный ряд "исчерпывается четверкой: если сложить 1, 2, 3, 4, то получится число 10, которое разворачивает натуральную силу простого единства" [14, с.191]. В соответствии с этой схемой Брех разворачивает "миф бытия" в 10 новеллах, образующих замкнутый цикл (рис.1), при помощи 10 основных действующих лиц (рис.2), потому как дальнейшее исчисление представляет собой повторение тех же чисел. Таким образом, четыре первые числа составляют основу вещей и могут быть наделены метафизическим смыслом:

- "1" – образ *единого*, "мера всех мер", потенциальное начало сущего;
- "2" – означает первичный *раздел*, различие полярных категорий: бог и Дьявол, добро и зло, жизнь и смерть, свет и тьма, верх и низ, мужчина и женщина;
- "3" – это 2+1, родовой архетип бытия, сочетание *различного и единого*;

⁹ – "Бытие", 3 19

"4" – предельно возможный раздел (дважды два) – включает в себе *полноту*, но, с другой стороны, означает *исчерпанность*.

При этом два средних числа (2 и 3) выступают у Броха как символы бытия, *связанные с грехопадением* Адама и Евы: "2" – соответствует познанию добра и зла, "3" (двое и один) – означает начало рода. Поэтому, пишет Брех, "наказанием для жаждущих любви является удвоенная и утроенная мука" существования [316].

Метафизическая аура этих чисел наиболее сильно проявляется в новелле "Блудный сын", где формула $3=2+1$ возникает в первом же абзаце текста. Перед вокзалом, куда прибывает Андреас, стоят "три гостиничных автобуса – два голубых и один коричневый"¹⁰ [216]. По ходу повествования главный герой всё более запутывается в плотной сети чисел 2 и 3, которые Брех употребляет с поразительной настойчивостью. Так, слова с корнем "два" (zwei) появляются двадцать пять раз, с корнем "три" (drei) – около тридцати, тогда как другие числительные используются в единичных случаях. А если учесть постоянное удвоение и утроение ситуаций в новелле, становится понятным, отчего её герой "точно околдованный ... был захвачен таким течением событий, которое неумолимо и неуклонно привело его именно сюда"[233]. Он, словно блудный сын, *возвращается к архетипам человеческого бытия*, воплощенным в двойке и тройке.¹¹

Число "4", замыкающее ряд, имеет двойное значение. В позитивном смысле оно выражает *полноту* (по Юнгу – состояние "самости") и соответствует архетипу "мудрого старика", т.е. образу Пчеловода. Он живет на четвертом этаже и находится на четвертом "духовном" уровне (рис.2), а повествование о нём ведется в четвертой и – соответственно – десятой новеллах. В негативном смысле, как *предельная множественность*, это число опускается к состоянию "тварности" и характеризует Цахариса.¹² Он сравнивается с "четвероногим другом – собакой", произносит четыре речи на тему фашистского "братства" и разглагольствует о появлении четвертого ребёнка, ибо "всякое спаривание ввергает нас во тьму бесконечности" [309].

В свойственной ему манере Брех указывает ещё одно число, сопутствующее Цахарису. Это апокалиптическое число Антихриста. В кон-

¹⁰ В контексте основной символики романа голубой райский цвет говорит об утраченной невинности Адама и Евы, а коричневый цвет земли указывает на перворожденного Каина

¹¹ В результате комбинации этих чисел образуются числа $6(2 \times 3)$, $8(2^3)$ и $9(3^2)$, выполняющие в романе вспомогательные функции. Так в новеллах "Блудный сын" и "Благоприобретенная мать" узловые моменты соответствуют 6-ти и 8-ми часам вечера, а цифра 9 на двери "царства мёртвых" предвещает гибель Мелитты в 9-той новелле романа.

¹² По теории Юнга, четвертая психическая функция "уходит корнями в ночь животного царства" (т.е. в область бессознательного) и соотносится с фигурой Дьявола [16]

цертном зале, где проходят оскверняющие храм политические собрания, "напротив шести окон ... видны шесть ниш, где стоят бюсты шести героев мира звуков" [301]. "Кто имеет ум, тот сочти число зверя", – говорится в "Откровении", ибо это число 666.¹³

4

Символика чисел у Броха вступает в консонанс с символикой **геометрических фигур**, главной из которых является ТРЕУГОЛЬНИК. Для Н.Кузанского треугольник – это "первая определённая нетленная идея с совпадающим началом и концом" [15, с.127]. Он образуется как *отражение бесконечного в конечном* путем двойного "свёртывания" прямой, а сумма его трёх углов всегда постоянна. Таким образом, треугольник соответствует числам 2 и 3 и, по своему архетипическому характеру, символизирует положение человека.

В новелле "Блудный сын" слово "dreieck" (треугольник) упоминается 14 раз, при этом герой (человек вообще) проникает *вовнутрь* этой фигуры. Имеется ввиду не только геометрический "треугольник площади", куда прибывает герой, но и метафизический "женский треугольник" обительниц дома (Баронесса – Церлина – Хильдегард), благодаря которому "бесконечность стала постижима через конечные человеческие связи" [236]. Здесь герой познает, что значит "быть рожденным матерью, войти в укромный приют, покидать его и вновь возвращаться". Само очертание площади, имеющей "форму вытянутого равнобедренного треугольника, своим острием повернутого к центру города" (рис.3а), приобретает *сходство с фигурой человека* (Андреаса), чьё "внутреннее я, заключённое в склонённой голове, взирало на туловище, раздваивающейся книзу на две ноги" (рис.3б).

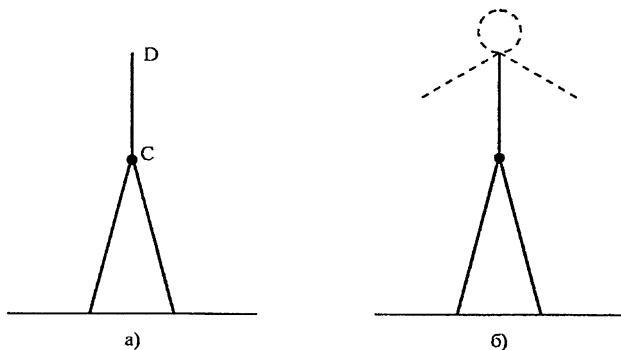


рис.3

¹³ – "Откровение Иоанна Богослова", 13.18

При этом две стороны треугольника площади соответствуют ногам человека, "широкий проспект" (CD) – его туловищу, а голова соотносится с центром города. Вот почему Хильдегард (персонификация бессознательного Андреаса) обращает свой взгляд к точке "С" – она *соответствует лону!* "Там вдали, где под острым углом сходились две стороны треугольника, она высматривает ребёнка" [247].

Такую же *антропоморфную* форму (рис.3) имеет раскрытый циркуль. Поэтому Брех представляет Творца "мастером чертежного инструмента" (новелла "Баллада о Пчеловоде"). Вначале его образцы являли пример совершенства, но потом человеческий род превратился в "безликий фабричный товар", – в "циркули с невыверенным центром тяжести, которыми даже самая опытная рука не сможет начертить круга"[250].

А КРУГ с давних пор является символом круговращения жизни. По словам Н.Кузанского это мера "сложения начал в индивиды и разложения индивидов на начала" [12, с.84]. В последней новелле романа эта фигура становится основной и указывает на *бесконечную повторяемость цикла* (рис.1). Четыре раза здесь упомянуто слово "круг", четыре раза – "овал" и четыре раза – "окружность"! Как известно, число четыре соответствует десяти (количество новелл в цикле) и является признаком полноты и, в то же время, исчерпанности. Кроме того оно указывает на присутствие Цахариса. Здесь он показан в роли преследователя Хильдегард (барышни), хотя и не назван по имени.

