МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Конышева Наталья Юрьевна

Система концептов в раннем творчестве Р. Музиля

5.9.2 – Литературы народов мира (австрийская литература)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Н.Э. Сейбель

Челябинск – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ 2

ВВЕДЕНИЕ 4

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ 15

1.1 Понятие концепта в литературоведении 15

1.2 Периодизация творчества Р. Музиля как дискуссионная литературоведческая проблема 25

1.3 Проблема художественной целостности раннего творчества Р. Музиля .. 34

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1 51

ГЛАВА 2. ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПТЫ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА Р. МУЗИЛЯ 53

2.1 «Человек мозга» как «сквозной персонаж» творчества Р. Музиля. Становление концепта «инаковость» от «Века стилизации» до «Соединений» 54

2.2 Концепт «познание» в контексте становления авторской гносеологии 66

2.3 Концепт «мораль»: от социального к индивидуальному 82

ГЛАВА 3. ПЕРИФЕРИЙНЫЕ КОНЦЕПТЫ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА Р. МУЗИЛЯ 90

3.1 Концепт «страх» в раннем творчестве Музиля 90

3.2 Бытование концепта «власть»: актуальные смыслы в общественном сознании Австрии XX века 95

3.3 Актуальные смыслы концепта «вина» в культурной памяти Австрии и их отражение в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» 102

3.4 Образно-эмоциональное содержание концепта «стыд» 108

3.5 Любовь как путь к целостности..... 111

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВАМ 2-3 119

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 120

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК 126

ВВЕДЕНИЕ

Роберт Музиль (1880–1942) – австрийский писатель, драматург, эссеист, инженер, философ, автор двух циклов новелл («Слияния» 1911, «Три женщины» 1921), двух пьес («Мечтатели», 1921; «Винченц, или Подруга известных мужей», 1924), романов «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», 1906; «Человек без свойств». Второй роман опубликован после смерти автора в 1942 г. Творчество писателя, вобравшее большое число культурных традиций, – философии, психологии, литературы в первую очередь, – само стало ориентиром для культуры XXI века. На формирование авторского стиля и эстетических взглядов существенное влияние оказали имена австрийской науки – Зигмунд Фрейд, Эрнст Мах, и немецкой – Фридрих Ницше, Якоб Бёме, кроме того, Ральф Уолдл Эмерсон, Эммануил Сведенборг. В 1906 году Р. Музиль начинает работу над диссертацией «К оценке учения Маха», которую защищает в 1908 г. Справедливую оценку Музилю даёт австрийский писатель и журналист С. Цвейг, назвав его квинтэссенцией лучшего, чем располагала литература Австрии: «утонченности и силы, гибкости, мудрости и иронической легкости», – [Цит. по 56]. Г. Гессе назвал его «одним из самых ясных и оригинальных умов сегодняшней немецкоязычной литературы» [58, с. 155]. В 1932 г. Томас Манн на просьбу назвать выдающийся современный роман отвечает цитированием «Человека без свойств».

Р. Музиль заявил о себе как о писателе впервые в 1906 г., опубликовав дебютный роман воспитания «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», получивший неоднозначные оценки. Историк В. Херцог назвал книгу «странной» [137, S. 162]. Стиль, психология романа вызвали большой интерес к автору, и роман принёс Музилю некоторую известность. Позже успех повторился с выходом «Трёх женщин» (1924) и первого тома «Человека без свойств» (1931), но расположения большого числа читателей Музиль так и не получил. При жизни

писатель был оценён весьма узким кругом современников: Э. Канетти, Т. Манн, Г. Брох, А. Дёблин, А. Цвейг и др.

После смерти Музиля интерес к его произведениям проявляется в 50-е годы, и связан он с самым первым изданием собрания сочинений автора, опубликованным текстологом А. Фризе в 1952 году, открывшим мировой литературе Музиля-художника. Впервые становятся доступны имеющиеся фрагменты романа «Der Mann ohne Eigenschaften (Человек без свойств)», которые были расположены в порядке, отражающем, по мнению Фризе, дальнейшее развитие действия. Ранние и поздние тексты оказались смешанными без учета изменения концепции романа. В 70-е гг. наиболее важными публикациями становятся переизданные А. Фризе «Дневники» (1976 г.), «Собрание сочинений» (1978 г.) и «Письма» (1981 г.). К новому изданию романа 1978 года был применён исторический подход. Издание существенно отличается от предыдущего: фрагменты распределены на два тома (четвертый и пятый) и организованы в блоки.

Издания А. Фризе повлияли на интерес критики к фигуре писателя. В 1962 году вышла книга «Robert Musil. Eine Einfuhrung in das Werk» Э. Кайзера и Э. Уилкинса, ставшая первой и радикальной критикой издания А. Фризе 1952 г. Версия исследователей значительно отличалась от трактовки А. Фризе: работа имела не критический, а идеологический характер, роман «Человек без свойств» и другие произведения Р. Музиля рассматривались исследователями через призму психоанализа. Концепция приобрела популярность, хотя была подвергнута жестокой критике. За счёт скандальности концепции книга привлекла внимание западных учёных к творчеству Музиля. Кайзер и Уилкинс стали первыми исследователями произведений писателя. Так, к 60-м годам сложившийся канон романа Музиля был разрушен. В 1975 г. вышло исследование писателя и критика Р. Шнайдера «Проблематизированная действительность: жизнь и творчество Роберта Музиля», которое представляет собой комментарий «Тёрлеса», «Соединений», «Мечтателей» и «Трёх женщин» и первого издания романа

Музиля. В работе лаконично охарактеризована творческая биография австрийского писателя. Р. Шнайдер анализирует произведения, заостряет внимание на их социально-философской и психологической обусловленности. Тексты рассматриваются в порядке их написания и публикации, показывают изменение замысла автора. Главное внимание монографического эссе уделено интерпретации романа «Человек без свойств». Результаты многолетнего писательского опыта Музиля даны в тесной связи с историческим контекстом и описываемой социальной структурой.

Первое знакомство русскоязычного читателя с Р. Музилем произошло благодаря переводу А.В. Карельского новеллы «Тонка» в журнале «Иностранная литература» в 1970 году. В 1984 году впервые вышел перевод «Человека без свойств» С. Апта.

Среди зарубежных исследователей творчества Р. Музиля выделяются В. Курц, Р. Крёмер, Ф. Пейн, В. Бергхан, К. Корино, среди российских литературоведов – А.В. Карельский, Д.С. Давлианидзе, Т.А. Свительская, А.В. Белобратов, Н.С. Павлова. Сегодня изучение творчества Музиля сосредоточено на раннем романе – «Die Verwirrungen des Zöglings Törless» (Е.Ю. Мамонова, Д.С. Давлианидзе, Т.А. Свительская) и позднем – «Человек без свойств» (А.В. Белобратов, С.М. Казначеев, Н.Э. Сейбель, Н.С. Павлова и др.). Немало работ, рассматривающих произведения писателя в хронологическом порядке в контексте биографии и научных интересов. Задача этих трудов – понимание, анализ и разъяснение музилевской эстетики и методологии. По аналогичному принципу построена вступительная статья А.В. Карельского к сборнику избранной прозы Музиля (1999): попытка учёного охватить в целом творчество писателя находит отражение в интерпретации двух романов и новелл на основе центральных понятий мировоззренческой системы Музиля – утопия и реальность – корни которых литературовед просматривает в сходстве метода писателя с романтической традицией.

В русской германистике активно изучается социально-критическая направленность произведений Музиля. Значительная часть литературоведческих работ по творчеству писателя посвящена изучению поэтики, описывает развитие повествовательного стиля, меньшая часть – анализу произведений в контексте национальной австрийской литературы. Впервые творчество Музиля вписано в национальный контекст Д.В. Затонским, чья книга «Австрийская литература в XX столетии» (1985) утверждает сам факт существования собственно австрийской литературы, интерес к которой в отечественном литературоведении в XX веке возрастает. В диссертации и монографиях Н.Э. Сейбель «Человек без свойств» рассмотрен через призму концептного и мотивного анализа, исследователь выделяет национальные коды и смыслы, отраженные в художественном сознании автора.

Работ, внимание которых уделено раннему творчеству Р. Музиля и его малой прозе, немного. Р. Крёмер посвящает свою книгу «Бесконечный узел» (2004) анализу первого романа писателя в социологическом, психоаналитическом и философском дискурсе. В работе В. Курца «Mathematisches in den übrigen Werken» (2004) описан интерес писателя к точным наукам, которые существенно повлияли на метод и эстетику автора и нашли отражение в его романах, дневниках и эссе. В 2000 г. появляется кандидатская диссертация по языкознанию И.А. Солодиловой «Скрытые смыслы и их языковое выражение в словесно-образной системе Роберта Музиля», материалом для которой послужили два романа писателя. Объемная картина творческой молодости Р. Музиля дана в диссертации Д.С. Давлианидзе «Ранние произведения Роберта Музиля» (1973), где «Тёрлес» и «Соединения» рассматриваются как отражение эпохи начала XX века. Т.А. Свительская посвящает свою работу «Эволюция художественного мышления Музиля-романиста» (1976) проблеме специфики героя раннего романа и развитию авторского мировоззрения.

Творчество Р. Музиля уже на протяжении полувека осмысляется с разных сторон. Исследователей интересует состав текстов. К примеру, поздний роман,

опубликованный после смерти Музиля, стал предметом изучения А.В. Белобратова («Метод и роман») с точки зрения реализованности грандиозного авторского замысла. Реализации инженерно-математического подхода писателя в купе с поэтическим познанием как способом преодоления когнитивного конфликта и решения противоречий – предмет анализа В. Курца. Учёных продолжают интересовать связи научных и художественных текстов автора, впервые разработавшего поэтический подход к «психологическому определению души» [139] с той или иной школой философии и психологии. В книге К. Брюнинга «Die Rezeption der Gestaltpsychologie в Robert Musils Frühwerk» изучено влияние гешталь-психологии на раннего Музиля: эксперименты Ф.Шумана с оптическими иллюзиями, исследование внимания С. Витасека, Sprach-скептицизм Э. Маха и его связь с мышлением. На сегодняшний день подробно изучен исторический аспект творчества австрийского писателя, культурно-исторический контекст ранних и поздних произведений, системно исследованы мотивы и концепты романа «Der Mann ohne Eigenschaften». Мы будем рассматривать ранние произведения писателя и их концептный уровень, ранее не изученный.

В работе мы используем биографический метод, который позволяет нам соотнести факты биографии с основными этапами творчества с тем, чтобы разделить ранний и поздний этапы, поэтому значимыми для нашей работы становятся исследования, посвященные биографии автора. Среди них фундаментальные труды К. Корино «Роберт Музиль: биография» (1942), К. Динклейджа «Жизнь, труд, результат» (1960), Г. Крафта «Музиль» (2003). На основании разделения творчества Музиля на ранний и поздний периоды построена монография американского исследователя Ф. Пейна «Robert Musil's «The Man Without Qualities» (1988). Хотя работа не является в чистом виде биографической, но в ней есть относительно чёткая хронология творчества Р. Музиля, с которой мы согласны и на которую в дальнейшем исследовании опираемся. В первой части книги рассматриваются тексты 1906–1924 годов, в которых, по мнению исследователя, Музиль выражает свое понимание себя и

мира, развивает эссеистскую технику, совершенствует образы будущих героев. «Социальная сатира, философский комментарий и мистические размышления будут смешаны в уникальной многослойной повествовательной прозе. Озадаченный и аморальный наблюдатель из «Юного Тёрлеса» едва ли узнаваем в критическом, но беспристрастном рассказчике «Человека без свойств», – пишет учёный [150, p. 46]. Монография имеет большую значимость среди англоязычных исследований и отличается стремлением автора работы сохранить при переводе художественного текста «Человека без свойств» стиль, иронию и оригинальную терминологию австрийского писателя, что особенно важно и ценно для нас.

Исследуемые в нашей работе произведения раннего творчества Р. Музиля составляют интерес, так как отражают формирование авторской эстетики и философии. Раннее творчество Музиля мало изучено исследователями. Ни дневники, ни новеллистика до сегодняшнего дня не служили объектом анализа литературоведения. Кроме того, **актуальность** нашей работы связана с неразработанностью понятия «концепт» применительно к малой прозе Р. Музиля и раннему этапу творчества в целом. Уже в начале писательского пути Музиль создал героя, ищущего точки опоры в наблюдении за собственным внутренним миром, стремящегося научно познать предметы, бывшие ранее объектами художественного осмысления (мораль, любовь, истина), соединяющего логику с поэзией, и породил этим мощную литературную традицию: влияние Музиля на свое творчество в разное время признавали Ингеборг Бахман[1], Томас Бернхард, Андреас Окопенко, и др. Ранняя проза Музиля базируется на приоритете интеллектуального над интуитивно-образным, что в равной мере характеризует эссеистику и роман, очерки и новеллы, равновесно представленные в творчестве раннего периода, а потому своеобразие произведений писателя с точки зрения стиля и жанра требует дифференциации художественных и нехудожественных текстов, что в данном случае составляет проблему, так как стилевой и жанровый

[1] Она называет «Человека без свойств» величайшим со времен вольтеровского «Кандида» историко-философским опытом (Соколова Е.В. Творчество Ингеборг Бахман: Понятия "язык" и "молчание: автореф… дис. кан. филол. М.: 2001. 23 с.)

спектр произведений автора многообразен. Исследование системы концептов позволяет выделить то творческое «ядро», которое объединяет разножанровые тексты, фиксируя общее направление авторских исканий.

Актуальность напрямую связана с **новизной** исследования, где впервые в науке системно представлена периодизация творчества Р. Музиля и дается целостный анализ ранних текстов писателя через призму **концептного метода**. Соответственно, ядро **методологии** составляет семиотический подход, позволяющий выделить в раннем творчестве Р. Музиля концепты, объединяющие не только художественные произведения периода 1898–1918 годов, но и эссеистику, проследить динамику смыслов, отражённых в концептах. Система концептов отражает мировоззренческие основы, эстетические ценности и гносеологию автора. Под концептом мы понимаем **семантическое образование, выраженное вербально и отражающее индивидуальный, авторский и общекультурный ментальный опыт.** Определяя собственную дефиницию концепта, мы опирались на теоретические положения трудов В.Г. Зусмана, С.А. Аскольдова, Ю.С. Степанова и др.

В диссертации используется системный подход с тем, чтобы упорядочить основные концепты раннего периода творчества, выстроить их иерархию. Концептный анализ (мы опираемся на труды Д.С. Лихачева, С.А. Аскольдова, В.Г. Зусмана, Ю.С. Степанова) позволит выделить важнейшие тенденции развития авторской поэтики, которые устойчиво проявляются в структуре текстов раннего периода творчества и свидетельствуют об их культурном, историческом и ментальном единстве.

Теоретико-методологические основы исследования составляют:

- работы по семиотике (С.А. Аскольдов, Ю.М. Лотман, Д.С. Лихачёв, Б.М. Гаспаров);

- исследования по лингвокультурологии (С.Г. Воркачёв, Ю.С. Степанов, В.И. Карасик, В.З. Демьянков);

- труды по истории литературы и культуры Австрии XX века (В.Д. Седельник, Д.В. Затонский, В.Г. Зусман, Н.Э. Сейбель, Н.С. Павлова, Ю.Л. Цветков);

- работы, посвященные изучению биографии, поэтики, идеологии, эволюции творчества Р. Музиля (А.В. Белобратов, А.В. Карельский, Н.С. Павлова, Д.С. Давлианидзе, Т.А. Свительская, В. Бергхан, Р. Шнайдер, Е. Кайзер, У. Фанта и др.).

Анализируя раннюю прозу Р. Музиля, мы исходим из необходимости системно рассмотреть концепты, значимые в контексте авторской эстетики, и описать отношения, организующие систему концептов в ранних текстах и отражающие становление гносеологической концепции Музиля в ее динамике.

Объектом диссертационного исследования являются концепты произведений писателя периода 1898–1918 годов[2]. Ранний период включает не только художественные произведения в чистом виде (роман «Die Verwirrungen des Zöglings Törless» («Смятения воспитанника Тёрлеса», цикл новелл «Die Vollendung» («Соединения»), но и эссе, дневники писателя. Внимание, таким образом, будет сосредоточено на первом романе Музиля «Смятения воспитанника Тёрлеса», цикле «Соединения», новелле «Заколдованный дом» и эссе «Очерк поэтического познания», «Математический человек», «Листки из ночной тетради мсье вивисектора». Подробно о принципе выбора материала и специфике малой прозы Музиля говорится в следующих параграфах. **Предметом** диссертационного исследования служит смысловое наполнение концептов, определяющих единство текстов раннего периода творчества Р. Музиля, и их системность.

Целью диссертации является исследование раннего творчества Р. Музиля с точки зрения соотношения в системе концептов традиционного и нового, анализ смыслового наполнения концептов и построение иерархии, отражающей становление гносеологической концепции Музиля в ее динамике.

Задачи:

[2] Мы намерены обосновать свою позицию во втором параграфе перовой главы (Периодизация творчества Р. Музиля как дискуссионная литературоведческая проблема).

- опираясь на литературоведческие труды, рассмотреть проблему периодизации творчества и возможных принципов ее построения, а также с опорой на жизнь и творчества самого Музиля, определить границы раннего периода;

- выявить особенности художественной прозы писателя, определить место дневников и эссеистики, в которых апробируются многие замыслы автора;

- обозначить круг авторских концептов, представленных в ранней прозе Музиля, установить их взаимосвязь; дать системное описание раннего творчества Музиля с точки зрения соотношения основных и второстепенных концептов;

- опираясь на анализ ранних текстов Музиля, показать специфику семантики и образного наполнения основных концептов, отражающих мировоззрение писателя.

Научно-теоретическая значимость работы заключается в том, что раннее творчество Музиля рассматривается в ней как важный этап становления гносеологической концепции автора, в рамках которого складывается система концептов, составившая позже основу для оформившейся теории познания писателя. Их исследование позволяет установить глубинные связи произведений раннего и позднего этапов творчества. Такой ракурс рассмотрения позволяет говорить о системе концептов как о динамической, описать логику её движения.

Практическая значимость предполагает использование материалов диссертационного исследования в учебных курсах «История зарубежной литературы XX века», «История австрийской литературы», для разработки спецкурсов и семинаров, посвященных теории литературы.

Мы исходим из **гипотезы**, что ранняя проза Р. Музиля отражает целостную систему авторских концептов, важных как для восприятия рассматриваемых текстов, так и для понимания эволюции эстетики автора. Систему концептов раннего Музиля формируют «познание», «инаковость», «мораль», «стыд», «страх», «вина», «любовь», «власть».

На защиту выносятся следующие положения:

1. Творчество австрийского писателя XX века Р. Музиля делится на ранний (1898 – 1918) и поздний (1918 – 1942) периоды, границей между которыми является появление гносеологической концепции, базирующейся на идее рациоидности и нерациоидности, сформулированной автором в эссе «Очерк поэтического познания». Поскольку на раннем этапе теория Музиля находится в становлении, наполнение основных концептов и их системные отношения отличаются от их функционирования в позднем творчестве.

2. Раннее творчество Музиля представлено разными жанрами: дневники, эссе, новеллы, роман, – но при этом объединено системой концептов, находящих выражение в музилевском эссеизме, как объединяющем внутри творческой системы автора художественные произведения с дневниками, отличающимся преобладанием образности и поэтичности над точностью, осмыслением фактов над их описанием, активным использованием диалогических форм речи для передачи внутренней полемики, неоднозначности и неокончательности формулируемой позиции и предложенных выводов.

3. Система концептов раннего Р. Музиля представляет сложную структуру взаимообусловленных единиц. Она становится отражением гносеологической концепции писателя, базирующейся на отказе от идеи непознаваемости мира (иррационального) и утверждающей в качестве основных источников познания наблюдение, опыт и осознание собственной ответственности (самости).

4. Принцип систематизации концептов в раннем творчестве Р. Музиля – соотношение смысла главного концепта «познание» с семантикой прочих. Исходя из первичности познания мира как цели и содержания жизни героя в музилевских текстах, можно выделить круг основных концептов, который организуют «инаковость», «познание», «мораль», где «инаковость» – необходимое условие познания, а «мораль» – главный объект, на который оно направлено.

5. Периферийные концепты «стыд», «страх», «вина», «власть», «любовь» составляют доступные познающему сознанию грани «морали», которая в раннем творчестве не получает полного и всеохватного определения.

Апробация работы состоялась в выступлениях при кафедре литературы ЮУрГГПУ (Челябинск, 2016 – 2023), на международных научных конференциях «XIII Поспеловские чтения. Памяти В.Е. Хализева. Аксиологические проблемы в художественной литературе» (Москва, 2017), «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, 2017), «Австрийская литература вчера и сегодня: новые исследования, прочтения, интерпретации» (ИМЛИ РАН, онлайн-конференция, 2021), «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» (Екатеринбург, 2017, 2018), «Национальные коды в европейской литературе XIX–XX веков» (Нижний Новгород, 2016, 2017), «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 2017, 2021), Новые информационные технологии в науке (Уфа, 2016). Основные положения работы нашли отражение в 18 публикациях, в том числе 3 статьи в сборниках, рекомендованных ВАК.

Структура работы соответствует поставленным задачам. Исследование состоит из введения, трёх глав, заключения, библиографии, включающей 168 использованных источников. Общий объем работы составляет 142 страниц, основной текст изложен на 125 страницах.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Глава посвящена определению теоретических основ литературоведческого исследования. В этой части работы мы опираемся в первую очередь на опыт теоретиков литературы. Вслед за В.Г. Зусманом, мы обозначим в первом параграфе главы 1 дефиницию понятия «концепт», а также актуальные для нашей работы принципы анализа и выстраивания типологии концептов. Во втором параграфе определим хронологические границы творчества Р. Музиля и в третьем выявим и сформулируем принципы единства произведений раннего творчества писателя.

1.1 Понятие концепта в литературоведении

Термин «концепт» как основная единица системы “культура”», – пишет В.Г. Зусман [29, с. 20], – используется в философии, литературоведении, культурологии, лингвистике. Для современной науки и, в частности, литературоведения категория концепта остаётся спорной, мало разработанной и дискуссионной, но актуальной в гуманитарной сфере.

Опираясь на опыт теоретиков литературы, лингвистов, культурологов, для нас важно дать определение концепта как литературоведческой единицы и сформулировать терминологическую базу исследования.

Как единица культуры концепт описан в трудах многих литературоведов (Д.С. Лихачёва, С.А. Аскольдова, В.Г. Зусмана) и лингвистов (Н.А. Красавского, Ю.С. Степанова, С.Г. Воркачёва, В.А. Масловой). Культурология и литературоведение вводят понятие концепта с конца 20-х годов XX века после выхода статьи С.А. Аскольдова «Концепт и слово». Д.С. Лихачёв в своей статье «Концептосфера русского языка» опирается на работу С.А. Аскольдова, продолжает его рассуждения о функции концепта и формулирует понятие «концептосфера» по аналогии с терминами В.И. Вернадского «биосфера»,

«ноосфера» и др. Особую значимость и актуальность концептный анализ приобретает с появлением трудов лингвиста Ю.С. Степанова.

Междисциплинарность концепта связана с его относительной универсальностью. Тем не менее, возникнув впервые как понятие философии (термин введён П. Абеляром и связывался с процессом обращения к Богу, созидания смыслов), во-первых, концепт в системе наук о культуре претерпел ряд изменений, а во-вторых, несмотря на всеохватность и широту самого термина, каждая из наук – литературоведение, лингвистика, философия – формулирует свое понимание, при котором общей является культурная составляющая понятия, концепт определяется как единица коллективного сознания, утверждается обязательная связь языка и культуры.

На сегодняшний день понятие «концепт» активно используется в рамках лингвистических исследований. Лингвисты схожим образом подходят к определению понятия концепт:

«Оперативная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, как квант знания» [34, С. 3–16].

«Культурно отмеченный вербализованный смысл, представленный в плане выражения целым рядом своих языковых реализаций, образующий соответствующую лексико-семантическую парадигму» [24, с. 36].

«Ментальные образования, которые представляют собой хранящиеся в памяти человека значимые осознаваемые типизируемые фрагменты опыта» [31].

Итак, лингвисты определяют концепт как **минимальную единицу языковой картины мира, как смысловое значение знака и других языковых репрезентантов. В то время как философско-культурологические и литературоведческие исследования ставят задачей рассмотрение концепта в контексте культуры.**

В литературе термин «концепт» приживается сложнее в силу того, что, во-первых, изначально это понятие когнитивной науки, и в лингвокультурологии оно

возникло раньше, чем в литературоведении, во-вторых, из-за обилия смежных литературоведческих терминов. В литературу концепт входит впервые со статьёй С.А. Аскольдова («Концепт и слово», 1928 г.). В ней термин определяется как образование мысли, которое замещает неопределённое множество предметов, действий, мыслительных функций одного и того же рода, а единое понимание рода «определяется единством сознания» [18, с. 272] и терминологически обозначен как художественный концепт. Разработку и обоснование концепт получает с выходом работы Д.С. Лихачёва «Концептосфера русского языка» (1997). Литературовед определяет концепт как «результат столкновения семантики слова с национальным опытом человечества» [36, с. 151], которая становится определяющим аспектом в формировании картины мира национальной литературы и культуры. Концепт обусловлен культурными, ментальными традициями, что формирует в процессе бытования актуальные смысловые аспекты и делает рамки концепта подвижными.

Литературовед В.Г. Зусман называет литературный концепт образом, символом или мотивом, «которые имеют „выход“ на геополитические, исторические, этнопсихологические моменты вне художественного произведения. Смысловой слой символа, пробуждающий одновременно внутритекстовые и внетекстовые связи и ассоциации, есть литературный концепт» [29, С. 14–28]. Концепт внетекстуален, так как является сосредоточием культурного опыта, он порождает коммуникацию в системе «традиция – произведение – реальность», вбирает в себя и накапливает культурные смыслы.

Концепт внетекстуален, так как является сосредоточием культурного опыта, он порождает коммуникацию в системе «традиция – произведение – реальность», вбирает в себя и накапливает культурные смыслы.

При всем многообразии толкований термина «концепт» разными областями науки, они не взаимоисключают друг друга, а дают разностороннее представление о концепте. Принципиальное отличие понимания литературоведов и лингвистов в разделении понятий «речь» и «язык». «Слово – принадлежность языка, концепт – речи» [114, с. 31]. Предметом изучения лингвистов является,

прежде всего, язык. Значимые для слова аспекты лексической сочетаемости, этимологических связей, системных языковых отношений существенны и в литературоведческом исследовании актуального слоя системы художественного произведения и концепта как его меньшей единицы. Литературоведческие исследования при анализе концепта актуализирует коммуникацию «внутренняя форма – ядро смысла – актуальный слой» [114]. Разница между исследованием концепта в лингвокультурологии и литературоведении существенна. О ней пишет В.Г. Зусман, показывая невозможность использования текста художественного произведения в качестве материала для лингвокультурологического исследования. В литературоведческом исследовании важен анализ не только текста, но и интертекстуальных связей в поле культуры.

Необходимость разграничения концепта в лингвокультурологии и литературоведении, а также неразработанность понятия литературного концепта ставит вопрос о значимости его структуры. Исследователи выделяют однослойные и многослойные единицы (другое название – одноуровневые/многоуровневые). Одноуровневые состоят только из концептного ядра. Концепты, состоящие из многих уровней, включают несколько когнитивных слоёв, которые отличаются уровнем отвлечённости единицы. Все когнитивные слои дополняют ядро и составляют объем семантики концепта. При этом расположение того или иного слоя на периферии не означает малозначительности его семантики. «Самые важные концепты выражены в языке» [34, С. 3–16], они хранят культурную и историческую память народа, «отражают современность через круг актуально репрезентативных концептов» [114, с. 26]. Ю.С. Степанов выделяет активный и пассивный слои. Активный слой – основное содержание концепта, его семантика актуальна, более понятна, современна. Пассивный (неактуальный) слой сформирован в процессе исторического развития, это добавочный признак. Исходя из этой логики, справедливо заметить, что **концепт – это выражение и прошлого, и настоящего, в нём прослеживается связь с будущим через формирование новых значений, смысловых границ**.

Концепт имеет в науке несколько синонимичных терминов, которые следует отличать. В.В. Колесов, В.З. Демьянков оперируют «понятием», Ю.С. Степанов – константой, С.А. Аскольдов называет концепт сгустком культурных смыслов, универсалией. Терминологическая неопределённость наименований, близость семантики и языковое родство приводит к необходимости развести схожие явления. Концепт, существующий постоянно или продолжительное время в культуре, Ю.С. Степанов называет константами (в математике – постоянная величина). Лингвист комментирует: «постоянство» не исключает неизменности, в нём есть и переменные части. Они существенно заметны на определённых этапах времени. Итак, константы являются, по мнению учёного, производными концептов. В свою очередь понятие и концепт существуют синхронно. Изначально развитие терминов «концепт» и «понятие» было тесно связано и нередко слова употреблялись как синонимы. С выходом работ Ж. Делёза указывается различие терминов: логический объем концепта шире понятия. И то, и другое – термины когнитивного порядка, но понятие пришло из области философии, а концепт заимствован из математики, позже заняв свою нишу в культурной среде [42, С. 42–67], приобрёл оценочность, эмоциональность и ассоциативность, отразив при этом исторические изменения, культурные и языковые. Концепт шире понятия ещё и потому, что исследователи выделяют понятийные концепты и художественные [18, 24, 31], разница которых заключена в степени образности и ассоциативности, реализации значения и в соотношении авторской и универсальной семантики. По Аскольдову, художественная природа единицы сближает его с образом. В отличие от концепта когнитивных наук, художественный концепт предполагает эмоциональные смыслы за счёт ассоциативности и субъективности. Образность – принципиально значимая, неотъемлемая часть художественного концепта, об этом говорят и литературоведы, и лингвисты [18, 97]. Понятийная составляющая отражает дефиниционный характер концепта, ассоциативная – метафоры. Концепт отличается от понятия тем, что является не только рациональным образованием, в котором отражён когнитивный опыт, этот опыт еще и переживается [42, с. 42].

В.З. Демьянков в этой связи ссылается на историю слова, его этимологические связи и говорит, что «понятие» – калька с латинского “conceptus” [26]. В.И. Карасик определяет соотношение терминов иначе: концепты описывают бытие во всей полноте, понятие является одним из аспектов изучения концепта [31]. Соответственно, концепт шире понятия, и, прежде всего, как когнитивная образование концепт включает в себя и понятийность.

Неоднозначны, но не менее важны различия концепта и мотива. Попытки учёных развести близкие термины не прекращаются, однако и на сегодняшний день строгого деления не существует, мотив и концепт находятся в близком семантическом пространстве: «Концепт в значительной степени соответствует тому, что исследователи литературы называют мотивом» [26, С. 32–47].

В.А. Маслова: «Концепт в поэзии, – это глубинный смысл, изначально максимально свернутый в смысловую структуру. В творчестве поэта он является воплощением мотива, породившего текст» [Цит. по 96, с. 30].

Важны некоторые отличительные признаки концепта и мотива, которые мы приводим в нашем исследовании, ссылаясь на теоретические положения коллективной монографии «Литература и лингвистика: прошлое, настоящее, будущее», а также работы Н.Э. Сейбель [114, С. 39–41].

Во-первых, концепт, в отличие от мотива, реализует номинативную функцию: называет явления, предметы, процессы и образы.

Во-вторых, для понимания глубинных смыслов концепта важно привлечение к анализу произведений не только словесного искусства. «Мотив предполагает использование этой ячейки культуры в качестве причины и побуждения для речевой деятельности. Мотив – это своего рода один из инструментов реализации концепта в речи» [19, с. 19], он существует в тексте художественного произведения.

В-третьих, мотив всегда выражен синтагматически, текстуально, концепт – малыми единицами языка: словом, сочетанием слов, словосочетанием, устойчивыми выражениями и оборотами, а также неделимыми сочетаниями [19, с. 16].

Наконец, внутри мотива и концепта разные типы связи: семантические внутри мотива и системные отношения внутри концепта (синонимическими, антонимическими, омонимическими), диахронно и этимологически, коммуникативно. Данные принципы легли в основу выбора и анализа концептов, мы их будем придерживаться в работе.

Особенности природы концепта и его сходство с другими терминами литературоведения, требуют классифицировать понятие. Ю.С. Степанов выделяет *научные* и *ненаучные* концепты. Ненаучные, художественные в нашем понимании концепты те, которые при естественном употреблении являются «абсолютными изолятами» [40, С. 28–29] и не поддаются парному утверждению. Научные, наоборот, «формируются как синонимичные, то есть парными утверждениями, они не являются изолированными.

