

Анатолий Пушкарев

### **ДОСТОЕВСКИЙ И МУЗИЛЬ: ВОЗРОЖДЕНИЕ ВЫСОКОЙ ТРАГЕДИИ**

Современные представления о трагическом, как одной из важнейших эстетических категорий, а шире – определенном типе мировосприятия, имеют богатую традицию теоретического осмысления от Аристотеля до Гегеля. Этот классический эстетико-философский опыт и по сей день служит познавательной основой интерпретаций трагического в современной художественной литературе: как понятийного аппарата, так и методов практического анализа трагедийных произведений. Но творчество больших художников всегда опережает философское и эстетическое понимание. Инерция богатого исторического опыта подчас оказывается не способной выразить новое художественно-изобразительное и смысловое качество трагедийного мировосприятия в его эпическом, романном воплощении. Одна из причин отсутствия содержательной теории трагического в литературе нового времени – это недостаточная изученность влияния социокультурного контекста на поэтику трагедийных произведений, материала и способа выражения этого типа мировосприятия. Осмысление трагического как важнейшего измерения культуры и бытия человека затрагивает целый комплекс проблем, не учитывая которых, построение концепции "неклассического" трагедийного видения принципиально невозможно. Как справедливо пишет Т.Б. Любимова, "распадение категории трагического легко включается в общую картину кризиса культуры. Специфика состоит в том, что трагическое в его негативности сохраняется как оценка, причем высшая и истинная" (85). Таким образом, трагедийное, являясь обязательной компонентой историко-культурных процессов, не статично по содержанию и форме выражения, его смысл эволюционирует и в зависимости от особенностей развития общественного сознания, исторических условий и национального своеобразия может иметь неодинаковое содержание и разные способы выражения, оставаясь в своем "историческом единстве" именно трагическим отношением к жизни как "высшей и истинной оценкой".

Полагаем, что главным условием для понимания принципиальных особенностей трагедийного в современной литературе должно быть разграничение первичной культурной данности трагического, "первоначала" (Флоренский) и вторичного посткультурного рефлекса на "первоисточник" трагедийного в драматургии, философии, литературе, искусстве. Так, по отношению к классической европейской традиции вплоть до XIX в. определяющим феноменом трагедийного является заключительная часть общегреческого государственного праздника Великих Дионисий – античная трагедия. Ближайшее содержание древнегреческой трагедии – не идея противоречия, не категория и не литературный род, каковым она стала осознаваться много позднее<sup>1</sup>, а живая бытийная реальность целого комплекса элементов жизненного уклада греков, обычаев и аффектов, которые еще не отделились от повседневной практики и "живой жизни": обрядовое действо, плач-декламация, дифирамб, "хоральный лиризм", музыка, эпическое повествование и даже разные диалекты греческого языка. Все это, соединенное "под егидой Диониса" в органическое целое трагедии, реализуется одновременно в нескольких культурных пространствах: письменном (сценарий), речевом, визуальном, кинетическом (танец), драматическом (действие). Целостность этого универсального, многокомпонентного явления культуры обусловлена не столько жанровым каноном или "творческой" волей автора, сколько сознанием абсолютного индивида – человеческого рода в лице греческого полиса<sup>2</sup>. Цель "живой" трагедии – это культивация особого состояния, катарсиса – стихийно-рефлексивного акта острого, всепоглощающего осознания каждым соучастником трагедийного действия (зрителем) своей родовой уникальности по отношению ко всему остальному миру, а следовательно и личностная самоидентификация индивида.

Полагаем, что вся послеантичная традиция трагедийного, включая отчасти и XIX в., в своей основе есть лишь более или менее талантливое "припоминание" (анамнесис) грандиозного явления древнегреческой трагедии (древнеримская трагедия, европейская драматургия и литература средних веков и более позднего времени). Начиная с первых веков н.э. трагедия, по мере исторических метаморфоз уникального менталитета Древней Греции, постепенно превращается из явления культуры в факт искусства. В смысловом соответствии с восприятием трагедии как мыслимой и изображаемой антиномии находится и теоретическое, философско-эстетическое инобытие трагедийного в трудах Аристотеля, Лессинга, Шеллинга, Гегеля и других мыслителей.

Возрождение первичного (катарсического) смысла трагедийного связано с нововременной культурой<sup>3</sup>. Целостность этого феномена, размы-

кая жанровые условности "драматургического", "литературного" и т.п., образует особого рода смысловое единство, в котором высокая трагедия начинает обретать свое антропологическое измерение в новых жанрах философско-эссеистических умозрений, экзистенциального откровения, лироэпических формах.

Но свое органическое воплощение трагедийное мировосприятие нашло в "неканоническом" (Бахтин) жанре реалистического романа. Именно роман – продукт великих социально-исторических катаклизмов – есть такое явление культуры, которое возродило подлинный пафос трагического отношения к миру. Подобно тому, как трагический смысл бытия нашел свое адекватное выражение в античной трагедии, так и современное трагедийное видение, переосмысление трагического состояния мира и положения в нем человека нерасторжимо с романным художественным сознанием и обусловлено им.

Главный структурный принцип трагедии – многокомпонентность – реализуется в поэтической организации романа, в частности в полифонии жанровых "голосов" и изображенных сознаний. Романная художественность способна интегрировать в себе "разнообразные жанровые 'голоса' от менippeи, карнавала и мистерии до авантюрно-бытового романа и фельетона" (Бахтин, 106), но и социокультурные смыслы самого широкого диапазона: от "непубликуемых сфер внутренней речи" до жестов социального кинезиса<sup>4</sup>. Подлинность романного трагизма – в особой поликонфликтной художественной целостности, которая может элиминировать все множество противоречий реальной человеческой истории<sup>5</sup>. Ибо высшая ценность трагедии – не в констатации и анализе "главного" противоречия, а в проекции этого противоречия на повседневное, негероическое ощущение жизни человеком и своего места в ней. Многомерная конфликтная реальность современного мира, организованная речевым материалом романа, находит идеальное оцельнение, разрешение, снятие.

С точки зрения содержания, романный эпос – это напряженное рефлексивное (катарсическое) видение процессов искажения личности (как носителя родовой уникальности) в мире отчужденных, уготованных ценностей и значений. Романная художественность преодолевает разрыв, несоответствие реальности индивидуального сознания и реальности социально-исторической и ценой неимоверного напряжения сознания главного трагического героя восстанавливает утраченную гармонию. Герой романов Достоевского и Музиля – человек, обладающий высокой степенью осознания предзаданной несвободы и действующий в очень плотном пространстве уготованных нормативов и смыслов, в котором само существование человека и его созидательных потенций нахо-

дится под угрозой искажения и тотального контроля. Естественный способ существования всеразоблачающая рефлексия на процесс нивелирования человеческой единичности. Такое рефлексивное, созерцательное существование достигается ценой невозможности обрести устойчивый образ своего присутствия в мире, поэтому трагедией самого героя является трагедия необретения, пресуществования: все сущностные силы героя уходят на эпическую, "радиальную" рефлекссию, отслеживание постепенного поглощения человека вещью на уровне элементарных слагаемых его бытия. "Главный пафос всего творчества Достоевского, — считает М.М. Бахтин, — как со стороны формы, так и со стороны содержания, есть борьба с о в е щ е с т в л е н и е м человека... Достоевский с огромной пронизательностью сумел увидеть проникновение этого о в е щ е с т в л я ю щ е г о о б е с ц е н и в а н и я во все поры современной ему жизни и в самые основы человеческого мышления" (106).

