

УДК 8И
ББК85.313 (4А)
С28

Сейбель Н.Э.,
доктор филологических наук,
Челябинский государственный педагогический университет

ОППОЗИЦИЯ ВЕНЫ И ПРЕДМЕСТИЙ В РОМАНЕ А. ШТИФТЕРА «БАБЬЕ ЛЕТО»

Большая часть представленных в литературе пространственных антитез естественны для сознания и воспринимаются как архетипические: «горизонталь-вертикаль», «своё-чужое», даже «столица-провинция». Другая, меньшая, часть уходит корнями в национальное сознание: «восток-запад», «культура-природа». Авторская индивидуальность проявляется не столько в выявлении новых структур, сколько в трактовке старых. Смыслы внутри антитегической пары выявляются как в общекультурном контексте, так и в связи с авторской эстетикой использующего их писателя. Существующие исследования, посвященные хронотопу, почти всегда учитывают оппозицию его частей. Это во многом связано с тем, что теория хронотопа начинает разрабатываться в эпоху очередного «распада ценностей» — в начале XX века (основополагающая работа М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» вышла в 1937 году), когда фрагментарность и оппозиционность мышления становятся нормой.

Анализируя наиболее «целостную» литературу: античный и рыцарский роман, — Бахтин выделяет те типы пространственно-временных отношений, которые сопоставляют и соединяют различные темы и мотивы произведения («дорога», «замок», «гостиная-салон»). Однако фиксирует и противопоставляющую функцию пространства, отводя существенное место, например, «порогу», означающему в романе кризис, перелом. Дальнейшие исследования проблемы углубляют представления об оппозиционности частей, составляющих хронотоп литературного произведения. Значительную веху на этом пути составляют труды М. Элиаде (в частности «Священное и мирское» 1956), представляющего мир в оппозициях священного и неосвященного, космоса и хаоса, и определяющего, что сам язык фиксирует эти объективные оппозиции, не давая писателю освободиться от них. Путь анализа указывают и рассуждения Г. Башляра о пространстве в литературном произведении: «Формальному воображению нужна идея *композиции*. Воображению же материальному — идея *комбинации*» (курсив — авт.) [1, 135]. Соседство, комбинация или противостояние двух стихий в установлении «соответствий между жизнью природы и человеческой психикой» [Там же, 133] может рассматриваться как частная форма бахтинского «порога» — перехода из одного состояния в другое.

Один из первых австрийских писателей, давших отчет истории национальной литературы, создавших специфически австрийский текст и

прочно ассоциирующийся не с общенемецкой, а именно австрийской культурной историей – автор двух больших романов «Бабье лето» (1857) и «Витико» (1865 – 67) Адальберт Штифтер. Говорить о нем во многом означает определять специфические черты австрийской литературы. Именно поэтому и почитатели (Г. Белль во «Франкфуртских лекциях»), и хулители (Т. Бернхард «Старые мастера»), и насмешники (Р. Менассе «Страна без свойств») начинают разговор об Австрии со штифтеровских текстов. Его романы создавались в ситуации крайней политической нестабильности, не разрешенной, а лишь усугубленной революцией 1848 года и последовавшими за ней роспуском парламента (1849), возобновленными попытками объединения Германии (создание франкфуртского парламента 1849), принятием и отменой двух конституций (1849 и 1852). С точки зрения исторической, романы написаны на «стыке» эпох, в момент перехода от одного типа монархии (опирающейся на религиозно-географическую государственную структуру) к другому (национально-этническому). Переход для Австрии настолько болезненный, что длился почти двадцать лет (до вступления в силу австрийской Конституции 1867 года) и включил в себя две войны (1859 и 1866 годов), в которых Австрия потерпела серьезные поражения.

На этом фоне задача, которую ставит перед собой Штифтер: «Создать поэзию, а не книжку для развлечения» [7, 347] — есть задача освоения действительности не в её конкретно-исторических реалиях, а на уровне поэтико-метафорическом, обладающем достаточной степенью удаленности от факта и позволяющем сделать выводы обобщающие, касающиеся хода истории в целом. Роман «Бабье лето» и по замыслу и по результату – поэтическая утопия, рисующая идеального человека в идеальных обстоятельствах.

Герой романа – Генрих Дрендорф – пройдя путь становления и осознав свое место и предназначение (правда, каково оно, мы точно не знаем и ответа на вопрос, какое поприще он избрал, не получаем), оглядывается назад и пишет записки о своей юности, состоявшей из странствий по горным дорогам с целью практического изучения ремесел, наук и искусств. Последнее произвело на него наибольшее впечатление, поскольку стало доступно благодаря старшему другу – барону Ризаху, в имении которого Генрих каждый год проводит начало осени.