М.В. Пименова делит концепты на *образы*, *символы и идеи*. Помимо этого, лингвист определяет несколько групп: *универсальные категории культуры* (движение, пространство и время, качество и количество и др.), *социальные* (справедливость, свобода, труд), *категории национальной культуры* (воля, дух, соборность), *категории этические* (зло, добро), *мифологические* (боги, духи, дьявол) [38, С. 8–10].

И.А. Стернин, З.Д. Попова выделяют среди концептов *понятие* (рациональное отражение и осмысление предметов и явлений), *представления* (обобщенный чувственно-наглядный образ явления), *сценарий* (последовательность стандартных эпизодов), *гештальт* (совокупность чувственных и рациональных элементов, которые возникают в сознании), *фрейм* (многокомпонентный концепт, совокупность универсальных знаний о предмете) [39, С. 81–83].

Н.Ю. Шведова классифицирует концепты на основные (большие, базовые) и неосновные (*малые*). Неосновные концепты конкретизируют основные, они в меньшей степени связаны с общекультурным пространством и не имеют исторических корней [44, С. 508–510].

В.Б. Волковой делит концепты на *индивидуальные (авторские):* они встречаются в текстах отдельных авторов и отражают их концептуальные идеи и художественные представления, – и *универсальные:* присутствуют во многих произведениях разных авторов, имеют близкое семантическое наполнение [23, С. 45–57]. **В дальнейшем мы будем пользоваться классификацией Н.Ю. Шведовой, выделяя основные и периферийные концепты**.

«Проблема концептов и проблема слова совпадают», – пишет С.А. Аскольдов. Слово создаёт «нечто», «общее представление» и «понятие», в которых заключается познавательная и художественная ценность, составляющие общность рационального и поэтического. Концепты выражаются лексически, то есть вербально, считают одни исследователи (И.А. Стернин, З.П. Попова, Е.С. Кубрякова, В.И. Карасик и др.). По языковой выраженности единиц исследователи говорят об однословных (вербализуются одной лексемой), неоднословных (устойчивыми словосочетаниями) и текстовых (текстом) концептах. Если концепт вербализован словом, имеющим большой ряд синонимов, в том числе и неабсолютных, контекстных, функцию концептонима в таком случае выполняет наиболее оптимальная. Тогда концепт аккумулирует не только семантику концептонима, но и тех лингвистических моделей и структур, которые составляют синонимический ряд.

Точка зрения, согласно которой концепт имеет языковую репрезентацию – концептоним – является наиболее актуальной, но её некоторые аспекты тоже небесспорны. Вопрос соотношения репрезентанта, его этимологии и семантики – важная исследовательская проблема. Часть исследователей говорят о двух необходимых формах существования концепта: устная (речь) и письменная (язык) (А.П. Бабушкин, С.Г. Воркачёв, Г.Г. Слышкин). Другие убеждены: концепт как смысловая структура способен выражаться не вербально, в слове, но и материально – в предмете, процессе, образе или обряде. Ю.С. Степанов широко рассматривает вопрос материализации концепта. «Это то, в виде чего культура входит в мир человека и то, с помощью чего человек осваивает культуру» [41, с. 43]. Эти концепты становятся объектом изучения невербальной семиотики.

Третьи придерживаются точки зрения, что слово своим значением лишь предлагает ряд актуальных смыслов. Воплощение концепта в слове при литературоведческом анализе может являться необязательным условием, поскольку структура концепта не материальная, абстрактная, отвлеченная в сравнении со словом. Но если стоит задача номинации концепта, функция слова – максимально точно дать наименование и полно отразить общее содержание. Таким образом, лексически концепт может быть представлен широко. С точки зрения литературоведения **слово оптимально для выражения художественного концепта. Согласно этому тезису, анализируя текстовой материал, в дальнейшем исследовании мы будем рассматривать только вербальные единицы, которые отражают актуальные смысловые слои концепта. К таким единицам мы относим слово, семантически неделимые сочетания, фразеологические обороты.**

Соотношение основных концептов в художественном произведении, характер и форма их бытования определяют принципы построения индивидуальной системы концептов.

Говоря о системе концептов, мы понимаем под этим термином понятие, близкое терминам Д.С. Лихачёва, Ю.М. Лотмана и Ю.С. Степанова.

Авторский термин «концептосфера» принадлежит Д.С. Лихачёву. Говоря о связи между концептами, литературовед имеет в виду под концептосферой образованную всеми потенциями нации систему концептов [36, с. 153]. В её основе принцип упорядочения и иерархии [36] и построение упорядоченной системы – важнейшая проблема литературоведческого исследования. Частный характер системных отношений концептов требует изучения, но общий принцип системности распространяется и на национальную концептосферу, поскольку «мышление предполагает категоризацию предметов мысли, а категоризация предполагает упорядочение ее объектов» [39, С. 81–83]. Лингвист Ю.С. Степанов говорит о понятии концептуализированной сферы, под которой подразумевает «такую сферу культуры, где объединяются в одном общем представлении (культурном концепте) – слова, вещи, мифологемы и ритуалы» [41, с. 74].

Раньше термина «концептосфера», которое ввёл Д.С. Лихачёв, в работах Ю.М. Лотмана встречается близкое понятие «семиосфера»: «…язык, погруженный в семиотическое пространство, и взаимодействующий с ним способен функционировать. Все присущее данной культуре семиотическое пространство» Ю.М. Лотман называет семиосферой [37, с. 165]. Совокупность сфер образует семиотическое пространство, в котором есть ядро и периферия, а элементы расположены в такой взаимосвязи, что создают условия для возникновения сфер более высокого порядка: концептосфер, которые, с одной стороны, «через семантические сферы связаны с языком, с возможностью именования их или их частей, а с другой, через посредство семиосфер, связаны с достаточно устойчивыми моделями восприятия и постижения мира» [35, с. 79]. Понятием системы оперирует В.Г. Зусман [30], определяя его как **цепь художественных концептов, образующих коммуникативные динамичные связи.** Опираясь на труды Зусмана, мы в дальнейшей работе будем пользоваться понятием «система концептов», которое определяем как сложное образование, определяющее связи основных и второстепенных единиц, соотношение которых может меняться в соответствии с авторским замыслом.

Таким образом, на основании указанных тезисов, важно определиться с рабочей формулировкой термина концепт, которым в дальнейшем анализе мы будем оперировать: **многослойная семантическая вербальная единица, в которой отражён культурный, национальный, индивидуально-авторский опыт, и которая обладает разной степенью абстрактности**. «Совокупность художественных концептов произведения как единиц индивидуального сознания, вступающих между собой в системные отношения и отражающих эволюцию авторского замысла» [83, с. 21], а также национальные культурные смыслы, образуют систему, которая и является объектом изучения в данной работе. Концептный анализ художественного произведения предоставляет широкие возможности исследователю для рассмотрения историко-культурного слоя, изучения эстетики писателя.

1.2 Периодизация творчества Р. Музиля как дискуссионная литературоведческая проблема

В параграфе описаны основные литературоведческие подходы к периодизации творчества того или иного художника, на основе которых выстроена хронология произведений и эссе Р. Музиля, определены границы раннего и позднего периодов.

Проблема периодизации творчества писателя представляет исследовательский интерес и обретает теоретическую и практическую значимость в контексте биографических и литературоведческих исследований. Актуальность таких работ в рамках историко-культурного изучения литературы бесспорна.

Периодизация – это условное деление процесса развития чего-либо на хронологически выстроенные, последовательные этапы, которые отличаются тем или иным набором признаков и лежат в основе систематизации. Периодизация имеет практическую цель – осмысление и упорядочивание фактов биографии и истории для построения классификации.

Существует множество подходов в построении периодизации историко-культурных явлений. В контексте изучения биографии и творчества писателей чаще всего применимы тематический, хронологический, философско-эстетический и локальный подходы. Тематический принцип позволяет проследить эволюцию тем, мотивов. Так, Е.И. Наумов делит творчество С.А. Есенина на любовную, пейзажную и политическую лирику [99, с. 456]. Хронологическое деление (биографическое по терминологии С.А. Фомичева) определяется переломными этапами жизни и творчества художника, предполагает последовательное выстраивание произведений в хронологическом порядке на основании становления концепции и эволюции мировосприятия автора. Идею глобально-стадиального видения искусства и его явлений, которая легла в основу такого принципа периодизации, выдвинул Гегель. Данный подход является традиционным, часто и легко применимым не только к биографии и творчеству,

но и к историко-культурному процессу [120, 122]. Спустя десятилетие начинает развиваться философско-эстетический подход. Его выделяют Г.А. Гуковский, Д.Д. Благой, Ю.М. Лотман. К примеру, философский принцип в периодизации творчества Л.Н. Толстого берёт за основу Е.И. Рачин [109]. Четыре этапа отражают развитие концептуальных художественных идей от гуманистических убеждений к нравственно-религиозным и проповедническим идеям. Общепринятой и устойчивой является периодизация на основе творческой географии писателя: этапы носят названия географических пунктов, с которыми связаны вехи жизни и творчества. Такой принцип систематизации лежит в основе работы Ю.М. Лотмана, посвящённой жизни и творчеству А.С. Пушкина [37]. Принято выделять типы периодизации в соответствии с принципами и критериями, лежащими в основе деления, в сущности, каждый из них отражает эволюцию эстетики, образов, тем, мотивов произведений автора. Выстраивая периодизацию, следует исходить из особенностей творчества отдельного писателя. К примеру, Б.А. Грифцов, изучая творчество О. де Бальзака, опирается на стилистические изменения и выделяет «годы скрытого роста», «наиболее совершенный» этап творчества и «газетную практику» [60].

Решая задачу периодизации творчества Роберта Музиля, мы применяем хронологический принцип, в рамках которого выделяем ранний (начальный) этап и поздний.

Прерывистый, нелинейный творческий путь Р. Музиля воплощает противоречивость эпохи: царившая на рубеже веков атмосфера праздника искусств сменяется мировыми войнами, потрясениями и революциями. Литература осмысляет трагическое состояние Австрийской империи начала двадцатого века, несмотря на культурный всплеск и расцвет искусств, за которыми скрывались неуверенность в завтрашнем дне и предчувствие распада. Музиль своим творчеством многое предвосхитил в искусстве XX века.

Работа писателя над художественными произведениями велась неравномерно, прерывисто, роман «Человек без свойств» не завершён и опубликован при жизни лишь частично. Хронологически творческое наследие

Музиля составляют фрагменты из дневниковых заметок 1898–1943 гг., эссе 1903–1911 г., эссе и речи (1911–1931), пьеса «Мечтатели» 1921 г., малая проза, афоризмы и автобиографическая проза, опубликованные под заголовком «Прижизненное наследие» (1921–1936), куда входит новелла «Чёрный дрозд» 1931 гг., «Лирическое» 1904–1923 г., роман «Смятения воспитанника Тёрлеса» 1905 года, «Зачарованный дом» 1908 г. (первоначальная версия новеллы «Искушение тихой Вероники»), две новеллы под общим названием «Соединения» 1936 г., пьеса «Винценц, или Подруга выдающихся мужей» 1923 г., рассказы 1923–32 г., цикл новелл «Три женщины» 1924 г., роман «Человек без свойств» (хронологические рамки работы над рукописью романа принято обозначать 1921–1942 годами). Хронология показывает, что одни произведения создавались одновременно с другими, работа над новеллой «Заколдованный дом» прервалась, а затем возобновилась спустя несколько лет, замысел «Человека без свойств» менялся не один раз, начиная с 1905 г. и при непосредственной работе над романом с 1919–1921 г. О непрямолинейности процесса формирования художественно-эстетической системы автора упоминает А.В. Белобратов [49, с. 15]. А.В. Карельский хаотичную, непостоянную форму работы писателя назвал образно передышками, остановками в пути [80, с. 159].

Вопрос периодизации творчества Р. Музиля изучен недостаточно как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении. Однако имеющиеся труды позволяют обозначить условные границы раннего и позднего периодов.

Поскольку история создания произведения и история публикации часто не совпадают в разговоре о периодизации творчества Музиля, актуальны как хронологически-исторический, так и интерпретационный подходы к творчеству автора. Для Роберта Музиля разница между написанием и публикацией имеет большое значение. Поэтому сложилось два спорных взгляда на проблему изучения и периодизации творчества писателя.

Одни исследователи придерживаются мнения о неделимости творчества Музиля и утверждают, что тексты, написанные до «Человека без свойств», подчинены концепции главного романа. Л. Фрей называет ранние дневники и

первый роман черновыми набросками, подготовившими реализацию замысла «Человека без свойств». В основе тезиса учёного лежит анализ образов главных героев: «мсье вивисектор» – первоначальный вариант образа Ульриха. Подобной интерпретации придерживается Р. Шнайдер, категорично заявляя: «Der Mann ohne Eigenschaften» – «letztes und erstes Buch (первая и последняя книга)» [153, S. 73]. Метафорическое обозначение, которое находит исследователь для «массива текстов» писателя – «гигантское туловище» [153, S. 72] – подчёркивает неделимость ранних и поздних произведений. Кайзер и Уилкинс, одни из первых радикальных критиков, переводчики, при подготовке издания Музиля на итальянский язык строго разделили первые варианты романного замысла и более поздние наброски. Однако вопреки проделанной работе критики не отрицали тесной связи ранних и поздних сочинений.

Так, взгляды учёных сходятся в одном: работа над главным романом определила и сформировала целостный творческий путь Р. Музиля – все эстетические поиски объединились в замысле этого романа. Однако точке зрения этих исследователей противоречит немаловажный факт биографии, что именно роман-дебют «Смятения воспитанника Тёрлеса» принес автору популярность, который другие значимые произведения – диптих «Соединения», пьеса «Мечтатели» – не повторили, и именно роман-дебют открыл австрийской литературе писателя Р. Музиля. Тексты новелл не были поняты литературной критикой, в частности Альфредом Керром и Францем Бляем. За исключением восторженных отзывов Эрнста Бласса и Альфреда Вольфенштейна, оценки были по большей части отрицательными.

Другие учёные выделяют два периода в творчестве Р. Музиля и утверждают, что произведения раннего этапа, хотя и связаны концептуально с поздним творчеством и важны в становлении замысла «Человека без свойств», являются самостоятельными художественными текстами, ценность которых в историко-культурном контексте литературы Австрии и в контексте мировоззрения автора несомненна. Эту точку зрения поддерживают отечественные исследователи (Д.С. Давлианидзе, А.В. Карельский,

А.В. Белобратов, Д.В. Затонский) и зарубежные (А. Фризе, Ф. Пейн, А. Холмс, М. Лусерке).

А.В. Карельский – германист, переводчик дневников и эссе Р. Музиля – важным основанием периодизации считает концепцию психологизма и этико-философские взгляды Музиля. В 1910-е гг. происходит становление творческого метода писателя. Ранний этап включает эссе и новеллы. Переломным моментом в движении от поисков к глубине, определению методологии, стиля и концепции А.В. Карельский называет 20-е г. – в это время публикуются новеллы «Тонка», «Гриджия», «Португалка».

А.В. Белобратов определяет период 1912 – начало 20-х годов как творческий тупик. В это время круг этических проблем сменяется интимной проблематикой, эротически-психологической, на первый план выходит внесоциальный герой, и только после публикации «Трёх женщин» (1924 г.) «Музилю как писателю становится тесно в рамках психологической новеллы» [49, с. 34].

Работа А. Холмса основана на мотивном анализе произведений автора от дневников до итогового романа, посвящена развитию этих мотивов, обогащению их смыслами. А. Холмс не связывает развитие творческого пути Р. Музиля до 1920-х годов исключительно с подготовкой к роману «Человек без свойств».

А. Фризе включает первый роман и циклы новелл в раннюю прозу, отделяя её от творчества позднего периода так же началом 20-х годов. Американский исследователь Ф. Пейн определяет границы творчества австрийского писателя иначе. По мнению учёного, деление связано с появлением первого законченного художественного текста – публикацией «Тёрлеса», верхнюю же границу Пейн относит как и многие к 1924 году, времени публикации «Трёх женщин».

В исследовательской литературе периодизация творческого пути Музиля напрямую связана с тем, как зарождалась концепция главного романа «Человек без свойств», и учёные отмечают в своих трудах этот факт. К примеру, Д. Затонский говорит о том, что в сумме все произведения не принесли бы их автору столько успеха, сколько один роман: «Если бы Музиль написал только «Тёрлеса»,

«Соединения», «Трёх женщин», он не получил бы места на литературном Олимпе; если бы он написал только «Человека без свойств», это – при всей первоклассности прочих вещей – ничего не убавило бы в посмертной его славе» [69].

Многие исследователи переход от раннего этапа творчества к позднему связывают со вторым романом. Закономерным и значимым остаётся вопрос: когда возникает замысел главного для Музиля произведения. В. Бергхан зарождение замысла «Человека без свойств» справедливо соотносит с октябрём 1905 г. На страницах дневников этого времени, когда автор размышляет над проблемами писательской техники, погружён в поиски «линии духовного развития, которую считает своей» [15, S. 24], Музиль неоднократно упоминает роман в планах [15, S. 30]. Однако в 1905–1906 гг. Музиль завершает работу над дебютным произведением, у автора формируются основные принципы эстетики, философии. Австрийский литературовед В. Фанта первым этапом развития замысла романа «Человек без свойств» называет период 1919–1922 г., время работы Музиля над проектом, который претерпевает поначалу большие и частые изменения [157, S. 149]. Ф. Пейн, опираясь на те же факты о формировании и становлении романного замысла, что и У. Фанта, свидетельствует о переломных 20-х годах, когда Музиль начал серьезную работу по объединению всех тем и образов, которые занимали его на протяжении этого времени, в один главный, «энциклопедический», по словам исследователя, роман [150, p. 49–50]. Сам автор в письме 1938 г. говорит о целостном характере своего творчества, который складывается не из одного «Человека без свойств», в него входят также «Тёрлес», «Слияния» и «Мечтатели», «Три женщины», речь «О глупости» и речь о Рильке [Цит. по 150].

Нерешённые вопросы текстологии, касающиеся особенностей манеры работы Р. Музиля над своими произведениями, диктуют разницу подходов к проблеме периодизации. Творческий путь австрийского писателя Р. Музиля носит целостный характер. Несмотря на это большинство исследователей сходится во мнении, что рассматривать произведения автора важно и следует единстве.

В диссертационном исследовании мы берём за основу подход отечественного германиста А.В. Карельского и выделяем в творчестве Р. Музиля два этапа: ранний (1898–1918) и поздний (1919–1942). Такая периодизация обусловлена несколькими значимыми причинами в контексте изучения творчества Музиля.

Во-первых, 1918 год – год написания эссе «Очерк поэтического познания», терминология и идея которого легла в основу позднего творчества писателя. Именно в «Очерке» формулируется гносеологическая концепция Музиля, положенная в основу всего позднего творчества. Суммированы идеи познания как «иного состояния»: пути к истине, опыта как главного критерия знания, энтропии мира и энтропии познания. В 1918 году Музиль впервые вводит понятия «рациоидного» и «нерациоидного», на которых базируется философская концепция позднего периода.

Во-вторых, в 20-е годы значительно меняется круг проблем, интересующих автора. Большая часть его интеллектуальных усилий в последующие годы была посвящена исследованию феномена войны. В 1918 году Музиль работает в военной прессе, публикует три сочинения политического содержания, одно из них носит программный заголовок «Аншлюс Германии» [153, S. 51–53]. Эссе посвящено анализу основного направления развития австрийской государственности – перспективе объединения с Германией. Бытовавшее настроение растерянности и пессимизма в атмосфере нестабильности межвоенного периода побудило воспринимать идею аншлюса Австрии к Германии как решение множества проблем. Опыт, полученный на фронте, и опыт военной прессы привёл писателя к мысли о необходимости социальных и духовных перемен. Характерной задачей литературы этого периода становится её возросшая связь с политикой, то, что Т. Манн назвал «требованиями дня» [76, с. 5]. Музиль начинает иначе, чем раньше, оценивать социальную действительность, к нему приходит новое, глубокое понимание художественной природы своего таланта. В цикле «Три женщины», любовная тема углубляется за счёт общедуховной и социальной проблематики. В этот период Музиль основательно

изучает труды З. Фрейда по психоанализу («Толкование сновидений», «По ту сторону принципа удовольствия»). Именно они во многом повлияли на особенности психологизма в текстах Музиля.

Хронологически тексты переломного цикла «Три женщины» появились в таком порядке: «Гриджия» (1921), «Тонка» (1923), «Португалка» (1923), в 1924 г. новеллы были объединены в сборник. Многие исследователи творчества Р. Музиля (Ф. Пейн, Э. Хильшер, Д.В. Затонский, А.В. Карельский и др.), говорят о значимости цикла «Три женщины», при том, что оценка произведений неоднозначна. Д.В. Затонский пишет о шумном успехе новелл, который компенсировал пренебрежительные мнения о другом сборнике «Соединения» [69]. Р. Шнайдер противоречиво по отношению к своему высказыванию, в котором он признаёт «Человека без свойств» «первой и последней» книгой Музиля, называет «Трёх женщин» самым совершенным прозаическим изданием писателя: «Vollkommen deshalb, weil sich der Autor nun mehr auf der Höhe seiner epischen fertigkeiten befindet. «Drei Frauen» ist vollkommen auch in jenem sehr einfachen Sinn, daß die drei Vorhaben beendet und also bewältigt sind» [153, S. 63–64]. Й. Штрелка называет «Гриджию» двойником новеллы «Созревание любви» из первого цикла [154]. Очевидно, что цикл новелл в творчестве Музиля занимает особое место, намечая концептуальный перелом.

В-третьих, в 1914 году Музиль переезжает в Берлин, меняется круг его общения. В январе писатель знакомится с С. Фишером и сотрудничает и его издательством, в марте – знакомство с Рильке. В 1919 г. писатель знакомится с Томасом Манном, позже присоединяется к «Группе 1925». В этот период усиленной работы над вторым романом Музиль остаётся без стабильного заработка. В период безденежья Т. Манн стал одним из инициаторов, организовавших финансовую поддержку писателю. В 1926 г. в Берлине Музиль узнает о смерти Р.М. Рильке и спустя год публикует речь, посвященную поэту. Автор размышляет о понятии «великий поэт», подчеркивая, как невысоко была оценена утрата Рильке в истории немецкой литературы, что её едва можно было сравнить с премьерой фильма [9]. Ближайшими друзьями и соратниками до 20-х

годов были Р.М. Рильке, Ф. Кафка, чьи произведения Музиля всегда восхищали. Ф. Бляй, эссеист, публицист, критик, основатель литературных журналов «Der Lose Vogel» и «Roland», неоднократно поддерживал Музиля в издательских делах. Он благожелательно отозвался о «Тёрлесе», не раз предлагал Музилю участвовать в работе журналов. Это послужило толчком к написанию новеллы «Заколдованный дом» и цикла «Соединения». После 20-х годов писатель тесно сотрудничает с издателем Э. Ровольтом, заключает договор с издательством на публикацию «Мечтателей» и одного из первых вариантов будущего «Человека без свойств» романа «Сестра-близнец». Единомышленником в творчестве становится Томас Манн. На глубинную перекличку проблематики и стиля творчества Музиля и Манна исследователи (Э. Хильшер, А.В. Карельский, Н.С. Павлова, Д.В. Затонский, И.И. Гарин и др.) не раз обращали внимание. Хильшер указывает на сходство поэтики и речевой манеры авторов: «С историко-культурной точки зрения «Волшебная гора» (наряду с «Улиссом» Джойса, «В поисках утраченного времени» Пруста, «Человеком без свойств» Музиля) принадлежит к числу романов, в которых авторы опробовали новую манеру поэтико-эссеистического повествования» [125, с. 48]. Музиль, одержимый поиском идеального, сам утверждал, что всегда искал в произведениях *Genauenheit* – почти математической *точности.* А.В. Карельский – на общность круга проблем: «история “отрешения от прошлого”, “саморасслабления” и безоглядного погружения в стихию инстинктивного и “внеморального”» [6, с. 28]. Сам Музиль относился к Манну неоднозначно и в дневниках не раз неблагожелательно отзывался о том, что его произведения сыскали славу и были популярны, в отличие от текстов Музиля.

Наконец, воплощение замысла «Человека без свойств», созревавшего многие годы, начинается с 1919 г. С 1923 по 1926 г. автор полностью погружается в работу над романом и не только занимается другими проектами, но и не позволяет себе отвлекаться на то, чтобы заработать на жизнь.

В раннем творчестве писателя разрабатываются и варьируются те же темы, что и в позднем. Однако с 20-го года намечается концептуальны перелом в

творчестве автора. Музиль стремится к всеохватности: расширению жанровых границ и углублению проблематики; меняется круг общения писателя, тематический вектор писательской деятельности. Это позволяет обозначить 1918 г. творческой работы как переход к позднему этапу, качественно иному.

Таким образом, в литературоведении сложилось два концептуально разных подхода к вопросу периодизации творчества Р. Музиля. Считая роман «Человек без свойств» главным произведением автора, одни исследователи рассматривают творчество Музиля как целостное и, соответственно, не делят его на периоды (Фрей, Шнайдер, Кайзер и Уилкинс) либо выстраивают периодизацию относительно формирования замысла романа (Затонский, Бергхан, Фанта). Другие определяют каждое произведение как самоценное и в соответствии с жанровыми (Карельский, Пейн) или проблемно-тематическими изменениями (Белобратов, Холмс, Фризе) определяют концептуальный перелом в творчестве писателя. Мы придерживаемся подхода, при котором развитие от малой прозы к эпосу определяет и развитие концепции, и определяем границу раннего и позднего творчества 1918 годом.

1.3 Проблема художественной целостности раннего творчества Р. Музиля

Соотношение эссеистики и художественной прозы составляют жанровую целостность произведений раннего творчества Р. Музиля. В параграфе сформулированы принципы музилевского эссеизма, лежащие в основе единства ранних произведений.

Раннее творчество Р. Музиля представлено широкой палитрой жанров: письма, дневники, речи, эссе, новеллы, роман. Среди художественных текстов автора, относящихся к раннему периоду творчества, роман «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», новеллы «Искушение кроткой Вероники» и «Созревание любви», опубликованные циклом «Соединения» – произведения, которые

послужили материалом нашего исследования. Направление творческого поиска писателя в этот период определяется убеждением, что чувство отчуждения и «поверхностность человеческих отношений» [125, с. 125] требуют новой формы духовной и душевной жизни, радикальной перестройки мышления. Роман о Тёрлесе становятся первой попыткой поиска таких форм – поэтическим описанием духовных и интеллектуальных исканий и заблуждений, при которых событийность играет незначительную роль, уходит на второй план.

В двух новеллах Музиль достигает высшей степени детализации и лиризма в изображении психических процессов: мышления, восприятия, внимания, речи. С точки зрения литературоведения соотнесение жанров романа и новеллы с художественными не вызывает сомнений [160; 161, с. 338; 162, С. 392–427]. Однако значительную часть всего наследия Музиля и, в частности, первого периода составляют дневники и эссе.

Роберт Музиль начал свой творческий путь как эссеист. От первых литературных опытов до интеллектуальных экспериментов поздней прозы Музиль варьирует тему поисков – героя, стилистики, формы, возможностей выражения, которые выявляют необходимость определения принципов художественной целостности. Вопрос о художественном единстве текстов Музиля и неотделимости публицистики от художественной прозы возникает уже потому, что автор сам оценивает свои творческие труды целостно. В набросках завещаний Музиль признается: «Когда оглядываешься назад, то тридцать лет кажутся одним годом <…> Книга, которую я сейчас пишу, восходит своими истоками почти – а может, и полностью – к тому времени, когда я писал свою первую книгу [«Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» – прим. наше Н.К.]» [6]. Уже в начале работы автор понимает, что не в состоянии будет завершить работу, настолько масштабен замысел романа. Характеризуя длительную связь между замыслом и исполнением, Музиль выбирает слово «нерешительность». В течение всего творчества он переживает непреодолимую потребность в самовыражении и совершенствовании уже написанного: опубликовав «Тёрлеса» и осознав успех книги, автор признаётся, что едва сдерживает себя

от внесения правок в текст, который два года назад его полностью удовлетворял, а сегодня он находит его сырым и неготовым. В 1908 году Музиль начал работать над новеллой «Зачарованный дом», опубликованной в этом же году, в 1909 – над «Созреванием любви». В 1910 переработал «Зачарованный дом» в «Искушение кроткой Вероники». Едва закончив «Соединения» (1911), Музиль уже работал над «Мечтателями» (1912 г. – наброски пьесы). До публикации пьесы (август 1921) к завершению подходил материал «Трёх женщин» (октябрь 1921). Такой режим работы, будто забегая вперёд, сыграл, вероятно, некоторую роль в целостном восприятии своего творчества писателем, неразрывной связи следующего текста с предыдущим. На внутренние причины, побуждающие Музиля оценивать свои произведения в единстве, указывают Э. Кайзер и Э. Уилкинс. Исследователи выдвинули тезисы, не противоречащие музилевской эстетике: не только художник оказывает влияние на действительность своим творчеством, но и произведения обладают свойством влиять на художника, и чем значительнее произведение, тем больше это влияние. «Позволяя этому влиянию действовать, внутренняя связь, породила одно произведение Музиля из другого, привела к соединению работы с работой, посредством которого целое, несмотря на его фрагментарный характер, указывает на большее потенциальное единство. У Музиля всегда одна и та же тема, одна и та же задача» [145, S. 39]. Очевидно, нерешительность писателя при работе над проектами стала следствием такой тесной внутренней связи замысла и его воплощения.

Единство замысла определяет значимость соотношения публицистики с художественной прозой. Имеющие близкую художественную природу – «внежанровость», по словам М.Н. Эпштейна, дневники и эссе Музиля составляют научный интерес. «Внежанровость» эссе подразумевает соединение откровенности, чистосердечности дневника, рассудительности и последовательности статьи или трактата, повествовательную манеру новеллы и рассказа. В эссеизме взаимодействуют понятийное и образное мышление, соединяются «бытийная достоверность, идущая от документа, мыслительная

обобщенность философии, образная пластичность литературы» [135]. Внежанровость эссе охватывает множество форм. Наличие, преобладание или отсутствие какого-либо признака сближает дневники и эссе с художественной или научной прозой, публицистикой или официальным документом.

История литературы тоже по-разному воспринимала дневник, хотя принципиально, что в европейских культурах обнаруживаются общие процессы и общие прародители жанра. Истоки дневника восходят к поздней античности (II/III–V/VI в.), когда жанр рассматривался в ряду не художественной, а документальной прозы. В этот период культуры он содержал информацию об исторических и политических событиях и наблюдениях, был уподоблен хронике, носил летописный характер и отражал объективную действительность. Последующие эпохи внесли значительные изменения в структуру жанра, но не исказили его сущность. В.Н. Топоров истоки документальности и исповедальности дневника связывает с автобиографией, соответственно, его жанровым вариантом была житийная литература и путевые заметки [43]. Такая тенденция была заметна в XII–XIII вв. в русской («Хожение за три моря» А. Никитина), а в эпоху Возрождения и Просвещения во французской («Исповедь» Ж.Ж. Руссо) и итальянской литературе («Письма к потомкам» Ф. Петрарки, «Жизнеописание» Б. Челлини).

К XVII веку дневник становится популярным в Америке (к примеру, «Частный дневник» Т. Шепарда) и продолжает выполнять две основные задачи времени: зафиксировать событие и осмыслить его. Жанр начинает развиваться в европейской и русской литературе с XVIII в., когда на первый план выходит изображение внутреннего мира личности. Эпоха формирует понятие «дневник», хотя и ставит рядом смежные формы: записки, путешествия, письма («Сентиментальное путешествие» Л. Стерна, «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина) – жанры, ставшие популярными в расцвет сентиментализма, существенными чертами которого становятся исповедальность, самонаблюдение. Дневник отвечает этим требованиям.

В эпоху предромантизма и в XIX веке дневник приобретает субъективность, становятся углублённой формой исследования характера рефлексирующего героя, отражает стремление личности противопоставить жестким социальным принципам события внутренней жизни.

В немецкоязычной культуре интимная форма дневника распространена в XIX и начале XX столетия. Известны дневники Э.Т.А. Гофмана, К.Ф. Геббеля, Ф. Кафки, «Sudelbücher» Г.К. Лихтенберга. Современные немецкие писатели – Петер Хандке и Петер Рюмкорф – обнаружили неограниченные возможности дневника. Фрагментарный характер дневниковых заметок наиболее точно отражает бессистемность, хаотичность времени XIX–XX веков. В эту эпоху дневник становится настолько популярным жанром, что возникают стилизации – художественные дневники, задача которых не прямое описание авторского взгляда на действительность, а через фигуру персонажа. Соответственно, значительно меняется роль чужого слова в языковой структуре дневника (несобственно-прямая речь, развёрнутые монологи и «многоголосие»). Дневник перестаёт отвечать за достоверность и документальность, его главной ценностью становится форма, а не содержание [28, с. 190].