В наиболее высоком смысле "круг есть фигура совершенная по единству и простоте", идеальный "образ вечности", поэтому иерархические круги у Н.Кузанского образуют модель Универсума [14, с.219]. Подобная *космогоническая модель* присутствует и в новелле Бреха, где "окружность неба отражается в окружности площади, окружность площади – в круге, ограждающем памятник", а памятник является земным воплощением незыблемости и порядка [424].

В основании ПИРАМИДЫ – простейший из платоновских фигур – Брех помещает *треугольник площади*, который вместе с тем есть *психологический треугольник* человеческих отношений и *метафизический треугольник* категорий (Церлина – тело, Баронесса – душа, Хильдегард – анима). "И вот уже на вершине пирамиды, – пишет он, – грозным видением встает тот, чья суровость утёсом высится над кипением человеческих страстей", т.е. Барон или Бог ("Блудный сын", с.242). Если дополнить эту фигуру противоположным демоническим началом (Юна), а в центре её поместить главного героя (Андреаса), образуется пространственная модель, изображенная на рисунке.

Эта модель объединяет 6 действующих лиц из трёх "синоптических"

новелл ("Блудный сын", "Рассказ служанки Церлины", "Благоприобретённая мать") и соотносится с внутренним квадратом фигуры, изображенной на рис.2.

5

Ещё одну линию партитуры образует **символика цвета**, раз-

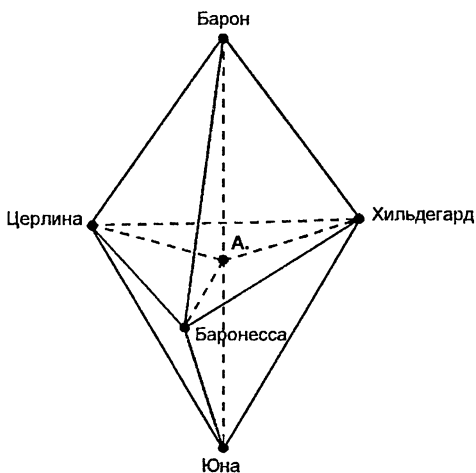


Рис. 4

гадку которой следует искать в последней новелле романа. Здесь основные цвета распределены с математической точностью. "Чёрный" – встречается 8 раз, "красный" – 6, "белый" – 4, "светло-голубой" – 2 и еще один раз упомянута "голубизна" неба. Расположив этот ряд равномерно по кругу (рис.5), мы получим две пары контрастных цветов: БЕЛЫЙ и ЧЕРНЫЙ – как синонимы света и тьмы, ГОЛУБОЙ и КРАСНЫЙ – как знаки покоя и страсти. При этом голубой и белый цвета относятся к сфере небесного, божественного бытия, а черный и красный соответствуют бездне ада.

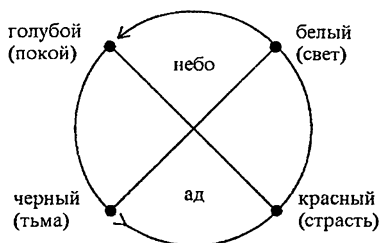


Рис.5

Поэтому "красен и жгуч" взгляд Цахариса (преследователя Хильдегард), "что вырывается из бездны тьмы, увлекая за собой "я", засасывая всё глубже вниз, сквозь гремящие врата смерти"[425]. Под стать ему и рыжеватая борода Юны, который на вороном коне отправляется "в черный провал ночи" ("Рассказ служанки Церлины"). С другой стороны (в новеллах, названных "Балладами") голубой и белый цвета характеризуют духовную чистоту Мелитты и мудрость белобородого "укротителя смерти" Пчеловода.

В первой новелле романа "бело-голубой шахматный рисунок мраморного пола" соответствует началу жизненного пути главного героя, однако по мере развития "темы бытия", соотношение цветов изменяется в сторону чёрного. Этот цвет доминирует в финале, и даже белоснежная кошка Андреаса в конечном итоге становится чёрной. Красный цвет подчёркивает трагизм происходящего. В одной из новелл появляется "красная фабричная труба, как кровавый надрез на бело-голубой поверхности неба" [286], в другой – "красноглазые вспышки сигар" усиливают "черную виноватость стада" [363], в третьей – "мятежные ангелы" падают в "красную раскаленную бездну" ада [424].

Кроме указанных основных цветов в романе присутствует СЕРЫЙ нейтральный цвет, как смешение белого с чёрным, и повседневный КОРИЧНЕВЫЙ цвет, как ослабленный красный, в котором трагизм бытия погашен обыденностью. Этот цвет земли, черепичных крыш и тележек грузчиков.

Наибольшее разнообразие цветов появляется в новелле "Блудный сын", где герой (человек вообще) обретает реальную жизнь, ибо, как пишет Брех, – "не бывает красок без материальной субстанции". Здесь, как знак примирения между небом и землёй, возникают "благодатные переливы радуги"¹⁴ [220].

¹⁴ – В книге "Бытия" радуга является "знаменем вечного завета" между Богом и человеком (9 13)

6

Первичными смысловыми элементами партитуры романа являются **ключевые слова**, организующая функция которых подобна роли тоник в музыкальном произведении.¹⁵ Здесь важен не только смысл, но и количество, даже порядок расположения слов в тексте. Как было показано ранее, применение ключевых слов (например, "круг", "овал", "окружность") является характерной чертой художественного стиля Броха, но особенно показательна в этом отношении новелла "Блудный сын", где ключевые слова образуют отдельные *микроструктуры*. Конечно, анализ таких структур требует работы с немецким текстом, но и русский перевод позволяет ощутить математическую выверенность броховских конструкций. Вот образец одной из них (для наглядности ключевые слова выделены мною курсивом):

"Пуускай распадутся все *нити* между окружающим миром и человеческим "я", однако же сквозь его *вневременную* сущность всё равно протянулась *нить времени*, и все *бесконечное* переплетение *бесконечного* множества *нитей*, вся эта им же созданная неизбежная сеть служит лишь для того, чтобы затерялась в ней *нить времени*, дабы в *бесконечной* шири, в *бесконечном* величии пространства всякое бытие вновь обратилось бы в *безвременность*" [233].

Здесь понятия "время", "нить", "бесконечность" сплетены в "неизбежную сеть", при этом каждое из трёх ключевых слов упомянуто ровно 4 раза! Число 4 означает полноту и соответствует круговому построению фразы.

В процессе создания этих структур Брох использует приемы музыкальной композиции: *вариации, повторяемость и контрастность*. Например, исходная серия слов "многосуставчатая, многожильная, многокостная рука" проводится в противодвижении: "многокостный, многожильный, многосуставчатый человек" (с.220), а один и тот же "переход, связующий всё темное и земное, материальное и замкнутое с отверстым светом небес" повторяется дважды, характеризуя воздух (с. 236) и переливы радуги (с. 220).

В новелле "Баллада о Пчеловоде" многократно повторяемые ключевые слова ("творчество", "пение", "видение", "глаза", "живое", "неживое", "подражание", "смерть", "природа", "естество", "пространство") переплетаются и сменяют друг друга по принципу непрерывной *модуляции основной тональности*, т.е. понятия "творчество".

