

УДК 130.2

**«МАТЕМАТИКА ЧУВСТВА»
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. НИЦШЕ И Р. МУЗИЛЯ**

Е. В. Щербакова

Коломенский государственный педагогический институт

Поступила в редакцию 29 октября 2009 г.

Аннотация: в статье рассматриваются ницшеанские мотивы в интеллектуальных романах Р. Музиля: трансформация представляющего науку «свободного духа» и математики как средства «человековедения» в «человека возможности» и «математику чувства». Автор делает вывод, что Р. Музиль проводит основных героев через «испытание Ницше», отдавая предпочтение второму («критическому») периоду творчества философа.

Ключевые слова: Ницше, Музиль, перспективизм, «свободный дух», сверхчеловек, «веселая наука», «математика чувства», мораль, дионисийство.

Abstract: the author discusses Nietzschean trends in the intellectual novels by Musil: the transformation of scientific «free spirit» and mathematics as an instrument of «human knowledge» into «possibility of a man» and «mathematics of sense». The author comes to the conclusion that Musil takes his characters through the Nietzsche's test and prefers the second (critical) period of the philosopher creative work.

Key words: Nietzsche, Musil, perspectivism, «free spirit», Super Man, «a gay science», «mathematics of sense», moral, dionysism.

Произведения Р. Музиля (1880—1942) — яркий пример австрийской интеллектуальной прозы первой половины XX века. Это относится к малой прозе писателя, его обстоятельным дневниковым записям и, конечно, к вершине его творчества — огромному, так и не завершённому роману «Человек без свойств». Нашей задачей стало рассмотрение некоторых аспектов стиля писателя с позиций их ницшеанской производности и истолкования.

Ф. Ницше, при жизни не получивший признания на родине, в 1888 году в «Ессе homo» называл Вену в числе городов, где были восприняты его философские интенции. В 1875—1878 годах на почве увлечения творчеством Р. Вагнера и Ф. Ницше в Вене возник литературно-художественный кружок Энгельберта Пернерсторфера, включавший известных в будущем в различных областях деятельности В. Адлера, М. Грубера, Г. Малера, З. Липинера. Объединённые критической позицией по отношению к ценностям старшего либерального поколения, молодые студенты Венского университета видели в идеях Вагнера и Ницше возможность отыскать путь в тупиках современности. Через идеи Ницше прошли все, хотя отход зрелого Ницше от Вагнера и резкая антихристианская направленность последних произведений мыслителя заставили многих деятелей культуры «остановить»

ся» на раннем творчестве философа. В австрийской столице активно функционировало вагнеровское общество, осуществлялась финансовая поддержка байрейтских фестивалей, и большинству представителей культуры на рубеже XIX—XX веков, в период расцвета Сецессиона, был близок эстетикоцентричный Ницше с его идеей артистического дискурса и параболой развития художественно-сакрального жанра трагедии от античности до декаданса, олицетворенного оперной реформой Вагнера.

Р. Музиль в этом плане составлял скорее исключение, поскольку в его творчестве наиболее отчетливо выявлена рациональная компонента, которую можно — на основании соответствующих фрагментов произведений и дневниковых записей писателя — признать производной от ницшевского второго периода творчества (1876—1882, годы создания «Человеческого, слишком человеческого», «Утренней зари» и «Веселой науки»). После мучительного разрыва с Вагнером по идейным соображениям философия понимается Ницше как научная критика искусства. Фраза из записной книжки весны 1878 года гласит: «Сильный, свободный человек — это *не-художник*» [1, с. 533]. Эта формулировка представляет собой не только возражение знаменитому тезису Вагнера о человеке свободном и сильном, которому Революция даст силу, а Искусство — красоту («Искусство и революция»), но и утверждение «научной» позиции зрелого периода творчества.

