



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЧГПУ»)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

РОМАН Р. МУЗИЛЯ «ДУШЕВНЫЕ СМУТЫ ВОСПИТАННИКА ТЕРЛЕСА»
В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ XX ВЕКА

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование
Профиль: Русский язык. Литература

Выполнила:
Студентка группы 502
Коньшева Н.Ю.

Научный руководитель:
к. ф. н., профессор
Сейбель Н.Э.

Работа рекомендована к защите
«___» _____ 2016 г.
Зав. кафедрой литературы и МОЛ
Д.ф.н., профессор Маркова Т.Н. _____

Челябинск
2016

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Специфика жанра романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса».....	10
1.1 Принципы эссеистского творчества Р. Музиля.....	10
1.2 «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» Р. Музиля как роман-эссе.....	19
1.3 «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» как роман воспитания.....	28
Глава 2. Традиции романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» в австрийской литературе XX века.....	40
2.1 Традиции творчества Р. Музиля в романе И. Бахман «Малина».....	40
2.2 Традиции творчества Р. Музиля в романе Э. Елинек «Перед закрытой дверью».....	55
2.3 Традиции творчества Р. Музиля в романе К. Рансмайра «Ужасы льдов и мрака».....	72
Глава 3. Традиции романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» в кинематографе.....	83
3.1 Принципы экранизации романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» в фильме Ф. Шлэндорфа «Молодой Тёрлес».....	83
Заключение.....	95
Библиографический список.....	98
Приложение.....	103

Введение

Творчество каждого художника индивидуально и самобытно в своей сущности и в то же время связано с современными ему общекультурными процессами, с традицией национальной литературы и с мировым литературным процессом. Проза австрийского писателя XX века Роберта Музиля (1880 – 1942) – совершенно особое, феноменальное явление в культуре Австрии, как с содержательной стороны, так и с формальной точки зрения. При жизни Музиль ощущал себя не оцененным по достоинству, ценимый лишь весьма ограниченным кругом знатоков. Слава одного из крупнейших художников и мыслителей австрийской и всей немецкоязычной литературы XX в. пришла к нему только посмертно, когда целое поколение молодых писателей восприняло его тексты как образец для новой литературы.

Герман Гессе открыл читателям его творчество наравне с такими фигурами как Э. Канетти, А. Зегерс, Т. Манн, М. Фриш. Называя роман «Человек без свойств» образцом национальной австрийской прозы, Г. Гессе отмечает парадоксальную метафоричность «столь невероятно умной книги». Музиль для него «автор большого романа <...>, один из самых ясных и оригинальных умов сегодняшней немецкоязычной литературы и в то же время блестящий стилист» [7. С. 155–157].

В противовес точке зрения Г. Гессе Г. Брох говорит о рациональности и научности стиля Музиля: «Писательские элементы в нем преобладают над поэтическими, то есть всё произведение поднято на рациональный уровень» [38. С. 164]. Рационализм сближает прозу Г. Броха и Р. Музиля, но и определяет суть их литературной полемики, несходство взглядов на многие художественные проблемы. Если Брох активно переосмысляет миф и историю, интересуется вопросами становления культуры и цивилизации, то Музиля интересуют проблемы самоопределения человека, его личного взросления, эволюции его взглядов. Поэтому, например, Г.-Э. Носсак, пришедший в немецкую литературу полемической статьей «Почему я пишу не как Герман

Брох?», в своих главных романах выбирает художественным ориентиром творчество Р. Музиля.

Современник Музиля, публицист Франц Бляй, поддерживавший начинающих художников, был посредником и в издательских делах Музиля, неоднократно предлагал ему сотрудничество в журналах «Der Lose Vogel» и «Roland». «В лице Роберта Музиля немцы получили великого моралиста», – пишет Ф. Бляй [Там же]. С этой точки зрения «Человек без свойств» – произведение эпохи, где на теме нравственности сосредоточено основное внимание.

Австрийские художники второй половины XX века «учатся» у Музиля, и послевоенная литература в той или иной мере наследует традиции автора «Тёрлеса» и «Человека без свойств». Среди наиболее показательных в этом отношении Ингеборг Бахман, Роберт Менассе, Эльфрида Елинек. Кристоф Рансмайр пишет в этом же ключе.

Публицист Р. Менассе, автор эссе «Страна без свойств» (Das Land ohne Eigenschaften, 1992), открыто цитирует Музиля. Современная Австрия, по его мнению, представляет собой реализацию тех тенденций, о которых Музиль говорит в своем главном романе. Названия текстов – «Человек без свойств» Музиля и «Страна без свойств» Менассе – говорят сами за себя. Утрачена национальная “самость” страны, отныне австрийская литература не отражает культуру нации, обладающую самосознанием и единым представлением о своем прошлом и будущем. На просьбу закончить фразу: «Мы единая нация, потому что...», – большая часть населения дала весьма лаконичный ответ, не вдаваясь в аргументации: «потому что мы – австрийцы». Аргументировать свою позицию никто не смог. Единая национальность как мироощущение и самореализация давно перестала быть единой, неким объединяющим звеном, таковым сейчас является стандартизированное клишированное мышление, и это «мы – австрийцы» прямое тому доказательство. Ответ на этот простой по своей сути вопрос стала искать художественная литература и эссеистика. Менассе в своей книге рассказывает об этом анкетировании, проведенном в

конце 1980-х г. Австрия в этом смысле «последний мир», о котором пишет К. Рансмайр, показывая дорогу от цивилизации к разрушению. Австрия, – констатируют эти писатели, – превращается в “страну без свойств”, без лица, без морали. Единственное свойство, которое присуще послевоенной австрийской культуре – это потеря этой культуры. Потребительское отношение к жизни, к природе Австрии сделало из нее «...сцену, украшенную живописными декорациями и совершенно безлюдную, если не считать глазеющих на нее иностранцев», «арену убийств», как скажет ранее И. Бахман [16].

Ингеборг Бахман пишет о несправедливой оценке романа Музиля, цель которого сам автор видел не просто в творчестве ради творчества, не в создании романа или даже некой философской системы, не в критике обезличенности Австрии, а в чем-то большем. Эта мысль близка и Г. Гессе, который тоже обозначил роман Музиля как нечто большее, чем просто книга: «попытка выйти через Австрию в Европу» [38. С. 164]. «Примеры Музиля не собираются нас искушать, но только вывести из шаблонного и конвенционального мышления. Они заставляют нас мыслить, мыслить точно и мыслить мужественно» [Там же].

Чрезвычайно показателен тот факт, что многие лауреаты Нобелевской премии по литературе ставили Р. Музиля, не получившего премию, выше и считали много достойнее себя. Элиас Канетти писал: «Произведения Музиля восхищают меня по сей день, и научился я из них самому трудному: тому, что можно десятилетиями работать, не зная, возможно ли закончить свое произведение, это – отчаянная смелость, состоящая главным образом из терпения, которое предполагает почти нечеловеческое упрямство» [40. С. 14]. Даже известный биографический факт Канетти осмысляет в свете достоинств автора: роман «Человек без свойств» Музиль так и не закончил, идя к нему всю жизнь, полная публикация романа соотносится с 1952 г., спустя десятилетие после смерти писателя.

Фигура Р. Музиля в мировой культуре представляет большой интерес. Так, на «самость» автора указывают многие. Он, действительно, «сам по себе». Он не стремится к экспрессивности, не стремится создать новую форму, новый стиль, а ищет свое и должно заметить, находит. В связи с этим творчество писателя популярно и в науке. Интерес к творчеству Музиля в литературоведении и критике проявляется в 50-е годы (Р. Миндер, А. Фирзе, Г. Кайзер, Уилкинс, Эйтне) [41] поддерживается в 70-80-е гг. (Давлианидзе Д.С., Свительская Т.А.) и усиливается с началом 90-х гг. XX в. (Белобратов А.В., Карельский А.В.) К самым первым критическим отзывам и попытке анализа творчества Р. Музиля относится книга «Роберт Музиль. Введение в творчество» (Kaiser/Wilkins, 1962 г.). В то время книга была достаточно популярна в силу своей неоднозначности и привлекла внимание к личности австрийского писателя.

В центре внимания русских ученых в большей степени находился поздний период творчества писателя, то есть «Человек без свойств», но не следует забывать, что он восходит к истокам первого романа, который предвещает главное дело его жизни. Сам Музиль признавался, что «Тёрлес» должен был стать второй его книгой. Среди наиболее значимых имен, труды которых в определённой степени посвящены «Тёрлесу», следует выделить А.В. Белобратова. Автор при изучении текста рассматривает нравственные проблемы, уделяет внимание теме становления личности и формированию этой личности историей [2]. «Становлению метода» Музиля уделена большая часть монографии. Среди его характеристик исследователи подчеркивают амбивалентное постижение мира, стремление к самопознанию, в течение всего его творческого пути и достигает апогея в «Человеке без свойств».

А.В. Карельский делает акцент на философии Р. Музиля, его теории иррационального видения мира и функционировании данной философии в творчестве. Дилемму «разум – чувство» А. Карельский выдвигает как основную предпосылку формирования идиостиля писателя и как следствие всего этого – особая психология уже в первом романе. Он опирается на эссе Музиля, берет за

основу теорию «иного состояния» (*der andere Zustand*) [17]. Роман «Человек без свойств» как образец австрийского романа *der Zwischenkriegszeit* рассмотрен в работах Н.Э. Сейбель. Автор сосредотачивает внимание на специфике жанра, опирается на мотивный и концептуальный уровни произведения, уделяя внимание историческому фону, давшему пищу для формирования австрийского романа¹. Межвоенный период австрийской литературы значительно обогатил её развитие. Противоречивость эпохи становится причиной возникновения на основе существующих традиций новых тенденций развития науки и искусства.

Исторический контекст имеет большое значение и в нашем случае. Наиболее значимы для нас особенности музилевского эссеизма, зарождающегося с самых первых прозаических текстов Р. Музиля.

Д.В. Затонский в своей статье «Роберт Музиль и его роман «Человек без свойств» в основном сосредотачивает внимание на последнем романе Р. Музиля. Роман «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» он рассматривает как явление, открывающее серию музилевских текстов, как основу его творчества, которая находит продолжение в новеллах и «Человеке без свойств». В 1918 году идеи особого постижения действительности реализованы в «Эскизе художественного познания». Кроме того, в работе автор выделяет особо проблему нации, говорит о пророческом пафосе и историческом контексте романа². И в этом смысле работа Д. Затонского тоже для нас важна.

Солодилова И.А. в своей диссертации «Скрытые смыслы и их языковое выражение в словесно-образной системе Роберта Музиля» [28] выявляет закономерность представления скрытых смыслов романов Музиля через словесные образы и художественные средства. Работа посвящена анализу идиостиля писателя на примере двух романов. В ходе анализа языкового материала текстов выявлены следующие общие главные скрытые смыслы: синтез рационального и иррационального взглядов на мир, безнравственность мира как основное свойство эпохи, одиночество человека в мире.

¹Сейбель Н.Э. Австрийский роман *Zwischenkriegszeit* [Текст]: Монография / Н. Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2006. – 414 с.

² Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии/ Д.В.Затонский// М.: Худ. лит. 1985. – 444 с.

В диссертации Е.Ю. Мамоновой «Мотив “второго рождения” в немецкоязычном романе первого десятилетия XX века: Т. Манн, Г. Гессе, Р. Музиль, Р.М. Рильке» [15] на примере четырёх романов исследована общая для XX века идея гибели мира, тема детства и взросления, традиционно связанная с трансформацией личности. Мотив “второго рождения” изначально связан с преодолением смерти, проблемой греха, с очищением в случае с Тёрлесом. Возможность для этого предоставляет познание сфер жизни: наука, искусство, физиология и духовность.

Актуальность исследования обусловлена тем, что ранее роман Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» не рассматривался подробно как самостоятельный, а лишь в качестве претекста будущего творчества австрийского классика. В большинстве работ роман только назван. Р.Музиль в известных работах и монографиях представлен не как начинатель литературной стилевой традиции XX века, а в качестве представителя своей эпохи. Культурный контекст бытования первого романа не изучен до сегодняшнего дня, большинство авторов поднимают исторический пласт текста, иллюстрирующий Австрию XX века. Успех романа отразился на дальнейшей судьбе текста и позволил ему существовать в других формах и видах искусства, говорить о тех же проблемах, но под другим углом и с более близкого расстояния, нежели это сделал Музиль. Отсюда возникает необходимость рассмотрения и культурного контекста романа.

В связи с этим **цель** нашего исследования – анализ романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» с точки зрения жанрового своеобразия, традиций и бытования в культурном контексте XX века.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- изучение и анализ теоретических работ по проблеме;
- выявление специфики жанра романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»;
- анализ эстетических традиций романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» в австрийской литературе XX века на примере романов

И. Бахман «Малина», Э. Елинек «Перед закрытой дверью» и К. Рансмайра «Ужасы льдов и мрака»;

- выявление значения, роли и места романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» в кинематографе, анализ кинотрадиции на примере экранизации Ф. Шлэндорфа «Молодой Тёрлес»;

- разработка методических рекомендаций при изучении темы становления личности на материале экранизации романа Р. Музиля в старших классах.

Объект исследования – творчество Р. Музиля и в частности роман «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» как источник литературной и кино-традиции.

Предмет исследования – жанровые традиции, тип героя, система этико-эстетических коннотаций романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» в контексте культуры XX века.

Методы исследования: социокультурный подход, опирающийся на труды Н.А. Бердяева, А.Н. Пыпина, Н.С. Тихонравова, С.А. Венгерова при анализе художественных произведений;

Структура работы включает введение, три главы и заключение. В первой главе исследуется проблема стиля Р. Музиля, обозначены основные принципы его эссеистской эстетики, послужившие основой всего творчества автора, рассматривается функционирование выделенных принципов в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса». Вторая глава посвящена вопросу наследования литературной традиции стиля Р. Музиля его последователями, формам бытования романа в австрийской литературе XX века на примере текстов И. Бахман «Малина», Э. Елинек «Перед закрытой дверью» и К. Рансмайра «Ужасы льдов и мрака». В третьей главе творчество Музиля рассмотрено как источник кино-традиции на примере экранизации Ф. Шлэндорфа «Молодой Тёрлес». На материале экранизации разработаны методические рекомендации при изучении темы становления личности в старших классах.

ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА ЖАНРА РОМАНА Р. МУЗИЛЯ «ДУШЕВНЫЕ СМУТЫ ВОСПИТАННИКА ТЁРЛЕСА»

1.1 Принципы эссеистского творчества Р. Музиля

В основе музилевского метода лежит эссеизм, основанный на философии «математического человека» и поэтическом познании мира. Синтез логики, художественности и психологии порождают неповторимый стиль, в точности отражающий состояние и самоощущение героев. Однако сам Музиль постоянно и весьма резко протестовал против квалификации его как «психолога», иронизировал над «манией психологизирования» у современников, над их одержимостью «изысками и нюансами», над самим понятием «душа». Начиная свой путь с малой прозы, австрийский классик уже заявил себя как эссеист, после чего продолжил эту жанровую линию в своих новеллах и романах. В последнем из них («Человек без свойств» 1921–1942 г.) жанру эссе посвящена целая глава.

Эссе – это самостоятельный, самодостаточный и в высшей степени индивидуальный жанр, существующий вне родов литературы и чаще характеризующийся внежанровостью [30]. И эта мысль очевидна уже потому, что некоторые теоретики рассматривают его как отдельный род литературы, не имеющий возможности быть однозначно отнесенным к лирике, эпосу или драме. Чрезмерная искренность и исповедальность сближает эссе с лирическими формами [3, 4]. Наследуя методы каждого из родов, эссе обособлено от остальных прозаических жанров. Выбирая форму эссе, Р. Музиль стремится «рассмотреть предмет со всех сторон, не охватывая его полностью» [18. Т. I. С. 291]. Он всегда дает возможность читателю быть активнее, чем «наивный читатель», создавать текст вместе с героями и автором, и даже находит это необходимой частью процесса. По Гессе, который условно делит всех читателей на три типа: «наивный», «хороший» и «свободный», – это

второй тип читателя. Он покоряется материалу, и «внезапно открывшаяся взгляду изнанка мнимой свободы писателя, его зависимость и подневольность, пожалуй, вызовут у такого читателя большее восхищение, чем любые изощрения прекрасного мастерства и словесного искусства» [7. С. 46–50].

Эссе – абсолютно музильевский жанр: он удобен своей гибкостью, бессистемностью, позволяет синтезировать рационализм и художественность, и за счет этого текст становится максимально метафоричным, полным ассоциаций.

Начинает автор свои творческие шаги с «Ночных тетрадей мсье вивисектора» (1900). «Интеллектуальным скальпелем он препарирует себя и окружающих», подвергает мир «рассудочному анализу». В «Ночных тетрадях» Музиль говорит об амбивалентности своего мироощущения, что позже унаследуют его герои. Дневной взгляд на мир рационален. Ночь открывает иные истины, меняется самоощущение, взгляд раскрывается вовнутрь. Это тот же мир, но способ познания уже другой, более достоверный, но не имеющий доказательств, «я так вижу, так чувствую» – единственное обоснование всего. Да и сам автор признавался, что эта область не поддается рациональному анализу. Именно это видение мира с позиции вивисектора выделяет человека среди массы, он становится обладателем некоего знания, недоступного другим, он обособлен, не всегда понят окружающими. Только ему открываются «тайны улицы».

Опираясь на «Ночные тетради» автора, мы можем выделить следующие важные принципы музильевского эссеизма.

Принцип «вивисекции»³ лежит в основе «науки о человеке». С этого принципа Музиль начинает свои опыты. Ученик Ф. Ницше, Музиль заимствует это слово у него. Да и форму эссе, к слову, тоже из философии переносит в литературу. Герой «Ночных тетрадей» именуется себя «мсье вивисектором», наблюдающим за собой и за своими героями. Вивисектор – «тип грядущего человека мозга», и тип трагический. И здесь Музиль прав: его тексты не были

³ здесь и далее курсив наш – Н.К.

так популярны при жизни из-за того, что не были поняты. Как пишет С. Цвейг, трагедия вивисектора в повторном переживании своего страдания: в реальности и в момент самонаблюдения, а самонаблюдением он занимается все время. И если поначалу Музиль преобразует пространство, окружающее его (комната, улица), то вскоре становится вивисектором душ человеческих, в этом случае среда бытования исследуется как причина трансформации явлений, происходящих в ней. Объект, который рассматривается не изнутри, а снаружи вовнутрь, который погружен в инородную среду, вдруг перерождается совершенно в иное, утрачивает детальное, индивидуальное и предстает в модифицированной форме, не всегда желаемой. Такой взгляд позволяет рассмотреть объект подробно: рассмотреть его с точки зрения бытования в пространстве, в которое он помещен, изучить факторы, влияющие на него, эволюцию данного объекта в ходе эксперимента.

Вивисектор Музиля – это психолог, которого интересуют болезни века и который, сам того не подразумевая, предсказывает новые диагнозы своей эпохи («Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», «Человек без свойств»). Рациональному анализу Музиль подвергает абсолютно все, потому что человек есть часть того, что его окружает. Понять, почему человек такой и почему воспитанники, находящиеся в равных условиях существования, идут по противоположным путям развития, возможно только рассмотрев условия формирования этих личностей, факторы, воздействующие на их мир. Выводы, к которым приходит Музиль, внешне кажущиеся незначительными, в своей сущности играют большую роль.