¹⁵ – Тоникой называется основной устойчивый тон, к которому тяготеют остальные звуки лада

Завершая обзор метафизической "партитуры", обратим внимание на символику **атрибутов и аксессуаров**. Так, главному герою соответствует личная ангорская КОШКА Аруэтта, появляющаяся вместе с ним и исчезающая после его смерти (с. 202, 416). Белоснежная в начале, в конце она становится чёрной, символизируя *отягчённую карму* ("невиновную" виновность) Андреаса. Кроме неё в доме обитают "три тучные собаки, две таксы и спаниель", соотносимые с Баронессой, Церлиной и Андреасом [386]. Они представляют животную природу, *тварность* бытия и являются предметом забот Церлины (т.е. телесного начала), чья "власть над людьми и зверьми" обусловлена грехопадением Адама и Евы.

Эквивалентом *запретного плода* становится для Андреаса КРУЖКА "тёмного пива", стоящая на белом мраморном столе в начале романа [191]. В новелле "Лёгкое разочарование" Андреас пьёт из такой же "пивной кружки с ручкой", принадлежащей Мелитте [294]. Здесь кармическая символика чёрного и белого цветов дополняется фрейдистской символикой сосуда, как женского полового органа.

Неизменным атрибутом взаимоотношений Андреаса и Мелитты является КОЖА. Этот образ земной оболочки души принадлежит как телесному, так и душевному составу и может быть понят как обобщающий *символ индивидуального существования*.¹⁶ Тварное начало подчёркивает "противный запах" кож, развешанных в магазине на нижнем этаже дома. Как человек из плоти, Андреас вынужден выбрать одну из них, однако "о звериных шкурах и коричневых кожах он даже думать не хотел, уж если это непременно нужно, то пусть это будет светлая кожа" [296]. Прикоснувшись к ней, "разочарования он не получил, а осязание гладкости было подобно наслаждению глотком свежей воды, утоляющей сильную жажду" [297]. Здесь духовное начало соединяется с тварным благодаря *эротическому* характеру образа, подобного двойственному образу воды: возвышающей чистоты и недозволенного удовольствия (раздел "стихии"). Покупая одну из кож, Андреас взывает к жизни Мелитту (одухотворённую любовь), но узнаёт Хильдегард ("дикую, животную и злую любовь", "пралюбь"), в столкновении с которой Мелитта погибает. В финале сумочка из "серого с голубоватым отливом" хрома, подаренная Мелитте, возвращается к Андреасу с "большими чёрными пятнами по краям" и становится *вещественным доказательством его "невиновной" виновности*. Метафизические корни этой виновности, дифференцированной ми-

¹⁶ – Так, шагреньевая кожа в известном романе Бальзака является символом убывающей жизни

фом о грехопадении человека, уходят в потаённые глубины бессознательного, поэтому и "тяжесть её так угрожающе необъяснима" [401]. Связанная с образом кожи угроза возникает уже в начале романа, когда герой садится "на обитую кожей скамью" и в тот же момент граммофон на стойке бара "зловеще" умолкает [191]. Персонификация угрожающих сил происходит в эпилоге, где Цахарис (инстинкты) преследует Хильдегард (по терминологии Юнга – "аниму"). Она ускользает в "обитую кожей" церковную дверь, что означает религиозное *разрешение конфликта*.¹⁷

Ещё один символический аксессуар представляет ШЛЯПА. Этот образ трактуется в гротеско-ироническом ключе, как *предмет, ограничивающий мозги*, как средство для сдерживания интеллекта. Естественно, ярим сторонником шляп оказывается Цахарис, тогда как Андреас (человек вообще) их постоянно теряет (с.190, 302, 353). Противодействуя Андреасу на символическом восходящем пути, Цахарис пытается "напялить" ему на голову собственную шляпу. Но так как шляпа оказывается мала, а "упрямый череп не желает сжиматься", принимается "соломоново решение" разделить её *на две части* [320]. Этот раздел соответствует двойственной (тварно-духовной) природе человека, поэтому Цахарис оставляет себе *тулью*, а *поля* достаются Андреасу. Теперь они похожи на *нимб*, но голова ещё слишком мала для такого символа. Сколько бы Андреас ни пытался закрепить поля, каждый раз они соскальзывали вниз и "проезжались по носу". В конце концов Андреас соглашается "носить их на шее как воротник", как извечное *ярмо* человеческого удела.

Символическим полем битвы духовных и тварных сил в эпилоге становится КНИГА. Это псалтырь в руках барышни (Хильдегард), которая соответствует аниме Андреаса и является промежуточным звеном между сознанием и бессознательным. Преследуемая Цахарисом, она "боится соединения с ним, соединения с чёртом, если их взгляды встретятся на буквах книги" [424]. Но "на *белых* страницах в *чёрном* переплёте нет ничего кроме букв", а они говорят о возможности сублимации бессознательного.¹⁸ В этом смысле псалтырь означает *культуру*, книгу вообще, в том числе и роман самого Броча. В завершающей фразе (перед тем как читатель закроет роман) Хильдегард, "как святая", открывает псалтырь, что должно возвещать неизбежную

¹⁷ – Согласно М.Элиаде, мотив перехода через "узкую дверь" соответствует ритуалу инициации, то есть приобщения индивида к "сакральному" бытию, в котором угрожающий хаос превращается в упорядоченный Космос [18, с 112-113]

¹⁸ "Наша культура, - писал Фрейд, - построена на подавлении страстей. Каждый человек поступался частью своего достоинства, своей власти, агрессивных и мстительных наклонностей своей личности. из этих общих вкладов выросли материальные и идеальные блага общей культуры" [17]

победу духа.

Метафизическая структура романа

Теперь, когда основные линии "партитуры" определены, возвратимся к общей композиции романа. Он состоит из одиннадцати новелл, взаимосвязанных на разных уровнях.

На внешнем, социально-историческом уровне организация новелл осуществляется посредством линейного времени, соответствующего трем этапам становления фашизма. Первые две новеллы составляют "Пред-историю" (1913 г.), последующие семь – "Историю" (1923 г.), две последних относятся к "Пост-истории" (1933 г.)¹⁹.

При переходе в более глубокий, структурно-метафизический план *линейное историческое время останавливается и превращается в круговое повторяющееся время – "17.11"*, в котором раскрывается *внутреннее* построение романа. Оно выражает "м и ф человеческого бытия" и соответствует циклической музыкальной форме (рис. 1). Новеллы романа являются составляющими частями этой формы и, как таковые, несут в себе определенный смысл. Постараемся выявить этот смысл, обращая внимание на структурные особенности новелл и романа в целом.

1-я новелла

Первая новелла, "На парусах под легким бризом", написана как **экспозиция**, в которой обозначены основные "голоса", т. е. *базовые символы* романа. Здесь появляется главный герой, бродит "слабый ночной ветерок", резвится пока еще "белоснежная" Аруэтта. Но символы кожи и кружки уже предвещают судьбу, появляется первый дуэт, образуется трио. Одним словом, задуманное Брохом "переплетение голосов действует безупречно". Прообраз его открывается герою в "шахматном рисунке мраморного пола, который напоминает доску для игры в "мельницу"; посредине ее голубые квадраты образовывали крест"[191]. В этой фигуре угадывается *матрица* романа (рис. 2), определяющая расстановку действующих лиц и объединяющая их в единую метафизическую структуру.

В экспозиции романа центральному звену фигуры соответствует сидящая за столиком кафе анонимная пара – мальчик и женщина. Это человек и его душа (анима) – *единичное звено в бесконечной цепи рождений*. Оно обозначено через смерть, которую представляет ("как

¹⁹ – См [1], с 17

судья, как палач") мужчина с револьвером. Ему дано "вечное право – убить мальчишку, убить женщину, убить их всех"[198]. По замыслу Броха главный герой проникает в сплетение бытия и, обретая собственное имя, *замещает* безвестную пару. "Я повешу на свое "Я" цепочку из всех имен, – говорит он. – Начну с А, тогда я первым приму все муки... жизни и смерти"[199]. "И когда все голоса зазвучат в унисон, – тогда час смерти настанет... и я буду лежать распластанный... на мраморном андреевском кресте"[200].