Путешествие героя образует рационалистически строгую графику романного хронотопа. Роман строится на соотношении пространственно-временной горизонтали (мир, связанный с социальным бытием, современностью, представленный оппозицией столицы, загородного дома и имения в горах) и вертикали (равнина – плоскогорье – горы, воплощающие вечность).

Пересекающиеся плоскости составляют, как в том, так и в другом направлении, из оппозиционных сфер. Горизонталь романа расширяется за счет «цивилизационно-исторических» оппозиций: город – имение, центр – периферия, внутреннее – внешнее. Вертикаль воплощена в минералах и материалах: степь – лес, камень – лед. Путешествуя по этим оппозиционным пространствам, герой всякий раз преодолевает границу, зачастую осознавая переход из одного состояния собственного духа в другое. «Преодоление»

формирует героя. Сам мотив преодоления (родственный испытанию, искушению) – один из признаков воспитательного жанра. Однако в данном случае оно не связано с внешними препятствиями, лишено конфликтности. Мотив перехода границы не связывается и с психологией героя, а выявляет связь героя с миром вне него: герой познает природу и культуру и, поднимаясь все выше в горы, переходит на новую ступень познания.

Главные особенности хронотопа романа Штифтера «Бабье лето», таким образом, оппозиционность, цикличность, вертикальная организованность и стремление к постепенному расширению каждого заявленного природного и социального уровня.

Одна из важнейших оппозиций романа – оппозиция столицы и провинции. Город (Вена) противопоставляется естественному, природному миру (в который включены и имения Ризаха и Матильды).

Показательно, что Вена не выполняет напрямую своих «столичных» функций. Она является условным местом концентрации общественных нравов, господствующих идей, источником социальной функции, навязываемой герою, местом проявления его «свойств». Эта тенденциозная «нестоличность» настолько важна для Штифтера, что даже слово «столица» (Hauptstadt) употребляется только в рассказе Ризаха о своей жизни (глава «Ретроспекция» последней части романа). Генрих и Наталия говорят о «городе». Несмотря на «условность» столичных функций Вены, Штифтер все же конкретизирует действие романа «Бабье лето», как и многих своих новелл, именно в рамках этого топоса. Как пишет М. Вюдер, первоначально тематизируясь как «городское, пока только жизненное», пространство скоро развивается в пространство венское – столичное – с одной стороны, и городское, следовательно, ограниченное, насильственное по отношению к человеку – с другой [8, 154].

В концентрированном виде негативное представление о столице дается в романе в первых двух главах, где центральное внимание сосредоточено на принципах отца, положенных в основу воспитания Генриха. В первую очередь Вена сопряжена с разговорами о профессии господина Дрендорфа. Городская квартира – это место не только жизни, но и работы: «в том же доме были у него лавки, контора, склады и прочее необходимое для его дела» [2, 21]. Служба ассоциируется у Штифтера с долгом, с жертвой, с обязанностью. Его идеальные герои честно делают свои дела, но не ищут в них радости. Поэтому счастье, когда господин Дрендорф в финале романа создает, наконец, достаточно прочное положение семье и уходит на покой. Владелец значительного состояния Ризах скромно живет в своем имении, занимаясь живописью, скульптурой, сельским хозяйством – делами, приносящими радость, но с неудовольствием вспоминает свою чиновничью карьеру. Город устойчиво ассоциирован с нелюбимой службой, часто требующей жертв. Если семья проводит лето в деревне, то «отец не мог составить нам компанию, потому что дела удерживали его в городе» [Там же, 23]. Городские обязанности предстают нерасчленимой массой, в которой нет успехов и радостей. Автор характеризует количество дел, связанных с предприятиями отца, нагнетая их при помощи

однородных рядов, но нигде не конкретизирует, чем именно занимается господин Дрендорф. Постоянное увеличение числа приказчиков подспудно свидетельствует и о количестве обязанностей, а строгий распорядок дня является не только частью воспитания, но и условием процветания дела.

Вена, таким образом, ассоциируется с самоотверженностью долга, с каждодневным трудом, необходимым, но не животворным. Ту же характеристику можно встретить и в штафтеровских новеллах. Так, в «Кондоре» столица представляется городом мелочных, тщеславных и бездуховных забот: «... деловито шумела огромная столица, хлопоча об утолении сиюминутного голода и о сиюминутном изобилии» [3, 162]. В «Вене и венцах» возникает образ гигантского города, картина которого смазана, лишена ясности, в ней едва проступают отдельные лица и черты. Неопределенная и неназываемая вещественная масса Вены угнетает, создает представление об опасности, непознаваемости и неподконтрольности. Отсутствие целостной картины воплощает, по Штафтеру, и отсутствие смысла, духа, гармонии. Истинный покой и радость дарит только жизнь на лоне цивилизованной, гуманизированной человеческими усилиями природы (облагороженной трудом и пользой, превращенной в сад). Это подтверждает Ризах при первой же встрече со своим будущим воспитанником, когда объясняет ему, что истинную красоту и ценность знаков может осознать только землевладелец.