Хотя философ сохранил понимание греческой культуры как культурно-философского образца, программа его критической рефлексии требовала перерастить рамки искусства и религии, преодолеть перспективу искусства и мифа. Философ остается в поле культуры, которая на протяжении всей жизни понимается им как прорыв к новым формам жизни, имеющий по отношению к существующей форме культуры одновременно критический и трансцендентный характер, однако теперь он сосредоточивается на проблематике настоящего. Научный метод Ницше, блестящего выпускника филологической школы Ф. Ричля, становится плотниной для художественного пафоса, в котором выявляется препятствие для научной истины. В неразделимом «кентаврическом» сплаве культурных измерений Ницше наука предстает ведущей силой культуры; построенное на иллюзии, художественном вымысле, искусство видится опасностью для истины и модулирующим аккордом в варварство при глубоком погружении в область иллюзорного. Иллюзия как сущностная характеристика искусства (преодоление «дионисического подполья мира» «аполлонической просветляющей и преображающей силой») [2, т. 1, с. 156] понимается теперь как цена истины, рассматриваемой как форма и качество культуры; жизнь — не как движимая страстью сила искусства, а как осознанное познание надежного близлежащего. Идеал художественного экстаза сменяет научная рассудительность. Научная оценка фиксирует художественную и философско-метафизическую перспективу.

При этом наука в понимании Ницше далека от позитивизма, скорее представляя собой род построенной на совмещении различных ракур-

сов рассмотрения человечества «вивисекторской» критической философии. Под микроскопом критического аналитика художник, в раннем периоде творчества Ницше превознесенный за креативность и игру художественных сил («играющее дитя»), теперь становится симптомом стратегии уклонения от реальной жизни. Искусство редуцируется до антропологического измерения: Ницше отказывается от заявленного в «Рождении трагедии» положения, что художник эстетически проникает в дионисическую основу жизни и природы и поэтому искусство принадлежит к универсальной жизни. Художник больше не указатель лучшей действительности, не вождь человечества, своими иллюзиями он даже мешает реальной работе над улучшением человечества и является врагом реальности.

В ницшевской критике художественной культуры ощутим оттенок сожаления по поводу дистанцированности от искусства, его отстранения в область прошлого (искусство именуется юностью культуры). Идеал человека во втором периоде творчества Ницше — человек науки, странник, свободный от оков абсолютной истины (в заимствованной из раннего романтизма метафоре странника, вдохновившей Ницше на создание одноименного стихотворения, отражена независимость свободного духа). Этот мыслитель-экспериментатор не художник, а внимательный аналитик высот и пропастей человеческой души, системы мышления и форм жизни человека. Свободный дух характеризуется аристократизмом рождения и воспитания, смелым экспериментированием на грани опасности и подвижностью оптической перспективы бесконечно расширенного поля познания, которую философ именует «авантюризмом духа». Фигуру свободного духа образуют «критический» и «утверждающий» векторы: критика исторически реконструированных форм человеческой жизни и направленное вовне прокладывание новых жизненных возможностей.

В «Веселой науке» Ницше частично возвращается к позициям раннего периода и приписывает художественные способности своему герою-ученому — создателю новых вопросов и путей, который меняет формы познания и самого себя. Воля к опасности свободного духа, который постоянно рискует собой и подвергается испытаниям и искушениям жизни, сближается с артистической смелостью создания совершенных иллюзий. Таким образом, научное мышление приближается к художественному горизонту; подвижность познания обозначается через метафору танца, и наряду со свободным духом, представляющим науку, возникает образ свободного духа-художника как его высшей ступени. Дарующая легкость иллюзорность искусства уберегает человечество от гнетуще-окаменелого осознания тяжести земного бытия: «танцующее», «насмешливое», «блаженное» искусство [2, т. 1, с. 581] позволяет философу сохранить свободу парения «над вещами», в том числе над моралью, в каждую эпоху человеческого развития не теряющую отпечатка стадного инстинкта. Пафос, который для раннего Ницше давало опьянение художественным всемогуществом, теперь

создается и высшим накалом науки, выходящей таким образом на орбиту искусства. Очень выразителен в этом плане афоризм 299 «Чему следует учиться у художников» из «Веселой науки», в котором Ницше призывает учиться у врачей и еще в большей степени — у людей искусства умению сделать не являющиеся прекрасными и привлекательными вещи таковыми: «Удаляться от вещей на такое расстояние, когда многого в них уже не видно и многое должно быть к ним привидено, чтобы можно было еще их видеть, — или рассматривать вещи под углом и как бы в срезе, — или устанавливать их так, чтобы они частично загораживали друг друга и смотрелись только в перспективе, — или глядеть на них сквозь окрашенное стекло или в сумеречном освещении... — всему этому следует нам учиться у художников, а в остальном быть мудрее их. Ибо эта утонченная сила обычно прекращается у них там, где прекращается искусство и начинается жизнь; мы же хотим быть поэтами нашей жизни, и прежде всего в самом мелком и обыденном!» [2, т. 1, с. 637].