Пафос Достоевского нашел свое естественное продолжение в творчестве Р. Музиля.

\* \* \*

Романы Достоевского и Музиля — это художественный слепок того напряженного периода, который непосредственно предшествует, а потом переходит в переломные для всего человечества исторические события: мировые войны, революции, распад государственных образований. Такие ситуации порождают многоуровневую и разветвленную систему конфликтов, реальность, пронизанную противоречиями, каждое из которых самодостаточно и несводимо к другим степеням абстракции. Возникает особый тип сознания, как бы раздробленного на множество частей, но сохраняющего границы своей целостности. Такой тип сознания определяет и тип художественной целостности и образ человека (героя), встроенного в такую распавшуюся реальность. Герой утрачивает свою традиционную самоидентификацию в привычных категориях характера, личности, долга, социального типа, идеала.

Наиболее яркий пример такого явления мы находим в образах Николая Ставрогина и Ульриха — главных героев романов Достоевского и Музиля *Бесы* и *Человек без свойств*.

В отношении места и роли в романе Николая Ставрогина в критической традиции сложилась весьма противоречивая картина. Спектр суждений об этом герое колеблется от его оценки как "одного из самых загадочных образов мировой литературы" (Камю см. Тэрэн, 262) до случайности и необязательности образа Ставрогина в романе (Полонский, 87). Тем не менее, большинство исследователей сходятся во мнении о

статусе "главный герой" в отношении этого персонажа. Также решается вопрос и с определением этого героя как трагического. Дается такое определение как правило на основе аксиоматического утверждения о наличии некоего "главного" противоречия, которому "подчинен" художественный универсум романа или "замысел" автора. Содержание противоречия может быть самое разнообразное: от противоречия свободы и необходимости до противоречия религии и атеизма. Тем не менее, мало кто задумывается, что обоснование этих определений традиционными аргументами явно недостаточно. Если обратиться к произведению, главный герой которого называется трагическим, то "на поверхности" романа можно увидеть примеры, прямо противоположные этим утверждениям. Так, внутренний мир героя, являющегося главным и трагическим, его душевные коллизии в произведении не изображены<sup>6</sup>. А по тем поступкам Ставрогина, о которых мы узнаем из романа (например, таскание за нос Гаганова, укус за ухо губернатора, принародный поцелуй чужой жены и др.), заключение о трагичности героя неубедительно. Эти примеры часто не находят объяснения в привычных рассуждениях о трагизме.

Другим распространенным приемом в построении "формы осмысленного целого героя" (Бахтин) является метод типологического сравнения, когда желание понять Ставрогина удовлетворяется тем, что этот образ ставится в один ряд с другими литературными персонажами или историческими деятелями: Печориным Лермонтова, пушкинским Алеко, героями Шекспира и т.д., сравнивается с М. Бакуниным. Но почти никто из исследователей не отдает отчета в неэффективности такого подхода, и прежде всего потому, что принцип его помещен в художественную реальность в качестве изобразительного средства "смыслового целого" героя, который сам способен реагировать на попытки определения его через приему литературных аналогов, характеров, типов, идей<sup>7</sup>.

Так, после доверительного изложения Ставрогину своего жизненного кредо, "герои-идеологи" Шатов и Кириллов ждут от него не менее искреннего изложения своей "идеи". Однако ответ Ставрогина не оправдывает их ожиданий: Шатову – "На меня производит слишком неприятное впечатление это повторение прошлых мыслей. Не можете ли вы перестать?" (195)<sup>8</sup>. Кириллову – "Старые философские места, одни и те же с начала веков, – с каким-то брезгливым сожалением пробормотал Ставрогин" (188). Излагая эпизод с пощечиной, рассказчик – персонаж Антон Лаврентьевич Г–в на основе ранее сложившихся представлений о характере Ставрогина, с уверенностью предсказывает реакцию Ставрогина на внезапную пощечину от Шатова:

Николая Всеволодовича я изучал все последнее время и, по особым обстоятельствам, знаю о нем теперь, когда пишу, очень много фактов. [...] Еще раз повторяю: я и тогда считал и теперь считаю (когда уже все кончено) его именно таким человеком, который если бы получил удар в лицо или подобную равносильную обиду, то немедленно убил бы своего противника, тот час же, тут же на месте и без вызова на дуэль. (65)

Каким же именно человеком считал рассказчик Ставрогина? Каковы источники этого знания и принципы обобщения "очень многих фактов"? Оказывается, для выводов о характере Ставрогина рассказчик использовал прием типологического сравнения. После слов "...знаю о нем очень много фактов", Г—в продолжает:

Я, пожалуй, сравнил бы его с иными прошедшими господами, о которых уцелели теперь в нашем обществе легендарные воспоминания. Рассказывали, например, про декабриста Л—на, что он всю жизнь нарочно искал опасность, упивался ощущением ее, обратил ее в потребность своей природы..., побеждать в себе трусость — вот что, разумеется их прельщало. Бесперывное упоение победой и сознание, что нет над тобой победителя, — вот, что их увлекало. (там же).

Дальнейшие наблюдения рассказчика опровергают результаты этих сопоставлений. Герой как бы сознательно уклоняется от типажного поведения: в художественном тексте изображается несостоятельность привычных познавательных приемов и определений личности Ставрогина. Более того, после демонстрации нетождества сравниваемых явлений, изображается и точка зрения самого героя на попытки его определения:

Бесперывное упоение победой и сознание, что нет над тобой победителя, — вот, что их увлекало. Но все-таки с тех пор прошло много лет, и нервная, измученная и раздвоенная природа людей нашего времени и вовсе не допускает теперь потребности тех непосредственных и цельных опущений, которых так искали тогда иные, беспокойные в своей деятельности господа доброго старого времени. Николай Всеволодович, может быть, отнесся бы к Л—ну свысока, даже назвал бы его вечно храбрым трусом, петушком, — правда не стал бы высказываться вслух. Он бы и на дуэли застрелил противника, и на медведя сходил бы в лесу — так же бесстрашно, как и Л—н, но зато уже безо всякого опущения наслаждения... В злобе, разумеется, выходил прогресс против Л—на, даже против Лермонтова..., но злоба эта была... —

разумная. И, однако же, в настоящем случае произошло нечто иное и чудное (там же).

На протяжении всего романа речь персонажей насыщена литературно-историческими изысканиями с последующим опровержением их результатов. По отношению к Ставрогину это устойчивый изобразительный прием в романе *Бесы*.

