

# Система лейтмотивів у романі Г. Броха *Невинні*

СВІТЛАНА ФІСЬКОВА

(Львів)

Уже сама назва роману австрійського письменника Германа Броха *Невинні. Роман в одинадцяти новелах* натякає на своєрідність цього твору в жанровому плані. На перший погляд, роман позбавлений єдності і його можна назвати експериментальним. У результаті поверхневого сприйняття може скластися враження спонтанно функціонуючих форм, випадково зібраних тематичних комплексів та стилевих варіантів. Можливо, це частково зумовлено тим, що роман був скомпонований і написаний на основі деяких час існуючих як окремі самостійні твори новел. Однак слід зауважити, що письменник не ставив собі за мету опрацювання чи допрацювання вже написаного. Реалізована в *Невинних* форма роману в новелах є не стільки спробою інтегрування різночасових площин, скільки демонстрацією функціонування романно-естетичної моделі, задуманої письменником ще у 1933 році, частково реалізованої теоретично та практично (наприклад, у *Сновідах* та *Смерті Вергілія*).

Незвичайний витвір! – сказав про роман німецький критик Вейганд. – Будова цього твору відзначається запутаною складністю. Це постійна, мінлива, містифікуюча гра, гра-загадка з багатьма натяками на відповіді, які могли б об'єднатися в образ у випадку найбільшого захоплення ними і занурення у них (Durzak 1987: 170).

Таким чином, синтезуючи жанрові можливості роману та новели, Г. Брех робить спробу розширити зміст циклу новел “тотальністю роману”, тобто виділяє архетипні константи людського досвіду шляхом ситуативної конкретизації первинних символічних асоціацій. Їх текстове втілення,

внутрішня система послань, зв'язок, відповідностей, мотивувань, тематична насиченість роблять книгу неочікувано артистичною. Це враження посилюється внаслідок музичної архітектоники роману, а саме використаними Г. Брохом засобами музичної виразності. Передусім мова йде про техніку контрапункту і систему лейтмотивів. Лейтмотиви в романі є дуже важливими і мають різноманітні функції. Саме з допомогою лейтмотивів Г. Броху вдалося досягнути симультанності оповіді і створити, за висловленням Т. Манна, “музично-ідеальний загальний світ твору”, тобто досягти єдності зображуваного.

Під поняттям “лейтмотив” маємо на увазі художній засіб із ритмізуючою та компонуючою функціями у формі певного слідування слів чи образів, які повторюються у творі, часто в дещо зміненому вигляді. Важливим моментом є рекурентна здатність лейтмотива, а також його функція бути провідним. Термін був вжитий Гансом фон Вольцогеном щодо характеристики *Персня Нібелунга* Ріхарда Вагнера. Сам композитор цього слова не використовував, хоча це одне із центральних понять його концепції “музичної драми”, а функціонує воно у його музичній теорії як “основні теми” або “мелодійні моменти”. В літературу лейтмотив перенесений з музичної теорії Томасом Манном. Вперше письменник заговорив про цю техніку у 1906 році у статті *Доповідь у літературно-історичному товаристві Бонну*. У вступі до *Чарівної гори* Т. Манн говорить про вплив естетики Р. Вагнера на його творчість: “особливо слідую я Вагнеру у використанні лейтмотивів” (Манн 1974: 11).

Музичне мислення, притаманне будь-якій змістовній музиці, вважається попереднім етапом мовного мислення. Лейтмотив повинен створювати стик між понятійним світом мови і сферою музики, що лише в собі наповнена сенсом. Тому Р. Вагнер надавав такого великого значення лейтмотиву як з'єднуючому елементу його “музичної драми”. У теорії композитора лейтмотив виконував передусім дві важливі функції: дескриптивну, тобто описову, та функцію композиційних дужок поміж музикою та текстом. Таким чином, текст “музичної драми” отримував завдяки “сигніфікативним звуковим жестах” додаткове висвітлення ззовні – лейтмотив виступав як особливий рівень висловлювання та відображення ще до виникнення тексту. “Плакатизм” та схожа до жесту форма лейтмотиву допомагають зорієнтуватися в тексті, проте композитор намагався поєднати ці ознаки лейтмотиву з почуттям, з експресією. Цей намір, однак, йому не вдалося, оскільки лейтмотив може лише відобразити почуття, він є його відбитком; за

визначенням Т. Адорно, “лейтмотив як знак передає згорнуте значення” (Petri 1973: 82).