Свобода изложения мысли, свойственная эссе, – наиболее оптимальный вариант для вивисекторских экспериментов. Неслучайно в переводе с французского языка, откуда и пришел этот жанр, *essai* – *опыт*, набросок [31]. Никогда не знаешь, к каким выводам ты можешь прийти в результате эксперимента, так и эссе из всех жанров в наибольшей степени стихийно и субъективно, и по своей субъективности может спорить с лирикой. Ход экспериментального музильевского метода направляют порядок следования

мыслей, факторы действительности. Мысль, не зажатая в рамки жанра, плавно, неторопливо развивается, порождая новую мысль, неразрывно связанную с предыдущей, она есть внутреннее развитие. «Это последовательность развития каждой мысли до её “антимысли”, соединение антагонистических смыслов внутри романа» [23. С. 148]. За счет смыслового повтора достигается внутритекстовая вариативность. Автор дает ряд синонимичных образов, приводящих в результате и к количественным, и к качественным преобразованиям смыслов. Принцип смыслового повтора обуславливает факт преемственности произведений Музиля. «Тёрлес» словно “вырастает” в «Человека без свойств» (что относится, в частности, и к образам главных героев), впитавшего в себя все идейное и художественное многообразие ранних произведений.

Эссе позволяет автору наиболее свободно мыслить и является своего рода спасательным кругом для художника, вынужденного жить в мире сковывающих рамок, законов и ограничений. Не имея таких рамок, эссе не предполагает исчерпывающей трактовки предмета.

«Описательный стиль в романе тоже благотворен – как средство против науки и научности. Глядя на этих людей, все втискивающих в жесткие рамки, произвольно ощущаешь потребность изображать жизнь расшатанной» [17].

Но все-таки творить – означает, прежде всего, размышлять о жизни, а потом уже её изображать. Сама действительность диктует Музилю его стиль. Ощущая нехватку свободы в жизни, он компенсирует её творчеством. Художественность не терпит ограничений, произвольность и свобода – главное условие жанра эссе и творчества в целом. Оно не всегда нуждается в точности, временной определенности, но и не исключает этих составляющих. Музиль стремится уйти *от научности* в своей «науке о человеке» и приблизиться к естественности во всем: в образах, в слове, в мысли. Соотношение в нужной мере интеллекта и искусства, достижение «интеллектуально-эмоциональной цели» привносят значительную толику художественности в тексты Музиля.

Цель дневников автор обозначает как поиск «своей линии духовного развития», а писательство – верный способ найти нужные ответы.

«Меня так и тянуло писать, но я не знал, зачем я должен это делать. После того, как я опубликовал «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», мне удалась книга, читая гранки которой всего два года назад, я испытал истинное наслаждение от точности и живости языка, каким она написана, хотя с трудом удерживался от соблазна подправить множество сырых мест» [20]. В поисках своего идиостиля Музиль стремится любыми способами избежать того, что называют долгом писателя. Любой, кто отходит от своего писательского долга, не писатель, как саркастически замечает В. Борхерт в одном из своих рассказов. Интерес состоит не в том, что ты говоришь (хотя это не менее важно), а как ты это говоришь. Именно в этом состоит цель Музиля, и в этой области он достиг наивысшего мастерства. К тому же не стоит забывать, что по образованию Музиль инженер. Логическое мышление в сумме с художественным миропониманием даёт сложный, неповторимый стиль писателя, хотя сам автор стремится скрыть свой «математический мир».

Так, желание обретения собственного стиля вызвано средой и стремлением к индивидуальности. Эссеистская свобода служит средством единения и структурирования частей романа, предстающих в результате как художественное целое. Эссе как *полифункциональный жанр* предполагает синтез художественности, философии и достоверности [29]. Сочетая в себе эти три смыслообразующие составляющие, эссе претендует на всеохватность мысли, предмета, явления. «Возможности становления духа, пути его постижения, “завершенность” и “незавершенность” движения мысли и истории – проблемы, которые в равной мере поднимаются в эссеистике [23]. И не только в эссеистике, нужно сказать, но и в романном творчестве, и в новеллистике Музиля. В современной науке эссе определяется не только как форма рассмотрения и исследования предмета, но и как способ жизни. И у Музиля именно вторая сущность понятия реализована в большей степени.

Принцип недосказанности, характерный для художников вообще, в большей степени находит отражение в текстах Р. Музиля, он целенаправленно прибегает к этому приему. По Музилю, автор не имеет права говорить читателю все о своих героях. Поэтому, несмотря на определённую свободу, он все-таки ограничен в объеме изложения, Г. Гессе называет это «мнимой свободой». Этот принцип Музиль наследует от Йенса Петера Якобсена (роман «Нильс Люне» 1880 г.), и именует его «стилем хроникёра». Детальность изображения статических явлений позволяет показать эволюцию персонажей. И тогда за счет нанизывания каждой отдельной детали о произошедших изменениях не возникает надобности говорить, они становятся очевидными, ощущается движение. Позже Э. Хемингуэй назовет это «стилем айсберга». На поверхности лишь небольшая часть всего текста, больший смысл имеет подтекст и работа читателя. Обозначая общую канву произведения и хронологию событий в тексте, Музиль не говорит главного и тем самым достигает необходимого результата. Г. Гофмансталь говорил: «Глубину необходимо прятать. Где? На поверхности» [41. S. 153], – именно таков главный принцип Р. Музиля. Его тексты поверхностны, неясны, неочевидны, но именно в этом и заключена их глубина и именно поэтому австрийского писателя считают одним из трудночитаемых. Сдержанность и простота скрывают всю глубину мысли и чувства, сложное содержание, вытекающее в подтекст.

«... Человеческие души должны лишь просвечивать сквозь действия и слова, причем ни в коем случае не отчетливей, чем в действительной жизни» [20].

Образы и герои текстов Р. Музиля достаточно зримы, правдоподобны и реалистичны. Этот эффект достигается с помощью недосказанности. *«Персонажи живут в романе не только там, где о них рассказывают, но и там, где они не появляются, – живут самостоятельной жизнью, приходят и уходят, причем каждый раз несколько переменившимися» [20].* Такого эффекта не было бы, если бы автор прямо указал на факты влияния. Музиль предоставляет «свободу причины и следствия», давая возможность читателю восстановить

упущенное. Писатель должен хорошо знать то, о чем он пишет, потому что именно в этом случае у него появляется возможность опустить многое из того, что он знает, и если письмо правдиво, читатель заполнит авторские лакуны. Принцип недосказанности требует выделения наиболее значимых событий, деталей и образов, иначе эта игра теряет смысл. За счёт восстановленных кусочков образы приобретают новые смыслы.

«Реализм» музилевских текстов – еще одна важная проблема, связанная с предыдущей. Музиль её называет «проблемой нерешённого натурализма». Художнику свойственно идеализировать действительность, тогда реализм автоматически исключается. Музиль же стремится к реалистичности, но реалистичности «прекрасной», чтобы герои не выходили за рамки реальности, то есть не были совершенными, но сохраняли красоту действительности, это своего рода «эстетизация зла»: показать несовершенную жизнь прекрасной. Задача трудная, и более того, невозможная в большинстве случаев, Музиль, на наш взгляд, этого добивается в своем романе.

Важной и самой трудной, но требующей решения проблемой стиля, вытекающей еще в один принцип творчества, Р. Музиль находит возможность *самовыражения писателя*. Форма выражения мыслимой действительности и есть инструмент художника, работать которым нужно аккуратно и точно. Эссе в высшей степени субъективный жанр, поэтому возникновение проблемы поиска авторской позиции закономерно. Слово слишком несовершенно и материализовано для передачи «невыразимого», «от слов лучше держаться подальше» [20], поэтому автор видит главной целью своих ночных тетрадей поиск инструмента выражения.

«Я должен искать свой стиль. До сих пор я пытался выразить невыразимое прямыми словами или намеками. Это выдает мой односторонний интеллектуализм. Сам я мучился сомнениями; я не знал, чего хочу, знал лишь, чего не хочу, а это “не хочу” включало все, что считалось долгом писателя» [20].

Интеллектуализм оказывает деформирующее действие на искусство. К этой мысли Музиль постоянно возвращается. К тому же логичность изложения мысли не дает свободы, к которой автор так стремится, это слишком узкий стиль для него, отражающий лишь одну сторону предмета. Привычные и традиционные приемы литературы автор старается избегать, не считая возможным соединения понятий долга и писательства.

На страницах своих рукописей автор изображает «великие душевные потрясения», они становятся толчком его творчества, из них соткан весь Музиль. Писательство и есть способ абсолютного самовыражения. Нигде в большей степени кроме как в писательстве не выражен автор. Проблема самовыражения – это проблема общего плана, она охватывает все характеристики стиля. Выбор материала и способа его изложения, формальная и семантическая стороны текста – вот что характеризует Музиля как художника: эссе как форма выражения, мысли вивисектора касательно «науки о человеке», свобода мысли и слова, самостоятельность текста и героев, их независимость в какой-то степени от автора. Музиль отказывается в какой-то степени от самонаблюдения, а точнее сказать маскирует этот процесс, прибегая к игре воображения. Скрываясь за своими персонажами, он остается собой и просвечивает сквозь их судьбы, но это перестает быть столь явным и неприкрытым.

Проблемой *разграничения сознательного и бессознательного* Музиль занимается на протяжении всего творчества. Принципы его эссеизма, так или иначе, сводятся к этому вопросу. Чувственно-духовная сторона жизни крайне интересует Музиля. «...*Не исключено, что результат (если мы сопоставим рассудочную, константную сторону нашей натуры с другой, противоположной) будет поразительным*» [17]. «Нерациоидное» отнюдь не иррационально. Оно лишь своеобразная сфера проявления всеобщих закономерностей, более сложная, полная отклонений и опосредований. «Здесь движение необходимого не только скрыто под нагромождением случайных «ситуаций», не дающих себя приручить «фактов»; они сами становятся формой

этого движения, его единственными законными носителями» [10]. Для своего времени романтики в этой области преуспели, по крайней мере, чувственно-духовное восприятие мира – это их заслуга. Но что касается современников Музиля, то им эпоха романтизма во многом уступает. Соседство философа и художника в авторе позволяет ему с разных ракурсов смотреть на мир, вынуждает быть то одним, то другим: «Сегодня я склоняюсь к художникам». И в этом весь Музиль: в причудливой гармонии философии и поэзии («То в одних мненедостает философичности, то в других человечности»). И в этом его же и трагедия: в невозможности и неспособности развести эти два явления. Тогда возникает вопрос: существует ли между ними вообще грань, или это два явления одной сущности, которые следует объединить и назвать третьим словом, скажем, создатель, творец.

«Вивисектор и визионер, трезвый аналитик и опьяненный экстатик – таким поочередно и одновременно предстает Музиль в своих произведениях» [17]. Именно этому противоречивому сочетанию он обязан своим стилем и неповторимым художественным миром. Некий синтез чувственных и логических представлений порождает его индивидуальный слог. Сухость и глубина мысли Музиля-философа дополняется живописностью языка Музиля-художника, и уже мысль выглядит не так примитивно, как если бы её оформил плохой писатель, и не так непостижимо, как если бы она была написана пером философа.

Эссеизм Р. Музиля, таким образом, предполагает самонаблюдение через призму взглядов героев, романтизацию прозы в стремлении разграничения чувственно-духовного и рационального, предоставляет автору свободу мысли и чувства, и дает возможность читателю воссоздать незавершенную картину о предмете, открыть новые смыслы текста, и, наконец, целью писательства автор считает изображение «великих душевных потрясений».

1.2 «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» Р. Музиля как роман-эссе

Возможность синтеза аналитичности и суггестивности Р. Музиля видит в эссеизме. Принципы эссеизма составляют основу художественного мастерства Музиля. В связи с этим роман Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» – это роман-эссе.

Во-первых, первый роман Музиля трактуется нами как роман-эксперимент (опыт) с идеологической точки зрения. Реализуется это значение в двух важных смыслах. С одной стороны, это писательский опыт самого Музиля, поиск своей художественной линии. С другой, – физические и духовные эксперименты автора над своими героями. Роль вивисектора он доверяет главному герою Тёрлесу. Его ощущение и понимание мира совершенно иное, нежели у других персонажей. Ему доступны такие чувства, которые недоступны остальным и присутствие которых он ежеминутно ощущает, но они ему еще неизвестны. История с Базини, чей «организм» и «рассматривается в микроскоп», даёт Тёрлесу знание, которое он не умеет применять. Базини уличён в воровстве денег у своих одноклассников. Этот проступок становится движущей пружиной всего романа. Что могло послужить причиной воровства, Тёрлес не понимает. Единственным логичным объяснением поступка может быть только бедность. Оставляя все полученные из дома деньги в трактире или у Божены, и желая быть как все, ну или, по меньшей мере, не хуже всех, быть мужчиной, Базини не находит лучшего варианта, как украсть их. Еще вчера Базини ничем не отличался от товарищей, внезапная перемена, и человек другой, его теперь за человека-то и не считают. Воспитанники выходят из своего сложившегося, естественного, «дневного» образа мальчиков из благополучных семейств, и Тёрлес силится их почувствовать и понять.

В момент первого наказания Базини Тёрлес пытается посмотреть на всю ситуацию под другим ракурсом: не изнутри наружу, не ужасаясь проступком Базини, а вовнутрь, пытается понять свое чувство и чувство Базини: *«Он сам наблюдал за собой. Но так, словно, в сущности, глядел в пустоту и видел себя только как бы нечетким пятном со стороны. Однако из этой неясности – со стороны – в отчётливое сознание медленно, но все явственнее проталкивалась одна потребность»* [18. С. 62]. Именно эту цель он преследует, когда мучает Базини, который переступил через свое достоинство в надежде на прощение, но в итоге все больше унижаясь. Во всей этой истории Базини постепенно утрачивает индивидуальное, человеческое.

Помимо чувств Базини, Тёрлеса в большей степени интересует собственное состояние, которое удивляет его. Эти противоречивые чувства автор и называет смятениями: тоска по дому, не связанная с образом родителей, чувство одиночества и покинутости взрослыми, неожиданное для него состояние полового возбуждения, осознание своей непохожести и в итоге полное равнодушие ко всему происходящему.

Тёрлес понимает, что опуститься так низко он бы себе никогда не позволил в силу чувства достоинства и воспитания, но оказавшись на месте Базини, он не усмотрел бы в краже и рабском подчинении ничего немислимого: *«Все бывает – вот и вся мудрость»* [18. С.102], – приходит Тёрлес к выводу.

Во-вторых, *свобода и непоследовательность* повествования составляют основной принцип соединения частей романа. Ослабленность сюжета характерна для всего творчества Р. Музиля, и «Тёрлес» в этом смысле не исключение. Внутреннее движение романа организуется вокруг главного героя и главной идеи. Сюжет романа прост и незатейлив: юный Тёрлес отдаётся в кадетский корпус на воспитание, далее автор нам показывает жизнь воспитанников учебного заведения. Несмотря на то, что сюжетная линия чётко в тексте прослеживается, её смягчают и размывают размышления, в которые погружаются герои и повествователь. Бесфабульность связана, прежде всего, с тем, что внимание автора направлено на внутреннюю жизнь его героев, на их

духовные искания. Эта сторона представляется Музилю наиболее интересной и в этом и заключена вся суть «науки о человеке».

Так, начало романа повествует нам о прощании родителей со своим единственным сыном Тёрлесом и о причине этого расставания. Кадетский корпус, в котором предстоит учиться Тёрлесу, находится далеко от столицы среди пустынных серых полей. «Здесь сыновья лучших семей страны получали образование» [18. С. 2]. Рамки экспозиции романа стерты сосредоточенностью повествователя на эмоциях родителей и самого Тёрлеса. Привыкший жить под опекой взрослых, герой страдает от тоски по дому и неожиданно для себя осознает всю новизну этого ощущения. Пытливый ум Тёрлеса понимает, что тоска не связана с образом родителей и каждый раз, когда возникает это чувство, он не соотносит его с домом. В итоге пустота внутри становится лишь поводом вызвать в душе боль и стремлением понять, почему так происходит. Это непознанное чувство преследует героя на протяжении всей его жизни в учебном заведении, но воспринимается оно Тёрлесом каждый раз иначе. Оно не узнано им, оно предстает в разных проявлениях.

«По сути это было всегда одно и то же чувство. И по сути даже вообще не чувство...» [Там же. С. 81].

«...Это одно чувство в разное время осознавалось им все же по-разному...» [Там же. С. 82].

Соединение противоположных смыслов внутри романа дает возможность рассмотреть мысль со всех сторон. С первых страниц автор говорит, что все новое в жизни Тёрлеса подвергалось изучению и, если не понимаю, то хотя бы попытке понять, за счет этого роман и имеет непосредственность. На описание событийной канвы уходит лишь малая часть текста. То есть Музиль своим стилем говорит о том, что каждое явление жизни является самодостаточным и может претендовать на описательность и внимание художника.

«Расшатанный» стиль романа достигается за счёт ассоциативных рядов, возникающих в сознании главного героя. Весь роман строится на понимании и

непонимании Тёрлесом жизни, внутренние монологи персонажа составляют весь текст произведения, и лишь иногда они перемежаются с действием, включением автора в текст и с философией Байнеберга, которая, в общем-то, тоже зачастую дана глазами Тёрлеса. Мышление Тёрлеса это мышление художника, оно образно в высшей степени и представляет собой поток мыслей. Любое новое знание Тёрлес инстинктивно соотносит со знакомым ему уже понятием, отсюда возникает произвольный ассоциативный ряд образов и воспоминаний. Бесконечные слова Байнеберга о необходимости учиться на таких «случайных формах» как Базини вызывают у Тёрлеса мысли о бесконечности. «Тёрлес знал это слово по курсу математики» [18. С. 56]. Пугающе-бесконечным казалось ему молчаливое небо, глядящее на него. В сознании героя возникает знакомое с детства чувство незащищенности и испуга. Изображая ассоциативную цепочку образов, Музиль раскрывает объемное представление о состоянии героя в данный момент, но не дает его полностью. Это хорошо показано на уровне лексики: «подобное ощущение», «даже в тех мыслях у Божены было *что-то от этого, что-то особое*», «мысль была *то разумной и обыденной, то полной безмолвия*». Объяснение срывает лишь внешнюю оболочку, не обнажая сути. Тёрлесу самому незнакомо это ощущение, но он все время чувствует его присутствие, и оно будоражит его ум.

Так, потребность изображать жизнь «расшатанной» позволяет автору перечислять признаки и свойства каждого предмета и явления через призму видения подростка, не сводящего изучаемый объект ни к рациональному пониманию иерархии его свойств, ни к целостности художественного образа. Мир предстает полным несвязанностей, противоречий, несуразностей, странных и многозначных совпадений. За счет этого принципа регулируются смысловые отношения внутри художественного целого, и в итоге открываются новые скрытые смыслы.

В-третьих, эссеистика предполагает и даже требует *неопределённости, недосказанности*. Данный принцип даёт возможность читателю стать активным участником романа. То, о чем автор умолчал, читатель стремится восполнить

самостоятельно. Содержательные и смысловые пропуски вполне осознанны. Наиболее показательным в романе является эпизод, когда наступают праздники и воспитанники могут уехать домой на четыре дня. Байнеберг и Райтинг уезжают и возвращаются уже изменившимися. Сам выезд из закрытого училища в «свободный» мир оказал влияние на воспитанников. *«...Они принесли с собой из внешнего мира какую-то свежесть и светскость <...> с ними как будто произошла какая-то перемена» [18. С. 101]*. Они начинают сторониться Базини и понимают, что он почувствовал свободу и нашел для себя защитника в лице Тёрлеса. Так становится ясным, что герои обрели каждый для себя новые смыслы. Палачам наскучила покорность их жертвы Базини и старые забавы их уже не веселят, а Базини надеялся на защиту Тёрлеса, на самом деле не получив таковой. Самая важная перемена происходит в сознании Тёрлеса. Постоянное желание Байнеберга и Райтинга чувствовать свое превосходство над Базини приводит героя к простой истине: не жажда справедливости движет ими, а жестокость лишь как единственный способ самоутвердиться.