Во все эпохи с разной степенью сохранялся устойчивый интерес к дневнику. Тетради и эссе Музиля создавались на рубеже веков, их стилистическая неоднозначность становится актуальным вопросом литературоведения и австриистики.

Теоретическая, справочная литература даёт несколько близких друг другу определений дневника с разной степенью полноты.

«Дневник – 1) периодически пополняемый текст, состоящий из фрагментов с указанной датой для каждой записи» [164, с. 232]; 2) «литературное произведение, единый текст, в датах воспроизводящий прошедшую жизнь своего автора, касающуюся личных или широко известных впоследствии общественных событий» [166]; 3) «жанровая разновидность художественной прозы и как автобиографические записи реальных лиц форма повествования, ведущегося от первого лица в виде подневных записей)» [160]. На основе указанных

определений и теоретико-литературных исследований [51, С. 232–234] следует выделить жанровые признаки канонического дневника:

- герой, главной характеристикой которого является его монологическая речь, максимально близок автору;

- скрытый, личный характер записей, не рассчитанных на публичное восприятие;

- документальность, достоверность, точность;

- преобладание фиксирования фактов над их осмыслением;

- смешанность функциональных стилей речи, из которых преобладает публицистика;

- незавершенность и отсутствие единого замысла;

- монологическая форма речи.

Этот ряд особенностей реализуется в большей или меньшей степени в текстах классического жанра дневника. Дневники Р. Музиля – специфически авторский текст, не обладающий (или, как минимум, не в полной мере обладающий) набором указанных жанровых характеристик: герой может вступать в диалог с самим собой, диалогическая форма речи если не преобладает над монологом, то стоит в одном ряду, широкая целевая аудитория, дневники не носят сугубо интимных, личный характер.

Рядом с дневниками стоит эссе – небольшое прозаическое сочинение на частную тему, свободное по композиции, «представляющее попытку передать индивидуальные впечатления, заведомо не претендующее на определяющую или исчерпывающую трактовку предмета [165; 164]». Часть определения В.С. Муравьёва практически повторяет слова самого Р. Музиля «эссе берёт предмет со многих сторон, не охватывая его полностью» [10, с. 234]. С дневником эссе сближает незавершённость, свобода художественной, композиционной и речевой формы, задача осмысления.

Дневники Музиля не были опубликованы при жизни писателя и мало изучены литературоведами. Первые отсылки к роли дневника в творчестве Музиля возникают в издании произведений писателя, составленном текстологом

А. Фризе: «Как бы ни был он постоянно занят собой, своей жизнью, пройденным путем, как бы ни раздражало его описание своей жизни, своего пути, он был, в конечном счете, немногословным автобиографом» [15]. П. Цохбауэр фокусирует внимание на тетрадях и главах романа, в которых отражена тема войны [159].

Диссертация К. Брейера «Произведение рядом с произведением» (2009 г.) – первое всеобъемлющее исследование, более подробно рассматривающее панораму дневников Музиля, которые, как отмечает исследователь, до сих пор едва ли изучались [138]. К. Брейер исследует в своей диссертации отношение Музиля к форме дневника и автобиографии, сложности понимания этих жанров. Особое внимание исследователь уделяет вопросу взаимодействия дневниковых заметок с литературными произведениями. «Im mühseligen Ringen mit der übergroß erscheinenden Schaffensaufgabe entsteht in den Tagebüchern ein enger Zusammenhang mit der zeitlebens projektierten Autobiographie, mit dem Wunsch, in ihr Leben und Werk letztlich doch vereinen zu können» [138] (В кропотливой борьбе с огромной задачей творчества в дневниках возникает тесная связь с автобиографией, с желанием в конечном итоге все же объединить свою жизнь и творчество), – пишет исследователь.

Опираясь на знаковые труды (В. Бергхана, примечания А. Фризе, «Биографию» К. Корино), проблему роли и значения дневника в жизни и творчестве Музиля ставит и решает М. Тейкалова в работе «К форме дневника у Р. Музиля», 2010 г. Во введении автор диссертации указывает на разнообразие дневниковых записей в целом в отношении их формы и содержания, а также на различные мотивы, побуждающие авторов к такому виду письменной речи. В аналитической части исследователь изучает дневники Р. Музиля как свободную форму, позволяющую соединить неоднородные по стилю и сути идеи и факты, с одной стороны. Автор работы приводит примеры афоризмов, очерков, политических комментариев, литературных фрагментов, выдержки из философских сочинений, автобиографические заметки и самоанализ, которые составили разнообразие и многоплановость прозаических фрагментов Музиля, опубликованных под заголовком «Из дневников». С другой стороны,

позволяющие установить происхождение и отдельные этапы развития литературных проектов Музиля, дневники рассматриваются исследователем в традиционном ключе – тесной связи с творческой биографией.

Объединяющим началом ранней прозы писателя и всего творчества является индивидуальный стиль, служащий непосредственным воплощением художественной целостности произведений. Близость художественной формы, построения, используемых приёмов и решаемых задач создают в совокупности общее поле художественной и нехудожественной прозы. Обладая высокой степенью метафоричности, особым характером событийности, а также наличием героя с диалоговой формой речи, дневники Музиля находятся в тесном родстве с его эссеистикой.

Взяв за основу идею М. Эпштейна о «внежанровости», мы рассматриваем дневники и эссе Р. Музиля вместе с художественной прозой на основании следующих признаков.

Во-первых, наличие вымышленного героя-повествователя, близкого персонажам художественных текстов автора – Тёрлесу и Ульриху – составляет единство дневников, эссе и романа Музиля. Один из первых фрагментов дневниковых записок называется «Листки из ночной тетради мсье вивисектора» (1898). Уже в заголовке автор вводит вымышленную фигуру и обозначает её значимые социальные роли: поэт, философ, психоаналитик («вивисектор душ» [15, S. 9]), учёный («человек мозга» [Там же]), – которые дальше в тексте утверждает или опровергает. За фигурой вивисектора легко обнаруживается характер анализа Музиля – точный способ наблюдения, позволяющий оценивать себя со стороны. Его вивисектор – аналитик и художник, жаждущий цельности мироощущения, полноты эмоциональных и рациональных возможностей человека, – имеет прототипы, прообразы и образы-последователи. В героях эссе и дневников легко обнаружить родство с писателем, в фигуре узнаются характеристики Музиля-математика, мыслителя и художника: «Мсье вивисектор – да, это я! Моя жизнь: приключения и заблуждения вивисектора душ в начале XX столетия. Кто такой мсье вивисектор? Может быть, тип грядущего человека

мозга?» [5]. Как автобиографический жанр дневники писателя стали свидетельством того, насколько тесно связаны его тексты с жизнью и творческой биографией, а сам Роберт Музиль становится персонажем своих записей. Фигурой вивисектора Музиль обязан Ф. Ницше с его ироничной идеей о «вивисекции доброго человека». «Словом, изучайте-ка вы, психологи, философию «правила» в борьбе с «исключением». Или, говоря еще яснее: производите вивисекцию над «добрым человеком» ..., над собою!» – пишет Ф. Ницще [103, с. 218]). Как и философ, Музиль мечтал о человеке, не похожем на современного, расшатанного и безвольного, человеке, в котором воплощен отказ от идеи целостности: «Если в рациоидной сфере царили «правила с исключениями», то в нерациоидной царят исключения из правил» [7], – пишет Музиль в «Очерке поэтического познания». Человек у Музиля – это «нечто почти бесформенное, пластичное, на всё способное». Это «текучее вещество», обладающее возможностью собственного развития и преобразования. Герой дневников в значительной степени наделён размышлениями, близкими его прототипу, стремлением раскрыть корни человеческого поведения, их стихийную, иррациональную суть, что ясно проявляет себя как отголоски ницшеанства, вплетённые в ткань музилевского самоанализа. Наконец, важна генетическая (последовательная) и одновременно типологическая связь с Тёрлесом. Герой занят в романе тем же поиском способов гармонизации противоречий, попытками самовыражения, что и Музиль, и вивисектор. Некоторые фрагменты романа имеют прямую перекличку с дневниками. Например, близки эпизоды, когда Тёрлес и герой «Ночной тетради» начинают вести дневник, схожи пространные размышления персонажей о внутреннем и внешнем взглядах на вещи.

Тенденцию остранённого взгляда и самонаблюдения Музиль переносит в свои художественные произведения. Повествование в «Душевных смутах…» ведется от имени рассказчика, наиболее близкого писателю и главному герою, повествующего спустя несколько лет о своей юности. Критический подход и отстраненная позиция ставят героя в положение наблюдателя, оценивающего, во-первых, самого себя и свое отношение к переживаемому: «Тёрлес сидел бы так и

час. Он ни о чем не думал и все же был внутренне предельно занят. При этом он сам наблюдал за собой. Но так, словно, глядел в пустоту и видел себя только нечетким пятном и со стороны» [4, С. 73–74]. Во-вторых, товарищей: «Я когда-то уважал тебя и Байнеберга, а теперь вижу, что вы такое по сравнению со мной. Тупые, гадкие, жестокие дураки!» [4, с. 162].

Аналогичную «над»-позицию мы видим в эссе Музиля, которые написаны от третьего лица. В «Набросках завещаний» (1932) автор говорит о себе отстранённо: «этот писатель», «этот Р.М., о котором я говорю», «отношение Р.М. к своему материалу» [6], – избегая прямолинейности. Остранение как форма оценки разрушает субъективность восприятия. Попытки отразить объективное отношение к себе и своему персонажу, взгляд на себя и свои произведения как предмет анализа сохраняются в творчестве Музиля. В романе несобственно-прямая речь служит приёмом, позволяющим автору анализировать и читателю наблюдать, в эссе повествование от третьего лица выполняет ту же функцию, при которой Музиль позиционирует себя как аналитик, создавая ощущение гиперболизированного внимания автора к собственной личности.

Остраненного героя-наблюдателя по-своему создают и Брох, чьи персонажи ищут новой веры и, осмысляя историю как глобальный процесс, пытаются жить в «большом времени» от Реформации до сегодняшнего дня, но объективно, вопреки своей воле способствуют «распаду ценностей»; Ф. Верфель, чей творец-наблюдатель осознает свою избранность, но постоянно оказывается втянут в водоворот истории; герои Ф. Кафки являются в первую очередь наблюдателями собственной жизни, чем участниками, осознавая при этом безысходность и абсурдность происходящего; герой Э. Канетти – одинокий идеалист, потерявший всякие ориентиры, упорно сопротивляется миру, который он не понимает, и, обезумев, кончает жизнь самоубийством. Герой-наблюдатель со стороны, как правило врач, которого автор наделяет своими профессиональными чертами, часто изображается А. Шницлером. Специфику героя-аналитика Музиля составляет его напряженный интерес к миру при полном нежелании

«участвовать» в его делах и проблемах: он изучает себя, других, события с позиций ученого-естествоиспытателя.

Во-вторых, высокая степень метафоричности и образности, утонченный лиризм в описаниях ставят эссеистику Музиля в один ряд с художественной прозой. Описания чувств, состояний, переживаний и размышлений полны метафоричных переносов и художественных сравнений: «По долине спинного мозга уже поднималась ночь с ее переливами красок, как в драгоценном камне или в оперенье колибри, с ее мерцающими цветами, мимолетными ароматами, бессвязными звуками» [14, S. 995–996]. Слово в эстетике писателя в его художественных и публицистических текстах обладает образно-художественным потенциалом. В монографии Н.Э. Сейбель этому вопросу посвящён отдельный параграф [114]. Слово образное и поэтическое, составляющее основу в процессе понимания авторского замысла романов Музиля, послужило объектом основательного рассмотрения в диссертации И.А. Солодиловой [118].

Общий принцип, из которого исходит Музиль, заключается не в семантических, а в эстетических возможностях слова. В дневниках автора 1905 года высказывается мысль о том, что содержание обусловлено способом, то есть «инструментом» выражения, при котором важно, «как», а не «что». В отличие от традиционных канонов жанра дневника, в стилизации Музиля на первое место выходит выражение и только потом содержание. В ранний период творчества автор занят проблемой поиска стиля, основу которого составляет слово. Возможности слова, по мнению писателя, слишком малы и недостаточны для достижения необходимой цели – «выразить невыразимое» [6]. Он подходит к тому кругу проблем, которыми вплотную занимается его современник и земляк – Л. Витгенштейн («Логико-философский трактат», 1921), даже предвосхищает его искания. Философия шпрахскепсиса только еще начинает формироваться. Трактат К. Крауса «Язык» выйдет в 1938 году, но проблемы, над которыми размышляют Музиль, Витгенштейн и Краус оказываются максимально близки: «Der Zweifel als die grofie moralische Gabe, die der Mensch der Sprache verdanken konnte und bis heute verschmaht hat, ware die rettende Hemmung eines Fortschritts, der mit

vollkommener Sicherheit zu dem Ende einer Zivilisation fiihrt, der er zu dienen wahnt» (Сомнение как великий моральный дар, которым человек мог быть обязан языку и до сих пор сохранял его, было бы спасительным препятствием прогрессу, который с полной уверенностью ведет к концу цивилизации, которой он осмеливается служить) [145, S. 394]. Если слова не позволяют выразить многое, то меньшее число слов содержит больше смыслов. Музиль называет это «принципом прямой линии, кратчайшим расстоянием между двумя точками» [6]. Следуя эпиграфу из Мориса Метерлинка, автор ищет языковой выразительности и находит ее в немногословности, в неотделимости слова и сознания, семантики и звука, явления и его языкового воплощения, единичного и целого. Высокая степень смысловой нагруженности слова, его многозначность и многозначительность отличают словесно-образную систему художественных произведений писателя и эссеистики. Слово обладает смысловыми, эмоциональными, поэтическими возможностями, которые в речи усиливаются и обесцениваются: «Он ждал события, которое каким-то неясным образом должно быть связано с грязными халатами женщин, с их грубыми руками, с замаранностью их дворов… Словами этого не сказать; это совсем не так скверно, каким оно делается из слов; это что-то совершенно немое – сдавленность в горле, мимолетная мысль, и только если непременно нужно сказать это словами, только тогда оно получается таким» [4, с. 18]. Максимально близок состоянию героя, описанному Музилем в романе, тезис Витгенштейна («О том, о чем нельзя говорить, до́лжно хранить молчание» [53, с. 14]), который иллюстрирует отношение к возможностям языка, подчеркивается многозначительность молчания в художественной прозе и в эссеистике: «Слова ничего не выражали, или, вернее, выражали что-то совсем другое, словно говорили хоть и о том же предмете, но о какой-то другой, неведомой, безразличной стороне» [4, с. 66].

Недоверие к языку объясняет лаконичность образов в прозе Музиля. Детальное описание явлений, героев, событий, состояний не свойственно стилю

писателя, потому что «все слова имеют столько оттенков смысла, двусмысленности, побочных и двойных ощущений, что хорошо держаться от них подальше» [15, S. 9]. Портреты героев напоминают эскиз, в котором ярко выделяется какая-либо характерная деталь [118, с. 62]: аналитик-вивисектор, правдоискатель-Тёрлес, идейный тиран Байнеберг, примитивный садист Райтинг, приспособленец-Базини. Музиль исходит из задачи слова намеками обозначить суть, подспудные глубины содержания уходят в подтекст. При этом слово часто не фиксирует твердое понятие, движется в сторону абстрактного и многозначного («он чувствовал в себе нечто особое, исключительное» [4, с. 8]).

В-третьих, ослабленность сюжета как особенность творческой индивидуальности Музиля обусловлена вниманием автора к внутреннему миру своих героев. Уровень событийности в новеллистике и эссеистике Музиля примерно одинаковый.

«Эссе – частью повествование, как рассказ», – пишет М. Эпштейн [135], – значит, обладает событийностью. Художественные произведения, в свою очередь, имеют ослабленный сюжет и отражают эссеистскую природу произведений писателя. Очевидно, что внешняя событийность несущественна для Музиля. Но даже одинаковая степень событийности по-разному воспринимается в романе и эссе.

На протяжении всего творчества сюжет для Музиля играл второстепенную роль, хотя с первым романом автор приобретает «репутацию “занимательного рассказчика”» [6], вопреки тому, что роман описывает душевное состояние подростка. Однако даже абстрактные тезисы, рассуждения и выводы у Музиля предстают не как простое развитие идеи, а как её приключение. Используя узнаваемую жанровую схему романа воспитания, Музиль переосмысляет сам принцип поступательности и целенаправленности процесса развития. То, что у Гёте было становлением добродетельного и разумного человека, у Музиля становится воспитанием идеи, способной охватить мир в его универсальном единстве. Справедливо, что А.В. Карельский уподобил идеи Музиля отдельным действующим персонажам, между которыми выстраиваются свои

взаимоотношения. Неслучайно в мемуарах для выражения роли и назначения своего первого персонажа Музиль акцентирует мифологический мотив скитаний/странствий – «die Abenteuer und Irrfahrten eines seelischen Vivisectors zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts» (приключения и скитания вивисектора душ в начале XX столетия) [15, S. 9], а творческие поиски и эксперименты называет «знаменами несостоявшихся битв» [15, S. 24]. В немецкой культуре со словом «Irrfahrten» связан мотив скитаний Одиссея – гонимого странника. Блуждания Одиссея, путь в Итаку, символизируют путь к себе, к центру, к сути. Мотив поиска, с которым связаны образы странничества, скитания, последовательно разворачивается и трансформируется во многих произведениях Р. Музиля. «Отчаянная одиссея души», изображаемая Музилем, – это нравственные, духовные заблуждения и интеллектуальные поиски [70 с. 137], – пишет Д.В. Затонский, но именно она является сюжето- и структурообразующим принципом музилевских произведений.

С жанровым определением «дневник» спорит тот факт, что Музиль рассматривал все записи, в том числе личные, как литературный материал. О разножанровой структуре творчества Р. Музиля пишет Р. Шнайдер. Исследователь приходит к выводу, что заметки автора не были дневником в традиционном понимании жанра: «Wir wissen dies alles, da Robert Musil seit dem Jahre 1898 mehr unregelmäßig als regelmäßig Aufzeichnungen verfertig, tagebuchähnliche Notate, die dennoch kein Tagebuch ergeben, da, hier wie später, alle persönliche Mitteilung in den Sog der Stilisierung gerät» (Роберт Музиль с 1898 года писал скорее нерегулярно, чем регулярно, дневниковые записи, которые, тем не менее, не составляют дневник, поскольку здесь как и далее все личное общение попадает в водоворот стилизации) [153, S. 27]. Автор однозначно формулирует задачи и функции своего дневника: содержать не факты биографии, а «мысли касательно науки о человеке» [6], литературные опыты и впечатления.

В-четвёртых, стремление рассмотреть проблему в диалектике – возможность изучить её со множества сторон. Диалогизм создает «лакуны» того самого витгенштейновского молчания – в них расширяется смысл сказанного

за счет пересечения полемических позиций, возникновения общих ассоциативных полей. Искусство монтажа применялось в литературе в разные периоды истории. К. Швиттерс, М. Эрнст, Д. Хартфилд, М. Рей, В. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, Д. Джойс, Д. Дос Пассос, позже – Р. Раушенберг, Ю. Колар, Э. Киенхольц, Ж. Тингли, Р. Сислевич, П. Вайс, Жан-Люк Годар, Д. Кейдж, П. Бауш закладывают основы эстетики нонсоответствия в XX веке: отвергается идея подчинения произведения требованиям «тоталитарного соответствия и поблажкам бессмысленного несоответствия» и утверждается идея монтажа [89, с. 58]. Теоретик и мастер монтажа С. Эйзенштейн уделял большое внимание глубокому осмыслению законов литературной поэтики и образности, анализу художественной формы. У кинематографа литература заимствует такие принципы монтажа, как принцип детальности, параллельного построения сцен, эмоциональности изложения, принцип «вивисекции» [81].

Тема диалогичности эссе Музиля изучена в исследовании Б. Нюбель «Эссеизм как саморефлексия современной эпохи» (2008). Дневник и эссе в чистом жанровом виде по форме речи монологичны, а диалоги преимущественно являются признаком других жанров. В эссе Музиля монологическое слово автора построено в форме беседы с воображаемым собеседником. В литературоведении такая форма речи получила название «уединённые монологи» (нем. Selbstgesprach) и автокоммуникация (определение Ю.М. Лотмана) [164, с. 228]. Диалогическая структура эссе может быть определена как разговор, как меняющаяся речь, вопрос и ответ, комментарий и аргумент в письменной коммуникации в продолжение диалогической концепции М. Бахтина о полифоническом романе, где в одном ряду с Достоевским, Рабле, Джойсом, Прустом, Кафкой стоит и Музиль. С одной стороны, эссе вступает в диалог с авторами, текстами, жанрами и культурными формами, которые оно называет, цитирует или просто содержит в себе. С другой стороны, «диалог в более узком смысле используется в качестве речи и контр-речи двумя или более лицами в дополнение к портрету, письму или дневнику, в качестве формы или диалогового компонента» [149 S. 56]. В качестве примера могут быть приведены эссе Г.

Лукача «Богатство, хаос и формы: диалог о Лоренсе Стерне» (1909–1911), «О бедности духа» (1900). Таким образом, не зависимо от композиции, формы авторских размышлений, диалог автора с читателем остается главной чертой этого жанра. Сам Р. Музиль, говоря о литературном эссе, приводит в качестве примеров имена эссеистов: Р. Эмерсона, Ф. Ницше и М. Метерлинка, Новалиса. Из современников критика А. Керра, писателей Ф. Бляя, А. Полгара, Р. Касснера.

У Музиля элементы диалога возникают в дневниках. К примеру, во фрагменте «К теме «Век стилизаций»: «Вы знаете, как выглядит улица? Да?! Кто сказал вам, что улица – это только то, за что вы её принимаете?» Позже Музиль расширяет возможности своих дневниковых заметок и выстраивает запись из дневников от 13 мая 1905 года полностью по принципу обмена репликами Музиля с самим собой:

«- Побеседуем сами с собой, господин Музиль. Итак, у вас бывают дни, когда вы не любите художников?

- Да.

- И дни, когда вы избегаете философов?

- Именно так. То в одних мне недостает философичности, то в других человечности. Сегодня я склоняюсь к художникам. <…>

- … Но я приустал, и все равно мы сегодня не кончим. Спокойной ночи, господин Музиль» [6].

Специфика музилевской речи в её постоянном переходе от монолога к диалогу и даже полилогу и наоборот. Беседа геолога литературы и двух писателей об художественном стиле Музиля-прозаика в эссе «О книгах Роберта Музиля» (1913 г.) растворяется во множестве противоречий и возражений, идей и размышлений об отношении Музиля к пластическим возможностям языка, к средствам художественной выразительности и даже высказываний о роли искусства. Постепенно происходит переход к внутреннему монологу. Если в начале эссе заметно множество мнений, прерывающих друг друга: «сказал геолог литературы» [14, S. 997], «нас прервал другой писатель» [14, S. 996], «я замешкался с ответом» [14, s. 996], «отмахнулся геолог» [14, S. 997], «выдал я

вслух» [14, S. 998], «но здесь слово ускользнуло от меня и перешло к здравомыслящему коллеге-писателю» [14, S. 998], «сыто хмыкнул литератор» [14, S. 999] и др., – то дальше дискуссионность ослабевает: «я полагал, что теперь должен молчать» [14, S. 999], «успел я его опередить» [14, S. 1000], «но я больше не видел собеседников и говорил в жуткую пустоту» [14, S. 1001]. Множество суждений поглощаются одним.

Форма речи становится организующим началом текстов Музиля и предметом изображения. Диалогическая речь требует присутствия в тексте собеседников, а значит создает множественность суждений, увеличивая художественные возможности жанра дневника и эссе.

Наконец, совмещение аналитичности и суггестивности позволяет рассматривать эссеистику Музиля в одном ряду с художественной прозой. Соединение документально-исторического, художественно-ассоциативного и философско-понятийного мышления – один из основных принципов музилевского эссеизма. «В художественных текстах Музиль ставит и решает вопросы философские, исторические, даже естественнонаучные», справедливо отмечают исследователи [114, с. 146]. Эссе и дневники писателя в свою очередь отличаются образностью, поэтической многозначностью. Многих исследователей в равной степени занимают вопросы наукообразности (К. Корино, Э. Кайзер, Т.А. Свительская, Э. Хильшер и др.) и эссеистской природы художественного творчества австрийского писателя (В. Бергхан, Б. Нюбель, А.В. Белобратов, Т.Л. Мотылёва, Ю.М. Нагибин, С.М. Казначеев и др.). Музиль о своём стиле говорил, что у него «все превращается в осколки теоретической системы», а богатство идей в произведении делает произведения «невозможными для восприятия» [5]. Интеллектуально-эссеистский стиль писателя сближает его с Т. Манном, А. Дёблином, поздним Г. Гессе, выразившим по отношению к стилю Музиля мысль о том, что «неимоверно умная книга может быть столь поэтичной» [58, с. 155].

Современники и исследователи по-разному высказывались по поводу творческой манеры Музиля. Ценимый лишь узким кругом друзей и соратников,

писатель не раз сталкивался с неодобрительной оценкой критики. Свобода авторской художественной формы позволила одним высказать мысль о том, что Музиль стоит у истоков новой повествовательной эпохи [50, с. 528]. Другие подвергают сомнению эту точку зрения и говорят об эссеизме Музиля как следствии ущербности его центральных образов [153]. Остаётся бесспорным, что жанровый спектр, повествовательная манера, задачи, которые Музиль ставит и решает в дневниках, эссе, новеллах и романах указывают на потенциальное единство текстов.

Художественная ценность и целостность публицистики и эссеистики Р. Музиля заключается в оригинальности формы, стилевого и речевого оформления, которое мы называем эссеизмом. Принципиальными особенностями музилевского эссеизма становятся преобладание образности и поэтичности над точностью и документальностью, осмысления фактов над их описанием, предпочтение диалога монологической речи и особый характер событийности и интимности повествования.

Внимание в следующих параграфах исследования будет сосредоточено на дневниках писателя 1898–1918 годов, эссе «Математический человек», цикле новелл «Соединения» и романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса».

Мы рассматриваем раннее творчество Музиля с точки зрения функционирования в текстах концептов. Такой подход даёт возможность выделить общие художественные и научные тенденции, устойчиво проявляющиеся в структуре текстов Музиля и значимые для автора в ранний период. Сходное функционирование концептов позволяет выявить соотношение публицистики и художественной прозы и исследовать их в единстве.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В главе 1 мы определяем теоретические основы исследования, которые в контексте изучения раннего творчества Р. Музиля с точки зрения концептного

анализа связаны, во-первых, с определением рабочей терминологии (концепт, система концептов); во-вторых, с необходимостью разделить ранние тексты и произведения позднего творчества писателя, чтобы сделать выводы о развитии авторского замысла; в-третьих, с определением принципов музилевского эссеизма, позволивших нам рассматривать дневники и эссе в одном ряду с художественной прозой.

ГЛАВА 2. ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПТЫ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА Р. МУЗИЛЯ

Концепты раннего творчества Р. Музиля представляют сложную структуру взаимообусловленных единиц и определяют единство произведений периода 1898–1918 годов. Ни один концепт не существует изолированно, а является частью многоуровневой целостной системы.

Основополагающими отношениями концептов раннего Музиля внутри системы являются иерархические. Важны два принципа построения иерархии. Первым, самым понятным и простым является индекс частотности концепта в тексте. В этой главе мы выделяем основные концепты. Анализ показывает, что с наибольшей частотой в произведениях раннего творчества Музиля функционируют концепты «познание» (375) и «инаковость» (327). Несмотря на то, что концепт «мораль» имеет невысокий индекс, мы относим его к главным концептам, основываясь на значимости семантики в контексте этических установок и гносеологических поисков автора – второй важный принцип.

В своём творчестве Р. Музиль выступает с целостной гносеологической концепцией: отказ от дихотомии рациональное/иррациональное, ведущей к окостенелой морали и практицизму, и утверждение живого опыта: «попытка достичь экстаза, не покидая царство разума» [123]. Всё концептное пространство текстов раннего Музиля подчиняется оппозиции, продиктованной главным мировоззренческим принципом автора – демистификация познания, цельность и полнота рациональных и эмоциональных возможностей. Мы выстраиваем систему концептов раннего творчества Р. Музиля, исходя из того, как автор подходит к проблемам духа, этики, определяющим бытие человека, а также опираясь на разные основания типологии концептов. Основными концептами становятся «познание», «инаковость», «мораль». Они составляют ядро системы. О них пойдет речь в параграфах второй главы.

2.1 «Человек мозга» как «сквозной персонаж» творчества Р. Музиля. Становление концепта «инаковость» от «Века стилизации» до «Соединений»

Одним из основных концептов раннего творчества Р. Музиля является концепт «инаковость», напрямую связанный с гносеологическими поисками автора. Музиль фиксирует кризис рационального сознания, не дающего обывателю-носителю кантовского «здравого смысла» истинного понимания духовных процессов, поскольку результаты непосредственного знания не являются следствием опыта, они независимы от него и априорны. Осознание несоответствия ситуаций, противоречащих шаблонной логике, и нормативного знания вынуждает автора вести напряженный поиск познавательных инструментов, которые соединят различные формы познания, чему и посвящен данный параграф.

Инаковость активно обсуждается и становится одним из центральных понятий гуманитарной мысли XX века. Исследователи, к примеру, А.М. Пятигорский, отмечают, что концепт вышел за пределы философского дискурса и стал единицей литературной философии. В начале 20-х годов Р. Музиль не однократно в своих первых дневниковых заметках упоминает о том, что стремится найти образ другого, нового человека – «человека мозга» [5], обретающего себя в осознании своей «инаковости», сознательно идущего нетривиальными дорогами по пути познания. Именно эти поиски в некотором смысле отразили содержание всего творчества Музиля. Понятие иного («der andere Zustand») является предметом размышлений Музиля в эссе, дневниках, в новеллах, перовом романе.

Семантику концепта определяет философская традиция. «Инаковость» репрезентуется через отношения «Я–Другой», которые предполагают интерсубъективность героя (Э. Гуссерль), формирование собственного Я (М. Хайдеггер), противостояние (другой не тождественный мне, и я отличный от него – Ж.-П. Сартр); сосредоточенность на инаковости (Э. Левинас), характерные

изменения – в каждый момент времени «другой» по отношению к себе (Ж. Лакан, Г. Гегель).

Несмотря на то, что в философии и психологии внимание исследователей сосредоточено на определённом аспекте инаковости, работы объединяет вопрос соотношения и противопоставления я и Другого, которые становятся импульсом для понимания личных границ [57, 90; 61]. Классическая философия определяет Другого как второе Я, как инобытие (Л. Фейербах, Р. Декарт, Г. Гегель). Так, инаковость – первоисточник познания. Дух есть самопознание, которое невозможно без соотношения себя и инаковости, тождества субъекта и объекта. Познание достижимо в процессе объективации и опосредовано преодолением различных этапов – ключевая задача, которую ставит перед собой каждый из героев Музиля: вивисектор, Тёрлес, Клодина и Вероника.

Проблема самоидентификации, самоопределения, отождествления себя и другого – вопросы, которые последовательно поднимаются в творчестве Р. Музиля. «Инаковость» как основополагающая категория в системе гносеологии Р. Музиля исследуется в зарубежном литературоведении как религиозно мотивированное состояние (М. Вагнер-Эгельхааф); как утопия любви близнецов (М. Шмитц) [152]; с позиции эволюции авторского замысла (Х. Бростхаус). Последовательно, от общих тезисов к примерам из произведений понятие «инобытия» рассматривает А.В. Карельский. Поиск инструментов познания, способных остановить распад личности и привести к соединению разъединённого, привели Музиля к утопии «иного состояния», жизнь «по законам возможности». Повсюду в произведениях встречается то, что Музиль называет пограничным состоянием, с трудом уловимые и понятные переживания на границе рационального и иррационального, осмысленного и неосмысленного, переживания, которые перерождаются в сексуальное неистовство, поэтическое познание, гносеологический кризис и безумие, невыразимый союз, состояние, которое называется другим. Э. Кайзер и Э. Уилкинс в «Введении в творчество Музиля» (1962) одни из первых исследователей, обративших на это внимание. Ссылаясь на принципы фрейдизма, исследователи искали в романе

подтверждение своим взглядам и обнаружили две возможности: возможность «иного состояния», которое достигается единством, соединением героя со вновь обретённой сестрой («Человек без свойств»), либо слиянием с тёмным и разрушительным, знаменующим отрицание мира. «Генетическое родство» с мсье вивисектора, Тёрлеса, Клодины, Вероники, – героев ранних произведений, Р. Музиля, которые впервые сталкиваются с невыразимым состоянием на границе чувственного и рационального, предмет анализа французского исследователя [151]. Идея двойственной природы жизни рассматривается в контексте символической оппозиции день-ночь. «Beide Erfahrungen werden als die beiden einander verwandten Erscheinungsformen eines einzigen Zustands und einer einzigen geistigen Fähigkeit erklärt und verbunden [156, S. 39]» (Оба переживания объясняются и связываются как два взаимосвязанных проявления единого состояния и единой умственной способности). Противопоставленность «действительности» и «возможности» сближает иное состояние с «двоемирием» романтиков. Это отмечает В.В. Шервашидзе: утверждённый нерушимый жизненный порядок подвержен авторской насмешке [133, с. 66].