Так из множества звеньев и всех голосов образуется *цепь бытия*, соотнесённая с *темой* музыкального цикла.

2-я новелла

Последующая **разработка** "темы бытия" определяется структурной матрицей романа (рис.2) и проводится "Методом правильного конструирования", объявленным в заглавии второй новеллы.

Точкой отсчёта становится персонаж по имени Цахарис, "сконструированный из посредственного материала" [203]. Эта "убогая личность без всяких признаков индивидуальности", находится *в начале S-образного пути*, движение по которому приводит к столкновению с особой противоположного пола – Филиппиной. В результате испытанного "*эротического потрясения*" Цахарис начинает осознавать, что "между ним и всей совокупностью мира явлений протянулись тугие нити – какая-то новая и существенно важная связь"[213]. Перед ним раскрывается "структура, обладающая абсолютно законченным порядком", в которой различные стороны бытия образуют единое целое [214]. Однако, как пишет Брох, "поставленная Филиппиной задача" оказывается "бесконечной, ибо любить не только ее тело означало стремиться к бесконечно удаленной точке", – той высшей точке *в конце пути*, где расположена Мелитта. Этот уровень для Цахариса недостижим, поэтому его порыв оканчивается банальным браком с Филиппиной. Таким образом, *раскрытие иерархической структуры бытия* соответствует началу разработки темы.

3-я новелла

В третьей новелле герой (т.е. "А"), словно "блудный сын", вступает в земное существование. Здесь "голоса" образуют контрапункт, а разработка "темы бытия" ведется в пределах родовой геометрической фигуры. Это и внешний *треугольник* площади, куда прибывает герой, и внутренний *треугольник* отношений (Церлина – Баронесса – Хильдегард), и символический *треугольник* категорий (тело – душа – ани-

ма). Это "три вариации одного и того же лица", соотнесенные с личностью главного героя. Идентификация "господина А." сопровождается многократным повторением чисел 2 и 3, выражающих его "земную сущность", а также постоянным удвоением и утроением ситуаций, "в которых он все больше запутывался, но которые в то же время дарили ему счастье"[224]. В результате наслаения связующих нитей и форм "жизненное пространство" героя "сузилось и ограничилось треугольной площадью", а взгляд его устремился туда, "где под острым углом сходились две стороны треугольника"[247]. Эта точка, в которой Хильдегард "высматривает ребенка", геометрически *соответствует лону* (рис. 3).

Так абстрактный герой обретает конкретную жизнь, символически *ограниченную треугольником и нисходящую к точке лона*.

4-я новелла

В отличие от третьей новеллы, "Баллада о Пчеловоде" повествует о *восхождении к бесконечности и полноте*, а её персонаж соотносится с юнговским архетипом "мудрого старца". Здесь он представлен как "мастер чертежного инструмента" и "пчелиный дед", пчелы и циркули которого превращаются в аллегории человеческого рода²⁰.

Преодолевая временную и пространственную ограниченность бытия, Пчеловод проходит стадии ремесленника, художника и странствующего учителя. Ремесленник (а еще более художник), "как бы продолжая божье дело, создает новое своими руками", но на духовном пути Пчеловод "переступает пределы того и другого". Он учит людей "пчеловодству", т. е. искусству жить, и постепенно возвышается на ними. "Он был заговорен от пчел, заговорен от мира и, может быть, даже от самой смерти"[255]. Достигнув духовных вершин, Пчеловод становится "тем *священным естеством вечности*, которая взлелеяна бесконечной сменой жизни и смерти, тем *священным естеством пространств*, которые принимают в себя человека"[256].

—

Сопоставляя структуру первых четырех новелл, мы можем заключить, что метафизический смысл каждой из них отражает исходную символику соответствующих порядковых чисел. В первой новелле простое единство числа "1" (буквы "А") содержит в себе бесконечную цепь "всех имен", – всех возможных земных воплощений. Во в т о р о й

²⁰ – См подраздел "Символика геометрических фигур", а также "Георгики" Вергилия, часть IV

– в эротическом напряжении числа "2" раскрывается мир, познаваемый с помощью двойственных категорий: мужчина и женщина, верх и низ, жизнь и смерть и т. д. В третьей новелле родовой архетип бытия (число "3" и мотив треугольника) формирует конкретную жизнь, нисходящую к точке лона. В четвертой – ограниченность "падшего" бытия преодолевается восхождением к бесконечности и полноте, что соответствует символике числа "4". Таким образом, первые четыре новеллы соотносятся с пифагорейской "четверицей" и образуют *начальный круг*, в котором родовая бесконечность первой новеллы соединяется с духовной бесконечностью четвертой, а действие новелл охватывает все иерархические уровни.

Дальнейшее построение "мифа бытия" осуществляется в пределах десяти новелл, составляющих полный цикл, при этом действие возвращается на исходный уровень.

5-я новелла

В пятой новелле повествование продолжается от имени Церлины. Во внешнем плане "Рассказ служанки Церлины" воспринимается как социально-психологический этюд о нравах господ и слуг, в сюжетной основе которого лежит легенда о Дон Жуане²¹. Однако, в контексте других новелл, его внутренний смысл понимается как *возвращение к истоку бытия, – моменту грехопадения праматери Евы*. Недаром в начале новеллы звучит как рефрен: "Человек не многого стоит"[263, 265]. В творении обнаруживается изъясн: Хильдегард оказывается внебрачной дочерью в семье Барона! Соблазну поддалась душа (Баронесса) и тело (Церлина), а роль искусителя отведена Юне. Но если первая "настоящей женщиной" не была, то вторая "впилась в него и губами, и зубами"[265]. С тех пор человеческий род обретает земную жизнь, а значит и смерть, как *удел "невинной" виновности*. "Адом стал этот дом, – констатирует Брех, – такой с виду ухоженный и тихий! Святой и дьявол, господин Барон и господин фон Юна... – две грозные тени преследуют их и раздирают на части"[281]. Поэтому старая Баронесса (наша общая древняя Мать) "хочет избежать терзаний" и каждого нового жильца, вступающего в драму бытия, "заклинает" помочь ей в этом.

Однако, "падение это выглядит как паренье", как *главный момент становления бытия*, ибо для каждого из нас наступает "мгновение зрелости, выпестованное бесчисленным множеством пред-мгновений и пред-подобий, когда мы ощущаем, что придаем форму чему-то и

²¹ – См [1], с 19, 23

сами ее обретаем"[266]. Это становление соответствует *восходящему пути*, обозначенному на структурной матрице романа, и осуществляется в пределах её внутреннего квадрата (рис. 2). В начале пути человеческая душа находится во власти бессознательных сил, теневой стороны бытия, представленной дьяволом – Юной. "Ребеночек на первых порах, – как выражается Церлина, – ужасно был на него похож", но потом начинается постепенное "одухотворение" плоти. Церлина "то и дело" подводит маленькую Хильдегард к портрету Барона и учит её "смотреть как он", чтобы вместе со взглядом она могла "приобрести и его душу". "Чем больше мне удавалось сделать ее похожей на него, – повествует Церлина, – тем больше искупала она вину своей матери, хотя эта вина была из разряда вечных, неискупимых"[279].

Итак, метафизическая структура новеллы раскрывается как *падение и постепенный подъем на пути становления человека*.

6-я новелла

В шестой новелле, "Легкое разочарование", этот подъем соответствует восхождению героя по лестнице дома.