Степан Трифонович уверял ее, что это (слухи о петербургских кутежах Ставрогина – *А.П.*) ... похоже на юность принца Гарри, кутившего с Фальстафом, Пойнсом и мистрис Квикли, описанную у Шекспира. Варвара Петровна... сама взяла Шекспира и с чрезвычайным вниманием прочла бессмертную хронику. Но хроника ее не успокоила, да и сходства она не так много нашла. (36)

Такое "неконвенциональное поведение" (А. Жид) Ставрогина не есть акт простого отрицания, выражением "нигилизма", как представляют многие критики. Постоянная демонстрация несводимости героя к каким-либо уготованным данностям, его непредсказуемость и есть его "смысловая установка" и в бытии, и в художественной реальности, в поэтике романа. Такая нулевая выраженность и делает его "характер" (как сумму позитивных свойств) непостижимым для остальных персонажей Липутин: "Тончайшего и изящнейшего ума человек, вот в характере его не могу поручиться" (84). Для самого героя эта установка является не рассудочным выбором, а естественным принципом существования, о чем говорят его немногочисленные поступки и высказывания: "Все врут календари..., по календарю жить скучно, Лиза. И замолчал окончательно, досадуя на новую сказанную пошлость. – ...я всегда живу по календарю, каждый мой шаг рассчитан по календарю" (398). Петр Верховенский – Ставрогину: "Я больше всего боялся, идя сюда, что вы не хотите прямо поставить. – Я ничего не хочу прямо ставить, – проговорил Николай Всеволодович с некоторым раздражением, но тотчас же усмехнувшись" (174).

К. Хорват справедливо считает, что характер Ставрогина "ускользает от определенности, так как не может быть отождествлен с какой-нибудь своей частью" (22, 110). Р. Девисон одной из проблем оценки характера Ставрогина считает "недостаточность каких-либо суждений о нем из-за его полной непроницаемости" (21, 98). Несмотря на это З. Корменди считает, что "Ставрогин такой герой в романе, который обладает достаточно ясным разумом, чтобы понимать все, что происходит вокруг него" (97).

"Непроницаемость" героя заставляет исследователей идти другими путями: либо анализировать очевидности паратекста (изъятую автором исповедь Ставрогина), либо составить позитивное суждение о герое на основе индивидуальных впечатлений о нем. В этом случае как правило речь идет о "таинственной", явно не выраженной, но вездесущей авторитарности Ставрогина по отношению к другим персонажам, их поступкам, событиям и всей Хроники в целом. Причины и "механизм" немотивированной авторитарности как для персонажей, так и для исследователей часто остаются непостижимыми: А.С. Долинин – "Нити сюжетные плетутся вокруг личности Ставрогина, к нему тянутся как к узловому центру" (153); П.С. Попов – "В романе все связано единым узлом и завершается одним острием – Николаем Ставрогиным. В нем самом его подноготная непоказана" (255); анонимный автор И.М. – "Все действующие лица трагедии живут крохами от стола Ставрогина, бесконечно ему обязаны, осуждены верить в него во веки веков" (8). По мнению Н.В. Кашиной, "Самый тяготеющий к жанру трагедии признак романов Достоевского заключается в том, что при всей своей сюжетной многослойности и многомерности, они в определенном смысле моноцентричны. Как в классической трагедии, все внимание персонажей направлено на одну, главную трагическую фигуру" (225).

На эту таинственную авторитарность указывают и сами персонажи: "Лямшин – чрезвычайно важная птица, но... в этом какой-то секрет" (511); "общество" – "Николай Всеволодович – человек, имеющий самые таинственные связи в самом таинственном мире" (249); Иван Осипович – Ставрогину: "Зачем этот опасный и загадочный для всех колорит?" (42).

Таким образом, мы имеем два устойчивых свойства образа Николая Ставрогина, которые и определяют его "смысловое целое" в поэтике *Бесов*: 1. Его закрытость, непроницаемость, способность к "нуллификации" любых определений извне. Молчание, отсутствие развернутого речевого и поведенческого самовыражения с такими исключениями, которые еще больше затрудняют его понимание<sup>9</sup>. 2. Авторитарность, вездесущность Ставрогина на всех уровнях изображения, во всяком акте "художественной воли" автора<sup>10</sup>.

Логично предположить, что молчание – это способ изображения современного трагического героя, художественная необходимость выражения такого классического сознания, которое реализует себя только в отстаивании, молчаливом сопротивлении "овеществляемому обесцениванию" механической социокультурной инерцией. Вся энергия такого существования уходит на развоплощение уготованных смыслов. Нетрадиционна и поэтика образа: он строит себя через систему персонажей,

ими он как бы "конструирует" свою целостность. Сам процесс и финал такого созидания трагичен: являясь невольным источником всего множества конфликтов, Ставрогин приводит к смерти всех, связанных с ним персонажей и сам кончает самоубийством.

Поэтика трагедийного произведения – данность онтологического порядка. Трагедийный смысл бытия каждый раз являет собой в такой исторической ситуации, когда глубоко интимному "кругу потаенного" (Хайдеггер) грозит овеществление со стороны "окаменевшей" культурной формы. Для архаичного сознания такой угрозой было хаотичное разрастание мифологических образов, как бы вытеснявших из пространства жизни самого человека. Требовалось безлично-многоликое божество, способное "нуллифицировать" нагромождение "тяжелых" хтонических образов. Таким образом стал Дионис, античный аналог образа Ставрогина. Вяч. Иванов, тонкий знаток античной трагедии, в своих работах "Эллинская религия страдающего бога" и "Дионис и прадионисийство" так характеризует это божество:

Именно потому, что бог жертвенного страдания не имеет лица, так логически возможно его обличие во многие лица, лики и формы... и от этого издревле он ипостазирован во многих героях, единых под разноликими масками судьбы трагической (337); Условием гиратического величия, каким бы парадоксальным это ни казалось, было молчание о деяниях и страданиях самого бога (415); Под конец дня, посвященного трагедии, возвышенный хор разоблачался как сонм хтонических спутников Диониса, что обрапало все трагическое действие в эпифанию многоликого божества и интегрировало прошедшее перед зрителем разнообразие героических участий в единое переживание таинственной Дионисовой силы (413); Едва ли не есть дионисийский миф, неразрешающийся восторгом истребления и гибели, или не предполагающий ужасной развязки..., скрытой умолчанием позднейшего пересказа (428); Умирает сам Дионис, и умирают или нисходят в преисподнюю его бесчисленные двойники, его отражения, ипостаси, личины (340).

Если стихия описания, представленная в *Бесах* в образе Хроникера – это центростремительное повествовательное сужение от широкой панорамы литературно-политической жизни Петербурга в первых главах романа, "судебно-медицинского" освидетельствования факта самоубийства Ставрогина в финале: "Это сознание Ставрогина центробежно: он как бы окружает себя своими персонификациями – подделками, целыми группами персонажей, которых он снабдил "идеями", расставил и отдает в качестве жертвы овеествляющему "художественному насилию"

(Бахтин). Сознание Ставрогина овеществлено всей речевой реальностью романа в целом. Именно поэтому Ставрогин, как бы предвидя это описание лишает себя жизни, реализуя единственную возможность свободного действия. "Достоевский, – справедливо считает Д. Вейс, – определяет свободу как обладание своим собственным раскованным сознанием для лучшего или худшего. ...Потерять свое сознание значит продать свою принадлежность к человеческому роду" (238).