Наміри Р.Вагнера ліквідувати описовість у синтезі жесту і почуття привели його до суто музичного мотиву, який у свою чергу знову потребував коментування, щоб досягти ейдетичного, тобто образного значення. Мові ж властивий понятійний світ, який може надати лейтмотиву образної виразності. Лейтмотиви, що як окремі мовні елементи, завдяки суто змістовому висловлюванню, “ведуть” читача, звертаючи його увагу на певні моменти дії, можна назвати лексичними. Інша група лейтмотивів – це лейтмотиви, що мають музичну природу, в яких функція бути провідним реалізується не лише на безпосередньому понятійному рівні мови, а й на іншому, довільно створеному і тому посередницькому рівні відображення, який лише тоді доступний читачу, якщо той готовий до його сприйняття. Музичні мотиви сприймаються ніби самі по собі, зсередини і не потребують перекладу на мову образів. Вони створюють у художньому творі передусім певне емоційне та чуттєве поле.

Завдяки своїй здатності повторювати основну думку лейтмотив є засобом пригадування і актуалізації минулого в теперішньому. Оскільки музика безпосередніше виражає часові відносини через відсутність у ній рівня умовності, то використання письменником лейтмотивів як засобу музичної виразності спричиняється до створення в романі особливого рівня “над часовості”, коли всі події протікають ніби водночас. Не дивлячись на їх різну соціально-історичну приналежність, різнотемовість та бага- тоаспектність, відтворені ситуації повинні, згідно закономірностей функціонуючої моделі та їх природного прагнення до гармонії, злитись в один, якщо вдасться, благозвучний акорд. Звідси – визначення *Невинних* як симультанного роману.

Щодо своїх функцій, лейтмотив, у першу чергу, є носієм певного значення. Як музичній маніфестації немuzичного значення, лейтмотиву притаманна здатність викликати у реципієнта відчуття, яке, за словами Р. Вагнера, “перетворюється на думку, але містить у собі більше, ніж просто думку, а саме – є чітко уявним чуттєвим змістом думки” (Wagner 1898: 184). Тобто, лейтмотив є виявом неартикульованого враження чи почуття і таким чином відіграє дуже важливу роль у виявленні рушійних моментів поведінки включеного у драматичну ситуацію героя. Проте, щоб лейтмотиви як носії думки чи передбачення розвитку почуття почали функціонувати, потрібна передумова, а саме: асоціативний процес, необхідний для вираження думки з допомогою “мелодійних моментів”, повинен керуватися певним

механізмом, щоб забезпечити пізнаваність лейтмотиву. Ця техніка використана Г. Брохом уже на перших сторінках роману у *Притчі про Голос*. Ця коротка частина *Невинних* є своєрідним кодом до подальшого тексту. Принципом, на основі якого структуруються смислові зв'язки тексту, є цілеспрямований контрапункт. Замість задекларованого в назві роману одного голосу одночасно введені в оповідь декілька. Кожному з них притаманний свій специфічний рух, який не є монотонним і повинен сприйматись як рух вперед. Але в той же час, як кожен утверджує свою лінію, голоси сходяться в певній ситуації. Мелодії різних голосів не повинні порушувати гармонію, і дії героїв в окремих новелах повинні бути поєднані так, щоб кожна ситуація містила цінність всередині себе, не порушуючи цілісність.