Музиль не всегда указывает на произошедшие метаморфозы в характерах и душах героев. Так, Тёрлес тихо и ласково приказывает Базини сказать: «я вор». Позже Базини рассказывает Тёрлесу, что Байнеберг отдает свои приказания очень ласковым голосом. За время отсутствия героев мы понимаем, что с ними произошла перемена, Тёрлес уже повлиял на Байнеберга, что весьма странно при существующих между ними особых отношениях, отличающихся от отношений Тёрлеса с другими персонажами.

Постепенно автор показывает эволюцию Райтинга, его желание самоутвердиться за счет слабых и жажду чувственного познания мира. Безжалостный вначале, он сближается с Базини. На это указывает поведение Байнеберга: он начинает за ним тщательно следить и понимает, что Базини покорен Райтингу, в котором нашел защиту, пусть недолгую. Позже в компанию двоих внедряется Байнеберг со своими идеями индийских методов издевательства. Цель и идеология сплачивает Байнеберга и Райтинга уже в

начале романа: «...Он [Тёрлес] чувствовал, что у обоих есть еще что-то общее, что они хотят утаить от него» [18. С. 61].

Эскизность романа нашла отражение и в образах героев. Ни один из центральных персонажей не показан Музилем крупным планом, детально. Единственная попутная характеристика Байнеберга на первых страницах текста: «...к молодому барону Байнебергу, долговязому, костлявому юноше с сильно оттопыренными ушами, но выразительными, умными глазами» [18. С.8]. В кратком описании Музиль обращает внимание на социальный статус героя. Не без иронии автор отмечает внешность персонажа: костлявость и нелепость противоречат умным глазам и титулу. Каждому герою Музиль дарит такую постоянную характеристику, которая дает ёмкое представление о нём. «Лишь те стороны их сущности высвечены автором в темноте их общей анонимности, которыми они соприкасаются с главным героем и главными темами романа» [28. С. 63]. Это может быть поведенческая черта, как в случае с Базини акцентируется внимание на его слабости не только духовной, но и физической: он женствен, стыдлив, его тело белое, нежное. При описании и упоминании о нём Музиль постоянно иронизирует. Байнеберг реализует идею «самовоспитания через зло», он идеолог в этой компании. В Райтинге подчеркивается тирания и безжалостность к тем, кто сопротивляется ему. О внешности самого Тёрлеса не говорится ни слова. Образ героя складывается только из его душевных смятений. Главная характеристика персонажа – рационализм и художественное преобразование действительности. Несмотря на отсутствие развёрнутых описаний, в ходе прочтения романа складывается целостное и неоднозначное представление о каждом персонаже.

В-четвертых, *романтико-реалистический пафос* романа достигается за счет поэтизации порока, но порока юношеского, то, что Музиль называет «выхвачено из жизни» или «списано с самой жизни», но «в гениальную и трудно поддающуюся истолкованию минуту жизни» [17]. Реализм в сочетании с «величественно злым», грубо-обыденным есть все то, что в «Тёрлесе» автор обозначает «средой», «реалиями», «реальностью». Аморальная трактовка темы

вызвала интерес и во времена Музиля, и привлекает читателей и исследователей сегодняшнего дня. Стремление писателя положить в основу своего изображения действительности реальные общественные контакты, образ конкретного человека, психология, поступки, сознание которого определено его непосредственным окружением, последовательно приводят к тому, что романские герои вступают в поединок со средой, изображаются в гуще социальных событий. Молодой Тёрлес, не имея возможности изменить действительность, вынужден жить по законам адаптации. «Этим методическим расшатыванием сложившихся моральных норм и табу, пристальным интересом к оборотной стороне морали Музиль в первую очередь обязан Ницше с его иронией над буржуазным homo bonae voluntates (Человек доброй воли). И на этой линии вполне закономерно появляется искусство эстетизма» [20]. Зло воспринимается как средство обогащения и большего «утончения» художественной природы героя. Заглядывая в будущее, в котором Тёрлесу уготован писательский путь, Музиль говорит устами своего героя: «Я несколько не отрицаю, что это было унижение. А почему бы и нет? Оно прошло. Но что-то от него осталось навсегда: та крохотная доза яда, которая необходима, чтобы лишить душу ее слишком уверенного и спокойного здоровья и дать ей взамен здоровье более утонченное, обостренное, понимающее» [20]. И все-таки Музиль с оговоркой утверждает благотворное воздействие отрицательных импульсов. Он говорит, что, «забредая в тесные закоулки чувственности», его герой изменил «чему-то серьезному, сокровенному в себе». Чувствительность и впечатлительность души Тёрлеса, которая поначалу его пугала, вводила в ступор, позже оказывается оцененной им же, понятной, неотъемлемой частью его жизни.

В-пятых, характерной особенностью стиля Музиля является не объективность по отношению к изображаемому, так называемый «взгляд со стороны», а *субъективность*, заложенная в главном его герое. Текст романа построен на приеме несобственно-прямой речи, ставшем популярным в художественной литературе после А.С. Пушкина: автор соединяет мысли и

чувства своего героя со своими, сливает его речь со своей речью, думает за персонажа. История рассказывается в третьем лице, но это взгляд именно Тёрлеса на все происходящее. Он стремится дойти до самой сути вещей. *«Тёрлес понял не все. Только у него снова возникло ощущение, что какая-то невидимая петля вдруг стянулась в осязаемый, смертельный узел»* [18. С. 54]. Автор стоит над своими героями, делая периодически замечания и обобщения, в ход повествования он не внедряется. Тёрлес – единственный главный герой романа, все события и персонажи даны через его восприятие, и восприятие это иное, нежели у Райтинга, Базини или Байнеберга. Отличие взглядов не только и не столько результат социального, скажем, положения героев в учебном заведении на данный момент: Базини – жертва, Райтинг и Байнеберг – диктаторы, (хотя это, безусловно, важный критерий) сколько в выборе своего пути, который был сделан задолго до этой истории, а она лишь послужила неплохим показателем сущности человека. Тёрлес – и соучастник, и сторонний наблюдатель, свидетель. И в этом последнем амплуа он ведет себя как исследователь.

Субъективизм романа усиливается и за счет того, что главный герой автобиографичен. Юношеские годы Р. Музиля протекали в Айзенштадте в закрытом военном училище для мальчиков, куда он и помещает главного героя. Полнотой информации он обладает только о Терлесе, а на остальных смотрит как бы глазами героя. Рассказ ведется с временной дистанции, после того как «душевные смуты» Терлеса давно завершились, не сломав его личность, но оставив след, преподав некий незабываемый урок. И Музиль – ученый, исследователь в еще большей степени, чем его неопытный герой.

В-шестых, необходимость развести понятия «рациональное» и «чувственное» напрямую связана с основным мотивом романа – мотивом познания. Тёрлес в какой-то момент «проникся совершенно новым уважением к математике, она <...> сделалась чем-то очень живым» [18. С. 68] для него. Тёрлес осознавал всю странность операций с мнимыми числами, в частности с квадратным корнем изминус единицы. (Корень изминус единицы равен мнимой

единице). В иносказательной форме Музиль пишет о наличии в жизни моментов, не дающих осязаемый результат, но «оказывающих реальное влияние на эту жизнь», о наличии «сверхчувственного, находящегося по ту сторону строгих границ разума» [17. С. 168], как мнимые числа. Для анализа человеческого сознания и познания Музиль обращается к точным наукам, прежде всего к математике. «В ней рационалистичность и точность не исключают операций с величинами мнимыми и иррациональными. А душа человека как раз полна неосязаемого» [17. С. 169]. Если на иррациональные числа смотреть с точки зрения математики (ratio), то они естественны, если подходить «к их странности прямо», они кажутся невысказанными. При этом важно то, что Музиль говорит не «иррациональный», а «нерациоидный». В «Очерке поэтического сознания» (1918) Музиль различает две области внешнего мира по отношению к познающему «я» – «рациоидную» и «нерациоидную». «Рациоидная» область, – поясняет Музиль, – охватывает всё поддающееся научной систематизации, сводимое к закону и правилу, следовательно, в первую очередь физическую природу». Факты в пределах «нерациоидной» области «не дают себя приручить, законы напоминают сито, события не повторяются, они неограниченно изменчивы и индивидуальны... это область ценностей и оценок, этических и эстетических отношений, область идеи...». «Нерациоидное» в отличие от иррационального, не поддается логике, но, тем не менее, доступно постижению. Это относится к сфере чувства, интуиции, но познаваемо и доказуемо.

Попытка разграничения сознательного и бессознательного, осмысления героем трансцендентных факторов в романе неоднократно повторяется, но она безуспешна. Не без иронии Музиль описывает тягостный процесс постижения героем философии Канта: *«Уже утром Тёрлес купил дешевое издание тома, который видел у учителя, и воспользовался первым же перерывом, чтобы приступить к чтению. Но из-за сплошных скобок и сносок он не понимал ни слова, а если он добросовестно следовал глазами за фразами, у него появлялось такое ощущение, словно старая костлявая рука вывинчивает у него мозг из*

головы» [18. С. 72]. К вопросу о двойственности сознания Тёрлес возвращается в конце романа, когда пытается объяснить учителям свое неоднозначное поведение. На ситуацию Базини он смотрел глазами разума. Выводы, которые делает для себя герой: человек может смотреть на мир с точки зрения разума и чувства: *«Вещи – это вещи и таковыми, вероятно, останутся навсегда. И я, вероятно, буду смотреть на них то так, то этак. То глазами разума, то другими... И я больше не буду пытаться сравнивать одно с другим...»* [18. С. 130]. Это не вторая жизнь вещей, а другой взгляд на них, который не выражается словами, потому ему нелегко об этом сказать.

Так, роман Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» исполнен «самоцитат» из эссе автора. Одна и та же фраза постепенно «отделяется» от своего автора, и если первоначально она опознается как личное высказывание, то в процессе ее вариации и повторения приобретает значимый смысл в контексте романа. Музиль находит несколько значимых художественных формул, отражающих сущность структуры романа. При ослабленной фабуле внутреннее движение романа организуется вокруг главного героя и главной идеи. За счёт этого эссеистская свобода текста структурируется в художественное единство романа-эссе.

1.3 «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» как роман воспитания

В межвоенный период происходит стремительное развитие австрийского романа, сопровождаемое насыщенными историческими событиями. В это время типология жанра австрийского романа включает мистический (Г. Майринк, Л. Перуц), исторический (Й. Рот, С. Цвейг, Ф. Верфель), социальный (Э. Ховарт) и роман воспитания (А. Штифтер, Р. Музиль) [23]. Что касается Музиля, то его первый роман написан несколько ранее остальных.

Традиция романа воспитания ведет свое существование от эпохи Просвещения. Однако впервые термин «роман воспитания» (ein Bildungsroman)

использовался в 1819 году филологом Карлом Моргенштерном в его университетских лекциях. Немецкий философ Вильгельм Дильтей обратился к этому термину в 1870 году, а в 1905 году термин стал общепринятым. Инвариантом жанра считают роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» И.В. Гёте 1795 – 96 г. После Гете жанр синтезирует направления художественной мысли, помимо воспитательного аспекта добавляются еще одна или несколько жанровых характеристик: Ф. Гельдерлин «Гиперион» – эпистолярный роман, Л. Тик «Странствия Франца Штернбальда» – роман о художнике, Э.Т.А. Гофман «Житейские воззрения кота Мурра» – сатира с элементами автобиографии, Р.М. Рильке «Записки Мальте» – лирический роман, «Под колесом» Г. Гессе называют романом образования. В это же время (1906 г.) Музиль пишет свой роман воспитания «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», соединяющий в себе и признаки эссе. Синтез детектива и социально-исторического романа мы видим у Х. фон Додерера «Убийство, которое совершает каждый», в рамках традиции романа воспитания написан дебютный текст Г. Грасса «Жестяной барабан». Устремленный к осмыслению частных вопросов жизни, отражающий становление личности и участие мира в этом развитии, – роман воспитания стал популярен и востребован в новейшей немецкой литературе (Т. Бруссиг, З. Ленц, К. Хайн). Идею свободы роман воспитания, как известно, активно реализует.

Так, «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» Р. Музиля («Die Verwirrungen des Zöglings Törleß») – роман воспитания. Взгляд на человека как на явление, изменяющееся под воздействием внешних и внутренних факторов, – вот основное условие этой жанровой формы. Отсылка к теме становления личности очевидна в заглавии романа. Главный герой Тёрлес – воспитанник элитного военного интерната. «Шестнадцатилетней подросток, – признается Р. Музиль в своих эссе, – это всего лишь трюк. Сравнительно простой и потому податливый материал для воплощения тех механизмов душевной жизни, которые во взрослом человеке осложнены слишком многими наслоениями, здесь исключенными» [19]. Вынося имя героя в заглавие, автор таким образом

выделяет его. Личность героя действительно исключительная. Исключительна она в своем мироощущении и понимании происходящего. «Тёрлес от природы слишком духовен...» [19]. На формирование личности Тёрлеса влияют следующие факторы: кража Базини и ее последствия, отрыв от родительского дома, связь с проституткой, половое взросление, тотальная несправедливость, с которой он сталкивается в интернате, где, с одной стороны, сами подростки живут «правом сильного», с другой – администрация заботится лишь о респектабельности имиджа заведения. Главным для себя в романе Музиль определяет не становление подростка, а проявление слабых сторон его сознания: непонимание происходящего вокруг него.

На начало взросления Тёрлеса влияет проступок Базини. Кража, которая сама по себе мелка и незначительна, служит знаком приближающейся катастрофы. Реакция Тёрлеса и остальных воспитанников на поведение Базини диаметрально противоположны. Вполне закономерно желание героя не иметь ничего общего «с человеком, который крал, который потом предложил тебе себя в служанки, в рабы». В связи с этим Райтинг принял Тёрлеса за идеалиста, который стремится к справедливости и в чьем сознании мир существует по таким идеальным правилам морали, о которых Тёрлесу родители рассказывали в детстве. Постоянное чувство одиночества, непонимания, и ощущение избранности – имманентное, внутреннее состояние героя на протяжении всего романа. Реакция Райтинга, делающего вид, будто «вся эта история ему безразлична донельзя» [18. С. 42], впервые вводит главного героя в замешательство. В действительности история Базини – прекраснейший повод для Райтинга заработать авторитет и самоутвердиться.

Многие исследователи творчества Музиля сопоставляют историю подростков с историей нацистской Германии и в типах Райтинга и Байнеберга видят Гитлера и Муссолини. Д. Затонский именует Байнеберга «идейным палачом». «Атмосфера “Смятений воспитанника Тёрлеса” – это в чем-то атмосфера будущих нацистских концлагерей: если Райтинг – примитивный садист, то Байнеберг – палач идейный, по-своему предваряющий Гимmlера,

Гейдриха, Кальтенбруннера» [2]. В случае с романом эти параллели – пророчество, предупреждение. Их жестокость по отношению к Базини не просто кризис переходного возраста. Эта жестокость порождает целую философию. Главным идеологом садизма является Байнеберг, который, будучи очарованным индийскими приёмами, использует Базини как жертву, чтобы испытать свои теории: *«В Индии его бы посадили на бамбуковый кол. Это было бы по крайней мере удовольствием»* [18. С. 24]. Байнеберг гипнотизирует Базини, а гипнотическое воздействие применялось жрецами Древней Индии. Его увлечённость индийской философией оправдана тем, что отец Байнеберга служит в Индии. Ему нелегко мучить Базини, необходимость переступить через добродетель оборачивается порочностью, поскольку через унижение слабого он воспитывает в себе чувство абсолютной справедливости. Райтингу же *«важно забрать человека в свои руки и упражняться на нём, пользоваться им как орудием. Он был тиран и безжалостен к тем, кто сопротивлялся ему. Его приверженцы менялись со дня на день, но большинство было всегда на его стороне»* [18. С. 34]. Он жаждет власти.

Для кого-то оплошность Базини становится поводом самовоспитания и самовозвеличивания через унижение слабых (Райтинг и Байнеберг). Для кого-то это проявление жизни и стремление познать эту жизнь, потому что это непосредственно тебя касается, ты живешь в этом мире. *«Ничего нельзя было поделатъ; это была действительность»* [18. С. 40]. В эссе 1913 г. «О книгах Роберта Музиля», критикуя расхожие представления “о якобы существующих в жизни великих чувствах, которые писатель должен только отыскать”, Музиль высказал мысль, что само по себе сильное чувство “безлично”, потому неинтересно. Становясь личным, оно приобретает значимые масштабы. Действительность вдруг предстала такой, какой ее герой совершенно не ожидал увидеть. Помимо светлого дневного мира есть еще дверь в разрушительный, темный мир, пугающий своей неизвестностью. Границы этих миров столь неясны, что оступиться может каждый в любой момент. Терлеса начинают волновать вопросы: как и в какой момент происходит этот переход. Кража

вызывает у него противоречивые чувства. С одной стороны, он испытывает отвращение к Базини. С другой стороны, Тёрлес спрашивает себя: *«Что мне собственно от него нужно?»* [18. С. 88]. Тёрлес анализирует поведение истязуемого, поведение истязателей, потому что это выходит за рамки привычных правил. Однако он не преследовал цель мучить Базини, как может показаться в некоторых сценах романа. И это дало возможность Базини выделить Тёрлеса среди массы других воспитанников: *«Таких, как ты, больше нет. Они презирают меня не так, как ты, <...> ты не такой грубый, не такой хвастливый, как они... ты ласковый»* [18. С. 100]. Музиль показывает взросление Тёрлеса. Герой проходит через ряд ситуаций, которые так или иначе влияют на него, что-то в нём меняют. Тёрлес пропускает через сознание сцены издевательства над Базини, впитывает в себя эти впечатления, *«удовлетворяя ещё только пробуждающуюся, интуитивную жажду познания, полноты жизненного опыта»* [17. С. 171]. Справедливо замечание А. Карельского о том, что из своего романа Р. Музиль исключает все положительные факторы традиционного романа воспитания, благоприятно воздействующие на становление личности. Вместо разочарования первой любви у воспитанников интерес к проститутке Божене, вместо товарищества и мужской дружбы издевательства над своим сокурсником и унижения.

Божена – одна из тех «дам», что всем своим видом и поведением стремятся показать близость высшим слоям, отчего выглядят еще ниже, чем есть на самом деле. Музиль наделяет её стандартным набором женщины легкого поведения: работа горничной, папиросы, рубашка, сползшая с одного плеча, пошлая крикливо-красная юбка, залиvistый смех во весь рот. Вечера, проведенные у Божены, были единственной радостью Тёрлеса. Но забавляли его не столько утехи, сколько таинственность и запретность всего, осознание свободы от родителей, это будоражит его непорочное сознание. В этих «играх в мужчин» есть определённая доля иронии. Целомудрие и страх не позволяет юным подросткам быть порочными. В большей степени это ощутимо в образе Базини. Он глупо тратит большие суммы денег ради возможности похвастаться

своими «романами». Связь с Боженой становится для него защитой своей робости и слабости.

Тёрлес переживает важный период своего развития: взросление, прощание с детством, пробуждение чувственности. При этом Музиль наделяет героя аналитическим умом, что приводит к попытке осмысления происходящего. Анализ человеческой души не только главное стремление, но и одно из главных достоинств Музиля как писателя [17. С. 169]. И это со всей очевидностью обнаруживается и в «Тёрлесе».