Итак, осознание трагизма бытия разворачивается по эпическому принципу, радиально, а не линейно (дуалистически): рефлексия "исходит" во множество направлений, панорамно, она пронизывает внутренней интимностью отчужденную внеположность и "сплавляется" с ней в неразличимом симбиозе. Поэтому романное трагедийное видение не имеет классического контрапункта в виде внезапного осознания – "озарения" логики роковых событий. Это, скорее, некая всеохватывающая стихия сознания, расплавляющая в себе традиционные культурные формы. Степан Трофимович, один из воспитателей юного Ставрогина, выражает смысл этого явления понятием "пожар нигилизма" (472). Такая рефлексия не оставляет для человека областей неискушенной интимности, рассудочного волеизъявления, дистанции между мыслью и действием. Это обстоятельство тонко подмечено М.М. Бахтиным: "Печорин при всей своей сложности и противоречивости по сравнению со Ставрогиным представляется цельным и наивным. Он не вкусил от древа познания. Все герои русской литературы до Достоевского от древа познания добра и зла не вкушали... Им еще доступны кусочки (уголки) земного рая, из которого герои Достоевского изгнаны раз и навсегда" (363).

\* \* \*

Неоконченный роман Р. Музиля *Человек без свойств* является наиболее ярким выражением состояния человеческого сознания и культуры рубежа веков. То необычное самоопределение нововременного человека, которое в своих произведениях зафиксировал Достоевский, претерпело дальнейшую эволюцию в творчестве Музиля, хотя последний (и это очень существенно) попытался "осознать внутреннюю бесформенность человека как неизбежность в позитивном плане" (19).

Полифонический музильевский трагизм, как и трагедийное мировосприятие Достоевского, имеет под собою объективную историческую основу. Как и предвоенная, предреволюционная Российская империя, Австрия рубежа веков и первой трети XX века – совершенно уникальный по политическим тенденциям, национальному составу и язы-

ковой ситуации этнокультурный комплекс в центре Европы, имеющий весьма расплывчатую, но узнаваемую целостность. "Три исторических явления, – считает Д. Шебештген, – оказали здесь решающее, формирующее воздействие: влияние Рима и латинской культуры, столкновение с турками и своеобразие Габсбургской Монархии" (177). Может быть поэтому Австрия является непосредственным источником "субъективного фактора" Второй мировой войны (как замечает Д.В. Затонский, "Гитлер не случайно вышел из Австрии" (23). Такое "многократно структурированное население" (Шебештген) породило и уникальный феномен противоречий целостности австрийской культуры, в том числе и словесного творчества. "Корни многообразия австрийского мышления... безусловно можно искать в многонациональной и полифонической социальной структуре Австрии", – пишет П. Кампиц (166). Характеризуя своеобразие австрийской литературы, Д.В. Затонский считает, что она "возникла под влиянием целого комплекса факторов и обстоятельств, слагающихся в особую австрийскую судьбу" (13). "Австрийская литература – своеобразный посредник между немецким и ненемецким – по преимуществу, славянским миром и культурой. И еще шире – между западом и востоком Европы" (24). "В Австрии как пожалуй редко где... сложилось внутреннее идейно-нравственное единство всей культуры в ее высоких проявлениях... Вникать в австрийскую литературу – значит узнавать с о е и подобное своему в пределах единства всей человеческой культуры", – пишет А.В. Михайлов (10).

Национальное, историческое, и территориальное своеобразие Австрии, "многократное структурирование" ее целостности порождает и особый тип сознания, "встроенности" человеческой личности в такую многокомпонентную реальность. "Характерный для австрийского менталитета усложненный подход к действительности, – пишет П. Кампиц, – своеобразно дифференцированное чувство реальности, благодаря которому в Австрии... научились элиминировать конфликты, просто не замечая их" (151). Главный герой романа Музиля, по мнению Д.В. Затонского, – "человек, чьи свойства еще не застыли в границах чего-то очевидного, конкретного и находятся в состоянии перманентного акта творения" (20). Р. Музиль в своем дневнике так описывает ситуацию начала века: "Средний человек разорван до самых своих глубин (война, красный, белый террор, империализм, чехи). Одно из самых сильных времен мировой истории" (128). Д. Шебештген отмечает, что "многие австрийские писатели пытались мистифицировать трагедию самоубийства. ...Йоган Нестрой, – продолжает критик, – сказал по этому поводу примечательную фразу: "Самая благородная нация – это резигнация" (77). Ганс Вайгель, написавший книгу о шести австрийских писателях, назвал

этот феномен (который благодаря Музилю, вошел в современную литературу) "бегством от величия"<sup>11</sup>.

Образ Ульриха, главного героя *Человека без свойств*, напоминает некое "поле тяготения", в пространстве которого сосуществуют, предельно обособившиеся друг от друга, человеческие качества, которые способны к самостоятельному взаимодействию с внеположенным миром по универсальным, неуловимым для характера, законам. "*Человек без свойств* состоит из свойств без человека", — называется одна из глав романа (180)<sup>12</sup>. Один из персонажей так характеризует Ульриха:

Он всегда знает, что надо сделать. Он может посмотреть женщине в глаза. Он может в любую минуту тщательно все обдумать. Он может пустить в ход кулаки. Он талантлив, наделен силой воли, лишен предрассудков, мужественен, вынослив, напорист, осторожен — ...пусть у него будут все эти свойства. Ведь у него-то их нет! Они сделали из него то, что он есть, определили его путь, и все же они ему не принадлежат... Все видоизменяемо, все — часть целого, бесчисленных целых, принадлежащих, возможно, к сверхцелому, которого он, однако, ни в коей мере не знает. ...Ведь такой человек — это не человек. ...не знаешь, вещь ли это, процесс ли, фантазия или черт знает что (90).

Пластичность и универсализм, как внутренняя константа Ульриха, предохраняют его от эгоцентризма, "какой присущ людям, заключенным в «тюрьму характера»" (20).

Способ внимания и выражения такой личности другим человеком, извне, тоже нетрадиционен. Вальтер описывает Ульриха, исходя не из его "сущности" как точного определения "характера", а в соответствии с его природой, начиная извне и двигаясь от периферии к центру. (Точно так Хроникер в *Бесах* "описал" Ставрогина):

Картина, которую он набросал, освободила его как удушающее произведение; он не извлек ее из себя, а вне его, подверстываясь к таинственной удаче начала, лепились слова к словам и при этом внутри его распадалось что-то, так и не дошедши до его сознания. Закончив, он понял, что Ульрих выражает не что иное, как эту бесхребетность, присущую ныне всякому на свете (91).