В афоризме 301 Ницше разделяет виды мысле-чувствующего «созерцательного» и «активного» человека. Представители первого вида создают «вечно растущий мир оценок, красочностей, значимостей, перспектив, градаций, утверждений и отрицаний» [2, т. 1, с. 638], поступающий в распоряжение креативно вторичных «активных» практических людей. Страсть познающего ведет к смене эмпирических целей и создает новые художественные установки: пластическая изменчивость творческой оптики преобразует человеческое восприятие окружающего мира. В «Веселой науке» Ницше осознает, что иллюзия (например, репутация, имя, значимость), «вросшая в кожу» вещи, в конечном счете действует как сущность, в связи с чем неизмеримо возрастает значение нового творения: «Лишь в качестве творящих можем мы уничтожить!» [2, т. 1, с. 551]. Соединение научного мышления с художественными способностями и практической житейской мудростью, по Ницше, образует новую высокую органическую систему, где будут синтезированы функции художника, ученого, врача и законодателя. Свою жизненную задачу Ницше видит в том, чтобы смотреть на необходимое в вещах как на прекрасное и «быть только утвердителем» [2, т. 1, с. 587, 624]. Опасная жизнь, отвага и героизм познающего, готового вести войну «за мысли и их последствия», по Ницше, признаки последней эпохи человечества до прихода сверхчеловека [2, т. 1, с. 628].

Афоризмы «Веселой науки», связывающие понятия художника и познающего, позволили Т. Манну говорить о создании Ницше соответствующей «школы духа» (в эссе «Бильзе и я»). Антиромантическая позиция Ницше по отношению к примату чувства и искусства выражена в афоризме 246: «Мы хотим внести тонкость и строгость математики во все науки, поскольку это вообще возможно; мы желаем этого не потому, что рассчитываем таким путем познавать вещи, но для того, чтобы установить этим наше человеческое отношение к вещам. Математика есть лишь средство общего и высшего человековедения».

В афоризме 319 сказано: «Мы, другие, жаждущие разума, хотим смотреть в глаза нашим переживаниям столь же строго, как на научный опыт, час за часом, день за днем! Мы сами хотим быть собственными экспериментами и подопытными животными!» [2, т. 1, с. 619, 646].

В заметке «Очерк поэтического познания» (1918) Музиль разделил две области познания внешнего мира — «рациоидную» и «нерациоидную», не совпадающие по значению с рациональной и иррациональной. «Рациоидная» область охватывает «все поддающееся научной систематизации, сводимое к закону и правилу», поэтическая (шире — художественная) «нерациоидная» представляет собой область «неприрученных фактов» и неограниченно изменчивых событий: это «область реактивности индивидов, направленная на мир и других индивидов, область ценностей и оценок, этических и эстетических отношений, область идеи...» [3, с. 13—14]. Психолог Музиль избегает чистой иррациональности, опасность которой ощущает и передает в характеристике националистического кружка молодежи в «Человеке без свойств»; он стремится к обозначению, «прописанности», «просчитанности» не входящих в рационально-схематизирующую сферу, но доступных постижению чувств.

В «Душевных смутах воспитанника Тёрлеса» притча о мнимых числах сопоставляется с иррациональным миром чувств и подводит к сформулированному автором позже понятию «математики чувства». Альдо Вентурелли раскрывает авторскую дефиницию: «Он воспринимал любовь к математике как образец чувства, а не только как одну из особенностей Ницше, великого многостороннего учителя нашего поколения. Математикой чувства именовалась у него... та диалектика, которая уже готова найти в зле только крайний, случайный выброс добра...» [4, с. 329]. Юный Терлес увлечен математикой прежде всего с целью самопознания: «если меня мучит математика..., я не ищущего сверхъестественного, а ищущего именно естественное... понимаешь? Ничего не ищущего вне себя... я ищущего что-то в себе. В себе! Что-то естественное! Чего я, несмотря на это, не понимаю!» [5, с. 124].