Музиль отчасти последователь З. Фрейда: его задача – проникнуть в сферу подсознательного. «Фрейд в романе становится знаком современной ему эпохи. Самоанализ как форма постижения собственного внутреннего “я” активно используется главным героем» [24. С. 180–181] в романе. Прямые ассоциации с Фрейдом появляются уже в первом романе Музиля. Сам Музиль отвергал такие выводы фрейдистской теории, как мысль о «неукрощённой животности» человеческой природы, о господстве в ней инстинктов либидо. Термин «либидо» используется Фрейдом для описания хода психофизиологического развития человека. У Музиля Тёрлес неожиданно для самого себя испытывает наслаждение от стонов Базини, обнажённое тело, красивое, женственное, белое возбуждает его: *«Теперь в Тёрлесе действительно все кипело <...>. Тёрлес почувствовал какую-то приятность в этих жалобных звуках. Словно паучьими лапками пробежала у него по спине дрожь вверх и вниз; застряла между лопатками и коготками оттянула назад кожу на голове. К своему изумлению, Тёрлес понял, что находится в состоянии полового возбуждения»* [18. С. 32]. Эта сторона жизни ещё неизвестна юному Тёрлесу. Он бессилен перед властью чувственности. «Развитие подростка на определённом этапе приводит его к глубокому нравственному кризису, вызванному неверной ориентацией, движением, заводящим «в узкие, извилистые покои чувственности». Ощущение себя как избранника <...> оборачивается негативной стороной, не даёт устоять перед чувственным соблазном (запретная связь с Базини), нашёптывающим подростку: «в

одиночестве дозволено всё» [2. С. 28]. Вскоре наступившее отрезвление вызывает стыд за проведённые над собой «вивисекторские» опыты: *«Ему было стыдно. Как бывает стыдно утром, когда тебе ночью, в лихорадке, мерещилось во всех углах темной комнаты что-то ужасное»* [18. С. 130]. Ощущение чего-то ужасного, метафорический образ все туже затягивающейся петли проходит рефреном в тексте. В этом узком пространстве ему все теснее и теснее. Чувство стыда постоянно сопровождает Тёрлеса, еще одно из смятений. Ему совестно и неприятно смотреть на грязные пошлые улочки, ведущие к интернату, стыдно вспоминать отчисление Базини из учебного заведения, он стыдится выходок Райтинга и Байнеберга, и даже собственного страха и непонимания. Зачастую чувство стыда граничит в романе с чувством отвращения к этой гадкой действительности, в которой герою приходится быть. Тёрлес был далёк от той «мужественности» его друзей, которая нужна им была не для удовлетворения, а больше «для шика». С жадностью и нескончаемым любопытством он впитывает происходящее и пытается осмыслить.

Будучи зачисленным в интернат, чему Тёрлес упорно сопротивлялся, он познает новую жизнь без постоянной опеки родителей. У Музиля тема материнства проходит через весь текст романа. Единственной связью с матерью становятся письма. О случившейся истории с Базини Тёрлес также пишет в письме родителям, ожидая отрицательной оценки его проступка, удаления Базини из интерната. Однако получает в письме иное: *«Они одобряли решение дать Базини возможность исправиться и полагали, что из-за одного небольшого проступка нельзя человеку сразу ломать судьбу. Тем более что – и это они, понятно, подчеркивали особенно – речь тут идет не о сложившихся людях, а пока еще неустойчивых, развивающихся характерах»* [18. С. 44]. Безусловно, Тёрлес понимает правоту родителей, но не примиряется с их оценкой и сжигает письмо. *«Впервые в жизни он позволил себе такую непочтительность. <...> Качая головой, он сказал себе, что об этом еще надо подумать, хотя не мог точно объяснить себе почему...»* [18. С. 46]. В ночь перед тем, как было решено отдать Базини на суд класса, Тёрлес вспоминает

одно из писем матери. Письмо наводит героя на мысль: Базини должен явиться к директору с повинной. В эту ночь Тёрлес с теплотой думал о родителях. Неслучайно именно в этот момент герой вспоминает их совет. Желания участвовать в интриге больше нет, единственное, что хочет герой – вырваться «из этой смуты». Поэтому он и бежит из интерната. В начале романа Тёрлес не может смириться с мнением родителей о проступке Базини. Простая истина, которую проповедовали ему взрослые, приходит к герою постепенно и лишь через самостоятельное постижение проблемы. В финале он прочитывает их письма иначе, меняется его взгляд на эту ситуацию, на человека, на мир. Метаморфоза героя очевидна: он уже не бунтующий подросток, а юноша, понимающий и осознающий многое.

Будучи поначалу только свидетелем садистских выходок Райтинга и Байнеберга, неожиданно для себя Тёрлес превращается в соучастника. В связи с чем значимость приобретает мотив свободы, характерный для жанра романа воспитания. Этот мотив реализуется в двух важных смыслах.

Первый аспект в том, что воспитанники свободны от постоянного контроля взрослых, несмотря на наличие учителей. Подростки воспитываются в закрытом заведении. С одной стороны, они находятся под присмотром учителей, воспитателей, которые «вынесены за рамки конкретной ситуации» с Базини. Лишь в заключительных страницах книги (в сцене допроса) «мир воспитанников, наполненный борьбой честолюбий, пронизанный чувственностью и жестокостью, любопытством и страхом, приходит в соприкосновение с миром воспитателей» [2. С. 29]. Ученики формально ограничены правилами, которые существуют для всех: режим дня, правила приличия, уважение к личности, независимо от социального статуса и финансового положения. С другой стороны, они создали свой мир, где есть свои цари, рабы и молчаливое большинство, и где свои рамки свободы. «Ученики-садисты организовали тайную камеру ужасов», где решают взрослые вопросы, проводят эксперименты, проверяют свои теории. Это мир их господства. Базини в надежде на скорое прощение выполняет все прихоти властолюбцев. Он сам предлагает себя «в слуги»: «*О, мне было бы*

наслаждением тебе служить» [18. С. 100]. Казалось бы, Базини пытается сопротивляться влиянию Райтинга, но попытки напрасны. Страх быть опозоренным перед классом вынуждает унижаться, вступать интимную связь с однокурсниками. Тёрлес иначе смотрит на это. Человек (даже если он в чём-то повинен) не обязан терпеть унижение: мы все принадлежим к одному и тому же обществу. Люди равны друг перед другом. В отличие от Тёрлеса, Базини слаб не только духовно, но и физически (потому он женоподобен: «девические плечи», «женственные черты лица»). Через внешнее описание героя автор даёт внутреннюю характеристику.

Базини становится легче дышать, когда Райтинг с Байнебергом уезжают на каникулы, он чувствует свободу. К тому же он привык подчиняться и «уже не страдает от этого», следовательно, надо увеличить наказание: отстегать его кнутом, а он пусть поет при этом благодарственные псалмы; заставить его подавать, как собаку, «всякую грязную дрянь»; выдать его классу, и каждый из этой массы внесет свою долю, которой хватит, чтобы растерзать его на части. Наказания становятся унижительнее, Базини деградирует. В истязателях, как и в жертве, всё больше и больше животного и меньше человеческого: только одни – хищники, а Базини – жертва («Базини, как вертящийся мяч, валится наземь, весь в пыли, с нечеловеческими глазами...»). Понимая, к чему ведут выходки Райтинга и Байнеберга, Тёрлес отказывается участвовать дальше в этом затянувшейся истории. С этим аспектом связан и мотив одиночества героя, его изолированности от происходящего. Он сохраняет чувство достоинства, отстаивает свое право на свободу, он неподвластен Райтнгу:

Райтинг: «Я запрещаю тебе оскорблять нас здесь при Базини!

Тёрлес: «Ты ничего не можешь запретить! Прошло это время. Я когда-то уважал тебя и Байнеберга, а теперь вижу, что вы такое по сравнению со мной. Тупые, гадкие, жестокие дураки!» [18. С. 118]. К герою приходит понимание того, что внешне властные и авторитетные его товарищи на деле ничего величественного не представляют в сравнении с самим Тёрлесом.

Реакция Тёрлеса, его протест против их тирании, вызывает у Байнеберга ненависть. Они властны только над слабыми. Вся история истязания Базини показывает их слабость в большей степени, нежели бессилие Базини. Понимая, что авторитет под угрозой, Байнеберг и Райтинг решают отдать Базини на растерзание классу.

Мотив зависимости человека от толпы (свободы/несвободы), его «массовой» природы набирает обороты к финалу романа. «Укротители» запирают двери, чтобы никто не смог помешать всеобщему удовольствию, и оглашают письма матери Базини, указывая на бедность их семьи. На этом Музиль не останавливается: *«Решено было в следующую ночь привязать Базини к кровати и отколошматить его клинками рапир»* [18. С. 61]. Толпа страшна несправедностью ее гнева и «несимметричностью» ответа на проступок. Она слепо и жестоко мстит. В ней уже нет мыслящих людей, все, независимо от воли, силы, ума, поддаются стадному инстинкту в большей или меньшей степени. Никто и не думал даже об опасности, что Базини пойдёт к директору с повинной, настолько он был никчёмён. Боязнь выделиться, быть не таким, как все, пойти против мнения большинства, страх отчуждения со стороны окружающих движут толпой. Воспитанники интерната и слова против не скажут Райтингу, ибо в этом случае их ожидает участь бедного Базини: *«Они свалили всю вину на Базини, и весь класс, один воспитанник за другим, свидетельствовал, что Базини – вороватый, ничтожный малый»* [18. С. 62].

Следует согласиться с Н.А. Красавским, что концепт «жестокость» можно назвать ключевым в структуре романа Музиля. Это обусловлено, прежде всего, идейным содержанием текста. Автор наглядно показывает не только становление несформировавшихся личностей, но и зарождение в германских странах фашистской идеологии. Сценами издевательства над Базини Музиль «кричит» подобно Кассандре у Кристи Вольф о грозящей катастрофе, «человеконенавистничество пустило глубокие корни в Европе» [14. С. 73–77.]. Страшна жестокость своей бессмысленностью.

Главный герой романа Тёрлес в итоге приходит к той истине, которой ему так не хватало в себе, ощущение пустоты и непонимания сменяется безразличием и осознанием своего места в этом мире: «После всех волнений на душе у него стало удивительно ясно и просторно» [18. С. 124]. Истина, о которой Тёрлес сообщает Райтингу и Байнебергу прямо, им не понятна. Они видят желание власти и жестокость во всем, а Тёрлесу это ненужно. Страх быть непонятым учителями заставляет героя бежать из интерната, несмотря на это с непониманием Тёрлес вновь сталкивается.

Роман Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» мы справедливо называем романом воспитания. Автор показывает становление личностей, но делает это по-своему, отказываясь от привычных положительных факторов влияния и погружая героев в жестокую и пошлую действительность. Кажущаяся невообразимой жизнь родителей вдруг становится приемлемой и правильной. Кража, что так возмутила маленького Тёрлеса, перестала быть столь ужасной. Тёрлес формируется и как художник, теперь уже понимающий различие между днём и ночью. Двойственность сознания, свойственная Музилю, наследуется и его героем. От романа воспитания автор сохраняет «самость» героя, его тонко чувствующую натуру, конфликт противостояния с миром. Абсорбирующий все впечатления Тёрлес удовлетворяет еще только пробуждающуюся инстинктивную жажду познания жизни.

Своим первым романом Музиль привнес в литературу новую методологию освоения действительности, базирующуюся на сочетании ницшеанско-маховских философских традиций с математическими методами изучения мира и эссеизмом. Тёрлес у Музиля совершенно специфическая мыслительная модель («человек мозга»), совмещающая два способа познания мира. Он не принимает ни один факт как данность. Но и не допускает мысли, что непознанное на данный момент является непознаваемым вообще. В связи с этим жанр романа воспитания Музиль преподносит в ином ключе, акцентируя проблему греха и личной ответственности человека, испытания положительного отрицательным. Амбивалентность мироощущения героя дает

свободу варьирования смысловых и структурных частей текста и позволяет отнести его к числу «бесфабульных романов». Форма эссе соответствует авторскому представлению о сущности духовной жизни, эстетике и возможности отражения содержания мира в слове. Стилистая многосторонность Музиля становится гармоничной структурой, позволяющей соединить на первый взгляд противоположные смыслы романа.

ГЛАВА 2. ТРАДИЦИИ РОМАНА Р. МУЗИЛЯ «ДУШЕВНЫЕ СМУТЫ ВОСПИТАННИКА ТЁРЛЕСА» В АВСТРИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

2.1 Традиции творчества Р. Музиля в романе И. Бахман «Малина»

Ингеборг Бахман – яркая фигура в мировой (и австрийской) литературе XX века, имя которой ставят в один ряд с такими классиками, как Г. Гофмансталь, Ф. Кафка, Р.М. Рильке, Р. Музиль, Г. Брех, Й. Рот. Австрийская литературная традиция оказала большое влияние на становление Бахман как писательницы. «Ингеборг Бахман часто задумывалась над своим писательским призванием, которое она ощущала как необоримое принуждение, как одержимость и судьбу» [1. С. 5]. То, что Бахман наследует предшествующий опыт классической немецкоязычной литературы – неоспоримый факт (самим названием адресует «Новые римские элегии» И. Бахман к «Римским элегиям» И.В. фон Гёте, «духовными учителями» называет Р. Музиля, продолжает темы произведений Й. Рота, Х. фон Додерера). Несмотря на сознательное переосмысление опыта предшественников, Бахман – новое, самобытное явление австрийской культуры. В 1963 году писатель задумывает цикл социально-критических романов под общим названием «Виды смерти» (Die Todesarten), куда должны войти «картины жизни современного общества, которое сделалось величайшей ареной убийств, ибо люди не умирают своей смертью, их убивают» [1]. Жертвами несовершенного мира, по её мнению, становятся чаще всего женщины, поэтому цикл задуман как панорама женских судеб, наиболее исчерпывающе и показательно характеризующих эпоху. В 1971 году выходит в свет первый и единственный полностью законченный роман этого цикла «Малина».

«Малина» – произведение о самопознании, даже, скорее, роман-самопознание: бесфабульный текст, соединяющий в себе лирическое и

эссеистическое начала, состоящий из монологов главной героини. В нём отсутствует событие, основное внимание сосредоточено на эмоциональном состоянии персонажей и воспоминаниях. «Малина» – пример беспощадного самоанализа, едва ли не еще более беспощадного, чем у Музиля. Здесь используется тот же принцип «вивисекции», только Бахман называет его «покопаться в себе». Главная героиня соотносит себя с подопытным кроликом, крысой в лаборатории, пытающейся бороться с обстоятельствами, но не имеющей возможности что-либо изменить.

В романе три персонажа: рассказчица и двое мужчин, один из которых, Малина, оказывается персонификацией рациональной стороны сознания главной героини. Автор антропоморфизует одну из сторон человеческой личности, наделяет Малину вполне человеческими характеристиками (*«возраст на вид определить трудно, в настоящее время – полных сорок лет, автор некоего “апокрифа” ...»*, *«Малина с газетой в руках»*, *«Малина затерялся в толпе»*) [1. С. 14], и поначалу действительно возникает ощущение, что это реальный мужчина. Материализуется тень (традиционный мотив немецкоязычного романтизма, идущий от Шамиссо и Андерсена): *«Отношения с Малиной годами складывались из неудавшихся встреч, серьезнейших недоразумений...»* [1. С. 20]. Их «разность», непохожесть усилена гендерно: рациональную сторону сознания героини Бахман не случайно показывает в мужском облики. Рациональность становится высшей ценностью и привилегией мужского начала, женское же символически ассоциируется с тем, что противоположно разуму, то есть чувство. Знакомясь со своей рациональной стороной, героиня задается вопросом: кем же она и Малина могут быть друг для друга, ведь отношения между ними весьма специфические (их нередко принимают за мужа и жену). Персонификация своего второго “я” – попытка проанализировать свои жизненные воспоминания, отношения с Иваном. Героиня хочет понять, прежде всего, ту себя, которая живет больше чувством, потому что *«ему-то [Малине] прояснить нечего»*. Отношения героини с Малиной создают именно ту гармонию, то уравновешенное состояние, которое

необходимо, «чтобы жить и ослабить высокое напряжение чувств» [1. С. 55]. Несмотря на всю «разность» двух начал, каждое из них не может существовать суверенно (советы, споры), но и единым целым они стать не могут.

«Я – неизбежная тёмная история, которая сопутствует его собственной истории и пытается её дополнить, которую он однако отделяет от своей – ясной – истории» [1. С. 27]. Иногда возникает ощущение, будто Малина не воспринимает всерьёз чувственную сторону личности, отвергает её. Предположение героини, что она может обойтись без Малины, ошибочно. Не случайна эта оговорка в одной из бесед:

Малина: «Ты и я? А почему не сразу “мы”?» [1. С. 314].

«Мы» невозможно: быть с собой в ладу и одновременно в разладе – постоянное ощущение Я.

Две принципиальные характеристики жизни – это чувственность и движение. Малина – бездушие при чрезмерном развитии разума. Связать рационализм и чувственность становится невыполнимой задачей. Когда разум говорит «нет», а желание сильнее этого «нет», то возникает непримиримое противоречие, которое необходимо разрешить, пожертвовав той или иной стороной, одна из них в итоге побеждает в человеке. Однако потеря себя не тождественна потере разума (*«Малина, твёрдый и решительный, всегда со мной рядом»* [1. С. 138]). Рационализм защищает от опрометчивых поступков, чувственность подталкивает к действию. Конфликт и противоборство двух “я” ведет к саморазрушению её некогда гармоничной сути. Перед героиней стоит выбор сохранить чувственное начало или поддаться влиянию разума: *«Getrennt, meinte Frau Novak, wäre das lebbar, aber so, wie es sei, kaum, auch das Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbstzerstörung träten auf eine merkwürdige Weise hervor⁴»* [1. С. 268]. Потеря разума буквально грозит сумасшествием: чаще возникают “кровавые видения”. Раздвоенность подсознания с каждым разом всё больше приводит героиню в

⁴ Раздельно, сказала г-жа Новак, можно было бы выжить, но так, как это есть, – едва..., мужское и женственное, разум и чувство, продуктивность и саморазрушение выступили бы странным способом.

напряжение. Чувства Я постепенно накаляются, сдерживать свои эмоции становится труднее. В совокупности это приводит к попытке самоубийства. Необходимость рационального взгляда на жизнь становится потребностью и единственным спасением. Финал – окончательное торжество разума над чувством. Название последней главы романа «Von letzten Dingen» (от последних вещей) содержит прямую отсылку к эсхатологической философии. Все ощутимей предчувствие конца, сопровождающееся кровавыми видениями. В отличие от Р. Музиля, которому удается примирить в Тёрлесе сознательное и бессознательное начала, “рациоидное” и “нерациоидное”, Бахман приводит свою героиню к трагическому финалу.

Принцип «реализма» становится основополагающим в творчестве И. Бахман (Музиль называет это «выхваченным из жизни»). Бахман, как и её учитель, не идеализирует действительность. «Реализм» бахмановских текстов заключается в источнике творчества, которым, прежде всего, служит жизнь. Она говорит о вопросах, которые ставит для себя писатель, в своих «Франкфуртских лекциях». Источники творчества Бахман:

«...для писателя существуют прежде всего вопросы, которые, казалось бы, лежат за пределами чисто литературных... Это разрушительные, страшные в своей простоте вопросы, и там, где они не возникли, ничего не возникнет и в произведении» [35]. Такие «страшные в своей простоте» вопросы интересуют автора в течение всей жизни, начиная со стихотворений и малой прозы до самого главного её произведения – романа «Малина».