Ульрих почти зеркально повторяет жизненный путь Ставрогина... оба удачно начинают карьеру на военной службе, во время которой отличаются безудержными кутежами и любовными похождениями. Затем у обоих наступает перелом, ревизия своего самоопределения, после-

дующая отставка и гражданская жизнь. Ставрогин после бурных лет ранней молодости оказывается причастным к тайной политической организации, затем приезжает на родину, к матери, где и кончается его официальная деятельность. Ульрих после осознания себя "гениальной скаковой лошастью" а своей карьеры "лошадиным забегом", оставляет военную службу, становится инженером и очень способным математиком. Потом приезжает в родительский дом, так же, как и Ставрогин, заканчивает официальную деятельность и становится центральной фигурой, "идеальной связкой" по словам автора, весьма неопределенного аморфного мероприятия – "параллельной акции", "величайшей и неопределенной идеи", "подавляюще великой идеи", "распадающейся при всякой попытке схватить ее холодными словами" (140). Финал "параллельной акции" напоминает подготовку и смертоносное завершение "литературного праздника" в *Бесах*. "В конце концов, – пишет Д.В. Затонский, – само собою получается, что независимо от намерений участников, а порой и им вопреки, «параллельная акция» становится подготовкой к войне и в этом обретает свою великую идею" (156).

Подобно Ставрогину, Ульрих именуется "князем духа" (183). "Бездонная пропасть интеллекта", – говорит об Ульрихе Вальтер (89). Как и Ставрогин, главный герой *Человека без свойств* сочетает в себе активно – критический интеллект, подвергающий рефлексии всю целостность человеческого присутствия в мире и пассивно-созерцательную, негероическую установку в повседневной жизни. *Человек без свойств* подвергает себя формированию воздействий внешних обстоятельств" (43); "...наслаждение мощью ума было ожиданием, воинственной игрой... Ему было неясно, что он совершит с этой мощью, с ней можно было сделать все и ничего не сделать." (70).

Как и Ставрогин, Ульрих обладает нулевой степенью выраженности. "Клариссе казалось, что в Ульрихе скрыто что-то варварски таинственное, но ничего более точного насчет этого не приходило ей на ум" (257). Агата упрекает Ульриха: "Все, тобою сказанное, ты каждый раз снова берешь назад" (54).

Эволюция образа главного героя *Бесов* приобрела в романе Музиля более очевидные концептуальные очертания. Трансформация личности и ее "распыленное" бытие в объеме всего культурного универсума стало осознаваться героем как реальный факт. "Не делая, однако, ничего, что соответствовало бы личности..., причем нарочно не делая, Ульрих ждал позади своей личности, поскольку это слово обозначает часть человека, сформированную миром и жизненным путем..." (298). Такая установка порождает и новый, оригинальный способ присутствия в мире, основанный на "инстинкте построения своего 'я', который как инстинкт гнездо-

вания у птиц, сооружает свое 'я' из разных материалов" (293). Мир распадается, но узнается "по знакомой бессвязности идей и тому расширению без средоточия, которое характерно для современности" (43). "Нет больше противостояния целостного человека целостному миру, а есть движение чего-то человеческого в общей питательной жидкости, — говорит Ульрих. Совершенно верно... Любое действие и противодействие находят сегодня в интеллекте хитроумнейшие причины... Надо совсем устранимся, — тихо сказал Вальтер. — Сойдет и так, — отвечал его друг" (256).

Такие необычные гуманитарные формы возможны лишь в особой социокультурной среде, центр которой представляет собою средоточие мировых (не побоимся этого слова) процессов. Для Ульриха такой средой была Австрия, которая "находилась в середине Европы, где пересекаются старые оси мира" (56) — источник специфического культурного явления "Humanitas Austriaca"<sup>13</sup>, ментальности, пронизанной сложной системой конфликтов. Эта целостность содержала в себе не две половины "главного" противоречия, а имела, по мнению героя романа, по крайней мере девять измерений, которым соответствовали девять человеческих типов или "характеров" (57–58). Десятый же тип целостности есть самоопределение Ульриха и пространство разворачивания "параллельной акции". Оно представляет собой "трудноописуемое пространство", "пассивную фантазию незаполненных пространств", которая "стала очевидностью в Какании" (58).

Парадоксальная позиция вненаходимости к процессам внеположенной реальности и, в то же время, пребывание в центре этих процессов и невозможность не зависеть от них порождает ту пассивную созерцательную установку, которая исключает малейшую возможность для "героического акта": мир исполняет собою личность и пространство ее обитания, она идеально "растворена" в мире и не находится критерия для ее определения. "Ты просто австриец. Ты учишь австрийской государственной философии — тянуть волынку, — говорит Ульриху Вальтер. — Это, может быть, не так скверно, как ты думаешь, — сказал Ульрих в ответ, — из страстной потребности в четкости, точности или красоте можно дойти до того, что тянуть волынку тебе станет милее, чем предпринимать какие бы то ни было усилия в новом духе! Поздравляю тебя с тем, что ты открыл всемирно-историческую миссию Австрии" (254).

Герой современного трагедийного эпоса, обладая сознанием с неограниченными "степенями свободы", фатально озабочен сохранением свободы такого сознания как высшего пункта иерархии жизненных ценностей от опредмечивания внешним миропорядком. На рубеже

веков, как пишет Музиль, "требование идеального господствовало наподобие полицейского направления надо всеми проявлениями жизни" (79). И свобода сознания сохранялась лишь в эфемерной зоне возможного: между постоянным распознаванием и уклонением от "опредмечивания" и реальностью "тварного" существования. В современной исторической действительности капитализма герой не может реализовать всю полноту своего существования: большая часть духовных потенций "заземляется" идеализмом и созерцанием. "Чувство возможности можно определить как способность думать обо всем, что вполне могло бы быть, и не придавать тому, что есть, большую возможность, чем тому, чего нет" (38); "Он обладал какими-то дольками нового способа думать и чувствовать, но столь сильная поначалу картина нового распадалась на более многочисленные частности" (71); "С удивлением и ясностью видел он в себе все, кроме умения зарабатывать деньги, в котором он нуждался, поощряемые его временем способности и свойства, но возможность их применения он потерял" (там же). Видимо, это единственная возможность, которой Ульрих не обладал. "Порой у него было на душе совсем так, словно он родился с каким-то талантом, с которым сейчас нечего делать" (84). Именно потому, что универсализм и способности Ульриха не имеют отношения к "золотому тельцу", его личность не может себя обрести, и по точному замечанию Вальтера, оказывается "всего лишь предварительным этапом, не более". В своих дневниках Р. Музиль выразил эту мысль более четко: "Деньги есть мера вещей..., людской поступок больше не несет в себе никакой меры" (127).

Таким образом, деньги выступают как совершеннейший механизм отчуждения человека от самого себя. В купюрах овеществляется "великий дух" и только в этом инобытии становится единственной "общечеловеческой ценностью". И своим необретением, неопределенно-аморфным состоянием, личность оказывается единственной реальностью, способной противостоять капитализму. Это чувствовал и Музиль, когда писал о том, что "капитализм можно победить только противопоставив ему "альтернативный способ бытия" (126). В художественном выражении эта альтернатива предстает как процесс всепроникающего и разоблачающего эпического видения. "Известная, открытая врачами способность мыслей растворять и рассеивать разросшийся в глубине, мучительно запутанный конфликт, идущий из глухих областей личности, основана, вероятно, не на чем ином, как на их социальной, обращенной к внешнему миру, природе, связывающий отдельного человека с другими людьми и вещами (143).