Дом, как метафора бытия, раскрывается на архаическом уровне. Под наслоением современных объявлений и реклам появляется старая кирпичная стена, подобно тому, как "под одеждой у всех людей" обнаруживается "та же кожа, что и у животных"[283]. Это уровень бессознательных сил, поэтому первый двор, куда проникает герой, характеризуется как "темный и зажатый в четырехугольнике стен, как глубокий колодец"[284]. Однако, за первым двором начинается второй, а "там снова двор... и так далее, – один за другим, один за другим целый город дворов", подобный череде сменяющих друг друга поколений. Этот линейный "прогресс" соответствует бесконечной родовой цепи, обозначенной в первой новелле, и сопровождается рядом примет, угрожающих герою. "Внезапно, горизонтальная напряженность опротивела ему, словно в горизонте и кроется причина всякого страха"[286]. Поэтому дальнейшее продвижение осуществляется в *вертикальном* направлении.

Восхождение героя по лестнице дома – это путь духовного осмысления бытия, основанный на *сублимации бессознательного родового начала*. Символом эротического начала является вода, а этапы пути (рис. 2) соотносятся с этажами дома.

Впервые стихия любви познается на втором этаже (т. е. на уровне "телесного"), где герой обнаружил кран и, несмотря на запрет, прикоснулся к манящим каплям. Совершив символический грех, он почувствовал "прочность почвы под ногами" и вместе с тем, на третьем

этаже (т. е. на уровне "душевного") осознал "высоту бесконечных этажей этого дома". Преодолевая "телесно-душевный" рубеж, герой устремляется вверх, "прыгая, через *две-три* ступеньки" [288].

На верхнем, четвертом этаже, где обитает Мелитта (т. е. одухотворенная любовь), животная сила воды сублимируется в светоносную стихию воздуха, а из окна открываются "необозримые дали". В этой наивысшей точке бытия *родовая горизонталь соединяется с духовной вертикалью*, что подчеркивается *формой* дома, который хотя и казался с улицы "незаметным и низким, постепенно и неуклонно поднимался вверх по мере того, как углублялся в свои дворы", и теперь был похож на "вытянутый горный хребет", внушающий герою "чувство уверенности и естественности, будто стоишь на его вершине" [290].

Но за вершиной следует спуск, и героя настигает "легкое разочарование". Вода как стихия любви теряет энергию, становится *непригодной для питья* и "с шумом" устремляется вниз, "в глубину, во тьму, постепенно затихая" [292]. Чтобы восстановить животворную силу любви и вступить в родовую жизнь, герой должен подвергнуться своеобразной "*инициации*". Метафизический смысл инициации, согласно М. Элиаде, состоит в символическом погружении неофита в изначальную, "космическую ночь" для возрождения в онтологически обновленном состоянии. Этот обряд соответствует мифологическим сюжетам "нисхождения в ад" или "опасного перехода" через узкую дверь и обычно "включает тройное откровение: священного, смерти и сексуальности" [18, с. 117]. По такому сценарию герой романа возвращается на второй этаж и через дверь под мистическим "номером 9" (=3x3) проникает на склад магазина, торгующего кожей. Здесь стоит "едкий, противный запах" бесчисленных шкур и кож, развешанных "без малейшего просвета". В сопровождении работника, выключающего по дороге свет, герой преодолевает "*узкий проход*" и, спустившись по пожарной лестнице вниз, оказывается в мрачном, похожем на склеп помещении с замурованными окнами, в котором "было холодно, как ночью" [295]. Наконец, отодвинув "тяжелую железную дверь", они попадают в магазин, где герой, как бы вызывая к жизни свою любовь, покупает для Мелитты *светлую кожу*. Теперь, прикасаясь к ней, разочарования он не ощущал, а "осязание гладкости было подобно наслаждению глотком *свежей воды*, утоляющим сильную жажду" [297].

Итак, метафизическая структура новеллы определяется как *восхождение и нисхождение по лестнице любви*, соединяющей родовое и духовное начала. В результате зротической "*инициации*" жизнь героя включается в бесконечную родовую цепь и в то же время становится частью восходящего пути от "тварного" к "духовному".

7-я и 8-я новеллы

Начало и конец пути (рис. 2) представлены Цахарисом и Мелиттой – персонажами двух новелл, *завершающих разработку* темы. Они являются главной *антитезой* романа и предоставляют герою возможность выбора: продолжить духовный путь, или скатиться назад, – в звериное царство Цахариса.

В новелле “Четыре речи штудиенрата Цахариса” это царство обретает черты фашистского “братства”, основанного на *отрицании* высшей цели: “пусть другие народы говорят о любви, мы в этом больше не нуждаемся” [309]. Здесь антитеза бесконечного пути решается посредством “*погашения*” героя. Он должен скатиться в исходную тьму и растворить своё “я” в безликости стада. Разглагольствования штудиенрата по поводу “спланированной свободы” и всеобщего “равенства перед приказанием” напоминают откровения Великого инквизитора из легенды Достоевского и опираются на *перевернутую иерархию ценностей*. Апофеозом агрессивных устремлений Цахариса становится “хорошо продуманная пирамида” власти, на вершине которой воссядет “суровый и мудрый вождь”. Здесь, “за пределами отращения к смерти” сливаются воедино “звероподобность и бесконечность” [324].

Однако тотальному “озверению” человека продирает *сила любви*²², соединяющая Андреаса и Мелитту. В новелле “Балада о сводне” Мелитта (как символ любви) получает в подарок сумочку из светлой кожи и как бы нисходит в реальный мир для свидания с Андреасом. Здесь она встречает Церлину, подобно тому как *в земной любви духовное начало встречается с телесным*. Подчиняясь этой неизбежности, Мелитта вручает себя заботам опытной служанки и, словно “настоящая невеста”, готовится к брачной ночи. Наступившая ночь – ночь “слияния двух человеческих тел” – озаряется светом далёких вершин в *бесконечном пути становления рода*. Ибо “в женщинах, – пишет Брех, – заключена земная бесконечность, которая в немумолимо непосредственной святости ряда поколений включает в себя задачу человечества, задачу безусловной человечности” [340] .

—

Таким образом, семь рассмотренных новел (со 2-ой по 8-ю) образуют единый “хребет” и являются вариациями одной и той же темы – темы *становления бытия*, разработка которой завершается формулиров-

22–Антитеза двух сил (“вражды” и “любви”) восходит к древнегреческому натурфилософу Эмпедоклу

кой “бесконечной” задачи. Эта задача соответствует *восходящему пути*, обозначенному на структурной матрице романа (рис. 2) и определяется относительно двух осей – *горизонтальной* (родовой) и *вертикальной* (духовной).

9-я новелла

В новелле “Благоприобретённая мать”, где хребет композиции дополняется **кодой**²³, отдельные голоса персонажей и мелодии разных новелл сливаются в полифоническом единстве. Это происходит на званом вечере в доме Баронессы (в символическом значении – души), когда из обрывков суждений, речей и движений, подобных раздельным мазкам, возникает общая “картина” жизни. Она воспринимается главным героем как нечто изменчивое и вместе с тем постоянное в своей изменчивости, как “движение, превращённое в новое движение”, беспрестанно возникающее в пространстве и “ускользающее, как само время” [344].

Пытаясь разобраться в этой круговерти, Андреас бросает взгляд на *собственные часы*, которые показывают то же “циклическое” время, что и часы на треугольной площади – “17.11”. Теперь он возвращается к “картине” уже не как пассивный наблюдатель, но как активный персонаж, поскольку “в качестве жильца ему полагается более или менее роль сына дома” [344]. Он переходит “от группы к группе, устанавливая между ними связь”, ибо только в сплетении “напряжений и линий, как вещественных, так и мысленных, как услышанных, так и увиденных, связь расширяется до многомерности, и в хоре бытия глазу видится многомерное в трёхмерном”, открывается “невидимая реальность, частью которой является человек” [346].