Проблемы, которые автор поднимает в романе, объединяют произведения И. Бахман и Р. Музиля. Австрийская действительность Каринтии, откуда родом оба автора, выступает неисчерпаемым источником их творчества. «Не только современная Австрия, но и великая Австро-Венгрия, а вместе с ней тема “великого прошлого”, габсбургского “конца столетия” и его влияния на историю и культуру современной Австрии», слышна в ее произведениях [27]. С. Шлапоберская в предисловии к произведению отмечает, что хронологические пласты в повествовании постоянно и непоследовательно

смещаются, частые провалы в прошлое обличают зыбкость и неустойчивость настоящего. Местом действия своего романа Бахман избирает Вену. Символом века, тысячелетия, австрийской исторической эпохи, воплощенного нацизма, гитлеровского режима в книге является образ отца [26]. Поэтому сны главной героини наполнены ужасами прошлого, связанного с газовыми камерами и депортациями. Этот образ предельно абстрактен. Отец предстает перед рассказчицей то палачом в красном плаще, то в окровавленном белом фартуке мясника, то в СС-обмундировании. Бахман удалось выразить ощущение «конца истории», настигшее Европу в конце восьмидесятых [27. С. 267–271]. Героиня борется с отцом за возможность выразить свое мнение, за право быть услышанной, быть собой и за право жить.

«Отец, на сей раз ты будешь со мной говорить и ответишь на мои вопросы!»

«Не далее как сегодня ты будешь со мной говорить и держать передо мной ответ!» [1. С. 252].

«Я живу, я буду жить, я взяла себе право на жизнь» [1. С. 250].

Он воплощает зло, которому без всякой надежды на успех противостоит душа, обреченная на одиночество и способная лишь вновь и вновь в конце каждого кошмара безропотно принимать мученическую смерть. Эта дьявольская фигура: диктатор, садист, убийца – становится основным действующим лицом кошмарных снов героини во второй главе. Меняется лик отца, меняется “вид смерти”. Итог противостояния неизменен. Диалоги Я с Малиной во второй главе нацелены на понимание снов героини и образа отца. Я боится себе признаться, кем является её отец в действительности. То, что понимает Малина, отказывается принять Я и постоянно уходит от ответа.

Я: «Кто может быть моим отцом? Ты, например, знаешь, кто твой отец?»

Малина: «Оставим это».

Я: «Допустим, что у меня есть какое-то представление. А у тебя разве нет?»

Малина: «Ты пытаешься вывернуться, хитришь? <...> Кто он?»

Я: «Никогда не скажу» [1. С. 196].

Но пугающим является не это признание самой себе в истинной сущности отца, ведь Я давно поняла её, а произнесение вслух этой истины, потому что «язык – это наказание», и слово – зло.

«Великие писатели прошлого считали, что через галерею женских портретов можно лучше всего показать нравы эпохи», – признается Бахман [35]. Этим обоснован выбор героини романа, которая становится таким «зеркалом эпохи». Женщина в этом мире («кладбище убитых дочерей» – сквозная метафора второй главы) – воплощение рабской преданности, покорности без права голоса. Мотив нравственной глухоты подаётся в романе Бахман буквально: *«...мой собственный голос с самого начала оказывается беззвучным, я кричу, но меня никто не слышит, ...я только разеваю рот, голоса отец лишил меня тоже, ...чтобы не сойти с ума, я плюю в лицо своему отцу, только во рту у меня больше нет слюны...» [1. С. 198].* Так же буквально героиня лишается права слова: она вынуждена исполнять партию в опере «Тристан и Изольда», в которой отец не написал слов для неё. Одновременно с этим автор не утверждает, что несчастны одни лишь женщины, разница в характере несчастья: несчастье женщин бессмысленно в большинстве случаев, в отличие от несчастья мужчин.

Столкновение полов, бессознательность сексуальных истоков тех или иных поступков – как и Музиль, Бахман неоднозначно воспринимает и оценивает фрейдистские мотивы, актуальные в литературе XX века. Психоаналитическую теорию Бахман абсурдизирует. В своем развитии эта тема обретает в тексте гротесковую масштабность: начиная с инцеста и заканчивая объявлением Вены «городом, созданным для универсальной проституции».

«Кровосмешение, это было кровосмешение..., и я в смертельном страхе смотрю на отца...да, это был он, это было кровосмешение» [1. С. 198].

«...ни одному нормальному мужчине с нормальными влечениями не пришла в голову простая мысль, что нормальная женщина совершенно нормально хочет быть изнасилованной» [1. С. 295].

Вынужденные половые отношения с отцом Я символически именуется «одно и то же», что в контексте романа указывает на неизменность отношений полов, несмотря на смену эпох, «в которых женщине испокон века была уготована унижительная роль подчиненной и истязаемой» [5]. «Одно и то же» – характеристика именно их отношений, но в романе эта связь приобретает общечеловеческие масштабы. *«Одно и то же, стало быть, никаких отговорок, не выкручивайся, раз это “одно и то же”, – давай!» [1. С. 207].* С Иваном-то кажется все по-другому. Связь «каждого с каждой» – характеристика Вены (и не только Вены, нужно сказать) военных и послевоенных времен, когда все люди участвовали в «универсальной проституции», а сегодня эти мужчины и эти женщины учтиво и вежливо приветствуют друг друга. Общественная память удерживает прошлое, но человеческий разум, привыкший обманывать себя и других, всячески стремится скрыть позор не лучших времен страны.

Внутренняя взволнованность автора судьбой всего мира выражена в монологах главной героини, в беседах с другими действующими лицами и в кошмарных снах. В детстве, будучи свидетелем событий Второй мировой войны, Бахман впитала в себя чувство национального достоинства, и, как и у многих немецкоязычных авторов, ощущение вины и желание отстоять свои жизненные права будут сопровождать ее по жизни. Я, ищущая гармонии, обретает в беседе с Малиной фатальную истину, что мира больше нет, есть только всеразрушающая вечная война.

Малина: «Стало быть, ты никогда больше не скажешь: война и мир?»

Я: «Никогда. Война идёт всегда. Здесь всегда насилие. Здесь всегда борьба. Это вечная война» [1. С. 255].

В связи с этим Вена символически именуется «крематорием», «ареной убийств», которой является как в буквальном смысле, так и в значении потери духовности и национальной и человеческой самости.

Бережное отношение к языку в большой степени характеризует Бахман как писателя. «Малина» в том числе и роман о языке и слове как показателе ментальности. «Wir, befaßt mit der Sprache, haben erfahren, was Sprachlosigkeit und Stummheit sind – unsre, wenn man so will, reinsten Zustände! – und sind aus dem Niemandsland wiedergekehrt mit Sprache, die wir fortsetzen werden, solange Leben unsre Fortsetzung ist»⁵. В этом глубоком многоплановом произведении, рисуя панораму венского общества 1960-х годов, очень многое определяет язык. Скрытые в языке противоречия оказывают реальное влияние на жизнь того народа, который на данном языке говорит, и языковая ось в человеческой жизни не менее важна, чем пространственная и временная [26]. В тексте романа зарождение и развитие чувств героев сопряжено с формированием их нового языка.

«Так или иначе, мы отвоевали себе первые немногие группы фраз, дурацкие зачины фраз, полужазы. <...> Многих фраз нам еще недостает, не было еще ни одной фразы о чувствах, потому что Иван такой фразы не произносит, потому что я не решаюсь построить первую фразу такого рода, хоть и думаю об этой далекой недостающей нам группе фраз, несмотря на все хорошие фразы, какие мы уже способны построить» [1. С. 54]. Чувства героев, не достигнув своей кульминации, остывают, и особый язык двоих, едва возникнув, постепенно сходит на «нет». С середины третьей главы, когда разрыв уже неминуем, слово окончательно вытесняется молчанием.

Иван: «Я должен с тобой поговорить... <...> Я думаю, что теперь должен тебе это сказать».

Я не спрашиваю: что ты должен мне сказать? Ведь тогда у него появится повод продолжать. Но даже если я буду молчать и дальше, он может спросить: «Что бы ты тогда?..»

⁵ Мы, занятые языком, узнали, что онемение и немота такое наше, если хотите, самое чистое состояние! - и возвратились из ничьей земли с языком, который мы продолжим, до тех пор, пока жизнь - это наше продолжение [36].

Поскольку молчание долго тянуться не может, я качаю головой и ложусь с ним рядом, глажу его по лицу, чтобы он перестал напряжённо думать и чтобы не нашёл слов, смысл которых – конец» [1. С. 348].

Творчество – это жизнь. Такая трактовка искусства роднит автора и героиню. Роман полон автобиографизма, выявляемого самой писательницей через иронию над «случайными» биографическими совпадениями.

«Между тем, как многие люди родились, скажем, 1 июля, то есть когда появились на свет четыре всемирно известных человека, или 5 мая, в день, куда набились преобразователи мира и гении, чтобы испустить свой первый крик, мне так и не удалось выяснить, кто позволил себе оплошность начать свою жизнь в тот же день, что и я. <...> Лишь позднее мне пришло в голову, что в тот день, который тогда меня еще интересовал, по крайней мере, кто-нибудь умер» [1. С. 30 – 31].

Любовная линия романа также автобиографична. В 1958 – 1963 гг. Бахман была близка с Максом Фришем, болезненно пережила разрыв с ним. Непростые отношения осложнялись ощущением неприкаянности, постоянными метаниями из Рима в Цюрих и обратно, соперничеством двух литературных талантов. Любовь в романе не становится способом разрешения противоречий, напротив, составляет важный конфликт героини с действительностью, с самой собой. Роман иллюстрирует развитие и крах любовных отношений Я с Иваном на фоне все более напряженного ее конфликта с реальностью и разумом. Я живет вместе с Малиной, при этом любит Ивана – типичного представителя “мужского” мира. В жизнь Ивана Я внесла разнообразие и по-женски осложнила её. Его единственное желание – жить примитивной жизнью. Он характеризуется эмоциональной чёрствостью, эгоизмом, несерьезным отношением к любви, заурядностью. Такая пошлая обыденность жизни контрастирует с неординарной и противоречивой личностью Я.

Единство частей романа достигается за счёт диалоговой формы. Диалоги в «Малине» всегда носят стихийный характер, они завязываются внезапно и также внезапно обрываются. С одной стороны, психологически это вполне

объяснимо прогрессирующими к финалу текста приступами героини. С другой, – Бахман реализует музилевский прием недосказанности. Это наиболее наглядно показано на примерах телефонных разговоров Я и Ивана.

*«О, ничего особенного, я просто
Какой у тебя голос, ты что, спала
Нет, просто вымоталась, весь день
Ты одна, эти люди
Да, ушли, и весь день
Я весь день пытался
Я потеряла весь день» [1. С. 111].*

Содержание разговоров восстанавливается из контекста. Эмоциональный смысл разговора полнее передает акцентированная неполнота. Иногда возникает ощущение, будто герои не слышат друг друга, две последние реплики семантически не связаны между собой. Примечательно, что фразу о напрасно потерянном времени в данном диалоге Я пытается озвучить трижды, и лишь в последней реплике она произнесена полностью. Интервью, на которое писательница потратила весь день, не представляет особой ценности, время потрачено напрасно. Оно становится исключительно коммерческой деятельностью. Так же напрасно она тратит свою жизнь на отношения с Иваном, которому нечем обогатить её.

Нетрадиционно Бахман подходит к проблеме самовыражения. В первую очередь это касается имени её главной героини. «In der neueren Literatur ist, was die Namenanbelangt, nun einiges geschehen, das nachdenklich macht, eine bewußte Schwächung der Namen und eine Unfähigkeit, Namen zu geben, obwohl es weiterhin Namen gibt und manchmal noch starke Namen. Und von beiden soll die Rede sein, von der Behauptung der Namen und vom Verkümmern der Namen, von ihrer Gefährdung und der Ursache dafür⁶» [36]. Существуют «сильные имена»,

⁶ В современной литературе, что касается имен, случилось единственное – сознательное ослабление имен и неспособность давать имя, хотя есть достаточно имен и иногда встречаются еще и сильные имена, что заставляет

«громкие», которые, безусловно, требуют понимания, читательской культуры и которые говорят о персонаже, награжденном данным именем, достаточно много. Таких общеизвестных «громких» имен в мировой литературе большое количество. Имена персонажей романа нельзя назвать «громкими», однако критики видят в них определённый смысл. Сущность Малины как персонажа выражена в имени, в котором исследователи видят анаграмму “animal” (лат.) – животное; телесная тварь, имеющая душу; чувственная субстанция. Душа рациональна, когда она действует, не используя тела, и животна, когда использует органическое тело. В человеке как животном рациональная душа дополняет чувственность. Имя Ивана критики расшифровывают как “naiv” (нем. наивный). Такое имя будто предостерегает Я об обреченности их отношений, указывая на преданность и открытость ее души. «...Иван совершенно сливается со своим именем... оно для него нечто само собой разумеющееся, и он знает, что имя устанавливает его личность» [1. С. 94]. Предчувствие трагического конца возникает и у самой героини, она будто мимоходом говорит: «Я не переживу Ивана» [1. С. 51]. Эту реплику двусмысленно можно трактовать: невозможность и нежелание пережить трагедию отношений – с одной стороны, и предчувствие гибели своего чувственного “я” – с другой.

Главную героиню И. Бахман лишает имени. «Одного имени уже достаточно, чтобы быть в мире», – утверждает Бахман. Это звучит тем символичнее, что имя героини, наиболее близкой ей самой, на страницах романа появляется лишь в финале, и оно не является истинным. Автор наделяет Я такими характеристиками, которые позволяют угадать в персонаже саму Бахман: писательница, уроженка Каринтии, в её воспоминании живет личная трагедия, на страницах романа возникают наброски и названия произведений Бахман. «А так как слово для Бахман тождественно бытию, то писательнице Я, повествующей со страниц романа о своей любви и растерянности, нет места в реальном мире» [26].

задуматься. И об обоих должно говорить, об утверждении имен и об угасании имен, об угрозах и причинах этого.

Говоря о проблеме самовыражения в рамках традиции Р. Музиля, нужно отметить, что Тёрлес все больше приобретает свои индивидуальные характеристики, находит новые истины, происходит становление личности. Музиль показывает появление художника и зарождение таланта. Его Тёрлес наоборот находит себя в писательстве, хотя пока это только дневниковые записи. У Бахман мы видим путь и судьбу такого художника, пережившего исторические катаклизмы, его обратную трансформацию. Роман И. Бахман является своего рода продолжением романа Р. Музиля.

Во-первых, как художник Я теряет способность к словесному самовыражению, – чтобы подчеркнуть это, автор сопровождает ее реплики итальянскими терминами, принятыми в музыке для характеристики исполнения музыкального текста. Музыкальные термины, которыми сопровождаются реплики Я, отображают слуховое впечатление от текста и его интермедальность и передают состояние персонажа. Примечателен тот факт, что такими музыкальными терминами автор награждает реплики только героини. В одном из интервью Ингеборг Бахман говорит о музыкальности своего романа: «Der Schluss ist fast wie eine Partitur geschrieben. Es gibt nur noch zwei Stimmen, die mit- oder gegeneinander geführt werden, und wie in der Musik Anweisungen bekommen⁷» [36. S. 107.].

Малина: «Ты со мной разговариваешь, ты что-то сказала?»

Я: (forte) «Господин фон Малина, Ваша милость, Ваше высокоблагородие! (crescendo) Ваше великоление и всемогущество, я Вас ненавижу!» (fortissimo) Обменяй меня, я не против, давай меняться, Ваша честь!» [1. С. 357] – музыкальные термины характеризуют напряжённое эмоциональное состояние героини, граничащее с истерикой, на что указывают и восклицательные знаки. Я не произносит эти фразы, а выкрикивает, желая быть услышанной. Происходит нарастание эмоционального напряжения с каждой последующей репликой. Язык как средство выражения характера

⁷Завершение написано почти как партитура. Есть еще два голоса, которые будут введены вместе или противдуг друга, и как в музыке они получают указания.

главного героя – это и музилевская проблема, которую он стремится разрешить в течение всего творчества.

Во-вторых, в своем романе Ингеборг Бахман соединяет родовые признаки эпоса и драмы. От драмы она заимствует ролевую диалогическую форму общения героев и афишу, которая открывает роман. В списке действующих лиц дана подробная характеристика Ивана, Я и Малины. Сразу обращает на себя внимание отсутствие имени главной героини, но, тем не менее, в тексте романа мы узнаем, что оно начинается на ту же букву, что и имя Ивана, а это дает возможность усмотреть некоторые сходства Я и Ингеборг Бахман. В финале героиня, а точнее её рациональная половина, остается с именем Малина, в котором растворилось её собственное индивидуальное начало. *«Здесь никакой женщины нет. Я же говорю, здесь никогда не было женщины с таким именем. Моё имя? Малина»* [1. С. 362].

С точки зрения сюжетообразующих компонентов текст представляет собой свободную от литературных канонов разношёрстную структуру: письма, легенды, телефонные разговоры, интервью, сны, лирические отступления, внутренние монологи. В целом роман можно определить еще и как дневник писательницы: в нем собраны воспоминания о различных событиях из жизни Бахман, содержатся наброски будущих произведений, личные признания. *«“Malina” hat gerade in den exzentrischen Phasen etwas von einem Protokoll, von einem Dokumentationstext über eine schwierige Seele. Man kann dieses bekenntnis hafte, oft auch variationsreiche literarische Buch wohl nur angemessen lesen, wenn man sich stets den schwindelerregenden Abstand vor Augen hält, in dem es zur gegenwärtigen literarischen Produktion steht⁸»* [36]. Жанр романа далеко не однозначен: эссеистская манера стиля синтезирует с дневниковостью, исповедальностью и автобиографичностью, и каждая из названных номинаций претендует на существование. Кроме этого «сложность» бахмановского текста,

⁸«Малина» в своих эксцентрических фразах содержит что-то от протокола, от документального текста о тяжёлой душе, – пишет Йоахим Кайзер в Южнонемецкой газете. Эту исповедуемую, часто богатую вариациями литературную книгу возможно адекватно читать, только если постоянно держать головокружительную дистанцию перед глазами, благодаря которой роман становится современным литературным продуктом.

во-первых, в его культурно-исторической основе, которая дает многое для современного прочтения романа, во-вторых, в монологизме речи героини, который одновременно является и диалогом. Свою «исповедь» Я разнообразит воспоминаниями из жизни, которые в большинстве случаев связаны с Иваном, ведь Иван и есть её жизнь.

Тема любви вбирает в себя богатство созвучий и вариаций, что допускает и даже предполагает авторские лирические отступления, вставные письма, интервью, сны, легенды, провоцирует столкновение реального и фантастического без выделения грани между ними и позволяет автору невзначай говорить о глубоких философских проблемах человечества, вскрывать социальные и психологические конфликты. В интервью с господином Мюльбауэром героиня говорит о неизбежном падении империй «вчерашних», нынешних и «завтрашних». В абсурдной форме высмеивается бюрократизм, *«под контроль которого попало все, от людей... до колорадских жуков с их размножением»* [1. С. 108]. Миссия Австрии сегодняшнего дня, как и последующих – уничтожение всего духовного. В ходе данной беседы Я делает саркастическое замечание по поводу ограниченности времени интервьюера и его колонки в газете, что тоже в рамках темы разговора многозначительно: журналистика становится исключительно коммерческой деятельностью.