У *Притчі про Голос* лейтмотивом є **голос часу**. Неправильне розуміння часу викликає в учнів Леві бар-Хем'є, що жив 200 років тому і відзначався великою мудрістю, сумніви щодо віри. Якщо Бог, підвищивши голос, почав творіння світу, то він хотів закликати створене до існування, але ще ж нічого не існувало. “Нічого не було в наявності, ніщо не могло почути його, бо він створив все після того, як підвищив голос” (Broch 1974: 37). Таке трактування часу як руху вперед, як хронологічного слідування моментів є поверхневим і тому порожнім, так як Бог як вищий вияв часу означає “позачасовість”, бо вміщує в одній єдності всі протилежності. Вчення Раббі про “наповнений час” визначає дорогу від моменту підвищення голосу до кінця. Голоси, які в своєму поділі на три частини репрезентують хронологічні уривки текучого часу, поетизуються в кінці в один голос. Змістом власне часу стає:

І чим більше часу витече, тим сильнішим стане для нас голос часів; ми будемо з ним рости, і в кінці часів ми пізнаємо їхні витoki і почуємо їх заклик до творіння, бо тоді ми сприймемо мовчання Господа, прославляючи його ім'я. (Broch 1974: 39).

В оповідному контексті *Невинних* такий своєрідний прорив до “наповненого” часу з “порожнього” повинен здійснити головний герой Андреас, чого він і досягає в десятій новелі *Кам'яний гість*. Андреас чує голос часів:

Співав один-єдиний голос, але співав, ніби цілий хор, це було помітно кожного разу, коли він ніби злітав над собою, ніби виконував соло. (Broch 1974: 210).

І це був голос бджоляра, який у романі є символом “наповненого часу”. Для Андреаса цей момент є вирішальним, оскільки потік його проминулого

життя наблизився до єдності, він дістав можливість оглянутись. У результаті пізнання своїх помилок він готовий до спокутування гріхів і до самопожертви. Цей прорив у пізнання, відображений ситуативно в *Кам'я-ному гості*, є лише наслідком процесу, на що раніше натякається в *Голосах 1933 року*:

Чи є дорога додому? Ні, ніколи її немає, але завжди є влучання,  
завжди влучання у те, що цілить у тебе.  
І тому не шукай – але дивись; побач непорушність потоку,  
перевтілення на самій межі,  
перерви мить між зримим і тим, що невидиме,  
мить розчинення, мить повернення речей, зроблених руками, в лоно творіння,  
безсило у вичерпаності сили. Ось перехід – туди...  
спустиись у гавань;  
вечір доторкнеться молу і притихлого дзеркала моря –  
погляд спрямує туди, де повинне настати Вчора  
і перетворитись у Завтра – ще не встигнувши настати...  
(Broch 1974: 202).

Лірична частина роману (*Голоси з 1913 року, Голоси з 1923 року, Голоси з 1933 року*) містить центральні мотиви наступних прозових частин. Г. Броч писав: “Знаєте, вірші, написані на 16 сторінках, вміщують стільки ж часу, як і 360-сторінковий прозовий текст” (Durzak 1987: 183). Переборення “по-рожного часу” через прорив у пізнання Андреасом є процесом, який складається з окремих оповідних моментів, а на рівні ліричного, яке має особливу теоретико-узагальнюючу функцію, він перетворюється на загальне пізнання. Саме воно є феноменом ідейного багатства твору, і письменник робить пізнання залежним текстово від техніки контрапункту. Г. Броч зауважує:

Стилістичною протилежністю до карикатури є вірш, характерологічним до Цахаріаса є бджоляр; це, звичайно, велика амплітуда, але саме така є необхідною, якщо правильно контрапунктуєш речі (Durzak 1987: 184).

Суперечливою залишається відповідь на питання, чи можна вважати це висловлювання постулатом контрапунктної інтеграції частин *Невинних*, але, безумовно, окремі лейтмотиви поєднуються саме за таким принципом. Тобто, виконуючи функцію оповідної інтеграції, вони протиставлені один одному.