В этой связи в романе Музиля на новом познавательном уровне раскрывается тема безумия, психических нарушений. Безумие, попадая в

"тигель романного самосознания" (Бахтин), выступает в нем не как непредсказуемый акт "дурной" воли, нарушающий "общественный порядок" мысли и действия, а как показатель внутреннего, самим субъектом неартикулируемого способа жизни и мировосприятия, законы которого ускользают от "правильного" мышления. Так, если у Гоголя в "Записках сумасшедшего" безумие — объект по преимуществу юмористического описания, а у Достоевского оно уже претерпевает эволюцию от психопатического "протеста" в *Двойнике* до безумия-мудрости Лебядкина в *Бесах*, то в романе *Человек без свойств* герой много размышляет о безумии в более широком антропологическом контексте, как о явлении не объяснимом лишь "научными" причинами и категориями. Проблему безумия Ульрих выводит на более высокий уровень понимания, чем его отец, профессор-юрист, всю жизнь занимавшийся проблемой вменяемости у преступников.

\* \* \*

Анализируя трагедийное в его современном, эпическом инобытии, весьма важно, на наш взгляд, проследить путь и выяснить место в такой поликонфликтной реальности традиционного дуалистического представления о трагическом, а также его образного выражения, то есть своего рода адаптацию европейского "монологического" трагизма романной полифонической структурой.

"Центробежный" трагизм современного мира буквально настигает и катастрофически деформирует тип личности (неразъятый с характером) классического трагизма, сознание которой способно взаимодействовать с миром только в рамках традиционного дуалистически "вещественного" представления или, напротив, в состоянии первобытной, "необработанной" экстаичности. (Так, Лебядкин в *Бесах* делит весь мир на свою персону и "бездну врагов моих"). Такая цельная личность принципиально не готова к сосуществованию с современным миром. Даже поистине героическими усилиями она не способна создать себе гибкую "автономию" и неизбежно обречена на идеологический гротеск или медико-патологические отклонения. Герои постантичных трагедий и однопорядковые им герои, например, Толстого и Бальзака, очутившись в художественном мире Достоевского или Музиля, напоминают хрестоматийных мамонтов, которых ожидает не сознательный (а потому подлинно трагический) выбор самоустранения (в самом широком смысле), а именно драматическое вымирание в навязанных самим себе идеологических теориях (Кириллов и Шатов), их о-пределяет уголовное законодательство (Моосбругер в *Человеке без свойств*), они принуж-

дены выбирать способ неподлинного "театрального" существования (Раймон в *Постороннем* Камю). Эти аномальные и девственно арефлексивные персонажи "децентрализованы" трагедийной полифонией, дезориентированы отсутствием более или менее отчетливых границ между знаками и реальностью, которую они выражают. Вопреки их воле в их сознании формируется некий бессистемный симбиоз "живой жизни" с миром языковых и культурных условностей. Однажды этот симбиоз становится неуправляемым, крайне враждебным и отчужденным от "благонадежности" его носителя. Тогда языческая вера в незыблемость законов миропорядка уступает место искренней растерянности и роковому заблуждению. Именно поэтому Лембке арестовывает не самого Степана Трофимовича (*Бесы*), а его библиотеку и теряет смысл связи между залихватской "литературной кадрилию" и происходящим в городе террором; Раймона по-настоящему "трясет", когда он инстинктивно "актерствует" при разговоре с полицейским (*Посторонний* Камю).

В этой связи целесообразно более подробно остановиться на эволюции "параллельного" образа – "литературного" аналога главного героя, изображенного в пределах очевидности "характера". В *Мертвых душах* таковым, на наш взгляд, является Ноздрев, в *Бесах* – Лебядкин. В Романах Музиля аналогом универсального сознания Ульриха является героический и арефлексивный образ – характер странствующего плотника-убийцы Моосбругера. В этом образе во всей полноте запечатлен трагизм исполинской первобытно-целостной личности в зыбкой реальности Австрии начала XX века. Такой герой в мире, распадающемся на части, испытывает двойную нагрузку: от неспособности владеть "официальными" правилами мышления и поведенческими условностями и от неспособности управлять природным сознанием.

"Для судьи Моосбругер был особым случаем; для себя же он был миром, а сказать что-либо убедительное о мире очень трудно" (102); "Моосбругер совсем не обращал внимания на голоса и видения, а думал. Он называл это так потому, что слово это всегда производило на него впечатление. Он думал лучше, чем другие, ибо он думал снаружи и внутри. В нем думалось против его воли. Он говорил, что мысли в него закладывались... Его мысли текли тогда, как ручей, питаемый сотнями родников, через тучный луг" (280); "Сильнейший инстинкт время от времени жестоко обращал его естество к внешнему миру; но, может быть, ему и правда не хватало лишь, как он говорил, воспитания и условий, чтобы сделать из этой потребности... великого анархиста: ведь анархистов, сплывающихся в тайных союзах, он с презрением называл жуликами. ...в основе его поведения явно лежала патология, отделявшая его от других людей, ему-то это казалось лишь более цельным и более

высоким сознанием своего «я». ...как только люди начинали обращаться с ним фамильярно и не почтительно, словно, наконец, раскусили его, он сматывал удочки, ибо его охватывало жутковатое чувство, будто его кожа сидит на нем недостаточно плотно" (97).

Характерно отношение архаичной личности к научному познанию. Моосбругер "питал большое уважение к человеческому знанию, столь малой частью которого, увы, обладал сам... Он смутно догадывался о нем. Его состояние представлялось ему непрочным. Его могучее тело было не вполне закрыто. Небо заглядывало иногда в череп. ...И никогда его не покидала какая-то торжественность, отовсюду протекавшая к нему через тюремные стены. Так он ... пребывал необитаемым коралловым островом среди бесконечного моря ученых исследований, невидимо окружающих его" (601); "По той же причине он старался и на судебных заседаниях выражаться по-книжному, говорил, например, «это, по-видимому, является основой моего зверства» или «я не представлял себе еще более жестокой, чем обычно бывают, по моему наблюдению, такого рода бабы».." (там же, 98).

Отчуждение языка от живой реальности, зафиксированное в *Шинели* Гоголя и акцентированное в *Бесах*, у Музиля в образе Моосбругера достигло своего апогея. Этот герой прилагает титанические усилия, чтобы сохранить соответствие слова и его внеязыкового соответствия. Вот как эволюционировала манера речевого изъяснения Акакия Акакиевича<sup>14</sup> и Кириллова<sup>15</sup> в образе Моосбругера:

Слова затрудняли его, ему всегда не хватало слов, и порой, когда он с кем-нибудь говорил, случалось, что тот вдруг удивленно глядел на него и не понимал, как много значило отдельное слово, медленно произнесенное Моосбругером. ...когда он нуждался в словах больше всего, они, как назло, прилипали резиной к небу, и тогда, бывало, проходило безмерное время, прежде чем слог открывался и снова продвигался вперед (278).