Сюжетное воплощение и суть концепции описаны в статьях по австрийской литературе А.В. Карельским. Герои ищут некоторое утопическое состояние добра, полноты мироощущения, любви и созерцания, приближения к Богу, и стремятся к нему через отказ от прежнего образа жизни, от буржуазных норм и предрассудков, закостенелых свойств, от канонов морали. Основная проблема интерпретации заключается в том, понимается ли другое состояние онтологическое понятие или морально-эстетическое. Другое состояние не образует вторую жизнь, другую реальность, как думает герой романа Тёрлес, а представляет состояние переживания, в котором опыт мира действительности сливается с опытом мира возможности. Самый важный вопрос для исследователя заключается в том, останется ли это утопией или оно будет реализовано. Высшая ступень переживания этого состояния – в любви, чему предшествуют детские воспоминания [142].

Следует подчеркнуть, что, хотя в литературоведении существует такой массив исследований концепции «иного состояния» Музиля на уровне взаимосвязи и даже единства образной системы его главных текстов, подход, позволяющий рассмотреть «инаковость» как концепт в его эволюции и специфике функционирования в раннем творчестве применяется впервые.

Опираясь на дневники Музиля, концепцию «иного состояния» мы можем сформулировать так: это **утопия соединения противоположностей упорядоченного логического и стихийного эмоционального, тот идеал знания как формирования поэта и ученого одновременно, который свободен от буржуазных условностей и окостенелых «свойств», состояние, в котором сливается мистико-рациональное.**

Впервые понятие иного у Музиля встречается «Парафразах» (1900–1901). Зарисовки в духе импрессионизма стали результатом чтения М. Метерлинка, Ф. Ницше, Р. Эмерсона. Молодой герой – предшественник мсье вивисектора, одинокая, мистическая, загадочная фигура. Спустя полгода-год Музиль делает первые дневниковые записи, которые эксцентрично называет «Листками из ночной тетради мсье вивисектора». Герой заметок прописан уже более отчетливо, наделён речью и мыслью. Именно он впервые формулирует идею слияния мистического и рационального начал как двух форм-первоисточников опыта и познания. Каждое из них устойчиво соотносится в «Ночной тетради…» со временем суток: рациональное – день, иррациональное – ночь – одни из главных символических образов Музиля, отражающих фундаментальную двойственность жизни: «Днём мы являемся членами того или иного общества, с теми или иными обязательствами, мы вынуждены жить по законам, которые признает наш разум. Ночью другая сторона нашей личности требует своего права» [15, S. 10]. Загадочное иное состояние – мистика при свете дня (taghelle Mystik). День и ночь актуализируют два различных образа одного человека, внутренне тесно связанные. День – позиции общественных структуры, ночь определяет человека вне социальных связей, свободного от предвзятостей и обязательств. В романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» символическая

оппозиция, в которой противопоставлены день и ночь, сохраняется и получает развитие. День для подростков, ограниченных правилами и территорией учебного заведения, – непродуктивное время суток, когда следует исполнять общественные обязательства: занятия по расписанию, строгий однообразный распорядок дня. Ночь – беспокойное, оживлённое время, когда подростки могут нарушать правила, потому что никто не заметит. Днём истина в свете разума представляется герою ясной и понятной, ночью в сложных вопросах соотношения своего и иного герой стремится к пониманию, хотя не всегда достигает его.

Позже в раннем творчестве возникает другая образная ассоциация – пространственная оппозиция «дом – интернат/поезд, мир за окном», которая остаётся продуктивной в романе, сохраняется в новелле «Созревание любви». Пространственные образы внутри концепта поддерживаются словами с семантикой чуждости: «unwirtlicher Fremde» [12, S. 8]; «andere, tierische, drückende Atmosphäre» [12, S. 18]; «einer anderen, dumpfen, brandenden, leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden führe Welt» [12, S. 49].

Смена пространства вызывает у Тёрлеса чувство отстранённости и неприятия, это мир жестокости и пошлости, который пугает. В нём происходят отвратительные, необъяснимые события. Для Клодины – это высвобождение из замкнутого круга повседневности, обыденности, косности, высвобождение, которого она поначалу тоже боится. После разговора Клодины с мужем они оба бросают взгляд на улицу за окном. Внешний мир кажется им чуждым. Но уже потом в дороге Клодина несколько раз смотрит в окно поезда, «und mit einem Entzücken empfand sie Glück der Fremdheit in der Welt» (с каким-то восторгом она ощутила счастье отчуждённости в мире) [13].

Противопоставление пространственных и временных образов (дня и ночи, дома и учебного заведения/поезда, пространства за окном и др.), перетекания одного в другое в раннем творчестве Музиля формируют противоположные идеи, стратегии и концепции: субъективного желания и навязанных обязательств, привычного, узнаваемого и воспринятого иначе.

Попытки «снять извечное противостояние между рациональным и иррациональным» [123] продолжаются в эссе «К улице „Век стилизаций“» 1899 года в виде двух ключевых тезисов.

1. Для большинства людей нетривиальные события, происходящие за пределами действительности, лишены смысла, а обыденность, к примеру, улица, не стоит размышлений. Обывательская стратегия «цифровой логики», диктует пренебрежительное отношение ко всему тёмному, игнорирование непонятного и недоступного. Важнее гибкость восприятия, соединение разных взглядов, интерес к пограничным состояниям духа, когда повседневная реальность оказывается оболочкой более глубокой истины.

2. Уже на раннем этапе творческого пути Музиль делит явления действительности на легко поддающиеся логическим операциям, и те, которые трудно упорядочить. В «Очерке поэтического познания» эта идея оформится в концепцию и в романе о Тёрлесе, в ранних новелла получит художественное выражение.

В раннем творчестве Музиль фиксирует кризис рационального сознания, не дающего обывателю истинного понимания духовных процессов, поскольку результаты непосредственного знания не являются следствием опыта, и создаёт тип «вивисектора», «человека мозга». Осознание несоответствия ситуаций, противоречащих шаблонной логике, и нормативного знания вынуждает автора вести напряженный поиск познавательных инструментов, которые соединят различные формы познания: интуитивный опыт, отказ от вековых условностей: «открыть все шлюзы для чувства, распахнуть сердце любви и вере; жить не расчетом, а озарением; не практической деятельностью в реальном мире, а прикосновением к неизречённым тайнам «инобытия», – пишет А.В. Карельский [80, с. 185]. Объект «иного» – понимание собственного «я» в разных вариантах, соотношение «тождественного» и «иного» как путь познания своей идентичности, итогом которого предполагается гармоничное сочетание состояний на границе чувственного и рационального.

Последовательное продвижение от незнания к обретению опыта, от несогласия к принятию обстоятельств, к примирению с собой, меняет героев, позволяет рассмотреть предмет буквально с разных сторон: («Er war dann gezwungen, Ereignisse, Menschen, Dinge, ja sich selbst häufig so zu empfinden, daß er dabei das Gefühl sowohl einer unauflöslichen Unverständlichkeit als einer unerklärlichen, nie völlig zu rechtfertigenden Verwandtschaft hatte» (Он был вынужден воспринимать события, людей, вещи, даже самого себя так, что у него возникало ощущение с одной стороны, неразрешимой непонятности, с другой – необъяснимого, никогда не поддающегося полному объяснению родства) [12, S. 26]). Клодина воспринимает тождественное как другую, вторую жизнь, как человека, к которому «можно попытаться приспособиться» [8, с. 56]. В более эксцентричной синтаксической форме соотношение тождественного и иного описано в эссе «О книгах Роберта Музиля» (1913). Представленный по сути монолог автора с самим собой, формально выглядит как диалог писателей о книгах Р. Музиля. Разрыв буржуазного, упорядоченного мира и авантюрного, беспорядочного привел к осознанию разницы двух видов восприятия. Связь смысловых границ «инаковости» сохраняется как в отдельных произведениях автора, так и между ними.

Определение соотношения тождественного и иного возможно через преодоление границ, при столкновении с новым нетривиальным опытом: в разных формах взаимодействие Тёрлеса с одноклассниками («Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»), отношения Клодины с незнакомыми мужчинами («Созревание любви»). Для Тёрлеса новым опытом становятся отношения с Базини, одноклассником, который отличается внешностью телосложением от остальных подростков: «прекрасно сложён; на теле отсутствовали следы мужских форм, целомудрен, строен, словно юная девушка» [12, S. 95]. Наличие иных черт, отличных от общепринятых и понятных, не раз подчёркивается во внешности подростка контекстуально (большая голова, неуклюжие движения и т.д.) и

выражениями, в состав которых входят слова со значением инаковости, непохожести («Der Gedanke empörte ihn, aber ihm war zumute, als ob ein Mädchen nicht anders sein könnte» [12, S. 104]). Неполноценность подростка вызывает в глазах окружающих насмешку, жалость или отвращение, но Тёрлес видит в андрогинности Базини, с одной стороны, нечто таинственное и опасное, с другой, – гармоничное сочетание мужского и женского. И то, и другое привлекает подростка. Принятие «иного состояния» через эротический опыт возвышают смятения героя до эстетизма вопреки запретности связи.

Для Клодины (новелла «Созревание любви») сопоставление себя с другим – повод для сомнения, отрицания, непринятия или согласия. Так же, как и в случае с Тёрлесом, этот опыт неотделим от познания и нравственности. Такой опыт с позиции общепринятой морали ставит под сомнение её верность мужу, но в то же время способствует развитию чувства и определению его важности, достижению утопии иного состояния. Для инаковости как первоисточника познания даже отрицательный опыт существен, но не в качестве несогласия с косной моралью, а как осознание себя «иным», как сосредоточенность на своём состоянии в этом переживании. Таким образом, осознание идентичности происходит через принятие или отторжение унизительного сексуального переживания, при котором объектом «иного» является своё тело и его требования.

Объект «иного» меняется в новелле «Искушение кроткой Вероники» и оформляется как предчувствие Бога. Идея Бога у Музиля одна из сложных, она не оформляется в произведениях в целостную концепцию, в том числе и в позднем творчестве, а исследователи по-разному определяют её место в творчестве писателя. Бог – одно из оснований построения авторской утопии «иного состояния». «Значит, и в тебе тоже есть что-то, что ты не можешь ясно почувствовать и как следует понять, и ты называешь это просто Богом, тем, что вне тебя и мыслится как действительность, отделившаяся от тебя» [8], – предполагает Вероника. Оказываясь у границы познаваемого человек приближается к Богу в эстетике Р. Музиля, открывая для себя новые смыслы духовного.

Музиль фиксирует кризис рационального сознания, не дающего обывателю истинного понимания духовных процессов, поскольку результаты непосредственного знания не являются следствием опыта, и создаёт тип «вивисектора», «человека мозга». Инаковость – это и всеобщее неприятие, отверженность (Базини), и исключительность, уникальность (Тёрлес, Клодина). Размышляя о превосходстве гибко мыслящего человека над теми людьми с шаблонной логикой, Музиль сохраняет романе и новелле этот аспект.

Превосходство Тёрлеса другие герои воспринимают и оценивают через призму своего социального положения. Базини говорит об «особом способе» [12, S. 118] Тёрлеса мучить его, учитель математики об «остроумии» [12, S. 142], Божена о неопытности и робости. В новелле этот аспект в меньшей степени актуален, однако и здесь обретённая героями способность мыслительной гибкости регулярно ставит их в ситуацию глубокого духовного кризиса, вызванного непониманием со стороны учителей, родителей, одноклассников (в воспитательном романе), прохожих на вокзале, попутчиков в поезде (в любовных новеллах) и т.д.

Поиски утопии иного состояния позволяют героям иначе оценивать события действительности. «Этическое измерение того, другого состояния заключается в том, что традиционные различия философии морали теряют свою актуальность и становятся возможными новые, нетрадиционные действия» [156, S. 709]. В процессе познания себя герои приходят к отказу от оценочности приговора, осознанию поливариантности мотивов и обстоятельств. К примеру, если кража у одноклассника («Тёрлес») изначально что-то недопустимое, то позже эта категоричность сглаживается снисходительностью к слабости – своей и чужой. «Als ich das erstemal davon hörte, schien es mir etwas ganz Ungeheuerliches zu sein, daß ich gar nicht ans Strafen dachte, mich von einer ganz *anderen* Seite aus ihm gegenüberbefand» [12, S. 142]. Улица не обязательно что-то прямое, светлое, она может быть и извилистой, тёмной, с подземными переходами и узкими ответвлениями. «Es noch etwas *anderes* sein könnte?» (она может быть ещё чем-то *другим)*? [12, S. 13]). В раннем творчестве Музиля появляется

предэкзистенциальная идея о том, что человек познает мир и себя только в действии, сначала воля и поступок, а лишь потом – представление.

Сложность диалектических отношений тождественного и иного отразились не только в образах персонажей, но и в творческой биографии самого Музиля. «Иное состояние» – это форма презентации, человек осознаёт себя как объект осмысления («Листки…», «О книгах Роберта Музиля»). Большинство персонажей музилевских текстов – авторские самопроекции. Поиски истины, за которыми следует озарение, отражают и авторские сомнения.

Поиски вербального выражения «иного состояния» были не менее тяжелой задачей, по мнению исследователей. Так, А.В. Белобратов наличие до пяти вариантов некоторых глав романа «Человек без свойств» объясняет именно языковыми поисками [49, с. 134]. Раннее творчество Музиля (1898–1918) отражает путь становления концепта. В дневниках и эссе идея сопровождается метаязыковым комментарием, выражается контекстуально. Так, герой «Ночной тетради» говорит о том, что он «*впервые (erstenmal)* воспринял свою комнату как нечто *цельное» (etwas Einheitliches)* [15, S. 8]. Для характеристики нового пограничного состояния Музиль находит синонимичные слова и сочетания слов: «*другая* сторона личности (die *andere* Seite)», «*себялюбие (der Egoismus)»,* [15, S. 10] *«контраст ощущений (Empfindungsgegensatze)»* [15, S. 14].

Проблема языковых поисков описать «иное состояние» стоит и перед Музилем, и перед его героями. Совершенно отчётливо она обозначена уже в «Листках…»: чтобы «ни одно слово извне не нарушило прекрасного единообразия моего нынешнего ощущения» [15, S. 10]. Главный герой романа о Тёрлесе, испытывающий давление условностей и свойств буржуазного мира, но при этом открытый всему и ещё не скованный нормами морали и рассудка, ищет приемлемые словесные формы, чтобы выразить новое для него состояние. Универсальной, безоценочной с точки зрения смысла и эмоциональной нагрузки формой выражения на этапе смятения героя становится эвфемизация, которая

позволяет нейтрально описать ощущение. Продуктивными нейтральными лексико-морфологическими единицами являются числительные: «во мне было *второе (ein zweites),* которое смотрело на все это не глазами разума» [12, S. 145]; неопределённые местоимения: «Он ждал *чего-то*, что никогда не происходило. Чего?.. *Чего-то* неожиданного, *невиданного*» (Er wartete auf irgend *etwas*, das sich nie ereignete. Worauf ...? ... Auf *etwas* Überraschendes, *noch nie Gesehenes*)» [12, S. 18].

Несмотря на пространные речевые обороты, описывающие переживания героини, «невыносимое многословие», – как пишут исследователи, – [125, с. 128] новеллы «Созревание любви», здесь идея тоже полностью не концептуализируется. Общее направление языкового оформления концепта «инаковость» сохраняется: неопределённые местоимения и прилагательные со значением неопределённости («*Irgendwann* her *etwas* Dunkles durch ihr Bewußtsein, *ein* Gedanke, *ein* Einfall» [13, S. 33]). Таким образом, и здесь идея ещё последовательно эвфемизируется.

Достигая пределов «произносимого», герои Музиля оказываются на пороге постоянного переступания границ вековой морали, мистико-рационалистического переживания «иного состояния», чувства невыразимого, о котором пишет Л. Витгенштейн в своем философском трактате. Проблемы языка начинают остро звучать в австрийской литературе, философии и искусстве XX века. Скептический подход к языку проявился в том, чтобы задуматься над обозначениями, несоответствием между обозначением и обозначаемым. Дифференциация бытия вещей и бытия слов приводит к отрицанию языка. Большинство философов XX века исходят из этого принципиального и категоричного для них тезиса. Распад целостности бытия ведет к кризису и распаду языка.

Несмотря на языковые сложности выражения «инаковости» в раннем творчестве Музиля, концепт представлен вербально метафорически и описательно. Способы выражения иного состояния зависят от дискурса персонажа. Тёрлесом «инаковость» вербализуется часто, если имеется в виду непохожесть и исключительность самого героя: «Wenn er aber schrieb, fühlte er

etwas Auszeichnendes, Exklusives in sich» [12, S. 8]. Чем больше герои понимают природу инаковости, тем больше лексика приобретает семантику – уникальность, концептонима непосредственно связана с уровнем осмысления героем состояния. Чем больше состояние перестаёт быть загадкой, тем конкретнее слово, обозначающее его. Несмотря на усиленные поиски, проблема называния остаётся нерешённой до конца романа. К примеру, представ пред комиссией учителей, Тёрлес так и не смог внятно описать состояние, которое он испытывал, объяснить причины своего поведения. Поэтому задача, поставленная в дневниках, сохранить целостность невыразимого ощущения, которое так трудно описать словом, часто решается в произведениях невербально:

В «Душевных смутах воспитанника Тёрлеса»: «Törleß wollte etwas sagen, sich zu einem derben Scherze aufraffen, er fühlte, daß jetzt alles davon abhänge, ein gleichgültiges, beziehungsloses Wort zu sagen, aber er brachte keinen Laut heraus» [12, S. 33].

В «Соединениях»: «Wiederum schwieg Claudine. Daß es etwas in ihr gab, das sich nicht in Handlungen ausdrücken ließ, weil es unter dem Bereich der Worte lag, empfand sie stärker bei diesem Schweigen» [13, S. 45].

Герои Музиля выражают свою позицию молчанием, которое интерпретируется остальными превратно, само слово «не фиксирует твёрдые понятия, а рождает пульсирующие смыслы» [74, с. 392]. Приёмы монтажа и «молчание как форма коммуникации» [114, с. 19] и способ выражения иного состояния обретают значимость, расширяют содержательное поле текста. Существеннее становится не слово, а осмысленное молчание как единственная возможность противостоять страху.

Идеи и представления предшественников писателя, его учителя́ в литературе и философии, с одной стороны, и духовные потребности самого автора, его писательский опыт, с другой, создают пограничную зону, в которой влияние тесным образом соединяется с авторскими стремлениями и поисками. В «Человеке без свойств» Роберт Музиль пишет: «...Человек,

который хочет истины, становится ученым; человек, который хочет дать волю своей субъективности, становится, вероятно, писателем; а что делать человеку, который хочет чего-то промежуточного между тем и другим?» [10, с. 238] С самых ранних литературных опытов и на протяжении творческого пути Музиль ищет ответ на этот вопрос, пытаясь обнаружить иррациональные корни человеческого поведения, которому находит название «иное состояние». Идея последовательно развивается в раннем творчестве Музиля и ложится в основу концепта «инаковость».

Языковой вариатив концепта «инаковость» в раннем творчестве Р. Музиля разнообразен. Повторяющиеся актуальные смыслы, а именно: 1) непохожесть героя; 2) осознание себя как объекта осмысления – выражаются чаще образно и контекстуально. Общее направление становления концепта: образование смыслового поля, концептуализация идеи «иного состояния» – поиск путей выражения семантики.

Таким образом, устойчивой лексической единицы, которая бы выражала концепт «инаковость» в раннем творчестве еще не найдено, однако круг смыслов, включающий в себя гармонию мистического и рационального, нетривиальный опыт, самопознание через соотношение тождественного и иного, уже начал формироваться. Музиль строит логическую гносеологическую теорию, поэтому концепт появляется раньше образа, и искомый смысл формируется сначала на теоретико-концептуальном уровне.

2.2 Концепт «познание» в контексте становления авторской гносеологии

Содержанием параграфа является идеологическая наполненность и образная соотнесенность концепта «познание» в раннем творчестве Р. Музиля.

В 90-е годы XIX века и первое десятилетие XX века позитивизм переживает кризис, в философии и эстетике возрастает влияние интуитивизма. На фоне возникновения новых гносеологических теорий в литературоведении появляется

тенденция рассматривать художественное произведение как производную авторских научно-философских концепций. К примеру, монография Й. Штрелки «Kafka, Musil, Broch und die Entwicklung des modernen Romans» стала одной из первых таких работ, в которой произведения автора рассматриваются через призму теории «поэтического познания». Познание становится значимым концептом австрийской литературы конца XIX и первой половины XX века. Герман Брох, Франц Верфель, Хаймито фон Додерер, Йозеф Рот, Феликс Браун, Лео Перуц – писатели по-разному подходят к проблеме познания, каждый исходит из собственной эстетики и концепции.

Так, гносеологическая концепция Ф. Верфеля основана на интуитивном познании в сочетании с самоотверженностью, поиском внеконфессионального Бога и идеей служения человечеству и прогрессу: «Стремление к познанию осмысляется как стремление к совершенству духа, вершиной которого является милосердие» [54, с. 138]. Познание мира через искушение иррациональным, переплетение фатальности и безысходности, колебания в выборе между естественным и сверхъестественным – главная тема романов Л. Перуца. Отличительной чертой его поэтики является особое видение писателем проблемы самоосознания личности, поиска своего места в истории [131, С. 200–203]. По мнению Г. Броха, познание нуждается в гармонии этики, эмоции, логики и эстетики, которая достижима только в контексте веры и религии. «Искусство и литература должны стать способом универсального познания, в котором соединилось бы теоретическое и художественное, рациональное и иррациональное, научное и религиозное познание», – пишет А.А. Стрельникова [119, с. 24]. Романы Й. Рота, Х. фон Додерера, Э. Ландгребе, Ф. Брауна отражают становление характера героя в ходе странствий. Познаваемость мира, самопознание, возможности духа и логики – важные вопросов, которые объединяют писателей одного времени.

В своём творчестве от ранних произведений к поздним Музиль последовательно выступает не только как художник, но и как мыслитель, для которого вопросы гносеологии сами по себе становятся объектом осмысления.

Познание как главный дискуссионный вопрос для самого Музиля и его героев является предметом анализа и изучения в лекциях А.В. Карельского. Р. Крёмер в монографии, посвящённой первому роману писателя, Роберта Музиля в зеркале социологических, психоаналитических и философских дискурсов» рассматривает первый роман сквозь призму жанра воспитания, акцентирует внимание на вопросах социализации подростков. Н.Э. Сейбель анализирует мотив познания, который в романе «Человек без свойств» связан с архетипами огня, воды, земли и воздуха. Четыре природные стихии определяют формы мыслительно-познавательной деятельности.

Мы рассматриваем теоретические аспекты познания, сформулированные и изложенные Музилем в эссе, а также то, как эти аспекты концептуализируются в ранних произведениях писателя, какие смысловые аспекты сохраняются в позднем творчестве, а какие актуальны только для ранних произведений.

В творчестве Р. Музиля познание один из наиболее значимых концептов. В разной степени концепт охватывает фрагменты дневников, роман о Тёрлесе, новеллы, эссе.

В дневниках Р. Музиль определил и сформулировал суть познания – «сумма взгляда изнутри наружу и снаружи вовнутрь» [15, S. 8]. Главная проблема гносеологии – наличие «сверхчувственного, не дающего осязаемого результата и находящегося за строгими границами разума» [12, S. 81]. Под этой формулировкой, которая принадлежит главному герою романа о Тёрлесе, писатель имеет в виду готовность к энтропии, отказ от стереотипов и правил [105, с. 383]. Безоговорочное принятие устоявшихся догм у Музиля сменяется критическим подходом к их осмыслению, а значит рождает множественные смыслы. «Жизнь, по Музилю, всегда двусмысленна: что-то в ней не соответствует тому, что казалось безусловным. В каждом предмете и явлении видятся по крайней мере два плана» [105, с. 388], – пишет Н.С. Павлова. Поводом для сомнения становится даже область, в которой следует искать решения, – для Музиля это математика: опирается на мнимые факты и

предлагает только гипотезы согласно тезису: нельзя принимать установленные правила к конкретным жизненным ситуациям.

Зарождение концепции познания Музиля отражено в дневниках 1898–1916 годов. Музиль вводит в ранних набросках героя-учёного, вивисектора душ, который в метафорическом смысле «препарирует» самого себя. Идея препарирования внутреннего мира человека была популярна в начале века и соотносилась двумя явлениями культуры. Герой-аналитик, расчленитель душ появился у Музиля благодаря изучению трудов Ф. Ницше. Не менее вероятно влияние на молодого Музиля венского импрессионизма и «младовенцев», для которых составляла интерес «человеческая личность в отрыве от её социальных уз и связей» [49, с. 17]. Формирование концепции отражено во фрагментах «Листков из ночной тетради…», в «Улице», развивается в романе «Тёрлесе», в центре которого открывающиеся герою перспективы внерационального познания мира. Наконец, теоретическое оформление концепции происходит в ранних эссе «Математический человек» (1913), «Очерк поэтического познания» (1918), где она приобретает в меньшей степени образный характер и в большей – наукообразный.

Музиль отказывается от мистицизма и позитивизма, от рационального и иррационального, и выделяет хорошо структурированные проблемы познаваемого – позже он даст термин «рациоидное», и плохо структурированные проблемы – «нерациоидное». Область «рациоидного», – объясняет Музиль в оформившейся концепции 1918 года (в «Очерке поэтического сознания»), – охватывает такие явления и модели поведения, которые легко поддаются упорядочению. Явления «нерациоидного» «не дают себя приручить, они неограниченно изменчивы и индивидуальны» [14, S. 1025–1030], едва подвергаются логическим операциям, требуют оценки факта, явления здесь и сейчас как единичного (любое правило, типология, индукция сомнительна). И хотя нерациодиная область не поддаётся законам устойчивой логики, широта возможностей их познания – это гибкость мышления и

восприятия, отказ от идеи непознаваемости и стереотипов, потому оценивание факта как единичного, готовность к энтропии.

Становление гносеологической концепции Музиля связано с осознанием противоречивости познания. Для Музиля мышление и познание ценны как процесс, но не результат, а результатом становится сам процесс незавершенности развития мысли: «Мысль есть само внутреннее развитие. <…> Она может быть мертвой, но, когда она оказывается конечным звеном внутреннего развития, ее сопровождает чувство завершенности» [5]. Бесконечная и не предполагающая конкретного решения цепь вопросов – стихийный радостный процесс, являющийся одновременно самоцелью. Стихийность и непрерывность познания в текстах Музиля отражается лексемами со значением действие как предмет: объяснение (die Aufklärung), размышление (das Überlegen), понимание (das Verstehen), постижение, поиски (die Suche) др. Семантика этого синонимического ряда и видовая соотнесённость глагольных форм (несовершенное действие) говорит непрерывном внутреннем развитии и асимптотической природе мышления, а множественность синонимов – о поливариативности мыслительных операций.

Со времени публикации первого романа (1906 г.) концепт познание концентрированно представлено во всех произведениях Музиля. Автор подвергает сомнению знание как следствие логики, совокупность условностей, штампов, непреложных законов и фактов, и утверждает мыслительную подвижность и гибкость. Главным объектом познания является нерациоидное.

В дневниковых заметках автора (1898–1905 гг.) и в эссе («О книгах Роберта Музиля», 1913; «Математический человек», 1913; «Очерк поэтического познания», 1918) нерациоидное заключено в самом мышлении и восприятии, «потому что было бы глупостью думать, будто все упирается только в знание» [14, S. 1007]. К примеру, в «Листках из ночной тетради мсье вивисектора» герой предпринимает попытки воспринять привычные объекты вне законов формальной логики,

основываясь на контрасте ощущений.

В романе о Тёрлесе, в новеллах цикла «Соединения» нерациоидное сконцентрировано в «преступном»: вопросы власти над собой и другими, возможность управлять «тёмными» сторонами собственного «я» – сексуальностью, физическим влечением, механизмами коллективного одобрения/осуждения.

Значимость концепта «познание» в «Тёрлесе» обусловлена жанром воспитательного романа. Р. Музиль рассказывает историю взросления и нравственного выбора подростков привилегированной школы для мальчиков, которые, столкнувшись с иррациональностью жизни, осознают несовершенство мира иллюзий, разрыв между тоской по утраченному миру детства, в котором Тёрлес еще был уверен в своей идентичности, и прелестью чужого мира ставят героя в ситуацию выбора.

Роман открывается сценой разлуки Тёрлеса с родителями, которая символизирует внезапный конец детства героя: из привычной атмосферы домашнего уюта подросток помещён в закрытое загородное учебное заведение. Подросток выходит из микромира детства и попадает в макромир взрослых отношений. Через взаимодействие и общение, то есть прежде всего вербально, «через идентификацию ребёнок получает свое место в мире» [146, S. 28], – пишет Р. Крёмер. Расставание с родителями, связи со сверстниками – важные условия развития собственной идентичности. Переход пространственно-временной границы (дом/интернат, детство/взрослость) стимулирует познавательную деятельность героя. В интернате Тёрлес вынужден следовать требуемым правилам, принимать установленные ценности и цели, которые нередко навязываются и не соответствуют привычному для него представлению о мире, что приводит героя к тревогам и смятению.

Интерес подростков в романе составляет сфера нерациоидного, запретного, вопрос социализации: отношения с товарищами и взрослыми, статус среди одноклассников, самореализация. Помимо этих традиционных вопросов жанра воспитание на фоне нестабильной политической ситуации, постоянных

государственных кризисов и изменений в правительстве актуальность приобретает и политический аспект.

Импульсом к познанию преступного, опасного и импульсом к самопознанию становится сексуальный, «постыдный» опыт героев, выходящий за пределы рационально понятного и допустимого. Тёрлес («Душевные смуты воспитанника Тёрлеса») осознает свою «инаковость», испытывая физическое влечение к однокласснику или проститутке, которая напоминает ему мать. Клодина («Созревание любви) переживает, с одной стороны, отвращение, с другой, сексуальный интерес к незнакомому мужчине. Попытки определить своё отношение к подобному влечению, осознать, почему запретное становится привлекательным, приводят героев ранних произведений к поискам духовной опоры и новым знакомствам (князь Г., местная проститутка Божена и жертва нерациоидного – Базини), помогают приоткрыть физическую сторону познания, а каждый этап развития, духовного или интеллектуального, определяет новые интересы и другие объекты, на которые направлено познание. Героиня новеллы «Созревание любви» Клодина, столкнувшись с вопросами неверности, измены, греха, пытается найти опору в диалоге с мужем и получает неоднозначный ответ. Если в романе актуальные смыслы познания связаны со взрослеющим героем-подростком, то в новеллах – с женскими образами и их эротическими переживаниями, что говорит о «над»-гендерной и «над»-возрастной постановкой вопроса. Чувственность уничтожает ощущение своей идентичности, тем самым заставляя сомневаться в надёжности привычных структур повседневности, разрушает представление о «табличной логике», о которой Музиль пишет в «Веке стилизации».

Сомнение как повод к познанию связано и с уязвимостью научной логики. Постепенно автор расширяет концепцию: традиционные рациональные объекты тоже попадают в сферу нерациоидного. Так, в «Веке стилизаций» встречаем строки: «Дважды два – четыре. Это следствие табличной логики.

– Да, но дважды два все-таки четыре!