В цьому плані показовими є зв'язки, в які вступає один із центральних мотивів роману – лейтмотив **Дон Жуана**. Р. Вагнер вказував ще на одну

умову повноцінного функціонування “головних музичних тем”, а саме – прив’язаність лейтмотиву до окремих осіб, предметів чи ситуацій. Лейтмотив Дон Жуана в *Невинних* пов’язаний з головним героєм Андреасом, а також із деякими, введеними лише на короткий час, другорядними героями. Як панівний мотив він, у свою чергу, поєднується із другорядними мотивами, які уточнюють його зміст, а також переплітається з іншими важливими темами, складаючи разом певну сітку значень. Якщо говорити про зміст цього лейтмотиву в *Невинних*, то, очевидно, він ґрунтується на сталій смисловій суті (Дон Жуан – розпусник, спокусник жінок).

Він був із тих, хто і надто високо цінував жінок, і надто низько, із тих, хто служить їм своїм тілом, не цікавлячись їх душею. Він не здатний кохати, а лише служити, і в кожній жінці, яку зустрине, він служить тій єдиній, якої не існує і яку він не міг би любити, якби вона існувала, а так – нічого немає, один злий дух, і він – під владою. (Broch 1974: 110).

Проте семантичне поле розширюється завдяки асоціаціям, що виникають внаслідок включення цього лейтмотиву в різні смислові зв’язки. До того ж, цей лейтмотив запозичений Г. Брохом з опери Моцарта *Дон Жуан*, і те, що це сигніфікативний елемент опери, також зумавлює його своєрідність.

У читача виникають різного роду асоціації, пов’язані з лейтмотивом Дон Жуана. Саме так автор розпочинає драматичний процес, у ході якого лейтмотив переростає своє конкретне власне значення і на основі йому внутрішньо притаманної аналогії вказує на загальні смислові зв’язки. У цій функції конкретного мовного маніфестанта абсолютного значення лейтмотив до певної міри ідентичний символу. Хоча у випадку з Дон Жуаном Г. Брох використовує традиційний образ, його Дон Жуан швидше протилежний традиції, аніж задовільняється нею. В першу чергу, лейтмотив Дон Жуана відіграє важливу роль у структурі образу роману. Сам Г. Брох зауважував щодо системи образів роману, що образи виростили перед ним, як у казці, вони не приходили ніколи із зовнішнього світу, письменник бачив їх зсередини, в їх ліричній ідентичності. Саме тому, вважає Г. Брох, вони можуть бути зрозумілими лише в “одязі літературної персоніфікації” (Winkler 1986: 186). До того ж, аналіз функціонування лейтмотиву Дон Жуана в *Невинних* приводить до думки, що Г. Брох швидше пародіює класичний матеріал.

Історія Андреаса як Дон Жуана доволі банальна. Г. Брох прагне розвінчати переповнену сентиментальністю чуттєву невпевненість героя-філістера і навіть приводить його до стану фізичної неспроможності, використовуючи для цього стереотипні вирази і типи поведінки. Не забуваючи про театральний пафос, письменник вживає слова “духовно бідний”. Стилізаторські традиції опери, її декоративний блиск стають для Г. Броха шифрами доволі примітивної свідомості, яка приховує свою нездатність до повноцінного існування за потоком риторичних слів і показних почуттів. Тому, напевно, можна говорити про свого роду рецепцію Моцартівського *Дон Жуана* у свідомості Г. Броха. Сатиричний наступ на оперне начало особливо відчутний у темі кохання після смерті з метою досягнення абсолюту і його філістерсько-імітаційній тривіалізації. Методично сконструйова еротика (під впливом *Трістана та Ізольди* Р. Вагнера та філософії А. Шопенгауера) любовних відносин Цахаріаса та Філіпіни (друга новела *Методом правильного конструювання*) повинна була призвести до надзвичайного екстазу смерті від кохання, але зупинилася на патетичному жесті і закінчилася абсолютно позбавленим любові шлюбом.