Наиболее ярко муки наивного сознания Моосбругера проявлялись во время контакта с представителями "культурно-речевого" официоза: "В ярости Моосбругер смутно чувствовал, что все они говорили так, как им было удобно, и что это-то говорение и давало силу обходиться с ним так, как они хотели. У него было свойственное простым людям чувство, что образованным следовало бы отрезать язык" (275).

Именно через образ Моосбругера Музиль показал, что язык может стать не только отчужденным и неконтролируемым, но и реальностью, способной посягать на жизнь людей:

По опыту и убеждению Моосбругера, ни одну вещь не следовало брать в отрыве от прочих, потому что одно цеплялось за другое. И в его жизни уже случилось, что он говорил какой-нибудь девушке: "Ваш алый, как роза, ротик!", а слова эти рвались вдруг по швам, и возникало что-то очень неприятное, лицо делалось серым, похожим на землю, по которой стелется туман, а на длинном стволе торчала роза; тогда искушение взять нож и отрезать ее или нанести ей удар, чтобы она вернулась на свое место в лице, бывало огромным. Конечно, Моосбругер не всегда брал сразу нож; он делал это только тогда, когда иначе не мог справиться. Обычно, он как раз пускал в ход свою исполинскую силу, чтобы не дать миру распасться (280–281).

Примечательно отношение Ульриха к своему "двойнику":

Унылая смесь жестокости и несчастья, составляющая естество таких людей, была ему также неприятна, как смесь точности и небрежности, являющаяся признаком выносимых ему приговоров. ...ему было ясно, что государство в конце концов убьет Моосбругера, потому что при таком состоянии незрелости это просто яснее, дешевле и надежнее всего (235).

\* \* \*

Таковы особенности эволюции героев классической традиции трагедийного в поликонфликтном эпическом трагизме современной литературы. Если человек классической трагедии – это "абсолютная" индивидуальность перед лицом неизбежного рока, то героизм неклассической трагедии тоже нетрадиционен: это героизм существования невоплощенной личности, безличное бытие. Личность не существует как устойчивая данность "я – для – других", а образ ее не расторгим с самой художественностью артефакта. Человек обретает свой образ только во всем объеме романного дискурса.

Эпическое воплощение трагического есть адекватное смысловое отражение центральной для культуры XIX–XX веков: процессов глобальной трансформации, распада целостности традиционной картины мира, "овеществления" личности и сознания человека, "перераспределения" его образа в контексте универсального отчуждения.

Сущности этого всеобщего отчуждения в его художественно-речевом инобытии соответствуют два способа изображения "смыслового целого" главного героя и завершения самого трагедийного произведения.

Один способ изображения тяготеет к традиционной риторической литературности. Он характеризуется жанровой завершенностью произ-

ведения. Характерологическая данность героя целостна как объект очевидного, типажного завершения. С жанровым определением повествования, определяется, то есть умирает и герой. Но со смертью героя исчезает лишь его "часть" – характер как внешнее выражение сознания, но оно не само. Таковы Акакий Акакиевич (*Шинель*) Гоголя, Ставрогин (*Бесы*) Достоевского, Мерсо (*Посторонний*) Камю. Невоплощенность личности и невозможность ее прижизненного самовыражения через характер, а в итоге – несовпадение широты и богатства "образа личности" с границами жанрового канона (отсутствие адекватного жанра) порождает нетрадиционную завершенность авторской воли ("замысла") (смысл шире жанра): у Камю – в философском эссе, где "главный герой" – личность автора; у Гоголя – в переосмыслении христианского жанра жития, в двух судьбах Акакия Акакиевича: незаметного чиновника и наводящего ужас на весь город привидения; у Достоевского – в концептуально-авторском "овеществлении" главного героя всей поэтикой произведения. Жанрово незавершенная личность, таким образом, продолжает жить за границами своей типажной, характерологической объективизации. Но в рамках ее жанровой явленности перед нами – трагедия необретения человека в уготованной социокультурной (в том числе и жанровой) данности.

Второй способ отчуждения – это центробежно отторгнутое бытие частей, свойств личностной целостности, дистанцированность сущностных сил человека друг от друга и автономия, относительная независимость от индивидуальной воли. В этом случае автор-творец не видит сугубо литературного завершения такой неопределенной личности, но постигает смысл происходящего. Герой завершается не в характерологической или жанровой очевидности (таковой по сути нет), а в архитектурном единстве о п и с а н и я рядоположенных свойств героя, рассредоточенных во всей полноте культурного универсума и не привязанного к статике характера. В этом варианте даже образ человека не имеет устойчивых, узнаваемых черт, а произведение принципиально не может быть завершено (причем это не случайное, а фундаментальное его качество). Таковы Чичиков (*Мертвые души*) Гоголя – неоднозначный образ, мерцающий сквозь монументальные типажи "второстепенных" персонажей и не могущий обрести своего места в мире; три ипостаси, бесконечно далеких друг от друга, "коллективного" героя *Братьев Карамазовых*; таков неопределенный, разъятый на "свойства" и как бы потерявший их герой романа Р. Музиля *Человек без свойств*. Все эти герои претерпевают трагедию необретения, а произведения, для которых такой герой является первореальностью, никогда не могут быть завершены.

Финал этих больших произведений (незавершенная поэма в прозе и незавершенный роман) нелитературен: он разомкнут в "живую жизнь" (Достоевский). Незавершенность, трагическая утрата целостности, в том числе и жанра, есть художественное отражение состояния мира и авторского сознания о нем. Это самая длящаяся действительность, протекающая через сознание автора и возвращающаяся в свое первичное, долитературное состояние.

### Примечания

- 1 Именно первый теоретик искусства, Аристотель, предпочитал чтение сценария трагедий непосредственному зрительному соучастию.
- 2 Еще раз подчеркнем, что античная трагедия – это прежде всего кульминационное действие общегосударственного, строго регламентированного празднества Великих Дионисий, проводимого в течение пяти дней всем населением Греции и союзными государствами.
- 3 Глубокая ревизия классической традиции трагедийного началась в творчестве трех философов, – "стилистов", результатом которого явилось: вначале – альтернатива гегелевской эстетике (вполне приемлемой самим Гегелем) – учение о трагическом К.В.Ф. Зольгера (*Эрвин. Четыре диалога о прекрасном*). Затем это резкая критика понимания трагического в эстетике Гегеля с Кьеркегором. И, наконец, категорическое неприятие самих принципов философствования гегелевской теории трагического в философской эссеистике Ф. Ницше.
- 4 Подробнее об этом см.: А.А. Пушкарев, "Система высказываний в романе Ф.М. Достоевского *Бесы*." – *Философские науки*, №6, 1991, 30–38.
- 5 "Для трагедии, – справедливо пишет Ю.Б. Борев, – отражение общемирового состояния является законом жанра" (197).
- 6 Исключение из канонического текста романа развернутого самовыражения Ставрогина в форме исповеди (готовая глава "У Тихона") есть сознательный творческий акт Достоевского, акцентирующий природу нововременного трагизма. Как известно, глава не была включена не только в первой журнальной публикации в *Русском вестнике*, но и в отдельные прижизненные издания 1873 г., в которых Достоевский имел реальную возможность напечатать ее.
- 7 Возникновение этого явления мы можем наблюдать уже в *Бедных людях*, где изображенное сознание Макара Девушкина "растворяет в

себе" героев Пушкина и Гоголя. М.М. Бахтин говорит о "перевороте, который произвел молодой Достоевский в гоголевском мире: он перенес автора и рассказчика со всю совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя" (86).