Итак, за изменчивой “картиной” жизни герою открывается нетленная реальность бытия, постижение которой связывается с двумя моментами: во первых – с появлением на часах *циклического времени* – “17.11”; во-вторых – с проникновением героя в *многомерную* структуру персонажей.

Ощущение цикличности и многомерности “внутреннего и внешнего бытия” становится “ещё отчётливее”, когда герой попадает на “хорошо знакомую” *треугольную площадь вокзала*. В этом символе фокусируются многочисленные пучки онтологических ассоциаций, а близость вокзала возвращает к проблеме “*пути*” и соотносится с мотивами приезда и отъезда, т.е. рождения и смерти. Описание площади появ-

²³ – Кода (по-итальянски “хвост”) - заключительный раздел музыкального произведения, подводящий итог развитию

ляется в новелле “Блудный сын”, обозначая начало *самореализации* героя, и повторяется в новелле “Благоприобретённая мать”, где этот процесс завершается. Здесь, “бытие становится познанием и снова уничтожается, стремясь к центру и его изучению” [354].

Стремление к “центру” – весьма характерный момент, требующий отдельного рассмотрения. Согласно М. Элиаде, символика “центра” присуща архаическому (т.е. ритуально-мифологическому) мышлению и обнаруживается во многих космогониях. Поэтому *ритуал утверждения центра* возвращает человека к “началу времён”, в то священное место, где божественный и демонический мир сообщаются с миром земным, придавая ему полноту и устойчивость [18, с. 35-36]. Аналогичный смысл, но уже на уровне “микрокосма”, вкладывается Юнгом в понятие “*индивидуации*”, как процесса *интеграции личности в едином центре* (“Самости”), где достигается равновесие между двумя половинами “психе”: сознанием и бессознательным. Графическим символом космической и психической целостности являются *мандалы*, магические круги, квадраты, кресты и подобные им фигуры с акцентированным центром [19, с. 43-44, 220].

Не случайно у Броча движение к центру определяется как “*путь к самому себе*”, к тишине и единству “внутреннего я”, неподвластного течению времени [354]. Это единое “я” представлено на рис. 2 в виде мандалы или матрицы персонажей, составляющих *coniunctio oppositorum* (соединение противоположностей)²⁴. В центре структуры находятся Андреас и Хильдегард, как воплощения “эго” и “анимы”, поэтому отношения этих действующих лиц определяют кульминацию новеллы.

Она выявляет *разлад* в современной душе, обусловленный нарушением изначальных связей. В восприятии Андреаса образ барышни Хильдегард (дочери Баронессы) соотносится с символом “вокзальной площади” [358] и становится образом нашей души, расколота двумя враждующими силами. По мнению Юнга, характерный для Запада прогрессирующий рационализм приводит к опасной “инфляции” сознания, чреватой отрывом от древних корней и прорывом хтонических сил, вызывающих социальные катаклизмы [20, с.469]. Так рассудочный педантизм в поведении Хильдегард внезапно сменяется агрессивностью. Этот “синий чулок” превращается в “кровожадного” вампира и, образуя “терновый венец”, впивается ногтями в голову Андреаса. Трагическим исходом в этой борьбе становится гибель Мелитты (любви), падение которой с высоты *четвёртого* этажа ассоциируется с катастрофическим *падением ценностей*. “В мире будет ещё много убийств

и крови, – говорит Хильдегард, – и вы все это примите”[380].

Чтобы остановить распад и вылечить “больного” необходимо “заставить его *родиться заново*, а архетипической моделью рождения является космогония”[18, с.122], т. е. миф о *начале* бытия, связанный с архетипом Матери. В соответствии с этой идеей Андреас покупает для Баронессы старый Охотничий домик, когда-то принадлежавший Юне, и как-бы возвращается к “рассказу” Церлины, чтобы на лоне природы, у тёмных корней бытия, продолжить историю с “чистого листа” и возродить в своей памяти образ Мелитты. “Мы всегда возвращаемся, – пишет Брех, – ищем большую цель, которая ведёт от предков к правнукам, ищем короткое звено между матерью и ребёнком, цепляемся за него, чтобы жить”[383].

Таким образом, тема становления героя закрепляется в архетипах Матери и Самости и превращается в миф бытия, сформированный на основе идеи *циклического возвращения* (рис.1) и *утверждения “центра”* (рис.2).

10-я новелла

Новелла “Каменный гость” замыкает сюжетный круг и воспринимается как **ф и н а л**, как последний этап жизненной драмы героя.

После переезда в лесной Охотничий домик Андреас избавляется от влияния Хильдегард, но попадает в зависимость от Баронессы и её служанки Церлины. Эта древняя пара символизирует *психологическую природу* бытия, телесная сторона которой представлена Церлиной²⁵. Здесь “её власть над людьми и зверьми” обусловлена “страстью кормить”, превратившей Охотничий домик в животный Эдем, где “три тучные собаки, две таксы и спаниель” благоденствуют наравне со своими хозяевами [386]. Проводя день за днём в этой тихой и сытной утробе, Андреас “разжирел, обрюзг” и, смирившись с судьбой, окончательно успокоился. Он забыл о проблемах Хильдегард, а от его любви “осталось только имя, готовое выскользнуть из памяти”. Ему даже “приятно было позволять времени убежать, иссякать”, несмотря на “тяжёлый запах тления, который он чуял в самих буднях” [389]. Так возвращение к Матери превращается в бегство героя *от самого себя*, от ответственности за свою судьбу, от борьбы за достижение высшей духовной цели.

²⁵ – В структуре символики Бреха телесно-душевный состав соответствует числам (и уровням) 2 и 3, акцентированным в начале новеллы. См. например: Церлина “уже *удвоила* свой вес и была на верном пути к тому, чтобы его *утроить*”[386] Земная телесность служанки подчеркнута сходством имён Церлины и *Цереры* – римской богини плодородия и земледелия (греческой Деметры, что в переводе означает “мать”)

Забыв о своей любви, Андреас впадает "в ужасное состояние парализованности и погружённости в ничто", в котором ему открывается "тайна конца"— тайна *смерти и нового рождения*. Вначале он слышит размеренный "стук топора" и "далёкое пение", звучащие с разных сторон, "отделённые друг от друга, но и согласованные друг с другом", как материнское и отцовское начала жизни. Затем эти звуки сливаются в "песнь дровосека, марш, хорал, псалом и гимн утешения" и, наконец, обрываются грохотом мерных шагов, возвещающих время расплаты [393].

Появившийся "Каменный гость" (Пчеловод) предъявляет хозяину "счёт" и подводит конечный итог его "невинной" виновности. Это:

- 1) виновность Андреаса в равнодушии к "настоящей любви", как причина гибели Мелитты;
- 2) виновность гражданина, принявшего войну и допустившего к власти "политическое чудовище";
- 3) виновность человека вообще, обусловленная "превородным грехом" Адама и Евы.

Не трудно заметить, что эти аспекты вины отражают послонную иерархию романа, причём "первородная" *метафизическая* вина соответствует наиболее глубокому плану²⁶. Общим знаменателем всех грехов,— пишет Брех,— является "равнодушие к собственно человеческому началу, а равнодушие к ближнему— только его следствие"[405]. Ибо Андреас, как и Адам, "принебрёг отцом" и, выбрав земную судьбу, стал подвластным смерти. "Ты связал свою жизнь с тем, что заменило тебе мать, с его угасанием,— гласит приговор,— и ты должен будешь исчезнуть" [398].