Музиль заимствовал ницшевский образ моста, который философ считал оптимальным для описания требующего отрыва от земной тверди пути от человека к сверхчеловеку (самого человека, по Ницше, определяли образы дерева и озера). Разница заключается в том, что Ницше, охваченный безумием в 1889 году, лишь намечал траекторию полета и, условно говоря, создал архитектурный план идеи сверхчеловека, в которой ему виделся выход из кризиса человечества. Музиль же, скончавшийся в 1942 году, был вплотную подведен социально-политической практикой к «проверке» устойчивости ницшевской проектной конструкции. А. Карельский назвал образ моста с зияющим провалом посередине музилевской формулой познания и ориентации в мире [6, с. 21]. В рассуждениях о мнимых числах это раскрывает следующий фрагмент: «сначала в таком вычислении идут вполне солидные числа, представляющие собой метры, или вес, или еще что-нибудь осязаемое... В конце вычисления числа такие же. Но те и другие связаны

между собой чем-то, чего вообще нет. Не похоже ли это на мост, от которого остались только опоры в начале и конце и который переходишь так уверенно, словно он весь налицо?» [5, с. 114]. Музиль сделал предметом литературно-философской рефлексии этот отрешенный от тверди отрезок пути от реального к возможному бытию, связанный с бессознательным как с еще не познанной психической реальностью.

Музиль не занимался философией систематически, однако круг его чтения был достаточно широк, и Ницше вошел в него очень рано. Первое прочтение Ницше в 18 лет было отмечено в дневнике писателя следующей записью: «Его произведения читаются как духовно обогащающая игра. Мною он воспринимается как некто, открывающий сотни новых возможностей, ни одна из которых не выполнена... Ницше отдан публике как общественный парк, — но никто в него не входит» [6, с. 36]. Спустя несколько лет Музиль добавляет, что Ницше «показывает нам все пути к тому, чтобы наш мозг мог работать, но сам не идет ни по одному» [6, с. 37]. В размышлениях над своей духовной биографией Музиль пишет, что в юности воспринимал Ницше лишь на треть, но философ оказал решающее влияние на идейное наполнение его творчества [4, с. 303]. Ницше привлек писателя прежде всего своими опытами новой формы философского высказывания, пробуждения к жизни известных элементов в иной взаимосвязи, «сосредоточенностью и самопроверкой». Ю. Хабермас в связи с этим писал: «Имплицитная форма не только несистематически преподнесенной, но и умышленно лишенной аргументации философии, которая повинуете лишь культуре афористической убедительности, предполагает необычный простор для интерпретации» [7, с. 2].

Для Музиля, как и для его более успешного собрата Томаса Манна, Ницше олицетворял тесную связь между образно-художественным и научным познанием мира: Музиль называл его «первым философом, который не стыдился писать стихотворения», а его творчество — «великой попыткой» создания «книги о человеке», системы жизненной организации путем проработки «средней зоны» между художественным и научным мышлением [4, с. 307]. Интеллектуальная проза Музиля стилистически обнаруживает много общего с Ницше: абстрактные умозаключения писателя изложены в великолепно проработанной форме художественной притчи (в «Ессе homo» Ницше вспоминал, что Ф. Ричль сравнивал его филологические исследования с парижскими романами по абсурдной увлекательности) [2, т. 2, с. 723]. Кроме того, ницшевская критика этических ценностей и познавательно-теоретических построений определила новые возможности для духовной работы и образовала фундамент построенной на многозначности «возможных смыслов» проблематики Музиля. В отличие от Ницше, открывшего новые возможности познания как материал для предполагаемой игровой комбинаторики, Музиль стремится к научной проверке этих возможностей и их рационально-системному оформлению. Эта позиция основывалась на инженерно-техническом образовании литературно чуж-

дого как декадентам, так и экспрессионистам Музиля и присущем ему тяготении к точным методам в области психологии и философии: изданное в 1913 году эссе писателя выразительно называлось «Математический человек». Для пережившего глобальные социальные катаклизмы Музиля выхолощенность буржуазной трактовки гуманистического кодекса фиксировала разрыв между словом и духом и тревожную сопряженность цивилизации и варварства, отмеченную в свое время Ницше в образе тонкой яблочной кожуры культуры над раскаленным хаосом. В концентрированной форме социальные проблемы эпохи сфокусированы писателем в человеческом сознании.