- 8 В дальнейшем ссылки на роман *Бесы* только с указанием страницы цитируемого 10-го тома собр. соч., указанного в списке литературы.
- 9 Комментируя наблюдения А.Я. Гуревича над повествованием в исландских сагах, в которых "автор не просто знает содержание внутреннего переживания героя, но сознательно умалчивает о нем", А.В. Михайлов делает важный вывод о том, что "умолчание как литературное средство безусловно относится к историко-культурному словес...; вообще молчание может быть напряженной формой выражения смысла, формой сосредоточенности на нем" (33).
- 10 Эти два свойства образа Ставрогина осознались Достоевским как реальность в *Братьях Карамазовых*: "тайна" (чудо) и "авторитет" в "Легенде об Инквизиторе".
- 11 Непроницаемость, молчание как принцип существования и изображения главного героя "Бесов" Николая Ставрогина, в Австрии начала века получило концептуальную форму: Фриц Маутнер, автор трехтомных *Очерков критики языка* (1901–1904), считал язык "ложной" действительностью, закрывающей доступ к реальной. Цель критики языка – в избавлении от него и достижение молчания. Л.Витгенштейн в конце своего *Tractatus Logico-philosophicus* (1921) также приходит к заповеди молчания. "Приводимое в его 'Трактате' разграничение между тем, о чем можно только молчать и тем, о чем можно говорить, произвело настоящую революцию в философии", – считает П. Кампиц (159).

Да и молчание Ставрогина имеет своим ближайшим историко-культурным прецедентом русскую версию византийского исихазма (от греч. *σιχηα* – покой, безмолвие, отрешенность) – духовного фундамента православной мистики оптинских старцев. О многом говорит факт посещения Достоевским Оптиной Пустыни и долгие беседы наедине с о. Амвросием, самым прославленным старцем Оптиной, духовным преемником Паисия Величковского (1722–1794, канонизирован на последнем Соборе Русской Православной Церкви, возродившего подлинное православное предание. О. Паисий впервые перевел на славянский язык "программный" труд русского исихазма "Словеса об умной молитве или сокровенном делании. Высокое учение любомудрия подвижнического" Григория Синаита. Встреча с о. Амвросием окончательно убедила Достоевского, что "чистый, идеальный христианин дело не отвлеченное, а образно реальное, воочию предстоящее" (Ф.М. Достоевский, *Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., Т.15, 1976*).

- <sup>12</sup> Далее в скобках указывается номер страницы 1 кн. романа *Человек без свойств*.
- <sup>13</sup> "Человечность австрийской духовной культуры" (лат.).
- <sup>14</sup> "Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения. Если же дело было очень затруднительно, то он даже имел обыкновение совсем не оканчивать фразы, так что весьма часто, начавши речь словами "это право совершенно того...", а потом уже ничего не было, а сам он позабывал, думая, что все уже выговорил" (185–186).
- <sup>15</sup> "Кириллов казался несколько задумчивым и рассеянным, говорил отрывисто и как-то неграмматически, как-то странно переставлял слова и путался, если приходилось составлять фразу подлиннее" (75).

### Л и т е р а т у р а

- Достоевский, Ф.М. 1974. *Бесы*, – Полн. собр. соч. в 30-ти т., Т. 10 Ленинград: Наука.
- Музиль, Р. 1984. *Человек без свойств*. Роман в 2-х кн. Кн. 1, Москва.
- Гоголь, Н.В. 1952. "Шинель" – Полн. собр. соч., в 5-ти т., Т. 3, Москва: Наука.
- Бахтин, М.М. 1979. *Проблемы поэтики Достоевского*. 4-е изд., Москва.
- Бахтин, М.М. 1986. *Эстетика словесного творчества*. 2-е изд., Москва.
- Борев, Ю.Б. 1970. *Основные эстетические категории*, Москва.
- Долинин, А.С. 1922. "Исповедь Ставрогина (В связи с композицией "Бесов)". – *Литературная мысль. Альманах*, Петроград, 22–34.
- Затонский, Д.В. 1985. *Австрийская литература в XX столетии*, Москва: Наука.
- Затонский, Д.В. 1984. *Роберт Музиль и его роман "Человек без свойств"*, Москва, 5–28.
- И.М. 1919. "Образ Ставрогина и идея романа-трагедии "Бесы"." – *Метеор*. № 12, Н. Новгород.

- Иванов, Вяч. 1989. "Эллинская религия страдающего бога"; его же, "Дионис и прадионисийство". – *Эсхил. Трагедии*. В пер. Вяч. Иванова, Москва: Наука, 307–453.
- Кампиц, П. 1990. "Австрийская философия." – *Вопросы философии*, № 12, 150–167.
- Кашина, Н.В. 1986. *Человек в творчестве Достоевского*, Москва.
- Любимова, Т.Б. 1985. *Трагическое как эстетическая категория*, Москва: Наука.
- Михайлов, А.В. 1988. *Из источника великой культуры. – Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX вв.*, Москва.
- Михайлов, А.В. 1989. *Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры*, Москва: Наука.
- Полонский, В.П. 1924. "Николай Ставрогин в романе "Бесы" Ф.М. Достоевского." – *Ф.М. Достоевский. Классика в марксистском освещении*, Москва, 73–128.
- Попов, П.С. 1928. "Я" и "ОНО" в творчестве Достоевского. – *Достоевский*. Вып. 3, Москва: ГАХН, 217–277.
- Тэрэн, Д. 1984. "История восприятия романа "Бесы" Достоевского во Франции (Вогюэ, Жид, Камю)." Пер. с венг. – *Studia Russica*. 7. Vr., 253–284.
- Шебенгтген, Д. 1983. "Австрийская литература и ее связи с литературами дунайского региона." – *Иностранная литература*, № 10, 176–181.
- Davison, R.M. 1983. "The Devils': The role of Stavrogin." – *New essays on Dostoevsky*, Cambridge etc.: Jones M.V. a Terry G.M.: Camb. univ. press, 204–213.
- Horvath, K. 1982. "Stavrogin in the Structure of 'The Possessed' (Ethico-philosophical dilemmas in Dostoevski's novel)." – *Acta Litt. scient. Hung.*, Vol. 24., Bp, 101–115.
- Kormendy, Zs. 1982. "The Mane hero as an organizer of the novel. Stavrogin in 'The Possessed'". – *Acta Litt.* Vol. 24, 95–100.
- Weiss, D. 1985. *Freedom and Immortality: Notes from Dostoevskian Underground. – The critic agonistes: Psychology, Myth and the Art of Fiction*. 12, Seattle–London: Univ. of Washington Press, 229–243.