– Конечно; скажем так, и дело с концом» [5]. Почти в точности пример из дневников повторяет эпизод романа, в котором главный герой Тёрлес осознаёт странность вычислений с мнимыми величинами и понимает: то, что логически не объяснимо, тоже имеет свою логику и решение; то, что не вписывается в привычную структуру, может быть упорядочено. Музиль обращается к математической логике по той причине, что ей свойствен особый характер мышления. Если абстрактные категории закономерно спорны, то у Музиля в статус сомнительных попадают даже точные величины и вычисления. Анализирую сознание и познание Музиль обращается к точной дисциплине, «в которой рационалистичность не исключают операций с величинами мнимыми и иррациональными» [114, с. 169]. Глубоко впечатлившись мыслью о возможности двойственного восприятия явлений, герой романа смог явственнее увидеть собственные заблуждения, осознать тесную связь рациональной и предполагаемой иррациональной областей. Даже в мире математической точности есть мистическая сторона, позволяющая взглянуть за пределы формы иной, некий мнимый результат. Глубина математики за пределами простых вычислений, а математические вопросы оказываются тесно связанными с религиозными и метафизическими. Осознав это, Тёрлес начинает воспринимать явления, процессы и поступки людей двойственно. Математический метод так же легко применим и к жизни: «доказать реальность нереального математически» [114, с. 168]. Ситуация кражи, которая, как поначалу казалось Тёрлесу, должна иметь определённый однозначный результат, получает совершенно иное завершение. Впервые подросток сталкивается с тем, что его мнение и мнение родителей расходятся. Это становится поводом, чтобы расширить границы восприятия, выти за рамки условностей.

Нарушение предустановленного порядка на моральном, логическом или эмоциональном уровне (к примеру, кража денег), способствуют иной, не односторонней оценке событий. Нет поступков только положительных или только отрицательных. Музиль предлагает отказаться от предвзятости и внешне навязанных критериев оценки ситуации («преодоление» готового знания) «bald

mit den Augen des Verstandes, bald mit den anderen», – делает вывод Тёрлес [12, S. 146].

Поиск новых путей и механизмов познания: всесторонность взгляда, готовность к осознанию ошибочности уже сделанных выводов, «расщепление» познаваемого объекта на составляющие, – вопросы, которые в равной степени поднимаются в произведениях раннего творчества. В эссе Музиль излагает гносеологическую концепцию, художественные произведения становится формой проверки теории.

Весь творческий путь Р. Музиля – это путь поиска и выбора: стиля, героя, способов самовыражения, поэзии и математики. «Глядя на собственную работу, Музиль едва ли мог отличить две области друг от друга, одна из которых была связана с другой» [144, S. 13]. Восприятие мышления как стихийного процесса и отрицание знания как устойчивой суммы предубеждений и предрассудков приводит к формированию четырёх стратегий познания.

1) Знание как управление и подчинение, заведомое осуждение непонятного и тёмного, воплощение дисциплины в себе и в мире, жертва ради порядка. Такую мистико-ритуальную сторону познания пропагандирует Байнеберг: «…Что мне будет трудно мучить Базини – это как раз и хорошо. Это потребует жертвы, подействует очищающе. Я обязан постигать на его примере, что принадлежность к человеческому роду ничего не значит» [4, с. 60]. Задача – оценить и покарать – привести к единообразию, искоренить непонятное. Для Байнеберга познание – путь к военной карьере, исключающей милосердие, гуманизм. Уважение к личности остаётся вне сферы развития. Мистико-ритуальный характер познания зафиксирован и на лексическом уровне: «zu innersten Erkenntnissen» (к сокровенному опыту) [12, S. 62], «bizarren Dämmern des esoterischen Buddhismus» (причудливый свет эзотерического буддизма) [12, S. 19] и др.

Такое познание осуществляется через унижение и боль. При этом чем серьезнее отношение Байнеберга к своим ритуально-гипнотическим методам, тем ироничнее автор описывает их. К примеру, Базини, исполняющих от страха все приказания, имитирует состояние гипноза, но обман раскрывается самым

нелепым образом: тело с грохотом падает к ногам Байнеберга. Образ, с помощью которого реализуется стратегия, – оружие. Верёвки, бич, заряженный револьвер, кожаный пояс Байнеберга – виды оружия, создающие иллюзию непокорности и подчинения, позволяющие управлять желаниями и страхами Базини.

2) Игнорирование всего непонятного и недоступного ради опоры на массив регулярных фактов. Цифровая логика и пренебрежительное отношение ко всему тёмному превращает взаимодействие человека и мира в набор обязательных ритуалов. Прагматичное мировоззрение воплощает Райтинг, проявляя холодность и невежество по отношению к Базини, которого он использует ради будущей военной карьеры и обретения абсолютной власти. Это видно из многих высказываний в романе: «Basini ist in unserer Hand, wir können mit ihm machen, was wir wollen, meinetwegen kannst du ihn zweimal täglich anspucken» [12, S. 50]. Не обладая высокими интеллектуальными способностями, руководствуясь узкопрактическими интересами, Райтинг ищет и находит выгоду любыми способами, видит только объекты желаний и механизмы достижения своих стремлений. Определяющей лексемой является глагол *üben* – упражняться. Д.В. Затонский называет его «примитивным садистом» [69].

Ключевой метафорой стратегии становится типичная для австрийской литературы начала XX века хронотопическая картина, в которой закрытое пространство предстает микромоделью страны и мира. К примеру, в «Доме скорби» Ф. Верфеля публичный дом становится сатирой распавшейся Австро-Венгрии. Мир в «Процессе» Ф. Кафки – замкнутое пространство коридоров и тупиков, которое повторяет мифологическую модель лабиринта, неизбежности судебного процесса, «вскрывающих бюрократизм и неправедность высших правовых учреждений и властей в Австро-Венгрии» [97]. Описывая зарождение «демонии» профашистского сознания, на изломе «трезвой, упорядоченной поверхности австрийского бюрократизированного бытия и подспудной иррациональности его распада» [69], в романе о Тёрлесе Музиль косвенно изобразил анахроничную ситуацию в Германской империи и Дунайской монархии на рубеже веков. Райтинг – главный интриган, безжалостен к тем, кто

ему сопротивлялся. Число его приверженцев постоянно меняется, но большинство всегда на его стороне.

3) Стратегия формализма, отсутствия любого развития, косности, застоя представлена в свете авторской иронии. Олицетворением застывших, неподвижных, лишённых всякого развития форм в новеллах является муж Клодины («Соединения»), возлюбленный Вероники Иоганнес («Искушение кроткой Вероники»). Так, описывая интерьер комнаты в новелле «Созревание любви» в момент диалога Клодины с мужем о предстоящей поездке к дочери, Р. Музиль в деталях указывает на отсутствие какого-либо развития, движения: «Der Arm der Frau aber ragte von der Kanne weg und der Blick, mit dem sie nach ihrem Manne sah, bildete mit ihm einen starren, steifen Winkel An diesem dünnen, kaum wirklichen und doch so wahrnehmbaren Gefühl hing, wie an einer leise zitternden Achse, das ganze Zimmer und dann an den beiden Menschen, auf die sie sich stützte: Die Gegenstände hielten umher den Atem an, das Licht an der Wand erstarrte zu goldenen Spitzen, . . es schwieg alles und wartete» [13]. (Рука женщины оторвалась от кувшина, и взгляд, которым она посмотрела на своего мужа, соединился с его жестким взглядом, и это тонкое, едва реальное, но все же такое ощутимое чувство повисло, как на тихо дрожащей оси, над всей комнатой, а затем и над двумя людьми, на которых она опиралась: предметы вокруг затаили дыхание, свет на стене замерцал золотыми искорками, ... все молчало и ждало).

Система школьного воспитания и обучения в интернате – тоже повод для размышлений и сомнений, тема диалогов Байнеберга и Тёрлеса. Учебные занятия бесполезны, это пустая трата времени, а главной задачей остаётся выполнить дневной план. Вся система обучения сведена к формальности, устроена таким образом, что не способствует духовному, интеллектуальному развитию, а формирует тип обывателя и приспособленца.

Жертва нерационального познания Базини регулярно попадает в поле авторской иронии, над ним смеются окружающие. «Die moralische Minderwertigkeit und seine Dummheit wuchsen auf einem Stamm» [12, S. 54].

(Нравственная неполноценность <…> и его глупость были одного происхождения)» [12, S. 54]. И, более того, автор даёт саркастичную оценку образу, характеризуя его ночные походы к Божене: «Eine wirkliche Begierde dürfte ihm bei seiner zurückgebliebenen Entwicklung durchaus noch fremd gewesen sein. Настоящее желание, вероятно, было ему совершенно чуждо при его отсталом развитии» [Ebd., S. 53]. С этого ракурса оценивает его Божена: «Er ist sehr komisch. Und nobel. Aber dumm ist er. (Он очень смешной. И благородный. Но глупый он)» [Ebd., S. 36]. На фоне других воспитанников неразвитость Базини становится более заметна. Он по-детски хвастается перед сокурсниками ложными заслугами и успехом у женщин, совершенно беззащитен, окружён чрезмерной опекой и контролем со стороны матери. Неполноценность (Minderwertigkeit) и слабость (Schwäche) как определяющие черты характера Базини приравниваются друг другу, становятся тождественными понятиями.

4) Наконец, отказ от «предваряющего» знания, оценка факта как единичного актуализируют музилевские смыслы о поэтическом познании. Познающий субъект выступает одновременно как поэт и логик. В своих эссе Музиль выступает с идеей, базирующейся на утверждении особой формы познания, «отрицании рациональной логики и иррационального озарения» [114, с. 22], называя её в одноименном эссе поэтическим познанием, основой созерцания жизни и творчества. И здесь вновь процессуальность и мышление значимее результата. В письмах Музиль признаётся: «Aber schließlich heißt Dichten doch erst, über das Leben nachdenken, und dann, es darstellen» [14, S. 1000]. «Талант», «способность», «поэтические опыты», «духовные дела» и «духовная пища» – ряд синонимов, которые автор приравнивает к процессу познания. Чтобы разобраться в своих душевных поисках, они наблюдают, анализируют, размышляют. К примеру, Тёрлес является чаще молчаливым слушателем («Einen neuen Weg können wir nur durch sorgfältigste Überlegung finden. Hiemit habe ich mich während der letzten Zeit intensiv beschäftigt» [12, S. 125]. Активная мыслительная деятельность Тёрлеса постоянно сменяется пассивным созерцанием, обращенным

на самого себя в первую очередь. Неслучайно такой процесс Музиль метафорически называет склониться над самим собой [Ebd., S. 15]. Тёрлес («Душевные смуты воспитанника Тёрлеса») учится гибкости в понимании и толковании жизни. Клодина (новелла «Созревание любви») – определению себя и своих взаимоотношений с мужчинами. Переживающая скованность, ограниченность чувства в браке, она ищет другие возможности и пути самопознания – через любовь и чувственность.

Ощущение, предчувствие понимания, при этом нетранслируемость и неформулируемость результата и растерянность и разочарование в итоге неизбежны в познании. Примером может служить эпизод с мнимыми величинами. Столкнувшись со сложностями математических вычислений, Тёрлес просит помощи у одноклассника, а затем и у учителя математики. Но не получив должного разъяснения, подросток вынужден самостоятельно искать ответы на интересующие его вопросы. Но и в этом случает состояние воодушевления, эмоционального подъема от предчувствия знания оборачиваются бессилием: «Следующий день принес сплошное разочарование. Терлес купил утром переизданный вариант тома, который он видел у профессора, и воспользовался первым перерывом, чтобы приступить к чтению. Но за скобками и сносками он не понимал ни слова, а когда внимательно следил глазами за предложениями, ему казалось, что старая костлявая рука выворачивает ему мозги спиральными витками» [4, с. 81]. Безжалостная ирония автора над своими героями не содержит отрицательной коннотации. Иронизируя, автор подчёркивает сложность самого процесса познания и обременительность и ответственность, которую накладывает его результат. Во-первых, знание не упрощает, не вносить ясности, не становится ключом к решению и пониманию неразрешимого. Во-вторых, собственный опыт и труд, а не готовое знание – то, к чему Музиль ведёт своих героев.

Таким образом, проявляя внешнюю безучастность, герои находятся в постоянном тревожном поиске, в состоянии внутренней приобщенности к процессу, будучи отстранёнными участниками и наблюдателями, они активно пытаются осмыслить происходящее. Их познание реализуется через когнитивные процессы мышления, наблюдения, анализа. Способность познавать у интеллектуальных героев Музиля обусловлена особым складом ума и выражается в открытости восприятия, готовности к энтропии, в умении сомневаться, не принимать факт как абсолютный, в понимании того, что не всякое знание конечно, неизменно и является результатом логических решений.

Поэтическое познание в раннем творчестве устойчиво соотносится с образом пути, дороги: «dämmerte vor ihr der Weg» [13], «sie warauf den Wegen der Sinnlichkeit zu ihm gekommen» [12, S. 104], «ein heller Weg» [Ebd., S. 139], «dunklen, geheimnisvollen Weg» [Ebd.]. Возникает мотив сужения и расширения пространства. В новелле «Созревание любви» смена открытого и закрытого пространства связана с принятием и непринятием вековых условностей, в которых героиня пребывала долгое время: «Мысли ее окутывались мягким, усталым счастьем, будто выздоравливающему, привыкшему к комнатной неподвижности человеку приходилось сделать свои первые шаги по улице» [8, S. 17]. В романе движение от тени к свету меняется в зависимости от степени понимания и непонимания героями ситуации. Символичен переход пространственно-временной «границы». К примеру, мир накануне войны и постоянное нарушение окружающими личных границ Ульриха – в романе «Человек без свойств». В раннем романе это движение ощупью через пороги комнат, которое сменяется лестницами, тёмным узким коридором и побегом из интерната. Герой осознаёт неразрешимость ситуации, невозможность решения и неизбежность непонимания. В пространственных образах заметна тенденция к расширению границ от узкого и закрытого к открытому и широкому. Само наличие таинственных, скрытых от постороннего и невнимательного взгляда пространств дает широкие возможности для открытий, посвящения в тайну. Здесь

путь и познание соотносятся с блужданием, поиском, неутомимым стремлением к истине, неясным влечением к запретному.

Соотношение процесса познания с метафорой дороги не ново в литературе. Так, немецкие романтики (Л. Тик, Новалис), австрийские писатели XX века (Й. Рота, Х. фон Додерера, Э. Ландгребе) отождествляют путь развития, самоопределения и поиска себя со странничеством. Для героев Музиля познание, как и другие концепты романа («страх», «инаковость», «мораль»), – один из этапов поиска себя.

Мир опасности, непознанности и непредсказуемости соотносится с образом дерева – вторая ключевая метафора, связанная с концептом «познание». Важны два аспекта. Познание – это борьба, бремя, препятствие, то, что затрудняет спокойное течение жизни, «ein intellektuelles und Gefühlsgestrüpp» (интеллектуальные и эмоциональные заросли), – пишет Р. Музиль в эссе [14, S. 999]. Второй аспект связан с развитием и взрослением. Образ молодого дерева возникает в начале и в конце романа, что соответствует приезду Тёрлеса в интернат и исключению из него. Период адаптации в учебном заведении подобен тому, как дерево привыкает к новым условиям для роста и жизни. Для Тёрлеса это путь заканчивается воспоминаниями, постоянно вызывающими страх, стыд, душевное потрясение. Красивой, стилистически выбивающейся из всего романа метафорой Р. Музиль венчает повествование о «душевных смутах воспитанника Тёрлеса»: «Eine Entwicklung war abgeschlossen, die Seele hatte einen neuen Jahresring angesetzt wie ein junger Baum» [12, S. 139]. (Развитие было завершено, душа образовала новое кольцо, как молодое деревце). Завершённость, итог, обретённый героем опыт отразились и в зеркально-кольцевой композиции романа. Напомним, повествование начинается с приезда Тёрлеса в интернат, сцены прощания с родителями. Завершается роман отъездом из интерната с матерью. Онтологические понятия пути, пространства и времени, жизненного течения приобретают в финале элегическое звучание и указывают на традиционные смыслы завершённости одного важного этапа, его значимости в

процессе развития, но в то же время малозначительности и незаметности в масштабах жизненного пути.

Способность познавать становится в романе указанием на сильные стороны характера персонажа, отсутствие знания – символ слабости. Контрастом возможности и невозможности Музиль подчёркивает значимость работы личности в процессе познания. Сомнения Тёрлеса открывают ему широкие перспективы в поиске себя, беспомощность Базини наоборот сужает для него эти возможности. Ежеминутные сомнения делают слабым не только Базини, но и Тёрлеса. Слабость Тёрлеса продуктивна, служит стимулом к познанию: если возникает ситуация, которая вызывает сложности понимания, то герой стремится такие сложности разрешить. Слабость Базини становится знаком пассивности, апатии, подчинения воле случая.

Таким образом, в раннем творчестве концепт «познание» устойчиво сохраняет семантику процессуальности и стремится к смысловому аспекту – обретение духовности, достижение гармонии физического и психического. При взаимодействии четырёх стратегий сталкиваются школа и жизнь, готовое и неготовое знание, усвоение клише и собственный опыт. Одни герои способны принимать готовые знания, другие не принимают формальности и утверждают значимость собственного опыта в процессе познания.

Разрушительная, сопровождающаяся распадом структур энергия культурного, общественного и технического развития рубежа веков сменяется поиском альтернативных механизмов познания, – отмечают исследователи [114, с.12]. Новые пути познания, во-первых, отражают научный фон конца XIX – начала XX веков, во-вторых, авторские поиски в области гносеологии. Главная задача литературы этого периода – обретение надёжной духовной опоры в преддверии назревавших исторических катастроф и неизбежности перемен.

Концепция познания Музиля не носит научного характера, она представлена в художественной форме, образно и описательно. Как одно из центральных понятий творчества Р. Музиля, концептуально познание объединяет публицистику, ранние новеллы и роман. Гносеологическая концепция изложена

Музилем в его ранних дневниках и эссе и близка принципу эссеизма: стремление рассмотреть предмет постепенно, со многих сторон, не отождествляя результаты его анализа с окончательным знанием. В раннем творчестве герои воплощают разные и даже противоположные стратегии познания. Основу познания для Тёрлеса, Клодины и Вероники составляет опыт, даже отрицательный. Важными в процессе познания становятся сочувственное, но отстраненное наблюдение за объектом познания, отказ от готового знания, следование за собственным чувством справедливости и правды, всесторонность взгляда. Познание Райтинга и Байнеберга воплощает «познание как итог», в своей косности приобретает антигуманный характер, перерастает в целую философию садизма. Наконец, Базини – герой, для которого познание не имеет ценности, а потому подвергается высмеиванию.

Лексическая многоплановость концепта («ein heller Weg», «ein intellektuelles und Gefühlsgestrüpp», «der Weg der Sinnlichkeit») позволяет выявить его соотношение с образами пути, взаимосвязи открытого и закрытого пространства, оружия и дерева.

2.3 Концепт «мораль»: от социального к индивидуальному

Немецкая философская мысль во многом нашла выражение в творчестве Р. Музиля. Среди философов, оказавших важное влияние на писателя, стоит назвать Ф. Ницше («Zur Genealogie der Moral», 1887 г., «Jenseits von Gut und Böse», 1886 г., «Der Wille zur Macht», 1901 г. и др.). «Как раз в годы возникновения романа Ницше представляет для Музиля философию, которая выходит за пределы любой системы» [146, S. 81]. Многие тезисы музилевской этики пересекаются с мыслями и репликами философа: новый тип персонажа, авторская эссеистская терминология, понимание и поиск этических границ. Очевидно, вопросы морали интересовали Музиля на протяжении всего творчества, автор к ним обращается и в дневниках, и в эссе, и в художественных произведениях раннего и позднего

периодов. Неслучайно Ф. Бляй именует писателя «великим моралистом» немецкоязычной литературы [Цит. по 136, S. 164]. Сам Музиль в дневниках в 1905 г., когда заканчивает работу над своим первым романом и создаёт первого героя-правдоискателя (Тёрлес), признаётся в повышенной чувствительности к вопросам морали в первую очередь, нежели к вопросам эстетическим [5]. Спустя шесть лет Музиль понимает, насколько эти нравственные поиски увели его от общепринятой морали, сомневается и формулирует абсурдную мысль: «Есть ли у меня мораль? <…> Иной раз мне думается, что у меня нет морали» [5].

Если «инаковость» – необходимое условие познания, о чём мы писали в предыдущем параграфе, то «мораль» – главный объект, на который оно направлено. Данный параграф посвящен выявлению соотношения идеалистически-философского и конкретно-исторического аспектов морали в раннем творчестве Р. Музиля. Сгустки смыслов, объединённых в концепте, распространяются как на внешние социальные границы, так и на внутренние, индивидуальные. «Мораль, с одной стороны, коррелирует с добродетелью, нравственностью, с другой – соотносится с системой общественно принятых норм, принципов поведения» [83, с. 78]. В «Человеке без свойств» автор придет к утопической модели, примиряющей индивидуалистические поиски личных моральных основ с «общественной моралью», в раннем творчестве соединения общего и индивидуального не происходит, личные представления о добродетели, вине, нравственности и ответственности перманентно противостоят социальной догме, именуемой моралью. При определении семантического ядра концепта в раннем творчестве, следует рассматривать его в идеалистически-философском плане (личные представления о добродетели, вине, нравственности и ответственности) и практически-повседневном/конкретно-историческом («общественная мораль» как социальная догма и инструмент управления). В первом случае мораль – идеальная совокупность абстрактных нравственных правил и законов, во втором – сумма способов и форм реализации понятия в контексте времени.

Слово Moral изначально латинского происхождения, поэтому в языках германской группы наряду с латинским вариантом продуктивны собственно немецкие лексемы (Moralität (мораль), Sittlichkeit (нравственность), Moralvorstellungen (представления о морали), указывающие своим морфемным составом на оттенки лексических значений. Это отличает эти слова между собой. Если первые две лексемы имеют более широкую семантику, в рамках которой можно говорить как об индивидуальных, таки и об универсальных принципах этики, то *Moralvorstellungen* подразумевает субъекта. В раннем творчестве Музиля концепт выражен латинским по происхождению словом «Moral» и производными от него.

Автор описывает ситуацию, когда мораль утратила свою устойчивость. Нестабильность моральных оценок, границ и критериев, которыми руководствуются герои, наиболее заметна в романе воспитания («Die Verwirrungen des Zöglings Törless») и в новелле («Die Vollendung der Liebe»). Каждый герой по-разному оценивает поступок (произошедшую в интернате кражу или измену мужу), который кажется ему предосудительным и не соответствует общепринятым моральным правилам, и эти оценки меняются в ходе взросления героя или самопознания. Наполнение морали как концепта складывается из разных этических установок героев, зачастую даже с противоположными взглядами.

В социально принятом смысле мораль проявляется в текстах как воплощённая косность. «Этика, представленная в виде набора заимствованных извне, передаваемых по наследству обессмысленных моделей поведения» [83, с. 78], дух классической идеалистической философии попадает в поле авторской иронии. «Мораль» складывается из типичных навязанных внешних признаков, общественно одобряемых черт характера и поведенческой манеры: «Denn dann gewann das Mahnwort Moral einen lächerlichen Zusammenhang mit schmalen Schultern, mit spitzen Bäuchen auf dünnen Beinen und mit Augen, die hinter ihren Brillen harmlos wie Schäfchen weideten, als sei das Leben nichts als ein Feld voll Blumen ernster Erbaulichkeit)» [12, S. 120]. В описании отчётливо читается

карикатура на «прусского учителя» и его примерного, воспитанного ученика, какими рисовали их и современники Музиля – Генрих Манн, Франк Ведекинд, Леонгард Франк, Райнер Мария Рильке, Фридрих Торберг. В описании Базини этот тип тоже узнаётся: с виду невинный, девичьи формы лица и фигуры. Первая характеристика его в тексте – «благородный», что создаёт образ прилежного ученика и противоречит понятию «безнравственность»: мягкий, терпеливый, из состоятельной семьи, любимый матерью. Таким образом, в рамках концепта проявляется семантика несоответствия внешнего и внутреннего, противоречия содержания форме.

Носитель идеи конформизма, жертва иммoрализма – Базини. Выживающий за счет других, привыкший к социально-потребительским отношениям, подросток уверен в лживости моральных законов. Он исходит из бессмысленности и лицемерия этических законов. Все люди для него аморальны. Дважды Базини говорит Тёрлесу: «Ты поступил бы так же, как я» [4, с. 93]. «Окажись ты в моем положении, ты поступил бы так же» [4, с. 93]. С моралью как совокупностью обессмысленных догм сталкиваются Тёрлес и Клодина. К примеру, атмосфера грязных дворов интерната заставляет Тёрлеса невольно вспоминать о «совершенных манерах этого никогда не забывающего о форме общества» [4, с. 26]. Поначалу категоричные оценки Клодины относительно ситуации в книге, которую она обсуждает с мужем, где молодой мужчина совращает детей и женщин, ограничиваются противоположными описаниями ситуации: хорошо/плохо, правильно/неправильно. Позже Клодина соотносит эти же самые оценки со своей ситуацией. Герои нуждаются в устойчивой этике, хотя общепринятые догмы перестали быть областью ответственного знания.

Подмена понятий приводит к тому, что мораль становится психологическим оружием воздействия. Периферийный уровень концепта включает семантику «инструмент давления», «механизм ограничения прав и свободы», «манипулятивная стратегия». Представление о нравственном утрачивает положительную коннотацию: «Es war eine wohlverabredete Komödie, von Reiting glänzend inszeniert, und alle *ethischen* Töne wurden zur Entschuldigung angeschlagen,

welche in den Ohren der Erzieher Wert haben» [12, S. 140] (Это была хорошо спланированная комедия, блестяще поставленная Рейтингом, и все этические тона, которые имеют ценность для ушей педагогов, были использованы в качестве оправдания). Желая скрыть истинные мотивы поведения, Байнеберг и Райтинг то философствуют, то прикрываются этикой. Необходимой частью познания становится искушение аморализмом. В раннем творчестве зло трактуется как воспитание и испытание, которое может привести к абсолютному пренебрежению моралью, идее «самовоспитания злом» и вседозволенности. Тогда мораль становится оружием подавления, вызывает психологическую и душевная боль, нравственного уничтожает и жертву, и палача. «Ich dachte: «Glaubt er denn, ich müsse mir das gefallen lassen?» – und sann nach, wie ich ihm eins moralisch vor den Kopf geben könnte» [Ebd., S. 46] (Я подумал: «Неужели он надеется, что я смирюсь с этим, что я это оставлю? – и думал, как морально его унизить). «Er würde ihn moralisch zerschneiden, um zu erfahren, worauf man sich bei solchen Unternehmungen gefaßt zu machen hat» [Ebd., S. 62] (Он бы морально искромсал его, чтобы узнать, на что быть способным в таких начинаниях).

Под предлогом исправления и перевоспитания Базини, герои совершают бесчеловечные поступки ради развлечения. В то же время садизм подростков основан на идее «самовоспитания злом», в которой отчетливо просматривается концепция «сверхчеловека» Ф. Ницше. Нравственное давление воспринимается одними героями как инструмент насилия, способ воздействия, ущемления и ограничения свободы. Так, в сознании подрастающего поколения меняются ценности. Герой-идеолог Байнеберг практически цитирует ницшеанские положения о сути морали и её ценности: «Das mit Moral, Gesellschaft und so weiter, was du damals vorgebracht hast, kann natürlich nicht zählen» [12, S. 57] (То, что касается морали, общества и так далее, то, что вы выдвинули тогда, конечно, не считается). Поэтому Базини – всего лишь «случайная форма» [4, с. 51], ничего не значащая.

Как логически понятая и вербально оформленная идея расширение границ морали приводит ранних героев Музиля (Базини, Байнеберг, Райтинг) к

пренебрежению моралью и провозглашению аморализма и безнравственности – «высшее количество власти, которые человек в состоянии усвоить» [102, с. 397]. Так, власть и мораль уравниваются как ограничители воли, сознания и действия. Когда-то воспринимаемая как ориентир и этический вектор, мораль попадает в сферу, в которой становится рычагом воздействия ради извлечения личной выгоды. Положительный аспект цели утрачивается, во-первых, с переходом от провозглашаемого блага общества к индивидуализму и расчетливости, во-вторых, в связи с искажением нравственных идеалов.

На фоне псевдоморали Тёрлес и Клодина осознают, что форма проверки морали становится аморализм. Одни герои нарушают моральные принципы (Базини украл деньги у товарища), другие пытаются им следовать или создают видимость того (одноклассники считают нужным наказать т проучить виновного), но грань между первыми и вторыми подвижна и очень размыта, роли постоянно меняются между собой, «тайно и тесно соприкасаются, так что их можно в любое мгновение переступить» [4, с. 47]. С одной стороны, Тёрлес осознает необходимость мер по отношению к провинившемуся однокласснику, с другой, те методы, которые практикуют Райтинг и Байнеберг, для него неприемлемы, жестоки, с третьей, аморализм и нарушение запретов оказывается привлекательнее и вызывает больший интерес, чем строгость правил. В другом произведении Клодина также оказывается в ситуации, когда желание и сознание противоречат друг другу: испытывая влечение к незнакомцу, он переживает и отвращение к своим помыслам. Герои раннего Музиля попадают в этически и эмоциональный тупик: страх греха, боязнь неодобрения со стороны противоречат желаниям, которые каждый из персонажей не в силах пересилить. Привыкшие действовать согласно общепринятым нормам морали герои, попадая в ситуацию неразличимости границ, подвергаются искушению злом. Социально-принятые нормы подсказывают им, что порок потребует искупления, а грешник теряет равный статус с остальными. Так, познающий герой ошибочно определяет мораль как набор обессмысленных догм и общих представлений о правильности и ошибочности нравственного выбора, но познав ситуацию изнутри, осознаёт, что

узкие навязанные системой правила не могут быть применимы всегда и ко всем. Измена Клодины, названная частью большого чувства к мужу, в языке повседневности, «in der Sprache des Tags und des harten, *aufrechten Ganges*» [13] – языке сурового, *правильного пути* не находит названия, потому что не вписывается в существующие этические нормы, а требует индивидуального осмысления в каждом конкретном случае. «В музилевской постоянной сосредоточенности на отклонениях от «норм» сошлись разные импульсы: радикальное ниспровержение буржуазных норм, упование на всеобъемлющий, не исключающий и отрицательных путей опыт познания как на залог становления нового человека», – пишет А.В, Карельский [80]. Насаждение морали, жесткой и безоговорочной, определяет жестокость мира, которым в романе воспитания представлен в лице Байнеберга. Не важно, кого и за что наказывать, мораль обрела «карикатурность», абсурдность, максимальную общность критериев: «И с тобой он [Райтинг] поступил бы в точности так же, как с Базини, если бы дело случайно коснулось тебя» [4, с. 79], – говорит Байнеберг.

Таким образом, этические поиски от социального к индивидуальному оказываются для героев неразрешимы, положительный аспект не найден. «Без знания зла, без опыта и испытания несостоятельно любое развитие и самопознание» [80], – пишет А.В. Карельский по отношении музилевской этике. Поскольку самым интересным объектом познания для героев становится нерациоидная сфера явлений, она и определяет сферу отношений, в которых этика выступает квинтэссенцией. Истинность каждого суждения оспаривается, вызывает сомнения, пока не станет достоянием индивидуального жизненного опыта.

На протяжении всего творчества Р. Музиля не перестаёт интересовать вопрос нравственности. В интервью с австрийским писателем Оскаром Мариусом Фонтаной Музиль признаётся в том, что его роман – вклад в духовное освоение мира. Р. Музиль и в раннем творчестве, и в позднем говорит о том, что «мы различаем добро и зло, но в душе знаем, что они составляют единое целое» [10, с. 701]. Музиль отрицает буржуазную мораль и с целью её дискредитации ставит

персонажей в нравственно противоречивые ситуации. Искушение аморализмом в его текстах необходимая часть пути познания, порог отрицания карикатурной и безжизненной «общественной морали». Преодолевая аморализм (тюрьма, сумасшедший дом, адюльтер), персонажи позднего романа придут к утопии братско-сестринской любви (подробнее об этом у Н.Э. Сейбель). В раннем творчестве зло трактуется как воспитание и испытание, которое может привести к абсолютному пренебрежению моралью, идее «самовоспитания злом» и вседозволенности (Базини, Байнеберг, Райтинг). В своем «положительном» (в позитивистском смысле слова, как логически понятая и вербально оформленная идея) пределе расширение границ морали приводит ранних героев Музиля (Клодина, Тёрлес) к категориям «вины», «стыда». Таким образом, «положительное» наполнение концепта «мораль» пока не найдено, но составляет для автора напряженный объект поиска.

В своем позитивном и негативном проявлении в системе центральных концептов мораль – сложно-познаваемый объект, необходимый для духовной жизни общества, при этом требующий новых гносеологических подходов. Музиль дает представление о многообразии смыслов концепта «мораль», не делая однозначных выводов. Живая мораль, актуальная для конкретного человека, может быть порождена только его личным опытом. Дух и общепринятая рациональность мышления становятся противоположностями, столкновение которых рождает неразрешимые противоречия.