В эссе «Нация как идеал и как действительность» (1921) Музиль писал: «Я думаю, что пережитое с 1914 года научило многих, что человек с этической точки зрения — это нечто почти бесформенное, неожиданно пластичное, на все способное. Доброе и злое колеблется в нем, как стрелка чувствительнейших весов» (сравним с высказыванием Ницше о сложной механике «звездного неба» людей нового времени, определяющей сосуществование в одном человеке различных моралей и совершение им «пестрых поступков») [3, с. 11; 2, т. 2, с. 339—340]. В главном произведении Музиля — «Человек без свойств» ставится проблема возможности изменения человека и, соответственно, мира посредством достижения утопического «инобытия» (*der andere Zustand*), однако незавершенность романа не дает возможности узнать авторское решение проблемы. Писатель до конца проследживает логику различных модусов человеческого мышления и поведения, испытывает их на прочность и не признает ни в одном из них возможности, ведущей к качественному изменению человека. Утопия существует как масштаб литературно-философской критики автора и его интеллектуально-образных утверждений, но не получает реального жизненного воплощения.

Название эссе «Мсье вивисектор» — первой пробы пера Музиля — имеет явственно ницшеанское происхождение. В «По ту сторону добра и зла» представлены вивисекция «добротного человека» и образ «микроскопистов познания», преобразованный в «Генеалогии морали» в образ «исследователей и микроскопистов души». В новелле Музиля рассматриваются «приключения и заблуждения вивисектора душ в начале XX века», причем «разъятию души» предшествует научный анализ человека, рассмотрение людей в виде «масок» и «препаратов» в ходе выработки теоретических положений «математической морали», то есть «науки о человеке». Автор определяет героя новеллы как «тип грядущего человека мозга», которому суждено «быть своим собственным историком или быть ученым, который кладет под микроскоп свой же организм и радуется, как только выясняет что-то новое» [4, с. 305]. Литературная «рентгеноскопия» Музиля в духе раннего Ницше ставит науку на службу искусству и в полной мере отражается в пронизанной личным переживанием философской «формуле жизни» автора в романе «Человек без свойств».

Разработанная Ницше теория перспективизма, отрицающая понятие истины и заменяющая категорию бытия становлением, лежит в основе обоснованной Музилом категории «возможности». Утрата истины в ходе истории человечества очевидна для философа в наступлении нигилизма, формулой которого стала фраза «Бог мертв». Нигилизм как результат критики морали западной философии отменяет теологическое мышление и объективистское познание и подводит исследователя к идее переоценки ценностей в обесмысленном и обесцененном мире — не механистической замены одной ценности другой, а разработки способа установки посредством нового самопонимания. Говоря словами М. Хайдеггера, «так как обесценение высших ценностей является их упразднением, возникающим из однозначно осознанных явлений и соответствующим этому осознанию, новое утверждение должно возникать из новой и более высокой осознанности (расчета)» [8, с. 75]. Все существующее представляет собой организацию, возникшую при ограниченной сроками доминирующей воле к власти. Подверженное непрерывному изменению бытие-становление требует постоянно новых интерпретаций, имеющих временный характер. Критерием интерпретации перспективно-обманчивой жизни становится масштаб присущей ей воли к власти.

Характеристика Ульриха как «человека без свойств» у Музиля имеет позитивный характер, поскольку Ульрих обладает «чувством возможности» как «не проснувшихся намерений бога» [9, с. 39], то есть его свойства не определены конкретными границами и находятся в непрерывном творческом поиске. Образ «возможности», эластично раздвигающей привычные жизненные рамки, был подготовлен уже в ранних новеллах Музиля, анализирующих симптоматичные человеческие поступки. Например, в «Созревании любви» из сборника «Соединения» (1911) героиню перестает поддерживать окружавшая ее ранее со всех сторон жизненная надежность: «жизнь расслоилась на сотни возможностей, раздвинула кулисы, за которыми все эти жизни были нагромождены» [10, с. 218]. Введенное Музилом разделение людей «с чувством реальности» и «с чувством возможности» заставляет вспомнить оппозицию освоивших настоящее практических «активных» и устремленных в будущее креативных «созерцательных» людей в «Веселой науке» Ницше.