Цей досвід дозволив старшому штудієнрату Цахаріасу (четверта новела *Чотири промови штудієнрата Цахаріаса*) прийти до висновку про відсутність любові і замінити мрію про солодку смерть від кохання і дива в результаті самовбивства ідеологією “справжнього чоловічого братерства”. Трактуювання Цахаріасом братерства і рівності, дисципліни та самодисципліни, відповідності певному становищу в ієрархічній системі на якийсь час захоплює Андреаса. Цю зацікавленість демонструє **лейтмотив капелюха**. За К. Юнгом, капелюх, оскільки він покриває голову, як правило, відображає значення того, що відбувається всередині самої голови, тобто думок. Капелюх – це певне соціальне становище, приналежність до певної соціальної групи. Це символ стриманості, обумовленості, детермінації (Керлот 1994: 588–589). Андреас часто забуває свого капелюха, каже Цахаріасу, що з капелюхом йому не щастить, на що штудієнрат радить йому навчитися слідкувати за своїми речами (Broch 1974: 132). Виголошуючи промови, Цахаріас ділить свій капелюх на дві частини: верх одягає сам, а криси віддає Андреасу. Однак вони виявляються надто широкими і молодий чоловік вирішує носити їх, як комір, що дуже тішить штудієнрата. Герой, який одягає чужий капелюх, відчуває те, що переживає людина, чий капелюх він одягнув. Зміна капелюха рівнозначна зміні ідей чи поглядів, його вибір

пов'язаний із бажанням бути прийнятим у якусь соціальну групу чи перейти притаманні їй характерні внутрішні риси.

Що ж до самого Андреаса, він є людиною, яка уникає прийняття рішень і відповідальності, не вступає в жодні відносини, які б зобов'язали його до чогось, тому з позиції етичної байдужості він присвячує себе лише власним проблемам, особливо, турботі про зручне життя. Андреас наділений віртуозною здатністю заробляти гроші, його нейтральність дозволяє йому мати зиск з інфляції, так що він, практично не працюючи, може добре жити. Його безіменність приховує егоїзм та паразитизм. Однак цей образ ускладнений ще одним лейтмотивом і його асоціативним семантичним полем, а саме мотивом блудного сина. Андреас рано залишив домівку і лише через багато років повернувся назад. Образ батьківського дому пов'язаний не з фігурою вимогливого батька, а з уявленням про опікуючу, турботливу матір. Фігура матері – це захищеність від життєвих негараздів і хвилювань. Андреас не хоче бути батьком, а лише сином, у цьому полягає його вина. Обидва мотиви – Дон Жуана та блудного сина – відповідно визначають його ставлення до жінок, у яких герой шукає захисту. Він спокушає Меліту, яка щиро його любить, і мимоволі стає причиною її смерті. Герой так само відчуває потребу в батьківщині, проте чітко собі не уявляє, навіщо вона йому. Теорія відносності, яка обговорюється в романі, є для Андреаса прикладом дезінтеграції старих порядків, за якими він тужить, і пристосування до нових, позбавлених традицій та норм, а тому і легко дезорієнтуючих. Герой А., сам того не усвідомлюючи, живе життям сучасного Дон Жуана, наслідуючи свого попередника, про якого дізнається з розповіді служниці Церліни (спокусника баронеси – барона фон Юону). Його еротичне життя спрямоване лише на задоволення, нічого від пишної святковості Дон Жуана у Андреаса немає, хіба що їжа, що переймає функцію прийому гостей в опері. Для Дон Жуана демонстрація свого багатства, вишуканих манер, пишності життя є дуже важливими для виявлення його свободи.

Перед Андреасом також завжди накритий стіл. Після винаймання квартири баронеси відразу запрошує його повечеряти, тоді як її донька Хільдегарда, відчуваючи небезпеку, наполягає на тому, щоб гість вечеряв у своїй кімнаті. Цим самим текст натякає на іншу ситуацію – зваблення ще молодої баронеси бароном фон Юоною, справжнім батьком Хільдегарди, сталося саме під час вечері. Оскільки домінує відчуття небезпеки, вечеря протікає без належної на честь гостя святковості, до того ж під наглядом портрету господаря, який при житті був суддею. Трагедія стається: помирає



Меліта, а Андреас відчуває полегшення і переконується, що нічого не хоче змінювати в рутині свого існування. Якимось служниця Церліна зауважує: “Найкраще – це весільний обід без нареченого”.