ГЛАВА 3. ПЕРИФЕРИЙНЫЕ КОНЦЕПТЫ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА Р. МУЗИЛЯ

Глава посвящена анализу периферийных концептов раннего Музиля. У этих единиц низкий индекс частотности: вина (34), «стыд» (61), «страх» (195), «любовь» (118), «власть» (162). Концепты представляют эмоциональные категории, сопряженные в раннем творчестве автора с этико-гносеологическими задачами духа: самопознание, обретение утраченной гармонии и чувства реальности, гибкости этических вопросов. Каждый концепт – это путь познания героем двойственности мира, заключающий в себе духовный опыт, устремлённый к морали и её поиску, но обретающий только любовь к объекту познания.

3.1 Концепт «страх» в раннем творчестве Музиля

Страх в этико-гносеологической системе ранних текстов Р. Музиля – побочный продукт аморализма, свидетельство познавательного тупика, в который заходит мысль героя и автора, маркер тщетности познавательных усилий, пасующего перед сложностью жизни сознания. Он напрямую связан с историко-социальным контекстом и является фундаментальным понятием философии и психологии. В классическом философском понимании страх – такой импульс души, который выводит рассудок из привычной колеи и требует преодоления подобных импульсивных состояний. Понятие страха широко обсуждается в немецкой философии и психологии (Ф. Гегель, К. Ясперс, А. Шопенгауэр, М. Хайдеггер и др.). Австрийские писатели XX века концептуализируют в страхе общественную атмосферу страны: предчувствие конца Австрии (finis Austriae), «комплекс неполноценности, воспоминания об уже пережитых катастрофах и панический ужас» [70, с. 87] перед новыми радикальными изменениями. Ф. Кафка в письмах М. Броду описывает состояние человека в ситуации распада ценностей,

вызванного кризисом системы, страх полного одиночества. «Одиночество – моя единственная цель, мой самый большой соблазн. И несмотря на это – страх перед тем, что я так люблю. Эти два вида страха перемалывают меня, как жернова» [1]. И.Ю. Вераксич в своих лекциях по австрийской литературе первой половины XX века всю прозу автора называет «одним большим эссе о страхе» [22]. Так, Грегор Замза, превратившись в насекомое, по-прежнему испытывает человеческие страхи, вызванные чувством беспомощности, беззакония, неоправданной вины, нарушенного жизненного порядка: потеря работы, опоздание на поезд, просроченные долги («Превращение», 1916). Крот, наделённый человеческим сознанием, живёт в постоянном страхе, что его обнаружат («Нора», 1931). Новелла С. Цвейга об измене мужу и переживании героиней страха разоблачения, который «порождает психологию надломленности сознания и отчаяния» вплоть до мыслей о самоубийстве и «невозможности выхода из душевного кризиса» [55] имеет характерное название – «Страх» (1925). Концепт и его схожие смыслы в австрийском и немецком романе межвоенного периода на примере произведений Й. Рота, Ф. Верфеля, Т. Манна описан в монографии Н.Э. Сейбель.

Концепт связан в немецкой и австрийской культурах с общественно-историческими и политическими вопросами: стремление упорядочить сферы жизни обусловлено повышенным страхом перед неопределённостью и хаосом. Неуверенность в будущем, неясные перспективы, кризис ранее устойчивых ценностей – вопросы, в равной мере обсуждаемые в австрийской литературе с эпохи античности. Страх вписан в религиозный контекст, приобретает сакральное значение, то есть становится символом веры, либо страхом мотивируется безверие [114, с. 141–144].

В прямом значении страх – это 1. состояние сильной тревоги, беспокойства, душевного смятения перед какой-л. опасностью; боязнь (страх наказания); 2. *разг.* то, что вызывает боязнь, тревогу, оцепенение (наговорить страхов); 3. степень проявления какого-л. действия (страшно хочется спать). В культурной традиции значимость сохраняет только первое определение.

В раннем творчестве Р. Музиля актуальные смыслы концепта «страх» не выходят за рамки лексического значения и соотносятся с видами страха, которые выделяет С. Кьеркегор в «Понятии страха» (1844).

Отсутствие явного источника страха, боязнь «возможности» чего-либо указывают на его метафизическую природу, «это не страх перед событиями обыденного мира, а потрясающее человека прозрение, когда перед ним разверзается бездна бытия» [130, с. 14]. Страх раскрывает конечность бытия. К примеру, обучение в интернате вызывает скуку, указывает на безысходность и одиночество: «Jetzt schon klang ihm das Glockenzeichen in den Ohren. Nichts fürchtete er nämlich so sehr wie dieses Glockenzeichen, das unwiderruflich das Ende des Tages bestimmte – wie ein brutaler Messerschnitt. Er erlebte ja nichts, und sein Leben dämmerte in steter Gleichgültigkeit dahin, aber dieses Glockenzeichen fügte dem auch noch den Hohn hinzu und ließ ihn in ohnmächtiger Wut über sich selbst, über sein Schicksal, über den begrabenen Tag erzittern» [12, S. 17] (Теперь уже звон колокольчика стоял у него в ушах. Он ничего так не боялся, как этого звона, который бесповоротно определял конец дня – как жестокий удар ножом. Он действительно ничего не испытывал, и его жизнь протекала в постоянном безразличии, но этот сигнал звонка добавил насмешку и заставил его содрогнуться от бессильной злобы на себя, на свою судьбу, на этот похороненный день. Конец дня сравнивается с концом жизни, бессмысленное прозябание в школе тождественно страху смерти. С концептом сопряжены онтологические смыслы умирания, бренности и бессмысленности существования. Страх обнаруживает конечность бытия.

Метафизическому страху соответствует в немецком языке существительное Чувство не соотносится с определённым действием, лицом, событием или состоянием. К примеру, Иоганнес («Искушение кроткой Вероники») испытывает «*что-то* вроде страха перед *чем-то*, что еще никогда не видел и что не приобрело ещё *какой-то* определённый облик» [8, с. 68]). Отсутствие явного источника «Angst» (undeutliches Gefühl des Bedroht seins – неясное предчувствие угрозы бытия [167]) – лексема, с помощью которой концепт вербализуется в раннем

творчестве наиболее часто, наряду с «испугом (Schreck)» и его производными. страха у Тёрлеса зафиксировано в его речи: «er fürchtete diese Phantasie» [12, S. 26] (он боялся этой фантазии), «nur seine Phantasie war in eine ungesunde Richtung gebracht» [Ebd., S. 31], «er wußte ja selbst nicht mehr, war es nur seine Phantasie, die sich wie ein riesiges Zerrglas über die Dinge legte, oder war es wahr, war alles so, wie es unheimlich vor ihm aufdämmerte» [Ebd., S. 52]. Для подростка страх сопрягается с новым, непознанным, неизвестным, например, собственные эротические фантазии и сама мысль о сексуальных желаниях. Боязнь возможности греха, о котором пишет С. Кьеркегор в «Понятии страха» (1844), желаний, определяемых как греховные, испытывают все герои-протагонисты Музиля. Мысли о возможной измене, которая представляется Клодине неизбежной, разрастаются в целый поток субъективных чувств, ощущений и ассоциаций («Einen Augemblick lang ein schwierrendes, willenlos begehrliches Entsetzen wie vor einer noch namenlosen Sünde» [13]. – Её на мгновение коснулся леденящий, невольно желанный ужас, словно перед безымянным пока грехом). В итоге боязнь чего-либо – результат мыслей героев, он надуман, герои сами ввергают себя в состояние страха. В раннем творчестве Музиля этот вид страха наиболее продуктивный, его испытывают все герои. итоге боязнь чего-либо – результат мыслей героев, он надуман, герои сами ввергают себя в состояние страха. В раннем творчестве Музиля этот вид страха наиболее продуктивный, его испытывают все герои.

Неопределённое негативное чувство герои едва ли могут назвать страхом. Чувство определяется негативно, но страх – последнее, что приходит в голову при определении такого состояния. К примеру, через отрицание в речи и мысли Иоганнес приходит к наименованию своего состояния не как чувства, а как ощущения, как некоторого неопределённого состояния, но только не страха: «То, что было в нём, не было ни страхом, ни слабостью» [4, с. 68]. Концептуально

схожая мысль, которая даже оформлена в речи аналогичным образом, принадлежит Тёрлесу: «Вопросы вставали неясно, окутанные неопределенным чувством – то ли слабости, то ли страха».

Метафизический страх обозначает ситуацию неопределённости, эмпирический страх вызван конкретной опасностью: это страх разоблачения и наказания (Базини), страх любви и предательства в любви (Клодина, Вероника), непонимания и осуждения (Тёрлес). Так, Тёрлес, оказавшийся в интернате без присмотра родителей, испытывает тревогу и страх незащищённости. Нередко эмпирический страх реализуется через устойчивую эмоциональную ассоциацию – слабость героя. К примеру, страх Базини носит примитивный, упрощённый характер, обнаруживает в герое малодушие, отсутствие принципов и чувства достоинства: «Er sich mir förmlich zum Sklaven an, und die Mischung von List und gieriger Angst, die sich dabei in seinen Augen krümmte, war widerwärtig» [12, S. 48]. Гримасы подростка гротескно отражают страх публичного позора: «Haß, Angst und eine flehentliche Bitte kämpften in den Augen Basinis» [12, S. 105]; «Basini war wie gelähmt in die Knie gesunken und starrte mit angstvoll aufgerissenen Augen die Waffe an» [Ebd., S. 127]; «Und plötzlich fliegt Basini, nackt, mit von der Angst aufgerissenem Munde, wie ein wirbelnder Ball, im Saale umher, mit tierischen, verglasten Augen zusammen» [Ebd., S. 176]. Мы даём перевод в виде подстрочных ссылок, поскольку для нас важно здесь привести большое количество цитат оригинального текста [прим. наше Н.К.].

Стихийность и внезапность происходящих событий вызывает страх у Тёрлеса и Клодины, а вместе с ним покорность и невозможность противостоять этим событиям: «Es ist nur Angst, nur Schwäche vor der schrecklich auseinanderklaffenden Zufälligkeit alles, dessen, was man tut» [13].

Концепт «страх» приобретает значимость как актуальная для общественного сознания тема, свидетельствуют о будущей катастрофе, соответственно, попадает в статус универсального[3] концепта. В раннем творчестве Р. Музиля «страх» делится на метафизический и эмпирический,

[3] По типологии В.Б. Волковой

однако общее – страх как маркер непонимания: природы страха, его источников и причин, и собственно страх быть непонятым. Актуальные смыслы концепта соответствуют настроению общественного сознания.

3.2 Бытование концепта «власть»: актуальные смыслы в общественном сознании Австрии XX века

Вставая безоговорочно на сторону «общественной морали», персонажи ранних текстов Р. Музиля приобретают власть над ищущими и сомневающимися героями-мыслителями. Подмена реального осмысления происходящего устоявшимися и часто безжизненными формулами снимает с оценивающего личную ответственность и делает его представителем мощной силы: освященного историей и традицией догмата, обладающего властью Незыблемого. «Человек сегодняшнего дня оказывается еще более несамостоятельным, чем он сам это представляет, и лишь в союзе с другими обретает прочность...» [Цит. по 56], – напишет Роберт Музиль позже, в 1934 году.

Роман о Тёрлесе многие учёные прочитывают как предупреждение об угрозе фашизма [69, 144, 153]. Исследовательская литература объединена утверждением: Музилю с его первым романом удалось предвосхитить истоки фашистской идеологии, «прикоснуться к некой «демонии» профашистского сознания, которая формировалась на изломе трезвой, упорядоченной поверхности австрийского бюрократизированного бытия и подспудной иррациональности его распада» [69].

Идея Власти преломляется и преобразуется в антигуманные типы персонажей и модели поведения в «Тёрлесе». В стремлении к абсолютному господству подростки вступают в конфликт и противостояние: Райтингу недоставало самообладания, хладнокровия и рассудительности, Байнебергу – обаяния, доверия со стороны одноклассников, «с тех пор они из общих интересов держались вместе», – описывает автор их отношения [4, с. 43].

Показав в романе процесс онтологического образования массы и шаблонность сознания, почитание диктаторов, возможные пределы человеческого унижения, слепое послушание, Музиль выводит на первый план проблемы подавления и насилия, пути обретения власти, ставшие важными спустя тридцать лет. Вместе со своим героем Музиль понимает: «Те из людей, которыми они [Байнеберг и Райтинг] там были, вдруг стали чем-то другим, мрачным, кровожадным, лицами совсем из другой жизни. Тогда это было метаморфозой, прыжком, словно картина его окружения вдруг предстала другим, пробудившимся от столетнего сна глазам» [4, с. 112]. Из возможных прототипов главных героев исследователи называют исторических деятелей и союзников нацистской Германии Р. Гейдриха, Г. Гиммлера, их последователя Э. Кальтенбруннера, итальянского лидера фашистской партии Б. Муссолини. В описании жестоких унижений первого романа узнаётся историко-политическая ситуация 20–40-х гг. XX века. Жестокое отношение к однокласснику становится предвосхищением лагерей нацизма: «Вдруг он приказывает мне лаять. Он описывает это мне подробно: тихо, больше скулить, как собака лает сквозь сон» [12, S. 107].

Обстоятельства, перед ужасом которых автор ставит своего героя: тотальная нравственная деградация, жестокость, утрата цельности мира, смена ценностных ориентиров – объединяются в романе в концепте «власть».

Вербальный круг концепта «власть» обширен. В романе концепт представлен актуальными для романа лексемами: **Macht** (что-то, что представляет особую, таинственную силу), **Herrschaft** (право и сила над кем-то господствовать; человек, который господствует над кем-то), **Gewalt** (физическая или психическая сила, с помощью которой что-то достигается; домашнее, сексуальное, психическое насилие) [167].

На наш взгляд, выбор лексемы обусловлен ключевой романной идеей: показать, как отказ от ответственного самосознания и осмысления моральных вопросов, приводят к кризису, деформирующему отношения человека и мира. Все указанные лексемы отображают характер отношений и иерархии в классе, пути и

предпосылки зарождения диктаторского поведения в коллективе воспитанников интерната. Общеупотребительные синонимы («Macht», «Gewalt», «Herrschaft»), контекстные синонимичные выражения («Am nächsten Tage wurde Basini unter Kuratelgestellt» – … для Базини был назначен наставник [12, S. 52]), описательные обороты (Herrscherpaar – августейшая чета), и предложения («Er dachte von seiner Mutter nocheinmal in weitgehnde Ansprüche eingeweiht zu werden, rechnete mit Staatsstreichen und großer Politik und wollte dem zu folge Offizier werden» [12, S. 42], – те лексико-синтаксические средства, которые поддерживают обозначенную иерархию.

Способы вербализации концепта и выбор лексики определяются дискурсом персонажа, а проблемно-тематический уровень произведения определяет преобладающий смысловой аспект «власти» в том или ином тексте. Исторический контекст и понимание власти как главного и необходимого института определяет лексический круг: «Macht» встречается в контексте описания «иного состояния» героев романа и новелл, лексема «Herrschaft» и её производные характеризует отношения Райтинга и Байнеберга с Базини. Лексика со значениями покорности, подчинения, уважения, смирения передает, во-первых, характер отношений между подростками. При этом она не имеет сугубо отрицательных коннотаций, а, скорее, указывает на неопытность и покладистый характер. Например, умение Райтинга и Байнеберга быть лидерами в коллективе Тёрлес воспринимает как возможность научиться выстраивать отношения с товарищами по принципу иерархии. Во-вторых, – проявление чувственности, контролировать которую герои ещё не научились или не в силах её обуздать («подчинился внезапному порыву» [4, с. 48], «целиком отдался их влиянию» [Там же, с. 13]) и, в-третьих, описывает бессилие и слабохарактерность, то есть в большей степени модель поведения Базини («готов повиноваться» [Там же, с. 48], «должен будешь подчиняться в слепом послушании» [Там же, с. 46]). По отношению к Райтингу с Байнебергом наоборот употребляются слова со значениями повеления, приказа, управления, превосходства («они заставляют меня раздеться» [Там же, с. 106], «слова Байнеберга звучали отчётливо, как фразы диктата» [Там же, с. 60]).

Концепт «власть» определяет систему героев, которые противостоят друг другу: одни способны и стремятся к власти (Райтинг и Байнеберг), другим несвойственна модель господствующего поведения, они сами легко поддаются влиянию (Тёрлес, Базини). Соответственно, тот или иной герой либо подчиняется, либо управляет. Разница позиций определяется разницей восприятия сложившейся, а потом и кардинально изменившей тактику модели управления. Власть безопасна, когда основана на взаимовыгодных условиях. Пример такого аспекта концепта иллюстрирует сотрудничество Райтинга и Байнеберга и принцип общения Тёрлеса со своими друзьями: они обеспечивали маленькому Тёрлесу в нужный момент защиту, а Тёрлес, обладая от природы неординарным мышлением, помогал им советами. Возможность научиться у друзей некоторым вещам поначалу занимала Тёрлеса, развеивала мысли о доме и родителях. Кража денег меняет точку зрения на власть каждого из героев. Господство через угнетение воли воспринимается Тёрлесом с недоверием, не всегда понятна ему, а в развязке романа вовсе отрицается и вызывает неприятие:

«Когда Байнеберг или Райтинг объясняли ему, что их ко всему этому побуждало, он не мог их понять» [Там же, с. 42].

«Ты ничего не можешь запретить! Я когда-то уважал тебя и Байнеберга, а теперь вижу, что вы такое по сравнению со мной. Тупые, гадкие, жестокие дураки!» [Там же, с. 133].

Для Райтинга управлять – это единственное умение, которое ему доступно («Er war ein Tyrann und unnachsichtig gegenden, der sich ihm widersetzte. Sein Anhang wechselte von Tag zu Tag, aber immer war die Majorität auf seiner Seite. Darin bestand sein Talent» [12, S. 42]. – Он был тираном и безжалостно расправлялся с теми, кто оказывал ему сопротивление. Его сторонники менялись изо дня в день, но большинство всегда было на его стороне. В этом и заключался его талант). Байнеберг тоже видит свой жизненный путь как путь диктатора, управленца.

Особую ценность для него составляют ситуации, которые он легко может повернуть в свою пользу, получить от них удовольствие: когда человек внезапно оступился, в тайне совершил нечто запретное. На пути к достижению личных интересов для Байнеберга не существует границ морали. Случай с Базини – удобная возможность реализовать потенциал для каждого из героев через унижение слабых людей.

Базини в коллективе олицетворяет беззащитность, зависимость от обстоятельств. Слабохарактерность Базини проявляется в двух случаях: подчинение сильным и желание власти над слабыми. Чтобы не быть опозоренным публично, Базини готов продаться, обречь себя на унижение и пытки, не имея возможности противостоять напору одноклассников. Без раздумий и колебаний подросток соглашается на условия, которые ему предлагает Райтинг, не разобравшись в полной мере в их сути. Каждый из героев трактует выдвинутые условия в соответствии со своими интересами. Райтинг говорит: «Du mußt mir in allem, was ich unternehme, Gefolgschaft leisten» [12, S. 45]. Базини, пытаясь замять конфликт, намеренно искажает формулировку на «быть заодно», иметь общие цели и взгляды. Хитрость и одновременно глупость, как справедливо замечает Райтинг, придают отношениям между подростками принудительный, садистский характер. Взаимодействие героев напоминают модель отношений господина и слуги. Выгодное только для одной из сторон (Райтинг), общение обретает характер унижения.

Вторая модель поведения транслирует одновременно ироничный и трагичный смыслы. В образе Базини Музиль иллюстрирует идеи австрийского психоаналитика Альфреда Адлера о стремлении к власти как способе преодоления ощущения своей неполноценности. С одной стороны, Базини смешон в своих попытках быть мужчиной, и в романе многие комичные эпизоды служат тому подтверждением. С другой, ирония скрывает за собой семейную трагедию, детские травмы, формирует самомнение, мягкий характер, определяет

положение в социуме. В биографии Базини рассказчиком, товарищами, самим героем не раз упоминается о том, что он, потеряв родного отца, воспитывается матерью и опекуном. Следствием тесного общения Базини с матерью становятся бесконечные насмешки над подростком.

Психологический аспект концепта связан с образом Тёрлеса. Природа Чувственность, её стихийная природа настолько овладели подростком, что он не находит возможности и сил её противостоять. Подавляющая и неуправляемая энергия чувства пугает Тёрлеса: («Er fürchtete diese Phantasie, denn er war sich ihrer ausschweifenden Heimlichkeit bewußt, und der Gedanke, daß solche Vorstellungen immer *mehr Herrschaft über ihn gewinnen könnten,* beunruhigte ihn». – Он боялся этой фантазии, потому что знал о её развратной таинственности, и мысль о том, что такие фантазии могут все больше завоевать над ним власть, беспокоила его) [выделения наши – Н.К., 12, S. 26]). То после попыток разобраться в истории с Базини Тёрлес в определённой степени контролирует чувство, хотя по-прежнему не до конца понимает его природу, поэтому принципиально меняется и формулировка («Was ist das für eine besondere Eigenschaft, die *ich besitze*?» – Что это за особое свойство, которым я владею?) [12, S. 96].

Концепт в романе реализуется с помощью контекстных синонимов. Во-первых, это – душевная несвобода (Тёрлеса), и физическая (Базини), а образ тесных коридоров закрытого учебного заведения усиливает контекст. Подростки поднимаются по ведущей на чердак узкой лестнице. Истязания и пытки проходят в тесной комнате с входной дверью, в которую едва можно пройти, а в самой комнате едва можно встать во весь рост. Ограниченное закрытое пространство, сужение границ психологически воздействует на состояние подростков. Петля, самими собой. Для Клодины верность, олицетворяющая постоянство, твердость, неподвижность (unbewegten), ограниченность, косность – часть проявления власти. Она также связана с ограничением пространственной свободы. В экспозиции при описании комнаты героев. Неподвижность просматривается во всем: «предметы вокруг затаили дыхание (die Gegenstände hielten umher den Atem an), свет на стене застыл в золотых кружевах... и все молчало вокруг, замерло в

ожидании (das Licht an der Wand erstarrte zu goldenen Spitzen, es schwieg alles und wartete und war inertwegen da)», «время вдруг внезапно останавливается и становится твердым (die Zeit schien plötzlich einzuhalten und steif zu werden» [13], – и выражает «голую фактичность, случайность отношений» [69, с. 139]. Для Клодины верность не тождественна неизменности, верность – это беспокойство, наличие границ и рамок, «равновесие в постоянном продвижении вперед» [8, с. 19].

Во-вторых, власть – это «стремление иметь наслаждения, доступные властителю» [102, с. 409]. Гипертрофированные формы свободы, абсолютное господство становятся искушением, проверкой и того, кто вынужден подчиняется запрету против своей воли, и того, кто обладает властью [102, с. 399]. В образах героев буквально человечность сменяется животной манерой поведения, человеческие черты теряются: Байнеберг сравнивается с пауком, Базини – с собакой. Страдания, которым подвергается подросток, перестают приносить Райтингу и Байнебергу прежнее удовольствие, сам Базини тоже привыкает к несвободному положению. Его поведение является воплощением рабской психологии. В романе отчётливо прослеживается гегелевская мысль о том, что раб рождается с осознанием своей рабской участи как некоторого очевидного факта. Базини на протяжении всего романа воплощает слабость, беззащитность, сравнивается с рабом. Его положение – результат воспитания (мальчик растёт без отца), итог которого закономерен.

В романе австрийского писателя Р. Музиля концепт «власть» определяет:

1. Систему взаимоотношений и взаимодействий героев – Тёрлеса, Базини, Байнеберга и Райтинга. Персонажи определённо делятся на тех, кто ограничен в свободе и тех, кто ограничивает свободу. Соответственно, каждый подросток воплощает определённую поведенческую модель в системе власти (отношений): подчинение (Базини), господство (Байнеберг, Райтинг). Главный герой Тёрлес олицетворяет в этой системе отстранённость.

2. Власть становится одним из путей самоопределения и познания, показывающих истинный облик героя: слабость, ничтожность и безвольность Базини, жестокость и бесчеловечность Байнеберга и Райтинга, духовное начало и чувственность Тёрлеса. Наконец, концепт указывает на истоки предвоенной и военной действительности. Триумф тирании, меняющееся поведение подростков отражает среду, которая через существование автократии, через механизмы угнетения порождает человеческую деформацию.

Метафизический страх, проживаемый познающим субъектом Музиля, прямо порожден, во-первых, «властью» как правом на господство, присвоенным обладающими косностью мышления представителями «большинства», во-вторых, их непреклонной убежденностью в своей правоте, что придает их власти характер «таинственной силы». Однако при всей склонности мистифицировать власть, критически мыслящий герой, отказавшийся от веры в «непознаваемое» и способный сохранять свою позицию «неучастия» в происходящем (вивисектор, Тёрлес), понимает, что такая власть сводится к насилию над слабым и непоследовательно мыслящим героем (Базини).

3.3 Актуальные смыслы концепта «вина» в культурной памяти Австрии и их отражение в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»

В поисках морали герои раннего творчества Музиля оказываются в нравственном тупике между виновностью, ответственностью, поиском справедливости и ложной виной.

Сравнение текстов показывает, что вина функционирует наиболее часто в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса». Для понимания природы концепта важны библейская, литературная, философская традиции, обнаруживающие сложные вопросы вины. Впервые понятие вины и первородного греха встречается в библейской традиции, подразумевая изначальную греховность бытия человека, поэтому вина – это испытание благочестия и

праведности. В философской мысли вина – это: 1) неисполнение долга (И. Кант); 2) «действование самосознания» (Г. Гегель) [57, с. 238]; 3) повод, стимул, побуждение (М. Хайдеггер) [124, с 224]; 4) моральная категория, имеющая материальные корни (Ф. Ницше) [103].

Вопросы виновности человека начинают остро звучать в немецкоязычной литературе XX века в связи с обострением чувства коллективной ответственности за преступления нацизма. Так, на почве нравственного осмысления «немецкой вины» в Западной Германии стали появляться группы немецких писателей и деятелей культуры, не желавших возрождения милитаризма и национализма – «Группа 1925», к которой позже присоединился Музиль, затем «Группа 47». «Литературная традиция, обнаруживающая сложные взаимосвязи концепта с действительностью, неоднозначную природу самой вины, ставит его в статус национального концепта. По-разному осмысляемый писателями, он не теряет своей значимости, обрастает новыми смысловыми аспектами» [83, с. 57]. Чувство вины у Ф. Кафки «было не только развито в гиперболической степени, но и являлось основополагающей и мотивирующей позицией возможности (да и вообще необходимости) творчества», – отмечают исследователи [71]. Анализируя творчество австрийского писателя, В.Г. Зусман говорит о «немотивированности» наказания, «смерти без всякой вины и приговора» [73, С. 52–61]. Парадоксальная истина жизни у Кафки в том, что люди уже рождаются (просыпаются – «Превращение», 1912) виновными, это «мир, где схваченный человек получает в ответ на протест («Я ведь могу закричать!») веское возражение («А я могу заткнуть тебе рот») [77, с. 636]. И Йозеф К. («Процесс»), и К. («Замок»), и Карл Россман («Америка»), и Грегор Замза («Превращение») не только тяготились чувством вины за некие абстрактные поступки, но даже понимали неминуемость расплаты, вслед за которой приходила «законность» наступления виновности.

Таким образом, вина – предмет изучения философии, мифологии, литературы, чьи положения объединяют следующие тезисы:

- человек изначально по своей природе виновен;

- вина восходит к понятию «долг», в основе которого социальный аспект.

В романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» вина – это 1) причина, источник чего-либо; 2) чувство, вызванное негативными поступками, ответственность за совершение таких поступков или причастность к ним. Понятие не формирует существенных отличий лексического и концептуального значений слова.

«Первый аспект вины, периферийный в структуре самого концепта и не имеющий большой смысловой нагрузки в романе, содержит семантику причинности. Вина – это источник потрясений, исходный посыл неблагоприятных событий. Чувство вины сопряжено с ощущением взаимосвязанности различных событий жизни и соединяет прошлое с настоящим» [83, с. 59–60]. Так, описывая состояние Тёрлеса в начале романа, Музиль находит мотивы грусти героя в необходимости длительной разлуки с родителями, чувстве одиночества: «Vielleicht war daran die Abreise seiner Eltern schuld, vielleicht war es jedoch nur die abweisende, stumpfe Melancholie, die jetzt auf der ganzen Natur ringsumher lastete» [12, S. 16]. Уже в экспозиции романа концепт наделён отрицательной семантикой: вина тяготит, приводит в отчаяние, обременяет.

Второй семантический аспект составляет ядро концепта, это – отрицательно окрашенное чувство, вызванное проступком, имеющим негативные последствия.

Немецкому слову «Schuld» принадлежит два толкования – вина и долг (обязательство). В «Тёрлесе» реализуются оба значения. Постоянные денежные долги Базини толкают его на кражу, совершив которую подросток пытается на протяжении действия всего романа искупить свою вину и освободиться от бремени наказания. Причастность к проступку осознаёт каждый из персонажей. Неслучайно Райтинг иронизирует, именуя интернат «братством на всю жизнь» [4, с. 57], где каждый ответствен за преступление одного. Но степень проявления чувства долга у героев разная, и разное понимание того, что включает в себя вина и ответственность за неё. Байнеберг и Райтинг определяют искупление вины исключительно через наказание.

Аксиологическая сторона «вины» отражена в оценочном отношении к переживанию чувства Тёрлесом, который воспринимает проступок близко для себя, как свою собственную вину («…Он в пугливом предчувствии ощущал, что события приняли теперь против него личный оборот» [12, S. 55]). Сам Базини тоже твёрдо осознает неминуемость наказания и искупления вины. Но унизительные, бесчеловечные пытки, которые терпит герой, несоразмерны мелкой краже денег. Музиль показывает причину и следствие, проступок за которым следует расправа. «Я думаю, мы пока сохраним его для себя и накажем сами. Ведь наказать его нужно хотя бы уже за его наглость» [4]. Ужас мира в том, что в нем нет взаимообусловленных причин и следствий. Судебный процесс – вечная волокита, не всегда осмысленная (Ф. Кафка «Процесс»). Между проступком и наказанием, виной и искуплением нет прямой связи. У Кафки, в чем принципиальное отличие, мы видим только процесс и его следствие, без указания причин. Йозеф К. просыпается и узнаёт, что он арестован, после чего идёт судебный процесс, выбивающий героя из привычной логики жизни. Приговор оборачивается самоубийством. Сродни кафкианскому Закону (обезличенная бюрократизированная сила, внушающая чувство вины) чувство «врождённой» вины изображает Музиль.

Встречное обвинение – способ защиты, неудачная попытка избежать наказания: «Endlich vermochte er zu sprechen. Es war ein ganzer Guß von Beschuldigungen gegen mich wie ich mich unterstehen könne, so etwas zu behaupten; daß er aber die Klasse anrufen werde, ... den Präfekten, ... den Direktor; daß Gott seine Unschuld bezeugen möge, und so weiter ins Unendliche» [12, S. 46]. Сложившаяся система неравных взаимоотношений в интернате между воспитанниками указывает на амбивалентность социальных ролей. Провинившийся подросток, жертва не только не станет палачом, но не сможет быть как прежде на равных с остальными (Базини исключён из учебного заведения). Таким образом, в романе Р. Музиля виновность/невиновность относительны, а справедливость наказаний сомнительна. Отношение к вине отрицательное, она становится знаком позора, одиночества, неприятия, а провинившийся герой получает статус изгоя. «Герои

романа стремятся разными способами избавиться от чувства вины, перекладывая ответственность на другого, как правило, того, кто слабее, замалчивая, отрицая свою причастность к проступку» [83, с. 62]. Тёрлес сбежал из интерната, боясь непонимания и объяснений перед учителями, Райтинг и Байнеберг в итоге на школьном суде назвали виновным во всем Базини. Сам Базини обвиняет Райтинга в оскорблении, потом пытается найти оправдания, смягчающие вину, воспринимает случившееся как неизбежность, как вынужденный шаг.

Невинность – способ и попытка скрыть вину. Многозначность слова требует необходимости уточнения контекста употребления его в романе. В первую очередь невинность – возрастная характеристика, предшествующая духовному взрослению человека и утрачиваемая в процессе развития. По мнению Р. Барта, она не дифференцируется ни как порок, ни как добродетель. Н. Бердяев, говоря о невинности, ссылается на миф о грехопадении, до совершения которого Адам и Ева были внеморальны, не различали добро и зло.

В романе невинность воспринимаются всеми героями с иронией, часто высмеивается. На поведенческом уровне невинность – нечто показное, неубедительное. Музиль показывает, что внешнее и внутреннее часто противоречат друг другу, образуют оппозицию. Так, на следующий день после издевательств над Базини Тёрлес замечает ласковый тон Райтинга, нехарактерный для него: «Ему [Тёрлесу] бросилось в глаза, какая *невинность* и любезность лежала в прямом, гибком шаге Райтинга – прямо как в его словах. И напротив он пытался представлять себе его, каким он должен был быть тем вечером» [12, S. 71]. Чем в большей степени невинность не характерна для Райтинга, тем очевиднее становится это несоответствие. При этом Тёрлес сравнивает внешний, видимый облик с речевой манерой, свойственной Райтингу. Не обладающий обаянием, он сумел обрести власть над коллективом класса.