Так, в лице Пчеловода, Брех подводит читателя к главной мысли: *природное, материнское начало в каждом из нас должно сочетаться с началом отцовским, духовным*. Эта древняя мысль выражается в мандалах, знаке "янь-инь", алхимическом союзе солнца и луны, символике общего "центра" и других символах, отнесённых Юнгом к архетипу *Самости*²⁷.

В романе "Невинные" этот архетип соотносится с образом "мудрого старца", а также с фигурой *андреевского креста*, возникающей в экспозиции и финале [191, 414]. Здесь смыкается круг бытия, поэтому в момент завершения цикла в небесах появляется божий знак — "око сущего", а на часах застывает "священное" время — "17.11"²⁸. В тот же

²⁶ — См раздел "Планы романа"

²⁷ — Многочисленные примеры "соединения противоположностей" см. в книгах [20], [21].

²⁸ В отличие от линейного "мирского" времени,— говорит Элиаде,— круговое "священное Время может быть возвращено и повторено бесчисленное множество раз. Это в высшей мере онтологическое "паменидово" время. оно всегда равно самому себе, не изменяется и не утекает"[18], с 48

миг искупительный выстрел героя повергает его к "андреевскому кресту" как структурной *основе* романа, соотнесённой с символикой *абсолютного центра*.

Таким образом, десять новелл составляют законченный цикл и моделируют миф бытия, в котором прослеживаются две основные идеи. Это, во-первых, идея циклического возвращения, определяющая построение новелл по схеме "кругового" времени (рис. 1); во-вторых, идея утверждения центра, вносящая порядок в "многомерную" структуру персонажей (рис. 2). Говоря словами Элиаде, процесс построения мифа можно сравнить с возведением храма, "реальность и долговечность" которого "обеспечивается не только через преобразование мирского пространства в пространство трансцендентное ("центр"), но и через преобразование конкретного времени во время мифическое" [22, с.45].

11-я новелла

Одинадцатая новелла дополняет циклический "миф бытия" и воспринимается как эпилог, акцентирующий идею *духовного становления*. Для выражения этой идеи Брех развивает метафору в *осходящего пути*, как пути коллективной души "от убожества к божественному". Это путь персонажа новеллы (барышни Хильдегард) *вверх* по улице к церкви замка и, одновременно, путь всех "бесчисленных" душ "во все прочие божьи храмы" на протяжении "многих прошедших столетий" [417]. Однако, как пишет Брех, "одна половина барышнинного сердца" отделяет себя от "другой", поскольку культурный прогресс достигается подавлением теневого инстинкта. Воплощением этих инстинктов становится некий "плебей", идущий по улице *вниз*, т.е. в направлении *противоположном* движению барышни. Столкновение двух половинок "психе" приводит к прорыву губительных сил, принимающих облик "одного из сторонников национал-социализма" (Цахариса). Теперь он преследует барышню, а его "обнаглевший" взгляд проникает за ней даже в церковь.

Чтобы "навсегда покончить со всей этой неопределённостью, всей тьмой, что кроется за спиной", Хильдегард прибегает к магическим действиям. Она ускользает в "обитую кожей дверь" и, оказавшись в церковном дворе, "прислоняется к каменной опоре между двумя арками" [422, 423]. С точки зрения ритуально-мифологического мышления

переход через "узкое" место (дверь) выражает идею повторного рождения, характерную для обрядов *инициации*²⁹, а обретение твёрдой опоры (вертикальной оси) соответствует ритуалу *утверждения центра*³⁰. К этому следует добавить, что упомянутые Брехом материалы (кожа и камень) связаны с архетипами *Матери* и *Самости*, как атрибуты земного, подверженного тлению, существования и абсолютного, неподвластного времени бытия³¹.

В процессе магического упорядочения два разнонаправленных движения – восходящее и нисходящее – соединяются между собой и образуют круговорот, соотносённый с известным в алхимии символом "уроборос" (драконом, кусающим собственный хвост)³². В восприятии Хильдегард даже "прямые дорожки парка, круг за кругом, сплетаются в непристойный клубок, в котором всё едино, и, переплетая друг друга, пожирают друг друга, всё снова и снова порождая друг друга" [425]. В итоге *циклического перерождения*, создаётся *устойчивый центр* (каменная опора или *Самость*), где "половины барышничьего сердца" приходят к полному "согласию друг с другом"[427].

Таким образом, Хильдегард, как и главный герой, совершает переход *от угрожающего Хаоса к упорядоченному Космосу* или, по Юнгу, *к уравновешенному и целостному состоянию "психе"*.

Заключение

"Невиновные" Г. Бреха предстают перед нами как произведение *многоплановое*, в котором за внешним повествованием открываются более глубокие смысловые слои. О такой иерархии смыслов (по отношению к библейскому тексту) писал Ориген, о ней говорят современные герменевты и структуралисты. Так для Р. Барта "любой повествовательный текст представляет собой иерархию уровней" и, чтобы понять его, нужно не только проследовать за горизонтальным развитием сюжета, но и совершить вертикальный переход от одного уровня к другому[23]. При анализе текста Бреха такой вертикальный взгляд проникает сквозь внешний слой, отражающий *историческую реальность*, открывает *культурно-этический* пласт и выявляет глубинную *метафизическую* основу. На эту "вневременно-лирическую и мифическую праснову" художественного произведения указывал и сам писатель, связывая её с "первозданной сущностью человеческой души" и

29 – См. Элиаде [18], с. 212-214.

30 – Там же, с. 31.

31 – Примером может служить знаменитый "философский камень" средневековых алхимиков (*lapis*) – единая и неразложимая субстанция, соединяющая противоположности и превращающая неблагородные материалы в золото. См. [20], с. 96, 196, 252.

32 – См. [20], с. 303, 332.

возлагая на неё надежды на преодоление "кровавого раскола мира"[3, с. 378]. Таким образом, роман "Невиновные" может быть прочитан и как *антифашистский* (Затонский), и как *культурно-этический* (Бережина), и как *метафизический*, т. е. восходящий к основам бытия, а его заглавие отражает не только немецкую "виновную невиновность" или "невиновную виновность" главного героя, но и виновность человека вообще, обусловленную грехопадением рода. Поэтому к мифологическим параллелям, упомянутым Бережиной, следует добавить *миф о начале бытия*, воспроизведённый в "Рассказе служанки Церлины" (сюжет о праматери Еве) и отраженный в других новеллах (мотивы "запретного плода" и "потерянного рая").

Говоря об истоках романа, нельзя не отметить внимание Броха к метафизическим выкладкам разных эпох, так как "роман, – по его же словам, – должен быть зеркалом всех систем мира"[4, с.26]. В их числе и фрагменты учений греческих философов (неподвижное время Парменида, магия чисел пифагорейцев, первоначала Эмпедокла, идеи Платона), и построения средневековых алхимиков, воспринятые Николаем Кузанским, и работы таких современников Броха, как К.-Г. Юнг и М. Элиаде. Теории этих учёных, сходные между собой, оказались созвучными поискам Броха и (на уровне главных идей) отразились в структуре романа (табл.)