Логіка цього висловлювання є актуальною в багатьох сценах роману. Зокрема, для Андреаса любовний зв'язок з “маленькою пралею” Мелітою за короткий час став тягарем. Намагаючись внутрішньо звільнитись від цього, Андреас потрапляє в ресторан і, обідаючи тут п'ятьма стравами, забуває Меліту. Коли ж після кави з коньяком він переглядає фільм, то любовна історія, яку йому демонструють, видається набагато цікавішою, ніж та, яку він пережив сам. Так молодий чоловік приходить до думки, що його цілком влаштовує статус гостя та сина в сім'ї, де він винайняв квартиру. З роками, поряд з бюрократичним контролем за фінансами та формальностями зі спадком, у нього залишається лише інтерес до їжі. Він стає товстим і на основі цього складається своєрідне уявлення про “повноту життя”. Вихід із ситуації можливий лише як варіант розв'язання конфронтації зі смертю. Такий кінець, зокрема, підготовлений лейтмотивом трикутника, а саме символікою трикутного парку, до якого постійно повертаються пошуки Андреасом захисту материнським порядком. У центрі парку, на місці перетину S-подібних доріжок, що є символом безмежності, стоїть кіоск із годинником, який вказує на “вічне місце смерті”. Будівля має вигляд могили. Вона нагадує собою кам'яний пам'ятник. З'являється **мотив кам'яного гостя** як посланця смерті і передвісника вічності, який символізує швидкоплинність часу, а також є знаком суду і обов'язкового покарання за злочин та вину.

Метафізичний порятунок героя кодується в тексті функціонуванням декількох лейтмотивів. Зокрема, лейтмотив трикутника є геометричним образом тріади, символізує прагнення до вищої єдності, динамічної рівноваги. Тріада має здатність вирішувати конфлікт, створений дуалізмом, символізує виникнення активного з пасивного (Керлот 1994: 520–521). Отож, те, що Андреас постійно оточений просторовим трикутником, вказує на процес пізнання, який наближає прорив у вічне, хоча самі новелістичні ситуації швидше спрямовані на змалювання статичного, аніж до відображення процесу. Звільнення Андреаса залежить також і від спогаду про кохання до Меліти, яка, як праля, також має символічне завдання духовного очищення Андреаса.

З появою Меліти починає функціонувати мотив чистого природного кохання – **мотив фаустівської Гретхен**. Саме кохання Меліти перетворює

пана А. із звичайної букви алфавіту на Андреаса. До цієї дівчини він ставиться спочатку, як Фауст до Гретхен, коли останній слідує неусвідомленому потягу до краси. Герой діє імпульсивно, він блукає лабіринтом будинку, піднімається нагору, до самого горища, де розташована пральня. Але це сходження Андреаса сприймається як опускання в пекло, бо краса позбавляє його орієнтації і відчуття часу.

Мотив опускання як заклинання смерті є варіантом **мотиву фаустівського духу**, що також натякає на кінцеве внутрішнє прозріння. Це враження посилюється **лейтмотивом шкіри** (ніжна шкіра Меліти; шкіра, яку купує Андреас і замовляє з неї сумочку для коханої). Шкіра асоціюється з ідеєю відродження, виховання, формування (Керлот 1994: 247).

Найдетальніше це відбито в новелі *Повернена матір*. У центрі оповіді – містично-сацистична сцена зваблення Хільдегардою, жінкою холодною та жорстокою, Андреаса, який, в свою чергу, хоче бути звабленим. Мова йде про сацисти-чно-спотворені потяги, текст натякає на ситуацію зовсім іншого плану, а саме – соціально-історичну. Як наслідок – сексуальний партнер (а саме Хільдегарда) стає провідником у царство смерті. Цей зв'язок не приносить ні задоволення, ні запліднення, лише приниження, знищення, самовбивство. В цьому полягає справжнє начало донжуанства – його чуттєвий вампіризм, духовна бідність та інстинктивна природа. Кохання уявляється сатанинським прокляттям, індивідуалізм породжує байдужість до себе та до іншого, готовність до самознищення та знищення іншого. Але тепер у ролі Дон Жуана виступає Хільдегарда. Це – своєрідна гра масок і переодягань згідно театральної традиції. У цьому відношенні всі три жінки, що проживають у будинку, де Андреас винаймає квартиру, – баронеса, Хільдегарда і Церліна є лише змінами одного обличчя.