Противопоставление столицы имению достаточно очевидно на образном уровне. В описании города подчеркиваются ограниченность, узость: «часть второго этажа», «кроме нас ... жила ещё», «довольно большая комната», «из старого, мрачного городского дома», «из-за недостатка места» (выделено нами – Н.С.). Дом в предместье, в который переезжает семья, соотносим с противоположным образным рядом, направленным на создание эффекта свободы, открытости, удобства: «могли дышать свежим воздухом и двигаться», «была выделена особая комната», «большой, слишком открытый... двор». Подобная дифференциация присуща и целому ряду новелл Штафтера, где Вена также составляет необходимый и критически осмысленный фон действия. Так, в концентрированном виде аскетизм Гуго Эвариста (новелла «Старая печать») противопоставлен столичной жизни: «Гуго проживал в столице, оставался по-прежнему чистым и невинным, как девушка. Ибо у кого в груди пребывает бог, того не коснется земная грязь» [5, 173]. В понимании протагониста «Полевых цветов» австрийская столица сохраняет налет провинциальности, особенно заметный в сравнении с австрийскими пейзажами, контрастирующий с мощью окружающей её природы: «... всякий унылый день, настигающий меня в этой столице, которая зачастую видится мне провинциальной и обшарпанной в сравнении с привольной, исполинской метрополией природы» [4, 15].

Утверждение «провинциальности» Вены характерно и для других австрийских авторов. Но различие сравнений, в данном случае свидетельствует о существенной разнице эстетик: Брех и Музиль, например, сравнивают её с другими столицами, Штафтер – с природой. Столицы иных стран, путешествие по которым совершают герои «Бабьего лета», проникают в текст лишь как

фигура умолчания: Наталия много путешествовала, но упоминает об этом лишь в контексте разговора, вскользь, «к слову», Генрих отчет о своем путешествии по европейским столицам укладывает в один абзац. Писатель создает микромир, живущий по законам уюта, целесообразности и человечности. В этом мире не нужны дальние путешествия, великие потрясения. Он должен быть приспособлен к повседневным нуждам духовно развитого человека, а потому все необходимые впечатления герой получает в пределах своего (национального) пространства, подробно описывая лишь те географические пункты, которые становятся местом его жизни, а не проезда, посещения и т.д.

Очевидны, таким образом, те общелитературные смыслы, которые связаны у Штифтера с оппозицией «столица – провинция». Столичное: чиновничье, деловое, безрадостное; провинциальное: вольное, размеренное, доставляющее удовольствие. Соответственно, первое окрашивается горькой иронией, второе – меланхолией. К этой палитре добавляется традиционная семантика дихотомии города и деревни: городское – узкое, закрытое, скученное, деревенское – просторное, светлое, дающее одиночество. Важнейшая особенность штифтеровской картины мира в том, что из столично-провинциальной оппозиции изъят частотный для неё смысл «цивилизация – бескультурье». Отсутствие культуры связано не с провинцией, а с необжитыми внешними пространствами, на которых царят ветшание (как в описании восстанавливаемых Ризахом сооружений), развалины (постепенно «разваливается» замок одного из соседей Асперхоф), неухоженность (царящая в теплицах Ингхофа), дисбаланс цвета и пропорций (замок в Тильбурге). Как и неосвоенная природа (горный лес, описание ледника), они несут опасность, неуютны, свидетельствуют о том, насколько разрушительно действует время. Говоря же о провинции, Штифтер обозначает круг обустроенных пространств, на которых царит не только цивилизация, но и дух собирательства и сохранения старины. Это замкнутый пригородный дом Дрендорфов, ограниченный решетками и оградами Розенхаус, имение Матильды, а также сады, мастерские. Здесь царят порядок и любовь к искусству.