Незавершенный монументальный роман «Человек без свойств» имеет ницшеанское обоснование, поскольку все центральные герои связаны с Ницше, пространством его мысли. Основу сюжета романа составляет история трех друзей детства писателя — Густля, Алисы и Роберта, которые выведены в нем под именами Вальтера, Клариссы и Ульриха как персонификации различных модусов мысли Ницше. Обилие цитат из основных произведений философа в дневниках Музиля наряду с проектами его литературных сочинений иллюстрирует процесс их эстетизации писателем и постепенного «вживления» в литературный контекст.

Образ Алисы-Клариссы вызывает прямые параллели с немецким философом: жизнь героини проходит в постоянном диалоге с его идеями как карикатурное выполнение «рецепта жизни» по Ницше. Кларис-

са верит в свою способность совершить нечто титаническое, неординарное и ищет гения, появление которого зависит, как ей кажется, только от ее воли. Критерием оценки гениальности выступает Ницше, постоянно присутствующий «за кадром»: героиня надеется, что «Вальтер будет даже большим гением, чем Ницше, и уж подавно — чем Ульрих, который возник позднее и просто подарил ей сочинения Ницше» [9, с. 177]. Музиль отмечает, что ее жизнь разворачивается как некий спектакль, в котором должна завершиться «громкая драма индивида», противостоящего толпе на основе силы воли: героиня не объясняет понятие гения, считая единственным доказательством существования этого феномена волю [9, с. 17]. Параметр жизненной силы, мощи, прославленный в поздних работах Ницше, становится определяющим критерием для оценки Клариссой любых явлений действительности. Например, в начале романа в диалоге с Ульрихом она произносит: «Ницше утверждает, что это признак слабости, если художник слишком занят моральной стороной своего искусства» [9, с. 73]. Мироззрение Клариссы сформировано в первую очередь сочинениями Ницше зрелого и позднего периодов творчества: «Так говорил Заратустра», «По ту сторону добра и зла», «К генеалогии морали», «Ессе homo». Ее лейттемами в романе становятся темы войны, новой морали, представленной в истории преступника Моосбругера, гения и связанного с ним жизнестроительства, рождения особого ребенка как главной жизненной задачи. Знаменательно, что Кларисса хочет ребенка от Ульриха, которого, в духе Заратустры, считает «дьяволом», ставшим Богом в результате связи с нею. Возможный ребенок предполагается «избавителем мира». Кларисса выходит замуж за Вальтера, прогнозируя в нем гения и видя себя подружкой великого человека, и подвергает его критике на основе «Казуса Вагнера». Ее идея освобождения Моосбругера основана на мысли Ницше о человеческой склонности к жестокому, страшному и злему, потребности в ужасном как в достойном враге [9, с. 492]. Разрушительно-дионисическое начало, составляющее основу характера Клариссы, перерастает в шизофреническую ипостась в финале романа.

Опасность бездумного погружения в стихию ницшевского аморализма была показана Музилем уже в «Душевных смутах воспитанника Тёрлеса» в образах подростков Райтинга и Байнеберга — лидеров среди учащихся учебного заведения героя. Райтинг идет по пути грубой силы: он упражняется в получении власти над другими наряду с ежедневным упражнением в боксировании. Для него «нет большего удовольствия, чем натравливать друг на друга людей, побеждать одного с помощью другого и наслаждаться вынужденными любезностями и лестью, под покровом которых он чувствовал внутреннее сопротивление ненависти» [5, с. 77]. Байнеберг озвучивает раннюю идеологию садизма: мысль Ницше о необходимости молотом-камертоном испытывать возможную пустоту кумиров трансформируется у него в нравственную пытку-унижение соученика на том основании, что слабость последнего способ-

ствуется постижению: «сама по себе принадлежность к роду человеческому решительно ничего не значит — это просто дурачащее, внешнее сходство» [5, с. 99]. Профанация идей Ницше, изображенная Музилем в уродливых вариациях Райтинга и Байнеберга на тему сверхчеловека, мрачно отзовется впоследствии в истории Германии.