У кінці роману знову з'являється варіант **лейтмотиву суду**. Андреас боїться бути покараним, але досягає перемоги над самим собою, після чого він змінює роль гостя на святі життя, яку грає, будучи гостинним господарем, на роль судді власної справи. Смерть Андреаса є своєрідним застереженням у метафізичному сенсі.

Лейтмотиви служать і для того, щоб виділяти позитивні цінності. Зокрема, такою зразковою лейтмотивною фігурою є **бджоляр**. Г. Брех вважає, що суть явища найкраще можна передати на основі принципу опозиції: смерть – життя, жорстока боротьба – обійми. У романі контрастують фанатичні тиради Цахаріаса, які можна було б назвати аріями ненависті чи соло-номерама осліплення, та мелодії дідуся Меліти – бджоляра.

Спостерігаються своєрідні контрспрямовані оповідні потоки, які повинні бути приведені у правильний порядок. Цій меті служить образ бджоляра. Його голос є одним із центральних структурних компонентів, єдиний голос, який може перебороти хорове начало, репрезентує щасливий синтез різних аспектів досвіду. Образ бджоляра несе ускладнене смислове навантаження. Він є втіленням цільності і мудрості людської. Він – ремісник та художник водночас. Більше того, він – творець з душею художника та руками ремісника. Рід його занять вказує на творчу діяльність, а пов'язаність із бджолами – на протікання цієї діяльності у сфері духовній та спрямованість її до Єдиного (Керлот 1994: 429-430). Бджоляр – не посередник, він – втілення пізнання. Це мандрівник, який розповідає людям про таємничу мову бджіл, про їх дух самопожертви та готовність до смерті (Broch 1974: 96). В мелодію бджоляра вливається **мотив судді**. Щодо образу Цахаріаса, то з його появою в текст вводиться **лейтмотив спокусника** (пов'язаний також з образом служниці Церліни), такого собі Мефістофеля, що ззовні має невинний вигляд, але є носієм зла, яке причаїлось у філістерській душі. В безодню зла летять герої, що живуть за інерцією.

Тенденція Г. Броха використовувати мотив у його полярній протилежності, у так званому міфологічному урівноваженні, помітна у багатьох сценах роману, навіть щодо другорядних мотивів (дощу, веселки, квітів, забутого капелюха, кульгавості). Очевидно, запозиченим із театрального реквізиту є і **грим як лейтмотив** твору. Коли “блудний син” вирішує винайняти у баронеси В. кімнату, він спрямовує погляд удалину і ніби очікує відповіді: в цей момент гримить грим. Цей мотив супроводжує лейтмотив Дон Жуана і нагадує про покарання за вину, тобто є застереженням. В іншому місці, після промови штудієнрата Цахаріаса, знову звучить “тихий грим” і починається буря (в прямому та переносному значеннях).

Таким чином, при визначенні центральної тематики твору, текстуальні еквіваленти, на основі їх властивостей і в результаті їх появи у різних контекстуальних зв'язках викликають у читача ряд асоціацій. Як кристалізаційні зерна думки, вони сприяють кращому розумінню тексту, суть якого пізнається в результаті сприйняття оповідного матеріалу через його формальну організацію. Тому лейтмотивам належить важлива структуротворча функція. Завдяки символічному навантаженню лейтмотиви творять систему смислових взаємозв'язків, пояснюють порядок слідування епізодів, за законами контрапунктики об'єднують протилежні начала в одне ціле, можуть бути визначенні як свідомо включені автором маркери, які

дозволяють читачу виявити основні акценти тексту і встановити загальну єдність романного полотна. Особливо слід відзначити роль лейтмотиву в оповідній техніці іронізування *Невинних*. Система лейтмотивів роману спричиняється також до створення метафізичного оповідного рівня. Фіксується повторення одного і того ж, кінець міняється місцями з початком. На основі цього виникає враження містичної єдності часів.