Следующий смысловой план оппозиции столицы и провинции связан в большей мере с индивидуально-авторской эстетикой. Критический взгляд Штифтера на столицу выражается и в том, что с ней в романе связано понятие «моды». В эстетической системе писателя стиль и мода – антагонистичные понятия. Если «стиль» у Штифтера отражение вечности и проявляется в целостности восприятия произведения искусства в совокупности целей, которым оно предназначено, то «мода» свидетельствует об отрывочности, фрагментарности сознания, поскольку не предполагает наличия главного – внутренне обусловленной связи предметов, привлекающих её внимание, между собой. Именно поэтому «стиль» проявляется в комплексном описании как внешнего, так и внутреннего пространства, освоенного эстетически и отражающего, следовательно, поскольку одно не мыслимо без другого, определенный порядок – этику. «Мода» же «всплывает» в разговорах и повествовании рассказчика в связи с самыми разными объектами без какой-либо внутренней связи, но всегда как знак отрицательности. Можно смело

сказать, что когда Штифтер говорит: «Это мода», — он подразумевает «это бессмысленно, не связано с жизнью, не имеет цели».

Достаточно очевидно антимодные стремления обитателей Розенхауса показаны на примере платья. Они противопоставлены своим внешним видом всем, кого Генрих встречает в Вене, и в других поместьях. Первоначально герой отмечает одежду своего гостеприимца как «странную», «потрепанную» и даже «безвкусную», лишь постепенно осознавая её удобство, практичность, соответствие деятельности барона и уместность в окружении специфичной архитектуры, старинных картин и мебели, выполненной в сочетании старой формы и соответствии новым целям. Поняв, таким образом, «содержание» предмета, Генрих начинает иначе воспринимать форму и, что не менее существенно, отличать предмет, имеющий содержание, от не имеющего — модных городских платьев, в которых приезжают гости Ризаха и ходят венские знакомые Генриха. Своего рода кульминация этого противопоставления — ощущение дисгармонии модных платьев перед лицом произведения искусства, перед лицом Вечности, когда гости собираются в саду Матильды перед водопадной нимфой: «Мне было странно видеть нарядных людей в разноцветной одежде стоящими перед чистым, белым, нежным мрамором» [2, 380]. Понятие «моды» распространяется и на другие сферы В частности, на музыку: «Я поведал ей, что человек, обучивший меня в горах игре на цитре, играет гораздо лучше, чем городской учитель, хотя и не так манерно» [Там же, 241]. Охватывает даже науку: «Надо бы и дальше идти путем к лучшему, а не просто опять превращать старинное в моду, которой дух чужд и нудна лишь перемена» [Там же, 336]. Суррогат искусства — мода порождает новые суррогаты, такие как искусственные камни, которые как раз и демонстрируют наглядно отсутствие собственного внутреннего смысла, или разного рода псевдоискусства, не имеющие ни этико-эстетической ценности, ни материальной цены. Наглядное свидетельство — штифтеровский критический пассаж против вышивки в «Полевых цветах»: «...Самая непростительная трата времени... а самое огорчительное, что сие занятие вообще не приносит никакой пользы, — какое множество прекрасных мыслей и чувств могло бы за это время войти в сердце молодой девушки и сделаться её достоянием, но нет, она сидит сторбившись, в неловкой позе и механически орудует иглой да копается в клубках разноцветной шерсти. Такое медленное, бездушное копирование формы умерщвляет сердце, отупляет и опустошает дух» [4, 93]. Мода подменяет истинные глубокие чувства разговорами о них (пример — городской друг Генриха, готовый растрезвонить о своей любви к Наталии на всю Вену) или экзальтацией страсти (разговоры барышень в «Полевых цветах», которым «неведомо сияние божественной любви, они подменяют его модной мишурой» [Там же, 65]).

Показывая различные проявления «моды», Штифтер тщательно избегает установления взаимосвязи между ними. Она не характеризует эпоху, как стиль и искусство — она их суррогат, не имеющий исторической цели, и не образующий единого культурного поля, в котором все составляющие были бы взаимосвязаны. Само возникновение понятия «мода» — свидетельство

возникшего в недавнем прошлом исторического «провала» — эпох, прервавших логическую преемственность в развитии культуры, «представление о прекрасном пропало, на смену ему пришла мода, признававшая прекрасной только себя самое и потому выставяющая себя напоказ везде, к месту или не к месту» [2, 459].

Столичный город, воплощающий моду (не только в платье, но и в поведении), тоже лишен целостности. Стремящийся к максимальной подробности и обстоятельности описаний, когда речь идет о загородных имениях, Штифтер сводит представление о столице к описанию нескольких гостиных.