Резюмируя это сравнение, можно сказать, что художественный мир "Невиновных" сотворён по законам *архаического* (т. е. *ритуально-мифологического*) мышления и, как упорядоченный Космос,

Г. Брох (1886-1951)	К.-Г. Юнг (1875-1961)	М. Элиаде (1907-1986)
Создание метафизического романа.	Разработка глубинной психологии.	Исследование архаического мышления.
Преодоление "распада ценностей" путём возвращения к вечным "пра-образам" и "первоформам".	Лечение психических расстройств посредством осознания "исконных образов" (архетипов).	Обновление бытия путём ритуального повторения изначальных актов (деяний богов и героев).
<i>Цикличность</i> композиции романа, отраженная в структуре "кругового" времени (рис. 1).	<i>Цикличность</i> процесса психической индивидуации, выраженная символом "уробо-рос".	<i>Цикличность</i> "священного" времени ритуалов и мифов.
Поиски духовного "центра", создание уравновешенной структуры персонажей на основе соединения противоположно-	Становление "центра" личности (самости), объединяющего сознательную и бессознательную области души. (Соответствует архетипу манда-	Утверждение "Центра мира", как точки соприкосновения божественной и демонической сфер. (Является основой Космо-

стей (рис. 2)	лы).	гонии).
---------------	------	---------

противопоставлен Хаосу исторической действительности. "Что на весах фантазии может уравновесить войну?" – риторически спрашивал Брех – "Только миф самого человеческого бытия, миф природы и её божественно-человеческой феноменальности"[3, с.378].

Ещё одной моделью духовного "сверхпорядка" для Бреха является музыка, поэтому изначальные символы (*персонифицированные идеи, стихи, числа, фигуры, цвета, ключевые слова* и т. д.) воспринимаются как "голоса", а в композиции романа прослеживаются черты *сонатного цикла*. В данном случае цикл состоит из отдельных новелл, подчинённых единому замыслу (*теме*), начало его предвещает конец, а конец возвращает к началу. При этом первая новелла романа соответствует *экспозиции*, семь последующих – *разработке* темы, девятая напоминает *коду*, а десятая представляет *финал* (рис. 1). Эта замкнутая структура (1–7–1–1) повторяется на часах в ключевые моменты романа ("17.11") и застывает в мгновение смерти героя. Таким образом, десять новелл моделируют миф бытия, в котором текущее время становится временем "вечным", *циклическим*, а конкретный герой по имени Андреас превращается в А., "обладателя всех имён", человека вообще, приводимого Брехом к *единству*.

Стремление Бреха к упорядочению мистического переживания позволяет сравнить его творчество с творчеством композиторов нововенской школы [6], в частности, с музыкой Веберна. Следуя основному принципу серийной техники: "из одной главной мысли развивать всё последующее", Веберн использует в качестве модели для своих сочинений латинский магический квадрат³³. У Бреха подобную функцию выполняет фигура *андреевского креста*, определяющая расстановку персонажей (рис. 2). Она появляется в первой новелле в виде матрицы некой "игры", смысл которой раскрывается при анализе "Невиновных". В метафизическом плане все персонажи романа соотносятся с образом А. и, как фрагменты единого мира (микрокосмоса бытия), составляют *complexio oppositorum* (соединение противоположностей). В основании этой структуры лежат антитезы полярных начал: *божественного и звериного*, а также *мужского и женского*, восходящие к мифу о грехопедении человека и представленные вертикальными и горизонтальными парами³⁴. Перекрёстные связи образуют фигуру *косого*, (т. е. *андреевского*) *креста*, компенсирующую изначаль-

33 – См. [9], с. 48, 98-99

34 – В книге "Бытия" эти начала соответствуют Богу и Змею, а также Адаму и Еве.

ное разделение мира³⁵. Не случайно в финале романа герой искупает грехи, падая "с простреленным виском, широко раскинув руки и ноги, словно его должны были распять на андреевском кресте". Не случайно и то, что в мгновение смерти героя на часах появляется время "17.11". Эти две ключевые структуры (рис.1 и 2) переносят героя из времени в вечность, превращают историю в миф, основанный на идеях цикличности и единства. Отметим и то обстоятельство, что количество элементов в структурах равно *десяти*, т. к. это число включает в себе полноту и лежит в основании счёта.

Процесс утверждения мифа связан у Броха с мотивом пути, с восходящим движением "от убожества к божественному", от звериной вражды к абсолютной любви, от Цахариса к Мелитте³⁶. Этот путь становления бытия обозначен в блужданиях А. по "S"-образным дорожкам сквера, а также по уровням-этажам в метафоре дома, в структуре которой горизонтальная *родовая* ось дополняется вертикальной, *духовной*. В финале романа эти модусы бытия воплощаются в образах *Матери* и *Мудрого старца* и как-бы подводят героя к фигуре *креста* – символу искупления и единства. Тот же путь интеграции разделённых начал акцентирован в эпилоге, где в процессе движения к храму "половинки" души Хильдегард приходят к полному "согласию друг с другом". В психологии Юнга путь к согласию двух областей души (бессознательного и сознания) соотносится с архетипом *Самости* и является эмпирическим эквивалентом метафизического возвращения к изначальному единству (т. е. к состоянию мира до грехопадения).

Таким образом замысел "Невиновных" отражает стремление Броха к преодолению раскола в современной душе и может быть понят в контексте заглавия романа как символическое *искупление вины*, осуществленное на глубоком структурном уровне.

1. Брох Г. Новеллы / Сост., вступ. ст., примеч. А.Г. Березиной – Л, 1985.
2. Брох Г. Избранное / Предисловие Д. Затонского – М, 1990.
3. Брох Г. "Дух и дух времени". В книге "Называть вещи своими именами. Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в." – М, 1986.
4. Канетти Э. Человек нашего столетия (Герман Брох) – М., 1986.
5. Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетии – М., 1985.
6. Ерохин А. В. Композиция романа Г. Броха "Смерть Вергилия" – Вестник МГУ, сер. 9, Филология, 1990/4, С. 50-58.
7. Хрусталёва Н. А. "К истории создания трилогии Г. Броха "Лунатики" – Проблемы истории заруб. лит., Л, 1987/3.
8. Флоренский П. А. Соч. в 3 т., Т 2 "У водоразделов мысли"- М, 1990.
9. Веберн А. Лекции о музыке. Письма - М, 1975.

35 – В "Тимее" Платона мировая душа представлена в виде косоугольного креста (буквы X), соединяющего разделённые начала [24]

36 – В пифагорейской картине мира зло помещается в левом нижнем углу, а добро – в правом верхнем [25].

10. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательном труде. Письма. Статьи в 2 т., Т1 - М 1984.
11. Гадамер Г-Г. Актуальность прекрасного (Онемение картины) - М, 1991.
12. Юнг К-Г. Тевистокские лекции - Киев, 1995.
13. Юнг К-Г. Архетип и символ (Психология и религия) – М., 1991.
14. Николай Кузанский. Соч. в 2 т., Т 1 - М, 1979.
15. Николай Кузанский. Соч. в 2 т., Т 2 - М, 1980.
16. Юнг К-Г. Ответ Иову (Попытка психологического истолкования догмата о Троице) - М, 1995.
17. Фрейд З. Психологические этюды - М., 1912.
18. Элиаде М. "Священное и мирское – М., 1994.
19. Юнг К-Г. Aion – М., 1997.
20. Юнг К-Г. Психология и алхимия – М., 1997.
21. Юнг К-Г. Mysterium Coniunctionis - М, 1997.
22. Элиаде М. Космос и история (Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторения), М., 1987.
23. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. В кн. "Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв." – М., 1987.
24. Платон. Соч. в 3 т. Т3, М, 1971, с. 475.
25. "Фрагменты ранних греческих философов", ч. 1, М., 1988.

Стаття надійшла до редколегії 13.12.98.

Summary

The novel "The Innocent" "Die Unschuldigen" by Hermann Broch, a well-known Austrian XX-century writer, can be viewed from three angles: social and historical (objective), cultural and aesthetic (subjective), and metaphysical. The article deals, Arts of all, with the analytical research of the metaphysical structure of the work; particularly, it features the connection between composition and music, author's use of the symbolism of numbers, geometrical figures, colors, and the semantics of key words.

© Ю.В.Никифоров, 1999.