В «Человеке без свойств» Вальтер и Ульрих олицетворяют две различные возможности, возникшие в ситуации духовного «поворота винта» эпохи (действие романа происходит в 1913 году, в канун убийства габсбургского престолонаследника и начала Первой мировой войны), и Музиль описывает обоих, ссылаясь на Ницше. Произведения Ницше, служившие юношеским чтением героев, представляют в романе почву для их существенных разногласий. «Дилетант» Вальтер, последовательно примеряющий различные художественные роли, является персонафикацией ницшевской критики Вагнера. Музыка соединила его с Клариссой, но она причисляет себя к страждущим от избытка жизненной силы, желающим дионисического искусства. Вальтер же воплощает тип романтического музыканта, на которого музыка производит гипнотически-опьяняющее воздействие, позволяя уклоняться от действительности в звуковой форме. Он относится к миру декадентского искусства: на словах он осуждает предпринятую Ульрихом атомизацию мира, «математику чувства», неожиданно сближающую самые далекие явления, и стремится к простоте, близости к земле и здоровью [9, с. 94] как к цельному человеческому масштабу, но именно цельность масштаба сохранившихся юношеских идеалов Клариссы затрудняет его общение с женой. Она отождествляет Вальтера с героем «Казуса Вагнера», у которого упадок воли влечет за собой художественную несостоятельность.

В отличие от своих «музыкальных» друзей, «математик» Ульрих воспринимает музыку как «немоту воли и расстройство ума» [9, с. 73], мир в целом — как большой исследовательский центр, где испытываются и заново создаются лучшие человеческие формы, а добро и зло представляют собой члены функции, зависящие от связи, в которой они находятся. «Он не признает ничего недозволенного и ничего дозволенного, ибо все может обладать свойством, благодаря которому оно в один прекрасный день получит место в новой, великой системе связей. Он тайно ненавидит, как смерть, все, что притворяется установленным раз навсегда, великие идеалы и законы и их маленький окаменевший слепок — ограниченного человека» [9, с. 186]. Располагая возможностью *otium*, «свободный ум» Ульрих остается чужд профессиональной запрограммированности оценок, рожденной не личностью, а сцеплениями фактов и ситуаций. Его личность представляет собой эластичное звено между людьми, накопитель сведений о своей эпохе — ее событиях и человеческой психологии. Пластичность мировосприятия «человека без свойств» — одновременно и качество его личности, и методика познания мира. Портрет Ульриха складывается из его действий, самокритики и критики окружающих: таким образом, тезисы главного героя получают немедленную интеллектуальную проверку на

прочность и выявляют свою глубину в полифоническом складе изложения. Жизненный идеал Ульриха — постоянное пребывание в экзальтированном состоянии душевного подъема, труднодоступном для «рационального» метода познания, достижение дионисического «инобытия» как антибуржуазной утопии, связанной с отказом от канонов морали и расчисленности норм поведения во имя озарения чувства и «знающего предчувствия» [11, с. 171]. Ульрих называет подобные мгновения «бессмысленными», «авантюристическими...», когда происходящее несет нас, как закусившая удила лошадь» [11, с. 75]. Музиль проводит своего героя через искушение инцестом как радикальным нарушением традиционных моральных норм, показывая обоюдоострую ситуацию общественного осуждения и отражающую безвыходность индивидуалистического бунта «жалобы сердца», «в которое бог проник глубоко, как заноза, которую не ухватить никакими пальцами» [6, с. 37].

Ульрих предстает беспощадным аналитиком буржуазной действительности, диагностом ее кризиса и испытателем различных курсов излечения: «индуктивного» улучшения имеющейся реальности, воплощенного в политике Пауля Арнгейма, «утопии чистого «другого состояния» в ее отклонении к богу» вероучителя Линднера и, наконец, счастья взаимной любви, отразившегося в образе «тысячелетнего царства». Герою не близко стремление к охранительному по отношению к государственной системе синтезу идеи и власти прогрессивного политика Арнгейма; для трезвого ума невозможно безусловное подчинение нравственному императиву веры. Любовь к сестре, расцветшая на юге у моря, не может существовать в рамках общества: Ульрих же определяет любовь как часть социального бытия человека. По замыслу Музиля, герой, осознавший невозможность жить чистым отрицанием, в финале романа должен приветствовать войну, как и представители его окружения: не имеющая идейно-содержательного потенциала гротескная «параллельная акция» находит в войне кульминацию, соответствующую своим претензиям на величие, и выход из кризиса мирной жизни, заключающегося в утрате доверия к культуре.