В предисловии к роману Бахман в форме эссе обозначает хронотопические рамки своего произведения. Время действия автор определяет «сегодня», сжатое, напряженное, ограниченное оговоркой, что происходящее сегодня должно сегодня и закончится, – слово, не имеющее никакого значения ни для кого, кроме самоубийц. С единством места у писательницы связан целый букет ассоциаций, в этом единстве героиня смогла обрести себя. Ей ближе не страна, а «das Haus Österreich», потому что оно как нельзя лучше определяет природу патриотической привязанности. И не важно, что это всего лишь переулок, и даже не весь переулок, а лишь небольшой отрезок с Ungargasse 6 до Ungargasse 9, который не является respectableм, в Вене

есть гораздо красивее улицы, а на Ungargasse «можно только жить». И такая «бытовая» характеристика улицы наиболее точна, и именно такие улицы и предназначены для жизни, в то время как красивые районы Вены у Бахман ассоциируются с абсолютно бесполезной красотой женщины. Тем не менее, это место имеет особый смысл в контексте жизни героини, потому что «мы, все трое, Иван, Малина и я, там живем» [1. С. 17].

Внутренние монологи в тексте тоже не являются традиционными монологами, а синтаксически представлены как диалог двух “я” героини. Такие диалоги графически оформлены совсем иначе, нежели диалоги с Иваном. Поначалу речь Малины заключается в кавычки, её не так много, потому что Малины не так много в жизни “я”, героиня живет еще в Иване. В последней главе «От последних вещей» диалоги с Малиной являются основной составляющей. Диалоги третьей части становятся попытками разобраться в причинах напряжённого состояния героини. Главной проблемой рассказчицы является ее неспособность вспомнить или нежелание испытывать вновь и вновь тягостные ощущения: *«В моем воспоминании затор, всякое воспоминание для меня ломка»* [1. С. 282]. Отличительная черта этих диалогов в их музыкальности.

В пронзительном, фрагментарном монологе, где каждое слово самостоятельно и в отдельности или ничего не значит, или несет в себе общий смысл, все слова в совокупности странным образом формируют глубокий и трагический образ реальности, ее отпечаток в тонкой нежной душе героини, очень особенной и потому близкой каждому. Угасание чувственного прямо пропорционально увеличению молчания на страницах текста. Слово теряет свою ценность, значимость и смысл, как теряет смысл любовь в аморальном мире.

Самопознание как способ постижения своего внутреннего “я” перенимается Ингеборг Бахман от Роберта Музиля и активно используется в романе «Малина», являясь его сюжетобразующим компонентом. Принципиальная разница произведений в том, что Музиль показывает

становление духовности Тёрлеса в “адуховном” мире, роман Бахман – имеющийся вполне закономерный результат: уничтожение духовности и чувственного начала.

Влияние творчества Музиля, которого И. Бахман называла своим учителем, выражается в особом психологизме романа «Малина», достигающемся за счет глубокого самоанализа – вивисекции – героини. Система образов: концентрирующие каждый свою идею чувственное – «Я», рациональное – Малина, наивно-бытовое – Иван, пошло-социально-прошлое – Отец, также своей схематичностью и идеологичностью адресует нас к Р. Музилю. Внутренние монологи героини строятся по диалогическому принципу, отражают столкновение позиций и постепенное растворение, уничтожение «Я» в хоре голосов, лишаящих её воли к действию.

Традиция Музиля читается также в синтетичности жанра романа «Малина», который соединяет:

- эссеистическую свободу;
- субъективизм дневника;
- творческие поиски в области языка и, шире, знаковой системы (слово, музыка, время, пространство, театральное действие);
- выдержки из документальных и публицистических текстов; автобиографизм.

Общеисторические процессы анализируются в романе через отношения героев, направленные на уничтожение свободной стихийности и непредсказуемости Я, приведение её свободной воли к «общественно приемлемой» правильности, через сны, в которых она отражает ущемление и ограничение своих прав в пластических образах, через мифопоэтические параллели, возникающие в романе.

2.2 Традиции творчества Р. Музиля в романе Э. Елинек «Перед закрытой дверью»

Плеяду выдающихся австрийских писателей-наследников традиций Р. Музиля продолжает Э. Елинек. Традиционные и уже устоявшиеся темы формирования и расформирования австрийского самосознания, проблемы становления и самоопределения личности не перестают быть актуальными, напротив, обрастают новыми современными смыслами. Романы «Михаэль» (1972), «Любовницы» (1975), «Перед закрытой дверью» (1980), «Пианистка» (1983), «Похоть» (1989), «Дети мёртвых» (1995) так или иначе, посвящены проблеме самоощущения человека в ситуации утраты чётких нравственных ориентиров. В творчестве Э. Елинек 1980 год ознаменован выходом в свет романа «Перед закрытой дверью» (Die Ausgesperrten). Постановка аудиопьесы, а затем экранизация Франца Новотны говорит о злободневности вопросов, имеющих в романе, это попытки взглянуть на современные и неустаревающие социально-нравственные проблемы под другим углом, преподнести их в аудиоварианте и визуализировать.

Продолжая музилевские традиции, объектом внимания в своём романе Елинек избирает Австрию середины XX века. Посленацистская страна, потерпевшая поражение в войне, пытается встать на путь светлого будущего, героями которого будут нынешние подростки. Только это будущее вряд ли более светлое, чем во времена их родителей. Они самоутверждаются за счет отрицания морали, несут заряд цинизма и скептицизма, отрицают культуру. Елинек по этому поводу признавалась в одном из интервью: «Мы – дети, родившиеся после войны, должны сделать всё, чтобы преступления фашизма не возникли снова из забвения. Если не было денацификации, это плохо. Агрессия не могла просто так исчезнуть после 1945 года. Где-то она проявится» [10].

Главным героем романа является Райнер Мария Витковски. Примечательно имя героя, это как раз тот случай «сильного имени», о котором

пишет И. Бахман во «Франкфуртских лекциях». Э. Елинек прямо заявляет, что назвали мальчика в честь поэта XX века Райнера Марии Рильке. Герой – обладатель художественного мышления (как Тёрлес у Музиля и Я у Бахман). Стихи для него единственный способ «отгородиться еще надежнее от внешнего мира» [9. С. 16], выделиться среди серой и грязной массы сверстников.

«Когда Райнер слагает стихи, в этом нет ничего от грациозного телодвижения рыбки, выпрыгивающей над водной гладью и отливающей серебром, как об этом, например, можно прочитать у выдающегося писателя Музиля» [9. С. 17].

Райнер скорее «вцепляется и вгрызается в поэзию», точно так же, как вгрызается в жизнь. Мучительные поиски нужной рифмы посредством издевательства над безвинным деревом приводят его к единственно верному слову “смерть”, и это вполне объяснимо ироническим замечанием автора: *«Мать сразу смекнула, от кого их сын унаследовал тягу к искусству – от отца» [9. С. 6].* На этом творчество заканчивается, потому что «поэт малодушно и преждевременно капитулирует» [9. С. 53]. Возникшее в сознании слово он соотносит с собственным мироощущением и собой. В древности в немецкой культуре смерть воспринималась как некая мистическая человекоподобная фигура мужского рода, обычно изображаемая в виде скелета с косой (*der Knochenmann mit der Hippe*) или песочными часами в руках. Соответствующее название такой фигуры – *der Schnitter, der Sensenmann* (жнец, косарь). В контексте истории развития немецкого языка смерть исходит от мужского начала, поэтому Елинек намеренно акцентирует на этом внимание (*der Tod*). *«Райнеру необходимо все время думать о смерти и делать подходящее выражение лица. По-французски смерть – женщина и встречается в книгах Кокто, в немецком же – это мужчина и встречается в его сочинениях» [9. С. 53].* Творчество не является процессом создания чего-то легкого и прекрасного, это попытка протеста, неудовлетворенность не только действительностью, но, прежде всего, самим собой, не умеющим противостоять этой действительности, что-либо изменить в лучшую сторону, найти себя как

личность. В то же время литература для него – безысходность. Саркастически Э. Елинек говорит, что «*кроме литературы он не смог подчинить себе ничто и никого*» [9. С. 8]. Это мир, где герой властвует, как ему кажется. Одиночество – его трагедия, чего сам Райнер пока не осознает, считая себя одиночкой по собственной воле. Ощущение надуманной избранности составляет его одиночество, а в таком случае «распрекраснейший героизм», как пишет Елинек, «сильно теряет в цене». Стихи делают его непохожим, но не авторитетным, скорее, наоборот, в этом его слабость. Тем не менее, несмотря на уверенность в своей избранности, мысль о недолговечности его творений у Райнера возникает. Невозможность реализовать свои амбиции интеллектуального вожака шайки старшеклассников провоцирует в Райнере все большую, нарастающую ненависть и злобу, предвещающую катастрофу века на примере одной типичной австрийской семьи.

Говоря о жанровой традиции Р. Музиля, надо уточнить, что данный роман Елинек тяготеет к роману воспитания. В центре него четверо старшеклассников, пытающихся каким-то образом самоопределиться в жизни, – близнецы Анна и Райнер Витковски, Софи Пахофен и Ханс Зепп. Несмотря на разное социальное положение и взгляды, всех четверых объединяет общее заблуждение о наличии у них сильной воли, являющееся не более чем отчаянной и опрометчивой попыткой противопоставить себя недавнему прошлому, заявить о себе во весь голос, выдвинуть новые идеалы. Автор намеренно сталкивает представителей разных социальных слоев: Анна и Райнер типичные бюргеры, Ханс – рабочий класс, Софи – аристократия. Цель такого социально неравного объединения в демонстрации не только общего преступного дела, идеологии, но и результатов, к которым это приведет [25]. В этой связи имеет смысл говорить о сквозной метафоре текста, обозначенной уже в заглавии: *die Ausgesperrten* – запертые. Трактовать метафору можно как буквально: подростки вынуждены запираются в своей комнате из нежелания иметь какой-либо контакт с внешним миром, так и в широком понимании слова “дом”, имея в виду бахмановский «*das Haus Österreich*». Первое значение

связано с домами Витковски и Пахофен. Анна и Райнер нехотя открывают входную дверь, присутствие в «неуютном» доме не вызывает радостных и теплых эмоций, только отвращение и страх. Они всегда закрывают дверь в свою комнату, отстраняясь от родителей, мать, которая еще как-то стремится сблизиться с детьми выставляют за дверь. Отец вообще не стремится войти в их мир, ему страшно становится от осознания того, что может быть в головах его детей, он удивляется, что чужие дети воспитаны правильно, а его собственные – нет. *«Прежде таких детей не бывало, а теперь, говорят, появляются все чаще»* [9. С. 6].

«Дети незаметно покидают детский мирок и погружаются в мир взрослых, сопряженный с обязанностями» [9. С. 6]. И тут же Елинек говорит, что обязанностями Анна и Райнер пренебрегают. Неготовность нести ответственность за содеянное – свидетельство их инфантилизма на протяжении всего текста. Признание собственной вины Райнером в финале романа, скорее, является отчаянием. Несмотря на закрытые двери в доме Витковски, до слуха детей доходят крики матери, но покинуть свой мир они не решаются, ссылаясь на то, что прошлое уже не изменить. И здесь реализуется второе значение метафоры заглавия: не только прошлое неизменно, но и ход настоящего, базирующегося на прошлом, тоже предопределён. Мысль для австрийцев не новая, Ф. Кафка в «Размышлениях об истинном пути» пишет: «Эта жизнь кажется невыносимой, другая – недостижимой». В этом контексте поступок Райнера вполне закономерен. Подростки заперты в эпохе непрекращающегося насилия и контроля, из которой нет выхода, связаны рамками закона и общественного мнения, они добиваются независимости, раздвигая эти рамки до полного их стирания. В такую безысходность загнан Райнер.

Контрастирует с описанием дома Витковски описание двери в доме Пахофен: *«сквозь дверь, ведущую на террасу, падает яркий луч света, не блуждая бесцельно, не рассеиваясь, а тут же удобно устраиваясь на светлых волосах Софи»* [9. С. 21]. Двери в её доме стеклянные, сквозь которые все ясно видно, нет неизвестности, и выходит эта дверь не в другую комнату, как у

Витковски, а на террасу, открытое пространство. Из всех четверых победителем выходит именно Софи, для которой родительский капитал открывает все двери. Мотив дороги и движения, реализующий метафору жизненного пути, связан именно с её образом. Елинек показывает две женских судьбы, финалы которых противоположны. И Анна, и Софи имели возможность получить стипендию и уехать учиться в Америку, но выделяют стипендию только Софи, а мечта Анны рушится в один миг. Не желая своей сестре участи матери, Райнер стреляет ей в голову, не дав проснуться в очередном дне, в котором уже и мечты нет – единственного света в жизни.

Вслед за Р. Музилем Э. Елинек продолжает традицию пародии на роман воспитания, о которой пишет А. Карельский: из романа исключаются привычные и традиционные положительные импульсы, формирующие личность. Но нельзя сказать, что их нет вовсе. У Р. Музиля помощниками в познании себя и жизни для Тёрлеса становятся родители (родительские письма), конфликт с которыми и возникновение непонимания вполне закономерны и разрешимы со временем взросления героя. В романе Э. Елинек неприятие опыта старшего поколения перерастает в ненависть, и как следствие убийство. Елинек показывает, как *«со всей очевидностью приходят в упадок моральные ценности: ценности порядка, подчинения и родительской власти»* [9. С. 15].

Включение в художественный текст философских экскурсов и цитат – музилевская манера. Э. Елинек активно ей пользуется. Философия XIX века (Ф. Ницше, Г.Р. Лотце), к которым обращается Р. Музиль в своих эссе и романах, становится традиционной и естественной формулой в разговоре об австрийской нации и культуре. Так, говоря о морали, (один из главных объектов внимания его текстов) Музиль трактует этот концепт неоднозначно как в «Тёрлесе», так и в «Человеке без свойств». Елинек, называя себя скрытым моралистом, заявляет, что морали больше нет, а есть инструмент насилия над человеком (ницшеанская формула), управления его волей и свободой, которые тоже в результате прекращают существование в человеке и сходят на нет. В

интересующем нас романе таким источником аморальных идей является отец Анны и Райнера, жалкий, жестокий инвалид, к которому они относятся с особой еще ребяческой ненавистью и презрением: вырывают из его рук костыли, плюют в тарелку, передразнивают. Отто Витковски рушит существующие границы морали в том мире, который ему подвластен. Пока это его дом и семья. В портретной фотографии границей служит одежда, а, значит, её нужно снять. От отца безнравственностью заражаются дети. Райнер со всей уверенностью провозглашает основным принципом в стремлении к свободе отсутствие нравственных категорий. Мораль в романе Елинек становится объектом саркастической насмешки, из предлагаемых детям источников знаний о мире они извлекают информацию, нарочно её искажая и бросая вызов традиционной системе ценностных ориентиров. На уроке литературы, говоря об А. Штифтере, Анна в классе озвучивает следующий вывод: *«Штифтер учит нас, что люди несвободны, что они являются рабами законов природы. Вследствие этого нужно всей душой отдаваться порыву, тем стремительным и бурным действиям (коли уж больше отдаваться некому!), которые заурядные людишки именуют преступлениями, а вот мы считаем их нормой, однако нормой только для нас самих, а не для всех прочих»* [9. С. 24]. Этим лозунгом подростки пропагандируют свою идею абсолютной свободы, заведомо недостижимой, выдвигая себя на первый план в качестве лидеров новой лучшей жизни. Школа, как и родители, не имеет больше власти над детьми и перестает быть хранилищем и образцом нравственных ценностей.

Как институт семья полностью разрушена и обесценена, она потеряла свою цельность и единство. «Именно здесь, в области регуляции межчеловеческих отношений, болезненней всего обнаруживается сношенность тормозов, банальному сознанию кажущихся безотказными» [17. С. 166]. Семья становится олицетворением общества времен нацистского режима, Австрии, ставшей жертвой фашизма. В романе такой жертвой является Гретель, жена Отто Витковски. Не имея возможности наказать бескомпромиссных и

свободных подростков, отец отыгрывается на их матери, безвольно и покорно все терпящей. Он не разграничивает отношения в семье и давнюю службу, которую был вынужден оставить по инвалидности, потому единственным утешением и возможностью применения своей жестокости видит порнофотографию. Вслед за И. Бахман Э. Елинек говорит о бесправности женщин, лишённых голоса, а значит и лишённых жизни; по ее убеждению, женщины живут только тогда, когда говорят. Язык и речь в текстах Елинек – мужское преимущество, недоступное женщине, хотя она каждый раз стремится к этому вновь и вновь. Если женщина претендует на право голоса, то должна принять рациональность как мужскую характеристику, о чём пишет Ингебрг Бахман в «Малине». Поэтому Райнер пытается писать стихи, и формулировать идеологические пассажи. И поэтому Анна у Елинек лишь играет на фортепиано, это исключительно инструментальная музыка. В игре на фортепиано Анна находит свой способ самовыражения. Не имея “слова”, она говорит через музыку (*«язык ее все чаще заявляет: нет, сегодня я работать отказываюсь»* [9. С. 10]). Реплик Гретель Витковски в романе практически нет, отсутствуют монологи. Все её слова направлены в адрес мужа, которого она называет ласково «Отти» и стремится во всем ему угодить. Это в большей степени вынужденные ответы на вопросы и связаны они исключительно с предназначенной для неё ролью модели для порнофотосессии. Сам себя Отто Витковски высокопарно именуется «художником». Неслучайно Елинек выбирает в качестве «хобби» Отто фотографию: этот вид деятельности не подразумевает говорения и вообще каких-либо звуков фотомодели, только указания фотографа, что он профессионально и умеет делать. *«С моим увечьем мне только и осталось, что заниматься порноснимками. Для людей зрелых порнография не существует, она для тех, кем надо управлять»* [9. С. 6]. Женщина как нельзя лучше подходит на роль ведóмой: она «всегда немой предмет мужского взгляда» [10].

Среди членов семьи Витковски нет ни одного положительного персонажа, все друг друга ненавидят. Исключение, может быть, составляет мать, Маргарет Витковски, любящая детей и оправдывающая своего мужа тем,

что жестокость – это необходимое качество офицера СС. Но и она не вызывает ни капли жалости у Анны (в отличие от Райнера), ей неприятно осознавать, что её мать, которой должно быть образцом женственности для дочери, безвольная и слабая марионетка в руках мужа. Глядя на неё, Анна любыми способами стремится избежать подобной судьбы и ведет себя грубо и бестактно. Роман открывается сценой грабежа и избиения прохожего в Городском парке Вены, главное участие в котором принимает Анна, «с неистовой злобой обрабатывая жертву» [9. С. 4]. Позицию тирана она занимает в отношении влюблённого в неё Герхарда, когда дает указания относительно позы, которую ему нужно принять. Аналогично ведет себя Софи по отношению к Хансу, социальный статус, влюбленность Ханса, жажда власти провоцируют её на жестокость и наслаждение его болью и стыдом: Софи просит его заниматься самоудовлетворением в её присутствии.

В сценах взаимоотношений полов, их взаимного насилия со всей полнотой проявлена феминистская идеология Елинек, за что её называли одним из скандальных и “неудобных” авторов. Жажда власти над безвольным, желание видеть испуг в глазах жертвы полностью стирает все границы духовности и морали, свидетелем и наследником чего становится поколение Анны и Райнера. Их философия (Райнера в частности) уже сложилась к восемнадцати годам в атмосфере семейного насилия. В результате он сам проявляет жестокость с Софи (сжимает ей пальцы на сонной артерии), предчувствуя трагедию (*«кто знает, на что я способен»* [9. С. 27]). Позже Эльфрида Елинек назовет послевоенное поколение австрийцев «детьми мёртвых» в одноименном романе, вынужденных непроизвольно доживать жизни за своих предшественников. Музилевскую манеру цитирования Э. Елинек применяет и в создании образа главного героя, немалую роль в формировании нравственности Райнера сыграли философские взгляды А. Камю, де Сада, Ж.-П. Сартра. Всех троих объединяет идея свободы человека. Человеческое существование представлено в повести Камю как цепь случайностей, не зависящих от воли субъекта. Человеку остается лишь

приспосабливается к предлагаемым условиям. Сопоставляя себя с Мерсо, Райнер стремится к абсолютной независимости.