Необхідно відзначити і те, що лейтмотиви в романі організують драматичну дію та рухають її вперед, але безпосередньої участі у ній не беруть. За своєю природою вони є контрдраматичними, схиляються швидше до ролі коментатора дії. Очевидно, лейтмотиви слід розглядати як епічний, а не драматичний засіб, на це, зокрема, вказують Т. Адорно та Т. Манн (Adorno 1971; Mann 1974).

Г. Брех у романі *Невинні* ще раз повторив формальний експеримент поліісторичного роману. Письменником була зроблена спроба об'єднати у творі невідповідні і різні щодо часу та умов виникнення матеріали з допомогою ліричних рамок, які самі є інтеграцією різних часових рівнів. Очевидно, що ця єдність має лише ознаки постулату. Поліісторичний роман характеризується, за Г. Брехом, вимогою "тотальності", яку письменник і намагається реалізувати формальною "багаторівневістю". Цьому сприяє і ліричне, яке шляхом компонування моральних та метафізичних планів реальності, робить можливим відображення "тотальності". Ці естетичні положення є важливими для поезики *Невинних*. Однак не менш важливим для характеристики роману як поліісторичного є політичний задум твору. "Роман відобража німецькі обставини і типи догітлерівського періоду" (Durzak 1987: 185). Ця думка німецького критика М. Дуржака розкриває подвійний характер назви роману, а також **зміст лейтмотиву винні і невинності** у творі. Те, що у формально-юридичному аспекті вважається невинністю, перетворюється внаслідок урівноваження Г. Брехом політичної індиферентності та етичної байдужості на знак "етичної природності". Політично "невинні" змушені почуватися винними етично. Ця "винна невинність", як це парадоксально формулює Г. Брех, визначається ним як характерна ознака "філістерського духу". Коментуючи таким чином історико-політичний задум *Невинних*, Г. Брех обгрунтовує сюжетний бік проблеми "тотальності", провідної для поліісторичного роману, і реалізованої в основному, на ґрунті формальних відносин.

## Література

Броч Г., 1990, *Невиновные*, Москва.

Керлот Х., 1994, *Словарь символов*, Москва.

Adorno Th.W., 1971, *Versuch über Wagner. – Gesammelte Schriften*, B. 13, Frankfurt.

Broch H., 1974, *Kommentierte Werkausgabe*, B. 13/3, Frankfurt a.M.

Bockhorst, 1987, *Das literarische Leitmotiv und seine Funktionen in Romanen von A. Huxley, V.Woolf und J.Joyce*, Frankfurt a.M.

Durzak M., 1987, *Hermann Broch. Dichtung und Erkenntnis*, Stuttgart.

Mann Th., 1974, *Mitteilung an die Literaturhistorische Gesellschaft in Bonn. – Gesammelte Werke*, B.11, Frankfurt a.M.

Mann Th., 1974, *Einführung in den "Zauberberg"*. – *Gesammelte Werke*, B. 11, Frankfurt.

Petri H., 1973, *Die musikalische Form in der Literatur. – Sprache. Dichtung. Musik*, hrsg. von J.Knaus, Tübingen, S.76–86.

Wagner R., 1898, *Oper und Drama. – Gesammelte Schriften und Dichtungen*, B. 4, Leipzig.

Winkler M., 1986, *Brochs Roman in elf Erzählungen. Die Schuldlosen. – H. Broch*, Frankfurt, S. 183–199.

### *Das System der Leitmotive im Roman von H. Broch Die Schuldlosen*

Die Leitmotive spielen eine grosse Rolle im Roman *Die Schuldlosen* von H. Broch. Das sind klassische Motive: Don Giovanni-Motiv, Gretchen-Motiv, Faust-Motiv, Motiv des Selbstopfers, Motiv der schuldhaften Schuldlosigkeit, Erkenntnis-Motiv. Die Leitmotive haben verschiedene Funktionen: Einheitsbildung, Bedeutungsträger, Erinnerung, Strukturbildung, Ironisierung, Rhythmisierung, philosophische Aussage und s.w.