Вина и виновность выделяет Базини на фоне других нравственно, социально, физически. Невинность, напротив, признак духовности, чистоты. Часто паронимы «невиновный» и «невинный» взаимозаменяемы в романе, семантически тождественны: «Denn so wie ihm zu Bewußt sein kam, wie ruhig und *harmlos* Basini vor ihm sitze, durch gar nichts von den andern rechts und links unterschieden» [Ebd., S. 95]. Употребляя эпитет *«невинный»*, Музиль имеет в виду и равный остальным, не имеющий внешних признаков виновности. Таким образом, невинность у Музиля – то, чего нет в действительности, что является только видимостью, внешней характеристикой, тогда как внутреннее содержание совершенно иное.

Содержание концепта вина составляет предмет исследовательского интереса Тёрлеса. Непонимание происходящего, а также непонимание со стороны одноклассников и учителей заставляют Тёрлеса постоянно чувствовать себя виновным. Вина подростка коррелирует одновременно с чувством стыда, страха и отвращения. Неверно истолкованные сцены с Базини заставляют Тёрлеса невольно извиняться перед товарищами. Очевидно, вина в полной мере не осознаётся героем, не имеет под собой рациональной почвы, но чувство измены собственным убеждениям гнетут его. Герой испытывает чувство вины по отношению к самому себе в силу повышенной чуткости, природной духовности, восприимчивости, которые поначалу приводили его в смятение.

Вина является одним из релевантных сформированных культурой концептов, мотивирующих к соблюдению этических норм. Концепт взывает к самооценке героев, осознания «неправильности» поступков, которые влекут за собой ответственность. Объединившая и сохранившая в себе ключевые смыслы мифологии, литературы, философии, музилевская «вина» – это 1) ответственность, долг и наказание, не имеющие тесной связи с проступком; 2) приобретённое чувство «врождённой» вины; 3) видимость невиновности, отрицание вины; 4) способ защиты; 5) ценз, который формирует систему

социальных ролей в обществе. Таким образом, романные смыслы вины соответствуют аспектам виновности/невиновности и долга.

3.4 Образно-эмоциональное содержание концепта «стыд»

В большей степени концепт «стыд» нашёл выражение в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», но и в новеллах можно обнаружить аспекты смыслов концепта, близкие роману. Важно, что вербально концепт обозначен в заглавии романа – «*Die Verwirrungen* des Zöglings Törleß» – смятение как допустимый синоним стыда в контексте произведения. Смятение, во-первых – чувство, вызванное неопределённостью, непониманием, поэтому характерны такие лексические сочетания как «eine Art Scham (какой-то стыд)» [12, S. 22].

Во-вторых, смятение – состояние смущения и застенчивости с разной интенсивностью проявления чувства. Соответственно, лексический состав концепта широк. В деривационное поле попадают синонимичные лексемы и однокоренные слова «Scham (стыд)», «schamlos (бесстыдный)», «schämte (стыдящийся)», «Schamlosigkeit (бесстыдство)», «Schande (позор)», «Schandtaten (бесчестие)», «Beschämung (стыд, смущение)», «beschämend (постыдный)», «scheu (застенчивый)», отражающие разную степень стыда:

«Nun schien dieser *bestürzt*; zögernd und ohne die Augen von Törleß zu lassen, nahm er den Mantel vom Boden auf» [12, S. 105].

«Und diese tiefe Erniedrigung, diese Selbstaufgabe, dieses von den *schweren, blassen, giftigen Blättern der Schande* Bedecktwerden, war nun plötzlich mit Basini – geschehen» [Ebd., S. 49].

«Jedoch es war etwas in ihm, das dieser *Beschämung den Stachel nahm*» [Ebd., S. 147].

Стыд в раннем творчестве Р. Музиля относится к образно-эмоциональным концептам, соответственно, герои делятся на тех, кто испытывает чувство стыда, и кому стыд незнаком.

Стыд, тождественный страху перед ожидаемым бесчестием или вызванный осознанием уже совершённого предосудительного поступка, переживают Тёрлес, Клодина, Базини. У Клодины («Созревание любви») стыд связан с мыслями о возможной измене, а затем и самой изменой, причиной которой является не сексуальное влечение к незнакомцу, а протест против вековых условностей, «закрепления сущего в неподвижных формах» [69, с. 140]. Схожее чувство стыда испытывает Тёрлес. Будучи не в силах преодолеть влечение к запретному, подросток постоянно стыдится своих мыслей и желаний. И для Клодины, и для Тёрлеса стыд – результат воздействия «совершенных манер этого никогда не забывающего о форме общества» [4], – иронично замечает Р. Музиль. Как чувство моральной ответственности за поведение и поступки, стыд становится возможностью самопознания.

Стыд вызван страхом неодобрительной оценки со стороны (родителей, учителей, одноклассников). Стыдливость соотносится с периодом взросления, когда подростку важно социальное положение в ученическом коллективе, отношение сверстников и авторитетное мнение. Так, Тёрлес хочет казаться более взрослым, поэтому беспокойство любящих родителей, провожающих единственного сына, вызывает смешанные чувства у подростка: с одной стороны, желание быть окружённым заботой, с другой – смущение по поводу своей «невзрослости». Когда Тёрлеса приезжали навестить родители, он испытывал смущение перед одноклассниками, избегал теплых проявлений детско-родительских отношений, не позволял матери прикасаться к нему, хотя был бы рад её объятиям. Состояние замешательства объясняется страхом быть высмеянным одноклассниками.

Стыд Базини вызван не кражей, в которой виновен подросток, а страхом публичного позора, способом избежать который становится унижение, заискивание.

«– Du hast dich erniedrigt. So, wie wenn du in den Kot kriechen würdest, weil es ein anderer will. – Das gebe ich ja zu; aber ich mußte. – Nein, du mußtest nicht. – Sie hätten mich geprügelt, angezeigt; alle Schande wäre auf mich gekommen» [12, S. 109].

В отличие от Тёрлеса и Клодины, для Базини чувство стыда имеет деструктивный характер. Так, в раннем творчестве Музиля мы выделяем конструктивный и деструктивный стыд. Оба связаны с этикой, соблюдением законов морали или отступлением от нравственных правил и социальных норм.

Концепт «стыд» наполнен не только эмоциональным содержанием, но и устойчивым набором образов, создающих ассоциативное поле концепта – физиологическая реакция организма. Испытывая смущение и стыд, герои начинают меняться в лице, путаться в словах, заикаться. Клодина то краснеет, то становится бледной. В романе Музиль создаёт вполне различимый и узнаваемый образ застенчивого подростка: «Törleß wurde rot» [Ebd., S. 33] (Тёрлес покраснел), «er rot wurde, zu stottern begann, sich abwenden mußte» [Ebd., S. 116] (он покраснел, начал заикаться, должен был отвернуться), «Worte der Erklärung, Ausreden drängten sich auf seine Zunge» [Ebd., S. 103] (слова объяснения, отговорки толпились на его языке), «Er stieß seinen Fuß gegen die Erde und krümmte seinen Leib zusammen, nur um sich dieser schmerzhaften Scham zu entwinden» [Ebd., S. 117]. Концепт напрямую соотносится с проблемой вербализации: события, вызывающие чувство стыда, воспринимаются зрительно и на слух, через слово, которое наделено познавательной ценностью и имеет высокую смысловую нагрузку. «Наблюдение в сумме с молчанием как не выраженным, но наличествующим смыслом менее болезненно для душевного состояния героя, чем произнесённое слово» [83, с. 65]. «Die Worte sagten es nicht; so arg, wie es die Worte machen, ist es gar nicht; es ist etwas ganz Stummes, – ein Würgen in der Kehle, ein kaum merkbarer Gedanke, und nur dann, wenn man es durchaus mit Worten sagen wollte, käme es so heraus; ... Dennoch war es zum Schämen» [Ebd., S. 18]. Слово и молчание расширяют аспекты концепта, наполняет его эмоциональными, психологическими, этическими, образными смыслами.

Концепт «стыд» представлен во всех художественных произведениях раннего творчества Р. Музиля и является периферийным в системе. Стыд и бесстыдство – это чувства, связанные с ощущением этической и социальной неприемлемости, которые формируют разные пути познания и самопознания.

Если одни герои (Тёрлес и Клодина) взрослеют и познают себя через любовь, о чём пойдет речь в следующих параграфах, то для других бесстыдство – это признак взрослости, самостоятельности, вседозволенности. Для Байнеберга и Райтинга чувство стыда нехарактерно, а его отсутствие определяется ими как преимущество перед менее взрослыми одноклассниками, как знак зрелости. «Ein gewisser Grad von Ausschweifung galt sogar als männlich, als verwegen, als kühnes Inbesitznehmen vorenthaltener Vergnügungen» [12, S. 120]. При этом принципиально важно, что Тёрлеса, Клодину и Веронику тот же самый сексуальный опыт приводит к духовному результату, обретению единства духа и утраченного чувства реальности, Райтинга и Байнеберга к социально-потребительскому, Базини к абсолютной безнравственности и утрате ценностей. Бесстыдство подростков, изображающих мужественность, получает ироническое авторское толкование в образах Байнеберга, Райтинга и Базини, для Тёрлеса же является болезненным состоянием.

3.5 Любовь как путь к целостности

Идея распадающегося мира имеет фактическое временное соотношение с крахом австрийской империи (1918). Для многих писателей периода межвоенья распад монархии – «если не трагедия, не утрата, то всемирно исторический рубеж», – критически определяет Д.В. Затонский [69, с. 309]. Однако «скрытый распад» [69, с. 64] и острое ощущение всеобщего разъединения чувствуется много раньше. Распад личности как следствие кризиса эпохи, краха мироустройства и гибели монархии (А. Шницлер, Г. Брох, Т. Манн, Л. Франк, Г. Бар и др.) – общая тема австрийских писателей начала XX века. Пути преодоления амбивалентности мира литература рубежа веков находит в культивировании любви как утопической альтернативы и идеологической опоры в «смутные времена». «Любовь» становится важнейшим концептом австрийской литературы, обретающим самые разнообразные (даже

взаимоисключающие смыслы). К примеру, в новеллистике А. Шницлера любовь соседствует с антитезой «жизнь–смерть» («Слепой Джеронимо и его брат», 1900; «Греческая танцовщица», 1902; «Дневник Ренегонды», 1909 и др.). Новелла С. Цвейга «В сумерках» (1911) из цикла «Первые переживания: четыре новеллы из страны детства» посвящена описанию пробуждения чувства любви у подростка и превращению его в мужчину, включает семантику становления, мужания, взросления, созревания.

В раннем творчестве Музиля эмоциональный концепт «любовь» связан с центральной идеей творчества писателя – обретение абстрактной цельности души и чувства: «В ней было нечто, не поддающееся выражению с помощью действий, оно находилось за границами слов; нечто, чем она обладала только в неразрывном единстве со своим мужем, это было внутреннее соединение» [8, с. 48]. Всякий раз любовь заключает в себе оппозицию, некое противоречие. Она призвана примирить части антагонистического противостояния духовного и телесного (новелла «Соединения»), соединить оппонентов Базини и Тёрлеса (роман «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»), примирить любовь к жизни со смирением перед неизбежностью смерти возлюбленного в новелле «Искушение кроткой Вероники».

Сложности определения любви в творчестве Музиля стали причиной научных споров. Любовь обсуждается исследователями с точки зрения фрейдизма [143, 146]. В одной из первых исследовательских работ о Музиле, принадлежащих Кайзеру и Уилкинсу, творчество автора рассмотрено через призму психоанализа, при этом социальное содержание авторами абсолютно отрицается [143]). Любовь как позитивная утопия нерационального состояния, апология идеи единения разделённого, слияния мужского и женского начал, активного интеллектуального с пассивным, чувственным описана в работах отечественных литературоведов Н.С. Павловой, Н.Э. Сейбель [106, 114]. Любовь и её «болезненно-прекрасное» [125, с. 149] проявление, запретные связи и запутанные отношения мужчины и женщины, неудача любви, крах утопии чувства, любовь как протест – предмет анализа Э. Хильшера [125].

Концепт «любовь» схожим образом функционирует в новеллах цикла «Соединения» («Созревание любви», 1911 г., «Искушение кроткой Вероники», 1911 г.) и в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», 1906 г.

Во-первых, в раннем творчестве Музиля устойчиво противопоставляются стихийные порывы и упорядоченное духом чувство. Физическое и духовное имеют характерное описание, набор физиологических проявлений. К примеру, в «Созревании любви» описаны воспоминания Клодины: «забытое ощущение распущенных волос, теплые, размягченные губы» [8, с. 35]. Тёрлес («Душевные смуты воспитанника Тёрлеса») впервые испытывает состояние возбуждения, которому сопутствует желание прижаться к полу [4]. Духовному чувству и романтической влюблённости или мыслям о ней сопутствуют учащённое сердцебиение, волнение, румянец на щеках, блеск в глазах, которые возникают у Тёрлеса от чтения романтических новелл. Разочарование приходит, когда герой видит несоответствие между романтической влюблённостью (вызванной чтением новелл, а не личным переживанием чувства) и пошлой атмосферой города и интерната. Пошлые, непристойные словечки подростков, проходящих мимо женщин, голые руки и колени крестьянок, шлепки и игривый смех, – всё это спорило с воспоминаниями Тёрлеса о родителях, о семейных ужинах. «Природа Тёрлеса хорошо организована, обладает большой сексуальной возбудимостью, но столь же большой нравственной чистотой, он воспринимает всё сексуальное как несовместимое с его моральным содержанием, как загрязнение и осквернение» [146, S. 91], – пишет Р. Крёмер. Усвоив ценности и нормы в родительском доме, Тёрлес сталкивается отношениями иного характера. Духовному чувству противопоставлен сексуальный аспект отношений, его транслируют Райтинг и Байнеберг («Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»), высмеивая любое положительное проявление чувства. К примеру, подростки подшучивают над Базини и его любовными историями, также объектом насмешки становятся детско-родительские отношения воспитанников. То есть быть или казаться в компании одноклассников невзрослым, проявлять слабость чувств постыдно и

смешно. Тёрлес слишком робок, чтобы вступить в интимную связь с Боженой, хотя и чувствует влечение. Местная проститутка, к которой подростки сбегают из интерната ночами, является воплощением похоти и соблазна. Для подростков связь с такой женщиной создаёт иллюзию взрослости, независимости от родителей. Духовное начало олицетворяет мать Тёрлеса («…ein Geschöpf, das bisher in wolkenloser Entfernung, klar und ohne Tiefen, wie ein Gestirn jenseits alles Begehrens durch mein Leben wandelte»... [12, S. 34].

Таким образом, строгое разделение телесного и духовного, страсти и любви закреплено в противоположных женских образах, отношении героев к любви и поведенческих стратегиях, выстроенных по принципу контраста. Возникает целый набор смыслов, связанных с антитезами своё/чужое, инфантильное/взрослое, упорядоченное/стихийное. Осознание, что такое «любовь», сопряженная с милосердием, придает взрослеющему Тёрлесу чувство осмысленности и упорядоченности мира, а вместе с ним обеспечивает ему ощущение спокойной отстраненности и независимости осознанно выбирающего свой путь взрослого на фоне одноклассников-подростков, воплощающих хаос, бунт и еще не сделавших свой выбор.

Во-вторых, любовь-страсть вызывает боль душевную или физическую, порождает преступные, запретные мысли о наличествующем опыте или уже пережитом. Тему «неправильности» и греховности любви развивают в австрийской литературе XX века Георг Тракль, Томас Манн, Франц Верфель. Примером может служить влечение монаха к оперной певице Лейле («Чёрная месса», 1919), которая является «воплощением телесной мистической любви, привлекательной, но опасной» [54, с. 93]. Образ возлюбленной оказывается для послушника воплощением греха, похоти и желания. В новелле Т. Манна «Кровь Вёльсунгов» (1921) Зигмунд и Зиглинда – близнецы, имена которых многозначительно напоминают героев оперы Р. Вагнера, основанной на национальном эпосе о Зигфриде, сыне близнецов.

Герои Музиля часто оказываются в сомнительных любовных ситуациях измены, инцеста, сексуального унижения. В раннем творчестве телесная любовь выражается в физическом влечении к объекту, который определяется героем как запретный.

В новелле «Созревание любви» преступно влечение Клодины, замужней женщины, к незнакомцу в поезде, по поводу которого героиня рефлексирует на протяжении всей поездки. Она испытывает смешанные чувства: желания, соблазна, стыда, отвращения. Вынужденная отправиться без мужа навестить дочь в загородном учебном заведении, героиня не в силах преодолеть влечение: «Aber dahinter war die Versuchung ihrer Liebe: damit du im Wirklichen fühlen mußt, ich, ich unter diesem Tier» [13, S. 44]. А любовь к мужу она определяет как нечто насильственное.

Возлюбленный Вероники намерен покончить с собой, поэтому любовь для неё сопряжена с трагедией, утратой, переживанием горестных и болезненных состояний («человек, который в своих страданиях еще что-то продолжает любить и улыбается в горе» [8, с. 105]).

В «Тёрлесе» преступные мысли по отношению к своей матери посещают Тёрлеса. Уже из эпизода на вокзале видно, что прежняя детская близость с ней утрачена благодаря вступлению в интернат и наступившему половому созреванию: «От нежных прикосновений матери он уклонялся каждый раз под новым предлогом» [5]. Пробуждающееся половое созревание Тёрлеса после расставания с матерью ищет подходящий объект. «Ein Knäuel aller geschlechtichen Begehrlichkeiten» [12, S. 34] (клубок всех сексуальных желаний), как формулирует Тёрлес, оказывается в числе запретов и соблазнов. Понимая всю запретность такой любви, неосознанно герой находит эротический объект в Божене и удивляется, почему вдруг в этот же момент думает о матери. Вторым объектом эротики становится Базини, который не раз вызывает у Тёрлеса ассоциации с женщиной: «Казалось, от Базини исходит какое-то физическое влияние, какое-то возбуждение, словно спишь близ женщины, с которой можешь в любой миг

сорвать одеяло» [4]. Однако и Базини, и Божена только предварительные, случайные объекты сексуального влечения Тёрлеса.

Другой аспект концепта, указывающий на болезненное проявление чувства, связан с переживанием унижения в любви, душевной и физической боли. Подмена искреннего чувства зависимостью, желанием угождать характерна для Базини: «Ich liebe dich. Doch ... doch ... bitte ... oh, es wäre mir ein Genuß, dir zu dienen» [12, S. 113–114]. (Я люблю тебя! Пожалуйста… о, мне было бы удовольствием тебе услужить…). Для него любовь в буквальном смысле боль, насилие и сексуальное унижение. Концептуально схожие мысли о пережитом опыте возникают у Тёрлеса: «Ich leugne ganz gewiß nicht, daß es sich hier um eine Erniedrigung handelte. Wollten Sie übrigens die Stunden der Erniedrigung zählen, die überhaupt von jeder großen Leidenschaft der Seele eingebrannt werden? Denken Sie nur an die Stunden der absichtlichen Demütigung in der Liebe!» [12, S. 119].

Чувственность, которая направлена на родственный объект (мать), на объект того же пола (Базини) или другой запретный и болезненный объект (к примеру, влечение Клодины к незнакомцу) переосмысляются героями как действующая сила, направленная на познание самого себя. Желание и страсть являются потребностью взрослеющего человека. Ключевую роль играет приобретённый опыт. Каждый из героев ранних произведений Р. Музиля сознательно вступает в унизительную и болезненную для себя связь по разным причинам. Базини от страха разоблачения, Тёрлес, Клодина и Вероника в стремлении к самопознанию. Они проходят путь искушения и познают темные стороны собственной души и пути преодоления иррационализма.

В-третьих, любовь в ранних текстах Роберта Музиля воплощает надежду на будущее, становится путем к грядущему царствию Божьему, утопическому, иллюзорному. Новеллы «Созревание любви» и «Искушение кроткой Вероники» включены в цикл с многозначительным названием «Соединения», где любовь – это чувство особой близости героини с возлюбленным в ситуации расставания.

Близость утраты ввергает персонажей в состояние, которое автор называет пограничными переживаниями, неуловимо балансирующими на границе между чувственным и сверхчувственным, рождающими сексуальную ярость или приводящими к невыразимому союзу.

Каждая новелла – история духовных поисков и испытаний, которые предопределяет духовный союз, возможность слияния противоположного. В «Искушении кроткой Вероники» любовь – неясное состояние, предчувствуя которое герои пытаются его вербально обозначить и прийти к пониманию. Вероника ощущает что-то, чему только предстоит проявиться в будущем, задумывается над тем, любовь ли это. Для Иоганнеса это особое состояние духа. Оно вписано в мистико-религиозный контекст: «Такие отношения, когда полностью растворяешься в том, что каждый значит для другого, а не стоишь отчужденно... Я не могу это объяснить. То, что ты [Иоганнес] иногда называешь Богом, – это оно и есть» [8, с. 77]. В эстетике Музиля герой приближается к Богу, открывает в вере новый смысл духа.

В первой новелле цикла концепт вынесен в заголовок, а на его значимость указывают исследователи: «Этот «натюрморт в словах» фокусирует внимание читателя именно на любви в ее реальной обстановке, на сложных взаимоотношениях чувств и внешнего мира» [150, p. 33]. На протяжении всего текста любовь определяется как чувство в высшей степени совершенное, а измена, описанная в сюжете, видится героине соединением не с одним человеком, а с миром – апогеем её духовной близости с мужем. Это утверждает заглавие новеллы – «Die Vollendung der Liebe» – и варианты его перевода: завершение, созревание, окончание, совершенство любви. Объект, вызывающий чувство любви, не имеет значения, важно само состояние любви, им мотивированное.

Любовь – один из основных предметов осмысления и поиска в романе воспитания, она «не является способом разрешения противоречий» [115, с. 185], а сама становится предметом дискуссий, проблемным вопросом для Тёрлеса, будучи напрямую связана с телесной стороной чувства. Тёрлес впервые начинает чувствовать особое тонкое состояние души, ранее незнакомое, которое оценит

позднее. «Тёрлес заблуждался, он видел тени, падавшие от чего-то неведомого в его сознание, и принимал их ошибочно за действительность, но он должен был выполнить некую задачу души, – хотя задача эта была ему еще не по силам» [4, с. 154].

Духовная любовь «является утопическим проектом в её идеальном, надрациональном смысле» [114, с. 209]. Уже герои раннего творчества ищут «всеобъемлющей» любви ко всем людям: «Ощущение, что она – для всех и все же только для одного-единственного», – размышляет Клодина. Вероника: «Любить одну только себя – все равно что готовность все сделать для другого». Схожую мысль позже выразит Ульрих в «Человеке без свойств»: «Любишь все и ничего в отдельности!» [Цит. по 22]. Уже на раннем этапе творчества видно, что утопия любви, мечта о чувстве как расширении собственного «я» и в то же время некоем самоотрешении, замыкается, не находит выхода.

Растерянность, трудности определения любви, «пограничность» чувства находят выражение в языковой стихии текстов. Тёрлес, не зная, как назвать отношения Байнеберга и Райтинга с Базини, с запинкой произносит: «Du bist also ihre… Mai...tresse?» [12, S. 107] (Ты, значит, их… любов…ница?). Клодина пытается разобраться в собственных чувствах и спрашивает мужа: «Unsere Liebe, sag mir, was sie ist?» [13] (Скажи мне, что такое наша любовь?). У Вероники возникают сомнения по поводу неясного состояния: «Появилась мысль, не любовь ли это» [13]. Часто сомнения в любви, разрешающиеся только в финале новелл, выражены в вопросительной форме или через отрицание (Советник: «So also liebst du mich?» [13] – Так значит, ты все-таки меня любишь?). Герои осознают невозможности вербально обозначить состояние, сложности определения аспектов любви и вовсе ставят героя в языковой тупик: «Teil einer Liebe verwirrte, für die es in der Sprache des Tags, aufrechten Ganges noch kein Wort gab» [13] – (Часть запутанной любви, для обозначения которой еще не было слова в языке повседневности). Таким образом, и на уровне языка концепт представляет сложности для автора и героев. В целом концепт вербально оформлен в раннем

творчестве за исключением некоторых аспектов. Любовь как утопия, как соединение приводят героев к поиску слова.

В раннем творчестве Р. Музиля в концепте «любовь» обнаруживаются сложности соединения духовного (любовь) и телесного (страсть). Состояние, которое раньше не проявлялось или не было знакомо героям, неожиданно обретает значимость. Любовь-страсть связана с опытом настоящего либо прошлого. Она противопоставлена духовному чувству, вызывает боль, рождает преступные мысли, подталкивает к искушениям и нарушениям запретов, вместе с тем вступает в сложные взаимосвязи с духовным. Проверка искушением становится для героев Музиля неотъемлемым шагом к утопии, как культ самопожертвования ради абсолютного единения. Любовь как состояние духа обретает смысл утопического проекта, этапы и способы приближения к которому составляют один из основных предметов поиска.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВАМ 2-3

Система концептов раннего творчества Р. Музиля представлена основными и периферийными единицами по типологии Н.Ю. Шведовой. Главный принцип систематизации единиц в раннем творчестве Р. Музиля – соотношение смыслов главных концептов «инаковость» и «познание», с семантикой периферийных. Повод к познанию – энтропия, нарушение предустановленного порядка на моральном, логическом или эмоциональном уровне, чему соответствуют периферийные концепты «стыд», «страх», «вина», «власть», «любовь», они составляют пути познания «инаковости». «Мораль» – и цель, предмет познания и поиска.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разобщённость и противоречивость эпохи Австрии конца XIX – первой половины XX веков сказались на жизни, мысли, культуре. Как нелинейно развитие австрийской культуры, так же прерывист и непоследователен путь австрийского писателя XX века Роберта Музиля. При всей непоследовательной работе автора над своими произведениями, трудами, эссе, мы делим его творчество на ранний и поздний периоды, опираясь на труды С.А. Фомичева, Б.В. Томашевского, Г.А. Гуковского, Д.Д. Благого, Ю.М. Лотмана, Е.И. Рачина и др.

Ранний период творчества мы определяем 1898–1918 годами, которые включают фрагменты из дневников, эссе, роман «Смятения воспитанника Тёрлеса» 1905 года, новеллы «Созревание любви» и «Искушение кроткой Вероники» 1911 г. Творческий перелом обусловлен биографическими причинами: в 1918 г. вводятся понятия «рациоидного» и «нерациоидного», в1919–20-е годы у Музиля меняется круг общения, в том числе единомышленники в творчестве; после 20-х годов начинается сотрудничество с Э. Ровольтом, публикуется пьеса «Мечтатели» и первый вариант романа «Сестра-близнец». А также творческими поисками: Музиль пишет эссе политического содержания («Аншлюс Германии»); углубляется любовная тема («Три женщины»).

Единство произведений раннего и позднего творчества определяется спецификой стиля писателя, которая отразилась на жанровом многообразии и получила в литературоведении название «эссеизм». Изучение раннего творчества Р. Музиля через призму концептного анализа, определение в структуре произведений схожих и общих устойчивых тенденций, а также схожее функционирование концептов позволяет выявить соотношение публицистики и художественной прозы и исследовать их в единстве, которое определяется:

- наличием вымышленного героя-повествователя, близкого персонажам ранних художественных текстов;

- преобладанием метафоричности и образности над точностью и документальностью;

- стремлением рассмотреть проблему в диалектике;

- вниманием к внутреннему миру героя, ослабленностью сюжета.

На протяжении всей писательской работы Роберта Музиля занимали вопросы соотношения рационального и мистического. Говоря о системе концептов раннего Музиля, которая отражает мировоззренческие основы писателя, этические ценности и гносеологические поиски, мы рассматриваем комплекс единиц, в котором центральные концепты – «познание», «инаковость», «мораль», периферийные – «стыд», «страх», «любовь», «власть», «вина».

Уже в первых записках из дневников заметен интерес писателя к сфере познания, вопросам логики и духа, утопии «иного» мышления и «иного» бытия, которые в авторской терминологии получили название «рациоидное», «нерациоидное» и «der andere Zustand» («иное состояние»). На уровне концептов понятия оформились в «познание» и «инаковость». Познание совмещает в себе как светлые стороны бытия, связанные с рациоидной сферой, понятные и недвусмысленные, так и темные – чувственные, противоречивые, то есть сферу нерациоидного. Она составляет главный интерес. Двойственность жизни – упорядоченность и стихийность – формирует четыре логики познания. Каждая соответствует этическим и гносеологическим поискам, отражённым в концептах «Вина» и «Стыд», «Власть» и «Страх», «Любовь»:

1) Формализм и косность;
2) Цифровая логика, пренебрежение к любому знанию;
3) Мистико-ритуальное знание ради дисциплины и порядка;
4) Поэтическое познание.

Рациональная логика ведёт к морали практицизма. Музиль отрицает позитивизм и рационализм и обращается к иррациональной утопии. Цельность рациональных и эмоциональных возможностей, гармония мироощущения, невыразимый союз и есть утопия «иного состояния» – то, чего ищут герои Музиля. Она составляет главный смысловой аспект концепта «инаковость».

Стремление к всеохватности и цельности противоположного опыта в его положительном и отрицательном проявлении, без которого несостоятельно любое развитие отразились, и в морали. Концепт синтезируют оба начала: эмоциональное и рациональное. Этика интуитивно необходима для духовной жизни общества. Не исключающая оговорок и опровержений она составляет область нерациоидного, формирует динамичную мораль. Твердость моральных устоев и границ выражается в её дидактизме, который статичен и нерушим, гибкость и подвижность заключены в сфере субъективных чувств, переживаний, реакций, оценок, из которых и складывается понятие нравственного в человеке. Мораль как одно из основных понятий системы является не только объединяющим другие концепты, но и сама становится предметом поиска и целью познания.

Среди периферийных концептов раннего творчества Р. Музиля мы выделяем любовь, страх, вину, стыд, власть. Они описаны в третьей главе диссертации. Периферийные концепты представляют категории, сопряженные в раннем творчестве автора с кругом гносеологических проблем: самопознание, обретение утраченной гармонии и чувства «возможности», гибкости этических вопросов. Концепты в раннем творчестве писателя имеют общую семантику – переживание героями того или иного состояния, определяющего возможности и этапы самопознания, но при этом отличаются аспектами: разные пути взросления, которые выбирают герои. Одни взрослеют через любовь (Тёрлес, Клодина), другие через бесстыдство (Райтинг, Байнеберг). Так, стыд и бесстыдство – противоположные стратегии познания. «Любовь» – путь преодоления дисгармонии: с одной стороны, её понимание автором вбирает в себя стихийные порывы, с другой стороны, – это духовное чувство, утопический проект, альтернатива дисгармонии. Концепты «страх», «верность» и «стыд» в контексте гносеологической концепции Музиля становятся формами проверки любви в разных произведениях и в соответствии с разными героями. Стыдливость – знак духовной любви для Тёрлеса. Любовь Клодины проходит проверку верностью себе и идее об утопической любви. Страх наказания и позора – путь к

сексуальному унижению для Базини. Освобождение от страха – этико-гносеологическая задача, целью которой является духовное прозрение. Концепты несут в себе аспекты дидактического значения, регулируют человеческое поведение. В совокупности эмоциональные концепты помогают героям распорядиться свободой выбора между нравственным и безнравственным, духовным и порочным, развитием и косностью.

Взаимодействуя между собой, концепты отражают, во-первых, культурный и исторический фон эпохи. Во-вторых, образуют уникальное смысловое поле: знание не всегда рационально, – путь познания, по Р. Музилю, – это путь опыта, переживание и проживание ситуации, соединяющие в себе действенное, чувственное, логическое. В системе концептов сохраняется основной принцип эстетики Музиля: гармония двух областей внешнего мира по отношению к познающему «я» – рациональной и интуитивной.

Результатом нашего исследования стали установленные множественные системные взаимосвязи концептов раннего творчества писателя, которые мы представили в виде иерархии и типологии. Раннее творчество Р. Музиля является синтезом значимых в истории культуры и сформированных литературной традицией концептов («вина», «любовь», «страх»), авторских («мораль», «познание», «инаковость») и концептов эпохи («власть», «страх», «стыд»). Среди них с наибольшей частотой функционируют концепты «познание» и «инаковость», низкий индекс частотности у вины.

Концепты раннего творчества Музиля с точки зрения языка представлены разнообразно. При всём многообразии способов вербального выражения концептов, значимость приобретает молчание как форма коммуникации и способ выражения позиции. Однако концепт «инакость» попадает в статус становящихся и в раннем творчестве не концептуализируется. В раннем творчестве идея «der andere Zustand» сопровождается метаязыковым комментарием, выражается в контексте.