Во внутреннем же пространстве идеальных имений Ризаха и Матильды, в доме Дрендорфа формируются основы нового стиля, намечается путь его формирования — соединение эстетизма с целесообразностью: «Формы предметов были... переняты у старины, но мы не просто подражали старине, а делали самостоятельные предметы для нынешнего времени со следами учения у прошедших времен. К такому взгляду мы пришли постепенно, видя, что новая мебель некрасива, а старая в новых комнатах неуютна...» [Там же, 222]. Весьма показательно, что каждое из идеальных пространств романа — пространство «сделанное», вновь построенное по тем законам и нормам, которые отстаивают штифтеровские герои.

Если в первой части романа Вена — предмет негативной оценки, то с развитием героя его взгляд на столицу усложняется, становится менее однозначен. Достигнув определенного уровня духовного развития, герой дифференцирует культурную функцию столицы и её мистико-иррациональную масштабность и неподконтрольность. Он учится преодолевать городскую «ограниченность», скованность и зарегламентированность и через какое-то время уже не может без Вены обойтись: он навещает друзей, берет уроки у ювелира, ходит в театр, оказывается участником светской жизни и посещает философские диспуты у княгини. Генрих сам комментирует необходимость своих зимних возвратов: «В общем же меня особенно удовлетворяли те вспомогательные средства, какие дает для образования большой город и каких нигде больше не найдешь» [Там же, 160]. В городе герой имеет возможность рационально систематизировать накопленные за лето эмпирические и эмоциональные впечатления. Городские сцены вводятся в роман не только и не столько с целью критики, хотя критическая оценка «светской» жизни присутствует в романе достаточно устойчиво. Вена не только место труда, но и «праздник» для детей, навещающих своего отца с редкими визитами: «На неделе мы один раз, а то и два раза навещали его в городе, и тогда он принимал нас и потчевал» [Там же, 23]. И в дальнейшем она — место подведения итогов собственного развития, осуществленного в течение года, необходимый пункт «поверки»: сохранности тех ценностей, которые были заложены изначально (в городе) и приобретения новых.

Столица, таким образом, обретает смысл мистический, противоположный истине провинциального покоя. Она наделена собственным духом, непознаваемым, иррациональным, опасным и неназванным. Вена воплощает

настоящее, в противоположность провинциальным имениям – будущее, – в которых создается новый «стиль эпохи», и в противоположность необжитым пространствам, на которых царят непознанные законы природы и рассыпаются старые замки – прошлое.

Литература

1. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. Б.М. Скуратова. – М.: Изд-во гуманитарной лит-ры, 1998. – 268 с.
2. Штифтер А. Бабье лето / Пер. С. Апта. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 616 с.
3. Штифтер А. Кондор / Пер. Н. Федоровой // Штифтер А. Полевые цветы. Кондор. Горный лес. – М.: evidentis, 2002. – С. 156 – 186.
4. Штифтер А. Полевые цветы / Пер. Н. Федоровой // Штифтер А. Полевые цветы. Кондор. Горный лес. – М.: evidentis, 2002. – С. 4 – 156.
5. Штифтер А. Старая печать / Пер. С. Апта // Австрийская новелла XIX века. – М.: Худ. лит-ра, 1959. – С. 154 – 203.
6. Killy W. Wirklichkeit und Kunstcharakter/ Killy W. // Neun Romane des 19. Jahrhunderts. – München, Lizenzausgabe des Winkler Verlag, 1980. – S. 83 – 103.
7. Stifter A. Briefe / A. Stifter // Aus gew. und mit einem Nachwort vers. von H. Schumacher. – Zürich, Manesse Verl. Conzett und Huber, 1974. – 557 s.
8. Wyder M. Vorhof zum Tempel: Der Anfang von Stifters "Nachsommer" /M. Wyder // Sprachkunst. – 1989, Jg. 20. – H. 2. – S. 149–175.

Аннотация

Противопоставление провинции и столицы в романе австрийского писателя середины XIX века А. Штифтера «Бабье лето» несет в себе смыслы покоя и деловитости, свободы и долга, стиля и моды. В свете исторических воззрений автора каждый пространственный план текста соотносится со временем: необжитая природа и развалины старых замков – с прошлым, Вена – с настоящим, имения главных героев – с будущим. Образ пространства моделирует поведение героев и позволяет автору построить свою поэтическую утопию.

Ключевые слова: австрийский роман XIX века, хронотоп, столица и провинция.

Summary

Opposition of Capital and Province in the novel by Austrian writer A. Stifter "Nachsommer" includes meanings of peace and efficiency, liberty and duty, style and fashion. In light of author's historical views all locations in novel comply with different times: wilderness and ruins of ancient castles – with past, Vienna – with

present, country estate – with future. Space of novel determines behavior of personages and helps author to create his poetic utopia.

Keywords: Austrian novel of XIX century, chronotop, Capital and Province