«Там герою на все плевать, ему ни до чего дела нет, точно так же как и мне. Ему известно, что ничто не имеет смысла и рассчитывать он может лишь на собственную смерть, которая его поджидает» [с. 50].

Камю определял смысл финала своей повести так: *«В нашем обществе любой, кто не плачет на похоронах матери, рискует быть приговорённым к смерти»* [40. P. 215]. Елинек, увлеченная Камю, реализует эту идею в своем романе. Райнер убивает всю семью: сестру из жалости, отца из ненависти. *«Durch das Begehen des Sinnlosen will Rainer seine narzistische Position retten, etwas Außergewöhnliches begangen zu haben»⁹* [39. S. 263]. Неоднозначно герой относится к матери. С одной стороны, ему её жаль, и он искренне желает заступиться за неё, Анна останавливает. С другой, чувство неприязни, стыда за безвольность матери и желание лучшей жизни, свободной, подогревают в нем ненависть ко всему происходящему.

Еще один проповедник абсолютной свободы, не ограниченной ни нравственностью, ни религией, ни правом, на кого ориентируется Райнер, – де Сад. С помощью его убеждений подростки оправдывают свои преступления, позволяющие им чувствовать себя свободными, к чему они так стремятся. Сартр близок им идеей, что прошлого не существует. *«Кости убитых, погибших или умерших в своей постели существуют исключительно лишь сами по себе, в абсолютной независимости, ничего, кроме толики фосфата, извести, солей да воды. Лица их суть отображения внутри самого Райнера, сплошной вымысел»* [9. С. 46].

Сам Роберт Музиль не только упомянут в тексте как образец стиля и художественности в контексте разговора о “даровании” Райнера, но и явно цитируется Елинек (имеется в виду роман «Человек без свойств»). Так, в сцене объяснения Райнера с Софи она говорит: *«Любовный экстаз есть не что иное,*

⁹Становлением бессмысленного Райнер хочет спасти свою нарцисстскую позицию, совершить кое-что исключительное.

как удовлетворенное тщеславие» [9. С. 55]. По Музилю, человек не может дать волю бессознательному. «Иное состояние», к которому стремятся Ульрих и Агата, не допускает утраты собственного «я» (у И. Бахман противоположная картина, её героиня не имеет возможности сохранить свою целостность). Снять вечное противоречие между рациональным и иррациональным, вот о чём идёт речь. Личность не может быть принесена в жертву экстазу. В «Тёрлесе» эта идея тоже реализуется. Райтинг утрачивает человеческие черты характера в стремлении к самовозвышению. Тёрлес наоборот знакомится со своей иррациональной стороной и учится контролировать её. В романе Елинек тщеславие Райнера касается только его творчества, поскольку в других жизненных областях заработать авторитет ему не удастся.

События в романе развиваются неспешно и последовательно, в финале читатель становится перед фактом тройного убийства, и лишь последние строки выделены для смирения героя с ходом жизни, закономерной логикой развития событий, признания своей вины и осознания неспособности что-либо изменить. Причины убийства неоднозначны и определены всем предшествующим повествованием, а финал можно назвать открытым, но вполне закономерным по нескольким причинам. Во-первых, ненависть к родителям не раз подчёркнута в тексте романа. Во-вторых, живя и воспитываясь в атмосфере убийств, унижений, страха, Райнер впитал это в себя, поначалу произвольно, но постепенно обида за мать осознанно подавляла положительные стороны. В-третьих, опыт военных лет наложил свой отпечаток на послевоенное поколение. Наконец, пистолет отца, неоднократно фигурирующий в романе, находит-таки применение в кульминации текста. Относительно жанра романа справедливо замечание Е.С. Яриной: «Сама кризисная природа австрийской реальности с её непризнанными нацистскими преступлениями предопределяла именно детективный сюжет для своего художественного освоения» [33]. «Перед закрытой дверью» – это и не роман воспитания в чистом виде, и детективная линия не столь традиционна. Традиция синтеза жанров, отраженная в романе, мощная и давно сложившаяся.

Неудовлетворенность жизнью заставляет бунтующих в силу возраста подростков искать для себя способы самореализации. Объявив войну этому миру, они свершают разбой, грабежи, функция которых не деньги, насилие – самоцель, унижение ради унижения и самоутверждения; нарушают школьные правила, не ставят в счет родителей и стремятся создать новый мир, отличный от прежнего. *«Главная задача – разрушить все, что досталось от предыдущего поколения»* [9 С. 26]. Но разрушая прошлое, они произвольно деформируют и настоящее, то есть себя, сами того не осознавая.

Э. Елинек перенимает музилевский принцип «вивисекции», но подает его в буквальном и натуралистическом ключе. Если у Музиля Тёрлес – человек мозга, рассматривающий собственный организм в микроскоп, и это касается разума и души в первую очередь, то Елинек пишет о внутренней сущности человека в прямом смысле, сложившегося в атмосфере насилия и несвободы, разумея под этим как раз-таки его организм и биологическое состояние.

«Умяв свою порцию, Анна направляется в уборную и сует пальцы в глотку. И вот все вновь появляется наружу, только в обратной последовательности, сначала лук, а потом селедка. Анна с интересом разглядывает исторгнутое из себя и дергает за ручку слива. У нее такое чувство, будто вся она целиком состоит из грязи, ничего удивительного, ведь грязь эту она, как магнит, изо дня в день притаскивает с собой из дому» [9. С. 9]. Все исторгнутое достаточно подробно характеризует не только состояние Анны – тошнота от всего окружающего, от жизни и от самой себя, – но и показывает то, из чего формируется ненависть и злоба в молодом поколении. И не последнюю роль здесь играет домашняя атмосфера. От романа воспитания здесь остается только сама идея познания своей сущности. Тошнота – постоянное состояние Анны. Она едва сдерживает себя, когда ей приходится вступить в половую связь со смазливym Герхардом, которому проиграла спор. Э. Елинек сохраняет традиционную для жанра тему отношений между подростками и столкновение с неразделенной любовью, но не душевной и трагически прекрасной по своей сути, а с пошлой, грязной физиологией.

Напомним, у Музиля аналогичная история с проституткой и издевательствами над Базини. Отвращение в Герхарде у Анны вызывает абсолютно все: “заговорщический взгляд”, кажущийся на самом деле не выразительным и влюбленным, а унижительным, жалким; прыщи по всему телу, грузное телосложение, толстотелость. Его гедонизм еще больше накаляет ситуацию: достигнув высшей степени возбуждения, он «визжит как ошпаренная свинья» [9. С. 25]. Чувство сводится автором к животным инстинктам и не более. Любовь трактуется не как желание двоих, она в романе всегда односторонняя: Ханс – Софи, Анна – Ханс, Райнер – Софи, Герхард – Анна. Её приходится унижительно клянуть. Снижается и традиционный сюжет борьбы за сердце возлюбленной. Испытанием становится садистская шалость: нужно вогнать иглу под ноготь. Роль благородного рыцаря достается жалкому нелицеприятному подростку. В качестве награды выступает удовлетворение сексуальной потребности в мужском туалете. Таким образом, любовь как светлое, положительное и неизбежное событие подростковой жизни опошляется, профанируется: «Любовь – это когда одна телесная оболочка касается другой», – утверждает Анна [9. С. 23].

Вслед за Р. Музилем Э. Елинек стремится к эстетизации действительности. В своей нобелевской речи Эльфрида Елинек говорит именно об этом принципе писательства и проблеме реализма: «Реальность вся всклокочена и растрепана. И нет гребешка, способного пригладить ей лохмы» [8]. Но важно то, что и не нужен такой гребешок – «причёсанная» реальность, по её мнению, выглядит еще хуже. Об этом же пишет и Р. Музиль в своих эссе. Елинек не стремится к абсолютной истине, действительность всегда субъективна. Её писательство нацелено на разрушение существующих мифов (эту традицию продолжает К. Рансмайр), связано с желанием вернуть истину и историю. Отсюда отсутствие тематических и языковых запретов, писательница использует самые простые и непритязательные обозначения частей человеческого тела, движений, описывает состояние человеческого сознания, продуцирующего эти движения.

Анна: «Та-ак, чего и следовало ожидать, теперь у него еще и не стоит, ясное дело». Увидев острую багровую головку, она думает: «Нет, может быть все-таки не надо, ведь так отвратительно, выдержу ли я, еще вопрос» [9. С. 25].

Действительность находит прямое отражение в языке, на котором говорит нация. Язык наиболее остро реагирует на происходящие в стране процессы. Стиль Э. Елинек наглядно это демонстрирует: язык деформируется и становится зеркалом эпохи. С одной стороны, данный текст Елинек (как и все другие) достаточно конкретен, соотнесен с реальным миром, «в котором люди, имеющие определенные привычки, совершающие разные поступки или даже преступления, живут, мучая себя и других», как говорит А. Белобратов [8]. С другой, роман пронизан традиционными смыслами, клише, формулами, цитатами, из которых соткано текстовое полотно и образы эпохи, героев. «Простым реалистическим повествованием не добьешься точности», – утверждает Э. Елинек [8]. Свою писательскую манеру она называет «буквалистской практикой», это тождественно процессу метафоризации. Заимствуя известные смыслы и истины, писательница вписывает их в новый контекст, тем самым придавая новый смысл и аллегоричность.

Еще одна тема, о которой имеет смысл говорить: «Елинек – Фрейд». Теория бессознательного для автора становится импульсом и способом в разговоре о современности. Елинек пишет не о существующем идеале чувства, а о стремлении к этому идеалу и невозможности его достичь. Таковыми описаны отношения Ханса с Райнера с Софи. Ханс: *«Я хочу лечь на Софи в целостности и сохранности и войти в нее» [9. С. 86].* Аналогично желание Райнера, несмотря на имеющийся опыт взаимоотношений родителей, который вызывает у него чувство тошноты. Вопреки всему герой уверен в возможной лучшей жизни. Райнер: *«И все-таки мне хочется заниматься этим самым с Софи, но с ней-то у меня все будет совсем по-другому» [9. С. 65].*

Елинек интересуется состоянием человека в момент наличествующего желания и возникновения границ, мешающих его осуществлению. Она

безжалостно критикует современную действительность Австрии: реакционные течения в обществе, антисемитизм, нежелание признать свою вину за нацистское прошлое. Повествование в романе предельно достоверно. Точность достигается за счёт деталей и атрибутов эпохи. Характерным признаком времен 50-х является фигура Элвиса Пресли. Точнее время событий романа можно соотнести с 1956 – 58 годами, когда король рок-н-ролла записал один из самых известных синглов – «Tutti Frutti» (1956 г.), совпадающий с пиком популярности музыканта. Молодежь этого времени увлечена танцами и джазом – наиболее свободными видами искусств, раскрепощающими душу, чувство, разум и тело. Венские акционисты, («Institut für Direkte Kunst» – институт прямого искусства) художники начала 1960-х гг., создававшие искусство хэппенинга, в котором тело использовалось для создания художественного объекта, имитирующего разрушение человека, становятся характеристикой представленной эпохи. Их творчество отличается деструктивностью, жестокостью, насилием и является реакцией на события войны. В то же время их искусство несло идею катарсиса, избавления от животных инстинктов (в романе этот мотив один из ведущих). Нередко венский акционизм называли продолжением традиций экспрессионизма, предчувствовавшего войну, истребление, геноцид. Художники не стремились изобразить историю, они представляли взгляду зрителя её последствия, становясь в этот момент палачами (музилевская мысль о противоречивой сущности человека и взаимозаменяемости ролей). Время, когда человек от одного худшего мечется к другому худшему от безвыходности, потому что старое надоело, а смена хоть как-то разнообразит неменяющуюся жизнь. Именно этой мыслью объединены образы романа «Перед закрытой дверью». С этим принципом Елинек соединяет рациональность и иррациональность своего творчества. Несмотря на то, что большинство исследователей причисляют Елинек к рациональным писателям, (как и Р. Музиля) она сама утверждает, что одно без другого невозможно. Рациональное начало связано с политической мыслью романа. Иррациональное – с «чёрной романтикой» (понятие Елинек). Под этим сочетанием автор

понимает страшное, неизвестное, призрачное. Наличие “страшного” не осознаётся, лишь ощущается на уровне чувств и интуиции. А самое страшное – это неизвестность будущего, которое, кажется, определяется сейчас, но на самом деле его основа заложена много раньше. *«Их больше всего ужасают любые изменения. Неизвестность пугает Райнера и Анну» [9. С. 110].*

Еще одна позиция, которая сближает стиль Р. Музиля и Э. Елинек, – столкновение антагонистических смыслов в романе за счет иронической манеры повествования. Беря за основу своего стиля музилескую иронию, Э. Елинек доводит её до сарказма, что со всей полнотой обнаруживается в романе «Перед закрытой дверью». Сарказм строится на основе привычных, устоявшихся истин, которые отрицаются в жестокой форме, обретая тем самым иной фатальный смысл: *«У юности, как известно, всегда свежий вид, но об этих такого не скажешь» [9. С. 4].*

Такая молодость, открыто демонстрирующая приверженность принципам насилия, как квинтэссенция будущего страны страшна, ненадежна и опасна. Сознательное отрицание пережитков прошлого ради создания нового – казалось бы благородная и прогрессивная мысль. Вся трагедия в том, что прошлое неотвратимо, все новое – переосмысление старого, в этом его судьба, а, стало быть, никакой судьбы нет: все рождающееся обречено на гибель, картина эпохи не меняется, *«и все это происходит свободной стране, где, правда, свободой и не пахнет» [9. С. 16].* Подростки движимы не радостью жизни и полнотой сил и молодости, а злобой, ненавистью, скукой и отвращением.

В основе изображения образов Отто и Гретель Витковски лежит этот же принцип: развенчание традиционных представлений о «материнстве». Елинек разрушает идеальное представление об отцовстве. Он оставляет их в гимназии не с целью дать хорошее образование и помочь в самореализации, а чтобы иметь лишний повод похвастаться. Отец больше не мыслится как опора семьи, а в данном случае это буквально не стоящий на ногах мужчина.

Слово и язык как зеркало национального сознания и ментальности дает возможность художникам говорить об острых социальных проблемах. Мир, представший в романе «Перед закрытой дверью», страшен, тяжел, лишен просвета и надежды. Сама Э. Елинек пессимистична. Феминистка, исповедующая «левые» политические убеждения (с 1974 по 1991 гг. писательница состояла в Коммунистической партии Австрии), она обличает в своих произведениях несправедливость, половое неравноправие и деморализацию современного общества, смело и с критических позиций обращаясь к темам сексуальных отношений, власти и насилия, несвободы. В заключении Нобелевского комитета основание присуждения премии обозначено так: «за музыкальный поток противоречивых голосов в романах и драматических произведениях, которые с необычайным художественным мастерством разоблачают абсурдность общественных предрассудков и их всепоглощающую власть над людьми». Опорой в обличении злобы дня служит традиция национальной австрийской литературы, и, в частности, Р. Музиля. Сама Елинек признавалась, что в позднем своем творчестве обнаруживает все большую «музилеватость». Э. Елинек и Р. Музиля сближают следующие принципы:

- стремление к всестороннему изображению австрийской действительности; понимание Австрии как перекрестка культур и идеальной призмы, отражающей общемировые духовные процессы;
- синтез сознательного и бессознательного, отраженный в системе образов, где каждый герой воплощает ту или иную идею, а их столкновение показывает не просто разнообразие, а антагонизм, конфликтность духовного бытия человека;
- познание героями себя и действительности, основанное на самоанализе;
- тотальная ирония, как главный принцип остранения, способ бесстрастного осмысления описываемых процессов;
- переосмысление параметров и задач жанра романа воспитания;
- интертекст и прямое цитирование.

2.3 Традиции творчества Р. Музиля в романе К. Рансмайра

«Ужасы льдов и мрака»

Кристоф Рансмайр (1954) – австрийский писатель и журналист, философ по образованию, путешественник. В писательскую среду Австрии он вошёл в самый расцвет её литературного процесса. «Ужасы льдов и мрака» («Die Schrecken des Eises und der Finsternis», 1984) – дебютная книга Рансмайра, как и «Тёрлес» Музиля, определившая дальнейший путь писателя. Весь житейский опыт, разнообразие деятельности, сложившаяся традиция существующей австрийской литературы в совокупности во многом определил писательский стиль и манеру автора.

Жанровая форма романа синтетична, она соединяет элементы романа-эссе, воспитания и романа путешествия. В основе сюжета романа лежит история Австро-венгерской полярной экспедиции 1872 г. под руководством Карла Вейпрехта и Юлиуса Пайера на шхуне «Адмирал Тегетхоф». С одной стороны, текст Рансмайра, безусловно, принадлежит новой волне приключенческой литературы, захлестнувшей австрийскую культуру в 1980-е годы. С другой, это роман-эссе, хотя и не в чистом виде. Текст базируется на документе, поэтому предельно объективен, а эссе предполагает фрагментарность, субъективизм, авторскую свободу, тем не менее, некоторые признаки музилевского эссеизма в нем наличествуют.

Цитирование сближает стиль К. Рансмайра и Р. Музиля. Автор включает в повествование дневниковые заметки экспедиторов, письма, выдержки из личных дел, списки участников экспедиции, памятники экспедициям, 35 сонет Ф. Петрарки («Solo et personal i piu deserti campi»), изречения о Северном полюсе философов, географов, флотоводцев, моряков, врачей, вплоть до географического определения. В связи с писательством Рансмайр признавался, что никогда не работал как репортер, а писал репортажи о своих путешествиях. «Чтобы понять хоть что-то в другой стране, недостаточно только наблюдать ее

жизнь на протяжении короткого времени. Нужно обязательно разговаривать с людьми. Я никогда не делал различия для себя между репортажами и прозой». В «Ужасах» именно такому принципу он и следует: описывает мельчайшие нюансы, стараясь всеохватно отразить проблему, найти самое подходящее слово. Работа над «репортажами» не завершалась до тех пор, пока автор отчетливо не чувствовал, что большего достичь уже не сможет. Текстовое полотно произведения по своей структуре напоминает пёстрое лоскутное одеяло, каждый тканевый кусок которого автор намеренно демонстрирует. Полижанровость романа, главным объектом внимания которого является Крайний Север, Северно-Ледовитый океан, позволяет показать его с разных ракурсов и наиболее объемно рассказать об экспедиции. К. Рансмайр компонует выдержки из энциклопедий, свидетельства очевидцев, путевые заметки, касающиеся покорения Крайнего Севера, снабжая их своими комментариями и обнажая правду их негероической повседневности: *«Зимы на Севере – тяжкое испытание, кара, бедствие. Воздух, вязкий от стужи, делает лица дряблыми, глаза слезятся, из носа течет, кожа трескается. Казвини, XII век» [22. С. 53].*

Несмотря на оценочное название – «Ужасы льдов и мрака», – Север не трактуется автором так определённо. Каждая его характеристика двойственна. С одной стороны, Север ассоциируется с inferнальным миром, где царят холод, тишина. Бездна, хаос, мрак, Север – слова одного синонимического ряда в романе. Беспорядочность льдов приводит к краху человеческого порядка, безумию. Однако в то же время этот ад – мечта для человека, познавшего его ужасы. Желание испытать свои силы непреодолимо, как непреодолима тяга к его величию и красоте опасности. С одной стороны, Север – воплощение «инакости», где возникает граница между «своим» и «чужим». Природное – «чужое», «непохожее», внушающее человеку мысль о бренности, напоминающее о смерти, источающее опасность, живущее по непонятным законам. «Свой» мир – мир цивилизации, жизни, антропоцентристского мышления. Чуждый мир осторожен и неприветлив по отношению к гостям:

«угрюмо глядели ее изломанные зубчатые скалы», «движется к могиле вечная вереница белых гробов-обломков», «со свирепым рёвом льды поднимаются», «льды во фьордах сплотились пепельно-серой броней» [22. С. 19]. Океан в картине мира – великая бездна, обиталище Левиафана, место извечной борьбы Бога и Дьявола. Попадая в «чужой» мир, ты должен принять его законы, вмешательство может быть губительным. В условиях холода, мрака, одиночества, однообразия с экспедиторами начинают происходить метаморфозы, как внешние, зримые, так и душевные. *«...Мы поразились перемене, происшедшей в нашей наружности за долгую ночь. Ужасная бледность покрывала осунувшиеся лица»* [22. С. 38]. Команду поражают болезни, Пайером овладевают все чаще приступы ярости, он угрожает Вайпрехту убийством, ссылаясь на обиду, произошедшую год назад. Человек теряет человечность в ином мире, “свое” замещается чужеродным и несвойственным, забываются нравственные законы. Здесь нет места ни чувству, ни разуму. С другой, всякое «чужое» – место средоточия таинственных и непостижимых культур, цивилизаций, живущих пантеистическими идеями: *«Север изобилен народами необычайно диковинными, не имеющими человеческой культуры. Саксон Грамматик, XII век»* [Там же]. Своеобразие крайнего Севера в его жизни и жизни народов, населяющих его. Единственно верная истина для них: природа – живой организм. Все вокруг имеет душу и способно как помочь, так и навредить, и в этом тоже его двойственность.