Соответственно, центральными понятиями системы становятся концепты «познание» и «инаковость», соотносимые с главной концептуальной идеей

Музиля – наличие в жизни не осязаемого, едва уловимого пограничного состояния между чувственным и сверхчувственным. Поиски духовной опоры и этики, которые нашли отражение в концептах «страх», «власть», «стыд», «вина», не приводят героев к желаемому результату. Единственным положительным решением и выходом из этико-гносеологического тупика становится любовь в её положительном проявлении, духовное чувство единения. Мораль наряду с центральными концептами объединяет физическое и психическое. Опираясь идеи и эстетические принципы Р. Музиля, мы определили связь концептов в раннем творчестве следующим образом: стратегия познания – центральный уровень, пути познания – переживание страха, стыда, вины, опыт власти, «мораль» – и цель, и предмет познания.

Основные концепты раннего творчества «познание» и «инакость» отражают сложности взаимодействия истинного, того, к чему стремятся герои (Тёрлес, Клодина) и ложного, того, что вынуждены принять, поскольку не находят лучшего, с чем приходится мириться или не соглашаться. Стремление к упрощению всего многообразия мира, попытки свести его к бессмысленным догмам знаменуют кризис познания, а писателей побуждают искать новые гносеологические выходы. Р. Музиль, философ и математик, формулирует свою концепцию, призванную обратить героя-правдоискателя к чувству жизни через анализ и наблюдение. Таким образом, апологет опыта как главного источника знания, идея иного состояния, чувственной утопии, которой так ищут герои позднего творчества, впервые находит отражение в ранних дневниках, эссе, новеллах и романе.

Нестабильность исторической и культурной обстановки на рубеже веков нашла отражение в концептуализации эмоциональных, нравственных, политических категорий, с течением времени вышедших на первый план. К таковым мы относим страх, стыд, вину, власть. Концепт «страх» имеет апокалиптическую окрашенность и отражает, во-первых, чувство тревоги, беспокойства о будущем. Во-вторых, он связан с дискурсом каждого из персонажей, поэтому лексические средства, в частности, метафоризация, с

помощью которой концепт в тексте романа представлен, передаёт непростой комплекс чувств персонажей. Так, кризисные периоды развития страны, такие, как рубеж веков или период между войнами, концепт приобретает большую актуальность.

Концепты «вина» и «стыд» объединяют мифологические, философские, литературные смыслы с авторскими и формируют их неповторимую семантику. Концепты помещаются в систему связей с категориями морали и гносеологии. Эмоциональный опыт, запечатлённый в «страхе», «стыде», «виновности» и «власти» устремлен к всеохватной «морали», которая наряду с центральными единицами системы концептов уравнивает дух и логику, физическое и психическое. Семантические аспекты концепта «мораль» в раннем творчестве Музиля динамичны. Смещение происходит как в сторону гуманности, так и наоборот. Неуверенность и гибкость моральных оценок непосредственно зависит от опыта подростков. Каждый концепт внутри системы определяет героев в тесной связи с их мировосприятием, позволяет установить причины поступков.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Художественные тексты, письма, дневники, эссе

1. Кафка, Ф. Письма к Максу Броду. Письмо отцу [Электронный ресурс] пер. Харитонов М.С., Кацева Е.А. Изд-во: «РИПОЛ классик». – Режим доступа: https://bookscafe.net/read/kafka_franc-pisma_k_maksu_brodu-181075.html#p2.
2. Кафка, Ф. Роман. Новеллы. Притчи. / Ф. Кафка; пер. Р. Райт-Ковалёвой. – М.: Прогресс, 1965. – 614 с.
3. Менассе, Р. Страна без свойств: Эссе об австрийском самосознании / Р. Менассе; пер. А. Белобратова, З. Мардановой. – СПб.: Перербург XXI век; Сипозиум, 1999. – 109 с.
4. Музиль, Р. Душевные смуты воспитанника Тёрлеса / Р. Музиль; пер. с нем. С. Апта. – СПб.: Азбука-классика, 2000. – 200 с.
5. Музиль, Р. Из дневников [Электронный ресурс] / Р. Музиль // А.В. Карельский. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур. – М.: РГГУ, 1999. – Вып. 2. – Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/MUZIL/musil2_5.txt.
6. Музиль, Р. Малая проза. Избранные произведения в двух томах. Роман. Повести. Драмы. Эссе [Электронный ресурс] / Пер. с нем., пред. А. Карельского, сост. Е. Кацевой – М.: «Канонпресс-Ц», «Кучково поле», 1999. Том 1. – Режим доступа: http://krotov.info/library/13_m/us/il01.html.
7. Музиль, Р. Очерк поэтического познания / Р. Музиль. Малая проза. – В 2 т. / пер. А. Карельского. – М.: Канон-Пресс-Ц: Кучково поле, 1999. – Т. 2. – С. 305–311.
8. Музиль, Р. Португалка: Новеллы / Пер. с нем. А. Карельского, И. Алексеевой – Спб.: Азбука-классика, 2004. – 224 с.
9. Музиль, Р. Речь о Рильке. – Буриданов австриец // Нева. 1997. № 6. С. 36 – 45.

10. Музиль, Р. Человек без свойств: роман / Р. Музиль; пер. с нем. С. Апта. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2015. – 1088 с.
11. Шлинк, Б. Чтец / Б. Шлинк; пер. с нем. Б. Хлебникова. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 221 с.
12. Musil, R. Die Verwirrungen des Zöglings Törless / R. Musil. – Hamburg: Rowohlt, 1992. – 159 S.
13. Musil, R. Die Vollendung der Liebe [Электронный ресурс] / R. Musil. – Режим доступа: https://www.litres.ru/robert-musil/die-vollendung-der-liebe/.
14. Musil, R. Essays und Reden. Kritik. Gesammelte Werke in Einzelausgaben in 9 Bd. Bd. 2. – Hamburg: Rowohlt, 1955.
15. Musil, R. Tagebücher / R. Musil. – Hamburg: Rowohlt, 1983. – 200 S.
16. Werfel, F. Fremde sind wir auf der Erde alle // Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich. Gesammelt und eingeleitet von E.A. Rheihardt. – Wien; Prag; Leipzig: Verlag Ed. Strache, 1920.

Литература по теоретическим вопросам

17. Ангелова, М. М. «Концепт» в современной лингвокультурологии // Актуальные проблемы английской лингвистики и лингводидактики. Сборник научных трудов. Выпуск 3. – М.: 2004. – С. 3–10.
18. Аскольдов, С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. Под ред. проф. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267–279.
19. Афинская, З. Н. Литература и лингвистика: прошлое, настоящее, будущее: монография / Кошарная С.А., Афинская З.Н., Бумбур Ю.Н. и др. – Одесса: КУПРИЕНКО СВ, 2015. – 220 с.
20. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник / Л.Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 496 с.

21. Беспалова, О. Е. Концептосфера поэзии Н.С. Гумилева в ее лексическом представлении: автореф. дис. ... канд. филол. наук / О.Е. Беспалова; РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб., 2002. – 24 с.
22. Вераксич, И. Ю. Зарубежная литература. XX век Курс лекций [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/veraksich-hh-vek-kurs-lekcij/lekciya-9.htm .
23. Волкова, В. Б. Концептосфера современной военной прозы: автореф. дис. … д-ра филол. Наук / В.Б. Волкова. – Екатеринбург, 2014. – 42 с.
24. Воркачев, С. Г. Культурный концепт и значение / С.Г. Воркачев // Труды КГУ. Сер.: Гуманитарные науки. – Т. 17, вып. 2. – Краснодар, 2003. – С. 268–276.
25. Гринцер, Н.П. Греческая ἀλήθεια: Очевидность слова и тайна значения / Н.П. Грнцер // Логический анализ языка. Культурные концепты; отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1991. – С.38–44.
26. Демьянков, В. З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н.Ю. Шведовой / Отв. ред. М. В. Ляпон. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2007. – С. 606 – 622.
27. Демьянков, В. З. Цивилизационные параметры когниции: лингвистика – эстетика – этика – психология – логика // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2013. – №1. – С. 32–47.
28. Егоров, О. Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра: исследование / О.Г. Егоров. – 3-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2017. – 280 с.
29. Зусман, В. Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка / В.Г. Зусман. Н. Новгород: Деком, 2001. – 168 с.
30. Зусман, В. Г. Концепт в системе гуманитарного знания [Электронный ресурс] / В.Г. Зусман // Вопросы литературы. – 2003 – №2.– С. 3–29. – Режим доступа: https://voplit.ru/article/kontsept-v-sisteme-gumanitarnogo-znaniya/.

31. Карасик, В. И. Лингвокультурная концептология: учебное пособие к спецкурсу / В.И. Карасик, Н.А. Красавский, Г.Г. Слышкин. – Волгоград, 2009.
32. Карасик, В. И. Этноспецифические концепты / В.И. Карасик // Введение в когнитивную лингвистику: Учебное пособие. / Отв. ред. М.В. Пименова. Кемерово: Графика, 2004. – Вып. 4. – 206 с.
33. Клебанова, Н. Г. Формирование и способы репрезентации индивидуально-авторских концептов в англоязычных прозаических текстах дис. … канд. филол. наук / Н.Г. Клебанова. Тамбов, 2005. – 167 с.
34. Кубрякова, Е. С. Концепт // Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. М.: Изд-во МГУ, 1996. – 245 с.
35. Литвинова, В. В. Краснодар. Индивидуально-авторские концепты в структуре художественного мира Р. Брэдбери [Электронный ресурс]: автореф. … канд. филол. наук / В.В. Литвинова. – Краснодар, 2009. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com/individualno-avtorskie-kontsepty-v-strukture-hudozhestvennogo-mira-reya-bredberi.
36. Лихачев, Д. С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачёв // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста. Антология / под ред. В.П. Непрознака. – М.: Academia, 1997. – С. 280–288.
37. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
38. Пименова, М. В. Концептуальные исследования. Введение: учеб. пособие / М.В. Пименова, О.Н. Кондратьева. М.: 2011. – С. 104–105
39. Попова, З. Д. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 2000. – 30 с.
40. Самойловских, Е. А. Концептосфера уральской поэзии (на материале уральской поэтической школы) дис. … магистр. филол. наук / Е.А, Самойловских. Челябинск, 2016. – 110 с.
41. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2004. – 992 с.

42. Стернин, И. А. Методика исследования структуры концепта / И.А. Стернин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание. – Воронеж, 2001. – С.58–65.
43. Топоров, В. Н. Два дневника (Андрей Тургенев и Исикава Такубоку) // Восток - Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. четвертый. М.: Наука, 1989.
44. Шведова, Н. Ю. К определению концепта как предмета языкознания / Н.Ю. Шведова //Языковая личность: текст, словарь, образ мира. Сб. статей. – М.: Изд-во РУДН, 2006. – С. 508–510.
45. Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2009. – Вып. 39. – 136 с.

Научно-критическая литература

46. Адмони, В. Г. Поэтика и действительность. Из наблюдений по зарубежной литературе XX в. / В.Г. Адмони // Л.: Советский писатель, 1975. – 312 с.
47. Бах, М. Австрия в первую половину XIX века / М. Бах. – Вып. 1–2. – СПб., 1906. – 670 с.
48. Бахман, И. Из «Франкфуртских лекций» / Пер. С. Шлапоберской. Звезда. – 2020. – № 11. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/library/239454 (дата обращения: 17.05.2022)
49. Белобратов, А. В. Метод и роман: Роберт Музиль / А.В. Белобратов. – Л.: ЛГУ, 1990. – 160 с.
50. Бент, М. И. Я весь – литература: статьи по истории и теории литературы / М.И. Бент; сост. А.Г. Бент, М.М. Бент. – Санкт-Петербург: Изд-во Сергея Ходова; Крига, 2013. – 720 с.
51. Богданова, Е.В. Языковые особенности жанра дневника. Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2008. № 1 (1): в 2-х ч. Ч. I. С. 28–33.

52. Вахитова, Т. М. Картина мира в прозе Леонида Леонова / Т. М. Вахитова // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. – 2006. – № 5. – С. 32–40.
53. Витгенштейн, Л. Избранные работы / Пер. с нем. и англ. В. Руднева. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. – 440 с.
54. Волокитина, Н. И. Фаустианские мотивы в творчестве Франца Верфеля: дис. … канд. филол. наук / Волокитина Н. И. – Екатеринбург [б. и.], 2019. – 165 с.
55. Гасымова С.Д. Специфика «рассказа-открытия» в творчестве С. Цвейга [Электронный ресурс] / С.Д. Гасымова. // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Филологические науки. – 2010. – №1. – С.10–21. – Режим доступа: http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-avstriya/gasymova-specifika-rasskaza-otkrytiya.htm.
56. Гарин, И. И. Век Джойса [Электронный ресурс] / И.И. Гарин. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. – 848 с. – Режим доступа: http://lib.ru/DVOJS/garin_djois.txt.
57. Гегель, Г. В. Ф. Феноменология духа / Г.В.Ф. Гегель; пер. с нем. Г.Г. Шпета. – М.: Наука, 2000. – 495 с.
58. Гессе, Г. Магия книги: Эссе о литературе. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2019. – 336 с.
59. Горбунова, Н. Г. Языкотворчество Дж. Джойса: словообразовательный аспект (на примере романа «Улисс») [Электронный ресурс]: дис. ... канд. филол. наук / Н.Г. Горбунова. – Электрон. текст. дан. – СПб., 2005. – 204 с. – Режим доступа: http://www.james-joyce.ru/articles/yazikotvorchestvo-joysa-slovoobrazovatelniy-aspekt.htm.
60. Грифцов, Б. А. Как работал Бальзак. М., «Сов. писатель», 1937; 2-е изд.: М.: Гослитиздат, 1958. – 160 с.
61. Гуссерль, Э. Картезианские размышления. Пер. с нем. Д.В. Скляднева. СПб.: Наука: Ювента, 1998. – 315.

62. Давлианидзе, Д. С. Ранние произведения Роберта Музиля: дис. ... канд. филол. наук / Давлианидзе Д.С. – Тбилиси, 1973. –180 с.
63. Ефименко, Е. А. Австрийцы vs. немцы: истоки определения австрийского национального самосознания // Австрийский журнал гуманитарных и общественных наук. – 2015. – № 5–6. – С. 48–53.
64. Ефименко, Е. А. Немецкоязычная литература Австрии или своеобразие австрийской прозы второй половины XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2013. – № 1 (19). – С. 80–82.
65. Заболотских, Л. В. Ключевые элементы австрийской национальной концептосферы в современном восприятии австрийской культуры и самоидентификации австрийцев [Электронный ресурс] // Преподаватель XX века. – М.: Прометей МГПУ, 2013. – №1. – С. 275–281. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/v/klyuchevye-elementy-avstriyskoy-natsionalnoy-kontseptosfery-v-sovremennom-vospriyatii-avstriyskoy-kultury-i-samoidentifikatsii.
66. Заболотских, Л. В. Национальная концептосфера как фактор формирования культурной картины мира (на примере Австрии): дис. … канд. филол. Наук. Л.В. Заболотских. – М., 2018. – 172 с.
67. Заболотских, Л. В. Функционирование концепта «австрийский» с точки зрения «своего» и «чужого» в лингвокультурологии [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2015. – №20. – С. 565–570. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/100/22671/.
68. Зарубежная литература XX века. Учебник под редакцией Л.Г. Андреева. – Текст: электронный. – М.: Высшая школа, 1996. – Режим доступа: http://www.infoliolib.info/philol/andreev/12.html (дата обращения: 2.06.2022).
69. Затонский, Д. В. Австрийская литература в XX столетии / Д.В. Затонский. – М.: Худож. лит., 1985. – 444 с.
70. Затонский, Д. В. Художественные ориентиры XX века. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.

71. Зелинский, С. А. Психологический анализ личности и творчества Франца Кафки [Электронный ресурс]. – CANADA.: Altaspera Publishing & Literary Agency Inc, 2013. – 294 с. – Режим доступа: http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/zelinskij-analiz-kafki/index.htm.
72. Зинченко, В. Г. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме: учеб. пособие / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 224 с.
73. Зусман, В. Г. Кафка и Первая мировая война // В кн.: Литература и война. Век двадцатый. Сборник статей к 90-летию Л.Г. Андреева. М.: МАКС Пресс, 2013. – С. 52–61.
74. История австрийской литературы XX века. Том I. Конец XIX – середина XX века – М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2009 – 632 с.
75. История австрийской литературы XX века. Том 2. 1945–2000 – М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010 – 576 с.
76. История немецкой литературы: в 5 т. Т. 5. – М.: Наука, 1976.
77. История нем. лит.: Новое и новейшее время / Под ред. Е.Е. Дмитриевой, А.В. Маркина, Н.С. Павловой. – М.: РГГУ, 2014. – 808 с.
78. Казначеев, С. М. Австрийская идея в романе Роберта Музиля «Человек без свойств»: дисс. ... канд. филол. Наук. – Москва, 1996. – 155 с.
79. Казначеев, С. М. Проблема стиля в тв-ве Музиля [Электронный ресурс]. Филологические науки. – 1996. – № 5. – С. 25–34. – Режим доступа: https://md-eksperiment.org/post/20190328-problema-stilya-v-tvorchestve-roberta-muzilya.
80. Карельский, А. В. Утопии Роберта Музиля // А.В. Карельский. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур. – М.: РГГУ, 1999. – Вып. 2. – С. 157–188.
81. Конышева, Н. Ю. Принципы экранизации романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» в фильме Ф. Шлёндорфа «Молодой Тёрлес» / Н.Ю. Конышева // Модели взаимодействия литературы и театр: сборник студенческих научных статей по итогам VII Международной научно-

практической конференции-фестиваля АРТсессия. – Челябинск: из-во ЧГПУ, 2015. – С. 133–147.

82. Конышева, Н. Ю. Система национальных и индивидуально-авторских концептов в романе Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» / Н.Ю. Конышева [Электронный ресурс] // Выпускная квалификационная работа по направлению 44.04.01 «Педагогическое образование». Направленность программы магистратуры «Филологическое образование». – Челябинск, 2018. – 119 с. – Режим доступа: http://elib.cspu.ru/xmlui/bitstream/handle/123456789/4710/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%8B%D1%88%D0%B5%D0%B2%D0%B0_%D0%9D_%D0%AE_%D0%92%D0%9A%D0%A0.pdf.
83. Конышева, Н. Ю. Системные отношения концептов в романе Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» / Н.Ю. Конышева // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей VII Междунар. науч. конф. молодых ученых. – Екатеринбург: УМЦ-УПИ, 2018. – С. 169–175.
84. Красавский, Н. Д. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах: Монография // Н.Д. Красавский. – Волгоград: Перемена, 2001. – 495 с.
85. Красавский, Н. А. Эмоциональный концепт «жестокость» в романе Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» / Н.А. Красавский // Филология и лингвистика в современном обществе. – М.: Буки-Веди, 2014. – С. 73–77.
86. Красавский, Н. А. Эмоциональный концепт «отвращение» в романе Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса». Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 2 (44): в 2-х ч. Ч. II. С. 114–118.
87. Красавский, Н. А. Эмоциональные концепты «страх» и «одиночество» в романе Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» //

Современная филология: материалы III междунар. науч. конф. – Уфа: Лето, 2014. – С. 115–118.

88. Криволапова, Е. М. К вопросу о жанрообразующих признаках дневника [Электронный ресурс] // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. №5. С. 198 – 203. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-zhanroobrazuyuschih-priznakah-dnevnika.
89. Кучумова, Г. В. Роман Клауса Хоффера «У бирешей» как постмодернистский ребус// Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2019. Т.11, вып.2. С.102–109.
90. Лашо, Ж.-М. Коллаж/Монтаж [Электронный ресурс] // пер. Н. Меньковской // Коллаж. – М.: ИФ РАН, 1999. – Режим доступа: https://iphras.ru/page51136758.htm.
91. Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное / Э. Левинас. – СПб.: Университетская книга, 2000. – 416 с.
92. Лотман, Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя [Электронный ресурс] // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – С. 21–184. – Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lot/lot-021-.htm.
93. Мамардашвили, М. К. Кантианские вариации [Электронный ресурс] // Этика Канта и современность. Рига: Авотс, 1989. – Режим доступа: https://royallib.com/read/mamardashvili_merab/kantianskie_variatsii.html#0.
94. Мамардашвили, М. К. Эстетика мышления. Беседы // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. М., 2000. – Режим доступа: http://gtmarket.ru/laboratory/basis/5061.
95. Мамонова, Е. Ю. Мотив «второго рождения» в немецкоязычном романе первого десятилетия XX века: Т. Манн, Г. Гессе, Р. Музиль, Р.М.

Рильке: автореф. дисс. … канд. филол. наук / Е.Ю. Мамонова. – Пермь, 2007. – 18 с.

96. Маркс, К. и Энгельс, Ф. Сочинения. Изд. 2. М., 1995. – Т. 4. 638 с.
97. Маслова, В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие. М.: Флинта, 2004. – 256 с.
98. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа [Электронный ресурс] Мир: Академический Проект, 2012. – 331 с. – Режим доступа: https://culture.wikireading.ru/52002.
99. Нагибин, Ю. М. Роберт Музиль и его роман [Электронный ресурс]. – Современник, 1987. – Режим доступа: https://libking.ru/books/nonf-/nonf-criticism/521946-yuriy-nagibin-robert-muzil-i-ego-roman.html.
100. Наумов, Е. И. Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. 2-е изд. Л.: Лениздат, 1973. – 456 с.
101. Наумова, Е. И. Психоанализ Ж. Лакана как современная диалектическая концепция [Электронный ресурс]: автореф. дисс. ... канд. филос. Наук / Е.И. Наумова. – СПб., 2011. – 24 с. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com/psihoanaliz-zh-lakana-kak-sovremennaya-dialekticheskaya-kontseptsiya.
102. Неретина, С. С. Тропы и концепты / С.С. Неретина. – М., 1999. – 277 с.
103. Ницше, Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Пер. с нем. Е. Герцык и др. – М.: Культурная Революция, 2005. – 880 с.
104. Ницше, Ф. По ту сторону добра и зла [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.lib.ru/NICSHE/dobro_i_zlo.txt.
105. Опарина, Е. Ю. «Своё» и «Чужое» в художественном мире Ф. Верфеля: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е.Ю. Опарина. – Нижний Новгород, 2009. – 24 с.
106. Павлова, Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 312 с.

107. Павлова, Н. С. Уроки Музиля. Поэтика романа «Человек без свойств» [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 2000. – № 5. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/voplit/2000/5/pavlova.html.

108. Пестова, Н. В. Австрийский экспрессионизм в общеевропейском экспрессионистском контексте [Электронный ресурс] // Педагогическое образование в России. 2015. – №10. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/avstriyskiy-ekspressionizm-v-obscheevropeyskom-ekspressionistskom-kontekste.

109. Рачин, Е. И. Истоки и эволюция мировоззрения Л. Н. Толстого: Дис... на соискание ученой ст. д-ра филос. наук / Моск. гос. ун-т электроники и математики 1997. – 39 с.

110. Ромашкина, М. В. Дневник: эволюция жанра [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 6. – Режим доступа: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=15447.

111. Самуйлова, М. Е. Элизабет фон Арним: основные этапы жизни и творчества [Электронный ресурс] // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2014. №4. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/elizabet-fon-arnim-osnovnye-etapy-zhizni-i-tvorchestva.

112. Сартр, Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр; пер. с фр., предисл. В. И. Колядко. – М.: Республика, 2000. – 639.

113. Свительская, Т. А. Изображение человека в творчестве Р. Музиля и его роман «Тревоги воспитанника Тёрлеса» / Т.А. Свительская // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж: ВГПУ, 1973. – С. 74–86.

114. Сейбель, Н. Э. Австрийский роман Zwischenkriegszeit: Монография / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2006. – 414 с.

115. Сейбель, Н. Э. Австрийская параллель: А. Штифтер, Г. Брох, Р. Музиль Монография / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2005. – 290 с.

116. Сейбель, Н. Э. «Жизнь есть театр». Эволюция тезиса от XVII века к XX столетию [Электронный ресурс] // Мировая культура 17–18 веков как метатекст Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». – СПб, 2002. – С 66–69. – Режим доступа: http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/sejbel-zhizn-est-teatr.htm.

117. Сейбель, Н. Э. Поэтика австрийского романа: автореф. дисс. … докт. филол. наук / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2007. – 38 с.

118. Солодилова, И. А. Скрытые смыслы и их языковое выражение в словесно-образной системе Роберта Музиля: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И.А. Солодилова. – Спб., 2000. – 14 с.

119. Стрельникова, А. А. Раннее творчество Германа Броха: (Своеобразие худож. исканий): автореф. дисс. … канд. филол. наук / А.А. Стрельникова. – М., 2003. – 25 с.

120. Томашевский, Ю. В. Хронологическая канва жизни и творчества Михаила Зощенко по материалам книги «Лицо и маска Михаила Зощенко». – М., 1994. – С. 340–365.

121. Фишер, Э. «Человек без свойств» (О творчестве Р. Музиля) // Вопросы литературы. – 1962. – № 5. – с. 119–142.

122. Фомичев, С. А. Периодизация творчества Пушкина: (К постановке проблемы) // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – Т. 10. – С. 5–21.

123. Хазанов, Б. Мост над эпохой провала: Музиль [Электронный ресурс] / Борис Хазанов // Иностранная литература. – 2013. - № 12. – С. 241–266. – Режим доступа: http://boris-chasanow.imwerden.de/most_muzil.html.

124. Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. В.В. Бибихина. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

125. Хильшер, Э. Поэтические картины мира / пер. с нем. Е. Грин. – М.: Художественная литература, 1979. –195 с.

126. Хюбнер, К. Нация: от забвения к возрождению / Перевод с немецкого А.Ю. Антоновского. – М.: Канон+, 2001. – 400 с.

127. Цалко, В. ФЕНОМЕН СТРАХА В ФИЛОСОФИИ М. ХАЙДЕГГЕРА Человек. Культура. Общество: материалы. IX науч. конф. студентов, магистрантов и аспирантов фак. филос. и соц. наук БГУ. Минск, 18 апр. 2013 г. / редколл.: А. А. Легчилин (отв. ред.), А. С. Солодухо. – Минск, БГУ, 2014. – С. 51–52.

128. Цветков, Ю. Л. Литература венского модерна: автореф. дисс. … докт. филол. наук / Ю.Л. Цветков. – М.: МПГУ, 2004. – 40 с.

129. Цветков, Ю. Л. Театральность романа Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса». Филология. Искусствознание Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2014. – № 2 (3). – С. 181–185.

130. Чеснокова, Л. В. Метафизический страх и тоска в немецкой и русской культурах: дис. на соиск. уч. степ. канд. филос. наук / Л.В. Чеснокова. – Омск, 2015. – 153 с.

131. Чехлова, Л. А. Взаимодействие исторического и фантастического как доминирующий принцип поэтики Л. Перуца (на материале романа «Маркиз де Болибар») Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота. – 2014. – № 6 (36): в 2-х ч. Ч. I. С. 200–203.

132. Шаховский, В. И. Эмоции и их концептуализация в различных лингвокультурных концептах / В. И. Шаховский // Международный журнал славистов: Русистика: сб. науч. трудов. – Киев, 2001. – Вып. 1. – С. 13–19.

133. Шервашидзе, В. В. Западноевропейская литература XX века. Учебное пособие / В.В. Шервашидзе – «ФЛИНТА», 2016. – 272 с.

134. Шитикова, Р. Г. Периодизация как теоретическая проблема (на примере творчества композиторов нововенской школы). Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, №22, 2013. – С. 138–148

135. Эпштейн, М. Эссе об эссе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.emory.edu/INTELNET/esse_esse.html.

136. Berghahn W. Robert Musil. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten / W. Berghahn. – Hamburg: Rowohlt, 1963. – 187 s.

137. Brasch, T. Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törles // Bücher der Welt: Weltliteratur, empfohlen von der Zeit, Zeitverlag Gerd Bucerius, Hamburg, 2015. – Nr. 33.

138. Breuer, C. Werk neben dem Werk. Tagebuch und Autobiographie bei Robert Musil. Georg Olms Verlag: Hildesheim, 2009. – 357 s.

139. Brüning, K. Die Rezeption der Gestaltpsychologie in Robert Musils Frühwerk / K. Brüning. – Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2015. – 335 s.

140. Corino, K. Robert Musil: Leben und Werk in Bildern und Texten. Verlag: Rowohlt, 1988. – 500 s.

141. Corino, K. Ödipus oder Orest? Robert Musil und Psychoanalyse / K. Corino // Robert Musil. Vom «Törles» zum «Mann ohne Eigenschaften» // Hrsg. von U. Bauer und D. Goltschnigg. München, Salzburg: FinkV., 1973. – S. 123–135.

142. Dajka, M. Der andere Zustand in Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften». – Verlag, 2009. – 72 c.

143. Kaiser, E., Wilkins, E. Robert Musil: Eine Einfuhrungin das Werk [Электронный ресурс] / E. Kaiser, E. Wilkins. – Stuttgart, Klett, 1962. – 367 s. – Режим доступа: http://www.musil.narod.ru/HTMLS/k/kaiser.htm.

144. Kraft, H. Musil / H. Kraft. – Wien: Zsolnay Verlag, 2003. – 356 s.

145. Kraus, K. Die Sprache [Электронный ресурс] / K. Kraus. – Wien: Die Fagkel Verlag, 1937. – 399 s. – Режим доступа: https://archive.org/details/DieSprache/page/n3/mode/2up.

146. Kroemer, R. Ein endloser Knoten? Robert Musils Verwirrungen des Zöglings Törles im spiegel soziologischer, psychoanalytischer und philosophischer Diskurse [Электронный ресурс] / R. Kroemer. – München: Wilhelm Fink Verlag, 2004. – 353 c.

147. Luserke, M. Robert Musil [Электронный ресурс] / M. Luserke. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. – Режим доступа: https://books.google.ru/books?id=QFO3DQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

148. Mülder-Bach, I. Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften: Ein Versuch über den Roman. I. Mülder-Bach.– Carl Hanser Verlag, 2013. – 544 s.

149. Nübel, B. Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin, Boston: de Gruyter, 2008. – 534 c.

150. Payne, P. Robert Musil's «The Man Without Qualities». – Cambridge University Press, 1988. – 272 p.

151. Reniers-Servranckx, A. Robert Musil. Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen. Bonn: Bouvier, 1972. – 317 s.

152. Renner-Henke, U. Eine wirklich verläßliche geistige Ordnung? Robert Musils Verhältnis zu Bibliotheken und Bibliothekaren. – Freiburg, 1983, S. 150–172.

153. Schmitz, M. «Bewußter Utopismus» und «Anderer Zustand» – Die Konzeption des Möglichkeitsdenkens in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften» / M. Schmitz. – GRIN Verlag, 2008. – 180 s.

154. Schneider, R. Die problrmatisirte Wirklichkeit: Leben und Werk Robert Musils. Versuch einer Interpretation / R. Schneider. – Berlin: V. Volk und Welt, 1975. – 176 s.

155. Strelka, J. P. Robert Musil: Perspektiven seines Werks P E T E R L A N G, 2003. –182 s.

156. Tejkalova, M. Aus meinen zerstreuten Notizen. Zur Tagebuchform bei Robert Musil: magisterska diplomová prace. – Brno, 2010.

157. Wagner-Egelhaaf, M. Anderer Zustand. Robert-Musil-Handbuch. – Berlin, Boston: de Gruyter, 2016. – S. 708–710.

158. Walter, F. Die Entstehungsgeschichte des «Mann ohne Eigenschaften» von Robert Musil. Wien: Boelau, 2000. – 551 S.

159. Wandruszka, M. Angst und Mut / M. Wandruszka. – Stuttgart: Klett-Cotta, 1981. – 200 s.

160. Zöchbauer, P. Der Krieg in den Essays und Tagebüchern Robert Musils. – Heinz, 1996, – 134 s.

Справочные издания, словари

161. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М.: Сов. Энцикл., 1962–1978. – Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp (дата обращения: 22.03.2021).

162. Хализев, В. Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 405 с.

163. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Эпос и роман (О методологии исследования романа). – М.: Худож. лит., 1975. – с. 447– 483.

164. Кубрякова, Е. С. Концепт // Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. М.: Изд-во МГУ, 1996. – 245 с.

165. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

166. Муравьев, В. С. Эссе [Электронный ресурс] // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 8: Флобер – Яшпал. – 1975. – Стб. 961–963.

167. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/?q=456.

168. Duden, K. Das Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle [Электронный ресурс] / K. Duden. – Режим доступа: http://www.duden.de/rechtschreibung/Angst.