Из трех главных героев «Человека без свойств» Ульрих наиболее рационален в оценке действительности. Кларисса со всем пылом души разрушает свою и пытается формировать другие жизни по страницам книг позднего Ницше под эгидой «сверхчеловечности». Вальтер основывает жизненную философию на раннем, «вагнеровском» этапе ницшевского творчества, когда подчинение музыкально-дионисической стихии еще не было объявлено философом угрозой для будущего человечества, и находит в этой стихии убежище от жизненной смуты. Ульрих воплощает рационально-художественную позицию Ницше зрелого периода и вполне вписывается в рамки австрийской культурной традиции с ее пониманием человека как *animal rationale* — единства рационального (этического, познавательного) и эстетического начал [12, с. 60]. Однако разработанный арсенал «математики чувства» в опыте познания человека Ульрих как главный герой Музиля направляет, в

отличие от Ницше, на поиск не сверхчеловека, а лучшего, что заложено в человеке — любви и сострадания. В романе «Человек без свойств» три «зеркала Ницше» рассматривают действительность XX века в поисках выхода из кризисной ситуации и заходят в тупик, хотя и разными путями; «наблюдатель мира» Ульрих, доказывающий, при всей своей неоднозначности, исчерпанность индивидуализма, может восприниматься alter ego автора. Анализ творчества Музиля доказывает, что австрийский писатель критически взвешивает возможности ницшеанства и изживает его в интеллектуально-художественной форме.

Литература

1. Ницше Ф. Полное собрание сочинений / Ф. Ницше. — М. : Критическая революция, 2008. — Т. 8.
2. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. — М. : Мысль, 1993.
3. Затонский Д. Роберт Музиль и его роман «Человек без свойств» / Д. Затонский. — Предисловие к кн. : Музиль Р. Человек без свойств : роман. — М. : Художественная литература, 1984. — Кн. 1. — С. 5—28.
4. Venturelli A. Die Kunst als Fröhliche Wissenschaft : zum Verhältnis Musils zu Nietzsche / A. Venturelli // Nietzsche-Studien. — Berlin ; New York. — 1980. — Bd 9. — S. 302—337.
5. Музиль Р. Душевные смуты воспитанника Тёрлеса // Р. Музиль. Малая проза : избранные произведения : в 2 т. — М. : Канон-пресс-Ц ; Кучково поле, 1999. — Т. 1. — С. 41—186.
6. Карельский А. Утопии и реальность / А. Карельский. — Предисловие к кн. : Р. Музиль. Малая проза : избранные произведения : в 2 т. — М. : Канон-пресс-Ц ; Кучково поле, 1999. — Т. 1. — С. 7—38.
7. Gahn R. Musil und Nietzsche : zum Problem von Kunst und Erkenntnis / R. Gahn. — Mainz, 1980.
8. Хайдеггер М. Ницше : в 2 т. / М. Хайдеггер. — СПб. : Владимир Даль, 2007. — Т. 2. — (Мировая ницшеана).
9. Музиль Р. Человек без свойств : роман / Р. Музиль. — М. : Художественная литература, 1984. — Кн. 1.
10. Музиль Р. Созревание любви // Р. Музиль. Малая проза : избранные произведения : в 2 т. — М. : Канон-пресс-Ц ; Кучково поле, 1999. — Т. 1. — С. 189—236.
11. Музиль Р. Человек без свойств : роман / Р. Музиль. — М. : Художественная литература, 1984. — Кн. 2.
12. Михайлов Ал. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века / Ал. В. Михайлов // Музыкальная эстетика Германии XIX века : в 2 т. — М. : Музыка, 1981. — Т. 1. — С. 9—73.

Коломенский государственный педагогический институт

Щербакова Е. В., кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой музыки

E-mail: Cherval39@mail.ru

Тел.: (496) 617-08-59;

8-985-994-49-63

*Kolotna State Pedagogic Institute
Shcherbakova E. V., Candidate of
Philosophy, Associate Professor, Head of
the Music Department*

E-mail: Cherval39@mail.ru

Tel.: (496) 617-08-59;

8-985-994-49-63