С одной стороны, Крайний Север может принести практическую пользу человеку. Эскимосы, живущие в Гренландии, метафорически именуют Северный полюс «Большим гвоздем». *«Чужестранцы ищут Большой гвоздь, вбитый во льды Севера и утерянный. У того, кто пойдет с искателями и найдет Большой гвоздь, будет железо для копий и топоров. Эскимосы из Аннотака, XX век»* [Там же. С. 54]. Когда в начале прошлого века сюда ринулись многие неутомимые исследователи, местные жители пришли к выводу о том, что чужестранцы ищут большой гвоздь, вбитый во льды Севера и утерянный. Нашедший этот большой гвоздь будет иметь железо для копий и

топоров. Для эскимосов металл был жизненно необходимым, что и отразилось в названии полюса на их наречии [12]. В связи с этим возникла мысль, что чужестранцы искали нечто, что являлось самым важным для них, жизненно необходимым: знание, ради которого свершаются открытия, освоение новых земель с целью развития собственного государства, поиск себя и осознание своего места в могучем мире всеобъемлющей природы. С другой, ближе к финалу текста метафора «гвоздь – знание/истина» приобретает трагическое разрешение «гвоздь – смерть», и каждый потерянный день в оковах льдов становится очередным шагом, приближающим гибель, «гвоздем, вбитым в крышку гроба» [22. С. 71].

Освоение новых земель, безусловно, продуктивно сказывается на развитии стран, расширении научных знаний. *«Северный океан – просторное поле, на коем способна приумножиться слава России, вкупе с беспримерною пользою».* Михаил Васильевич Ломоносов, XVIII век [Там же]. Однако обретение знания воплощается в романе через мотив борьбы: за жизнь, за само знание, за культуру, за «унификацию» образа жизни и мышления разных народов.

Мотив борьбы основной в романе, он реализуется в противостоянии человека и природы и оппозиции «жизнь – смерть». В контексте романа открытие Новой Земли не является самоцелью, что не раз подчеркнуто и в записях Юлиуса Пайера, и в разговоре о Мадзини. Тем не менее, как и каждое великое дело, эта экспедиция чревата большими потерями и смертями: сдохла собака, начали встречаться первые ледяные глыбы, затем – одна из кошек. Потом начинают гибнуть люди команды: скончался машинист Отто Криш, экспедиционный врач Кепеш мечется в горячке и бредит, в финале гибнет Карл Вайпрехт. В тексте упомянуты памятники, посвященные участникам неудавшихся экспедиций, часть которых пропала без вести, часть убита гренландскими эскимосами, остальные погибают от последствий лишений. Таким образом, все когда-то высказанные опасения и предзнаменования сходятся в одной финальной точке – гибель, и мотив смерти – сквозной в

романе. Однако губит людей не Север, а кичливость, амбициозность и тщеславие, которые кроются за видимой благородной целью. В финале романа в форме воспоминания звучат слова Карла Вайпрехта, который несколько лет назад говорил о деградации арктических экспедиций, гонящихся за новыми рекордами. Изучение Арктики должно приносить минимум страданий человеку. Пока экспедиция будет гнаться за национальным превосходством и покорением «ледяных пустынь», науке не будет места. Целью автора становится изображение не научного открытия, которое в романе происходит случайно, а подвига противостояния обрушившимся физическим, нравственным испытаниям, в результате которого участникам экспедиции удалось сохранить достоинство, остаться человеком.

Пересечение разных точек зрения в романе создает полную и объемную картину происходящего. Музилевский принцип стилевой свободы реализуется за счёт включения в роман цитат. Помимо этого, эссеизм прослеживается в смешении документализма с пейзажными зарисовками, характеризующими Север прямо или опосредованно: *«Северное сияние наполняет новичка изумлением – неразгаданная загадка, которую природа огненными письменами напечатлела на звездном арктическом небе. Кольшутся в неистовом хаосе слепяще-белые пламена с цветною каймой; словно подгоняемые ветром, огневые волны света, захлестывая друг друга, мчатся с запада на восток и с востока на запад. Без устали чередуются краски – белый, зеленый, красный, белый, зеленый, красный. Сама природа замирает в оцепенелом восторге перед своим делом»* [22. С. 27].

Рансмайр метафорически описывает игру света и цвета. Околдовывающая красота и магия сияния лишь на первый взгляд кажутся безобидными. Природа существует в анархическом столкновении стихий. Среди народов Севера существует множество мифов и легенд о полярном сиянии, но все они связаны с мотивами смерти и опасности. Норвежцы ассоциировали сияние с мостом, границей между миром живых и миром

мёртвых. Индейские легенды гласят, что сияние – танец душ умерших дев. Эскимосы опасались северных сияний, но считали, что побившись на равных, могут победить природу. Древняя эскимосская мудрость гласит: «Если долго будешь смотреть на северное сияние, сойдешь с ума» [46]. Увидевшие северное сияние начинают раскачиваться в такт музыки, слышной им одним, общаться с невидимыми собеседниками, они часто движутся, не выбирая пути, что приводило к трагедиям. Через некоторое время люди приходят в себя и начинают смутно вспоминать, что слышали звуки неземной красоты. Иные рассказывают, что они повиновались Полярной звезде, которая звала их в древнюю Землю предков – место истинного обитания. Исследователи именовали этот феномен – «зов предков». В романе К. Рансмайра матрос Лоренцо Марола падает на колени и начинает громко молиться, участники надеются, что сияние предвещает скорое освобождение ото льдов и мрака, Эллинг Карлсен снимает с себя все металлическое, чтобы не нарушить гармонии природы и не навлечь на экипаж ярость огней. Легенды живут в сознании героев романа, хоть и не всегда осознанно, они деформируют разум человека, иррациональные порывы ведут его в жерло опасности.

Романтико-реалистический пафос и амбивалентность мироощущения из романа воспитания перенесены в приключенческий сюжет, что вполне традиционно для немецкоязычной литературы. Юлиус Пайер, как истинный путешественник, наделён мечтательностью, он склонен романтизировать действительность.

«Нам представлялось тогда, что долины её украшены ивами и населены северными оленями, которые безмятежно наслаждаются благами своего убежища, далеко от всех народов» [22. С. 8].

Каждый участник экспедиции понимал, что путь будет нелёгким, но никто не смел озвучивать эту мысль. Их вдохновляла идея служения отечеству, глобальность дела, которым они увлечены. Мадзини увлечен столь же романтическими и возвышенными идеями разыскать свои фантазии в мире реальности и неожиданно обнаруживает сходство своих вымышленных историй с записками Пайера, которые нашёл в фонде книжного магазина.

Фигура Йозефа Мадзини олицетворяет одну из главных идей австрийской литературы XX века – идею поиска истины, самоопределения, обретения человеком своей сущности, скрытой в мире реальном и проявляющейся в идеальном пространстве разума. Романы Р. Музиля, И. Бахман, Э. Елинек, К. Рансмайра составляют с этой точки зрения единый ряд. Очевидными становятся традиции немецкого романтизма с его раздвоенностью сознания, противостоянием мира реальности, строящегося по рационалистическим законам, и мира ирреальной мечты, не поддающегося постижению разумом. Мир фантазий в романе – Крайний Север, где без вести пропадает Йозеф Мадзини, с детства увлекавшийся героическими рассказами о первооткрывателях. Текст, написанное и звучащее слово стали для главного героя знаком и символом непреодолимой силы, поглотившей его разум. В ходе повествования у читателя постепенно формируется мысль о том, что Й. Мадзини и К. Вайпрехт во многом схожи. Малколм Флаэрт нарочно называет его Вайпрехтом, тем самым демонстрируя, что «от любой фантазии, от любой идеи можно освободиться и поднять ее на смех» [22. С. 36]. Судьба Мадзини становится понятной через призму истории австро-венгерской экспедиции Пайера-Вайпрехта. Осознав смыслы произошедшего с участниками экспедиции XIX века, можно понять Мадзини, захваченного силой слова. Герои экспедиции Пайера-Вайпрехта тоже были захвачены некой таинственной стихией [21]. Пространство архивов слишком тесно для восстановления «давно ушедшей реальности». Мадзини отправляется в Ледовитый океан, движимый желанием собственного приключения, а не внедрения в чужие, которые «помехой вторгаются в его собственное» [22. С. 18]. Мечтая о «вечных льдах», он лишь позже осознает, что это смерть и гибель. Все произошедшее с главным героем отсылает к одному из наиболее популярных тезисов постмодернизма «мир как текст»: отрицание онтологических границ ведет к тому, что линия между реальностью и вымыслом стирается. «Ничто не существует вне текста», – утверждает Ж. Деррида. Действительность невозможно постичь вне текста. Герой растворяется в найденных им записях, которые формируют параллельную реальность. «Рассуждения о силе, движущей

первооткрывателями и первопроходцами, смещаются из области рационального, где все вполне логично объяснялось тщеславными устремлениями и жаждой славы, в область скорее метафизическую, иррациональную» [45]. Символом иррациональной силы становится миф о Габсбургской империи, ассоциирующейся с холодом, льдом, мраком, тишиной и воплощенной в образе Земли Франца-Иосифа.

Романтизируя своих персонажей, Рансмайр не исключает традиционного романтического мотива одиночества. Но одиночество вызвано не противостоянием героя и толпы (как это мы встречаем у Р. Музиля), а противостоянием человека и природы. Одиночество у Рансмайра имеет два важных смысла: желаемое единение с природой; неизбежное противостояние. Первая глава романа открывается так: *«Йозеф Мадзини часто странствовал в одиночку, и, как правило, пешком»* [22. С. 4]. Кто-то ищет в одиночестве свободу, кто-то – способ познания. Для Мадзини одиночество – возможность единения с миром, созидания природных глубин, способ ощутить себя поглощенным им. Дело и масштабность мысли убивает страхи, ужасы и бедствия. Не всем дано понять это одиночество, как не каждый может смело назвать себя полярным путешественником. Второй важный смысл – одиночество человека в мире природы и позиционирование природы как независимого от человека мира. Это одиночество связано с мотивом смерти. *«Несказанное одиночество объемлет эти снежные горы...»*, – пишет в дневнике Пайер [22. С. 8]. Всеобъемлющее молчание живет в мире льдов. Существование здесь самое пустое: господство мрака, холода и одиночества. Дни похожи как близнецы и в итоге неотличимы друг от друга, что сливаются в вечность, а скука и неизменность высасывают все человеческое и живое.

Еще один принцип эссеизма Р. Музиля, который очевиден в романе, – субъективность, реализуемая через стилистику текста. Проблема синтеза документальности и субъективности актуальна для мировой литературы XX века, Р. Музиля в том числе. Уход от научности, а в случае с К. Рансмайром и от фактичности и сухости, – то, что делает неповторимым стиль автора, но в то же время узнаваемым и близким благодаря традиции, что «позволяет написать

не просто роман», по определению И. Бахман [38]. Манера письма автора сдержанная, бесстрастная. Первая глава романа открывается размышлениями автора о течении времени, просторы которого беспощадно поглощают события и судьбы. Смена эпох, память, ход истории – важнейшие рансмайровские вопросы. Давние события растворяются во временных просторах через призму столетней истории, вырисовываются очертания современности. Так, К. Рансмайр мотивирует выбор им временного промежутка, о котором пойдет речь в тексте. Неспешное повествование от первого лица задает тон всему роману. Автор выстраивает диалог с читателем. Инверсии, разговорные идиомы, общеупотребительная лексика, – все это формирует простой и непринуждённый слог, соседствующий с публицистичностью репортажа. Буквально друг за другом следуют разностилевые предложения. *«Быть может, и тогда чайки, словно изящные бумажные змеи, парили на ветру над набережными, а в небесной синеве скользили белые клочья разорванной вешиными вихрями облачной гряды – я не знаю. Однако доподлинно известно, что в этот день Карл Вайпрехт, лейтенант императорско-королевского австро-венгерского военно-морского флота, держал речь»* [22. С. 4]. Такое соседство наглядно оттеняет каждый из стилей, нахождение вблизи делает очевидным особенности каждого.

Автор-повествователь в романе является и героем событий современности, расследующим обстоятельства гибели Й. Мадзини, и пытается объяснить интерес к его истории. Вскоре незаметно для себя он перестает искать рациональное объяснение физического исчезновения героя, поскольку оно тщетно, и начинает изучать этапы растворения его сознания в созданном им же самим мире. Неожиданно для себя самого он обнаруживает сходство с ним, чем и вызывал неприязнь поначалу. Автор увлекается загадочной историей исчезновения Мадзини, как и Мадзини увлекся экспедицией Пайера-Вайпрехта. Осознание потери собственной реальности и переход в мир фантазии становится для него тягостным воспоминанием, неприятным. Попав под влияние фантазии и желания разгадки тайны, он перестает быть самостоятельным, уподобляется шахматной фигуре, движимой правилами

ирреального мира. Рансмайр показывает, насколько миф о той уходящей Австрии («давно ушедшей реальности») способен увлечь людей и перевернуть жизнь. Они начинают существовать в ирреальном мире. Тема определения национальной самоидентичности актуальна для Австрии конца XX века. В «Ужасах льдов и мрака» Мадзини, не сопротивляясь, отдает себя во власть мифа о существовании некой духовной Австрии, и этот миф постепенно становится для него сильнее реальности.

Принцип недосказанности, выделенный Р. Музилем, позволяет К. Рансмайру ввести в текст австрийскую тему, которую продолжит и в следующих своих романах. На примере частной экспедиции К. Рансмайр показывает, как создаются исторические мифы. В тексте отражена проблема Габсбургского мифа и его влияния на сознание людей прошлого и настоящего. Команда экспедиции олицетворяет модель всего австрийского общества рубежа веков. Такая параллель позволяет более явственно увидеть несоответствие интересов, целей, мировоззрений между командованием экспедиции, представленном императорско-королевским австро-венгерским военно-морским флотом (Ю. Пайером и К. Вайпрехтом). Созданный Рансмайром мир вечных льдов и мрака, в котором теряются, трансформируются, погибают его герои, становится символичным. Земля Франца-Иосифа – прямая ассоциация с Австрией рубежа веков накануне великой катастрофы. Нерушимые ледяные глыбы постоянно находятся в скрытом движении, в них происходят подспудные процессы умирания, таяния, разрушения, сдвиги, неожиданно прорывающиеся на поверхность в виде бездн, пропастей и ран, «которые не заживают», вопреки стараниям команды и стремлениям спастись. Отсюда важным становится мотив пустоты, видения, миража. «Притягательность пустоты, пустота центра, организующего вокруг себя целую систему, полную функционирующих механизмов, – одна из центральных идей австрийской литературы, рассказывающих о последних десятилетиях Габсбургской империи» [21]. В романе неоднократно подчеркивается манящая таинственность полюса, желание разгадать его тайны (*«северное сияние – неразгаданная загадка, которую природа огненными письменами запечатлела на*

звездном арктическом небе» [22. С. 27]). Все события разворачиваются вокруг мифа о Крайнем Севере, существующем в романтических фантазиях героев романа, которое автор стремится развенчать. Иллюзии героев сталкиваются с суровой реальностью, и зачастую там, где героям мерещится незыблемая твердь, путь к спасению, оказывается пустота и гибель. Еще один символ Австрии в романе – шхуна «Адмирал Тегетхоф». Он сравнивается с застывшим во льдах насекомым, тюрьмой, хижинкой, зажатой льдами, тем самым представляя анахронизм, пережиток старины, мертвый остаток давно ушедшей эпохи, запечатлённой в записях и архивах, которую так рвется восстановить Мадзини. Путешественники всеми силами пытаются освободить корабль от плена льдов и мрака, которые символизируют силы истории. *«Что бы они сейчас ни делали – все это уже было. Они повторяют свои дни. Время идет по кругу. Даже то, что считалось давно утонувшим, возвращается» [Там же. С. 42].* Начало этой «пляске смерти», которая продолжается вплоть до XIX века, кладёт Северо-восточная экспедиция Х. Уиллоби и Р. Ченслора, XVI век. События прошлого, настоящего и будущего, соединённые в единое целое, приобрели в романе вневременные масштабы, охватывая несколько веков.

Особенности творческого стиля К. Рансмайра в контексте традиции австрийской литературы, как и стиля Р. Музиля, заключаются:

- в синтезе лирического и публицистического начал;
- свобода, вариативность стиля и цитатность позволяют изобразить явление со многих сторон; романтико-реалистический пафос произведения обоснован “рансмайровско-музилевскими” мотивами;
- принцип недосказанности придаёт роману высокую степень аллегоричности.

В духе музилевской традиции трактует Рансмайр историю Австрии как историю вечных повторений и упадка, predeterminedного иррациональными силами. Наконец, общим является понимание развития человеческого характера в ходе воспитания как самостановящейся и самоформирующей через противодействие обстоятельствам силы.

ГЛАВА 3. ТРАДИЦИИ РОМАНА Р. МУЗИЛЯ «ДУШЕВНЫЕ СМУТЫ ВОСПИТАННИКА ТЁРЛЕСА» В КИНЕМАТОГРАФЕ

3.1 Принципы экранизации романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» в фильме Ф. Шлёндорфа «Молодой Тёрлес»

Фолькер Шлёндорф – один из самых успешных немецких режиссёров. В историю современного кино Шлёндорф вошёл как блестящий экранизатор литературных произведений. Основной принцип его работы – бережное отношение к тексту. Среди экранизируемых Шлёндорфом авторов: Б. Брехт, Г. Бёлль, М. Пруст, Г. Миллер, Г. Грасс, Р. Музиль и др. «Расти мне, – признавался Шлёндорф, – помогала литература. С каждым новым произведением я находил всё новые бриллианты. Уже потом, когда я записал свои мемуары, мне стало более или менее понятно, почему в 20 лет я выбрал одну книгу, в 45 – другую» [43].

Заслуги литературы перед кинематографом общепризнаны. Теоретик и мастер монтажа С. Эйзенштейн уделял большое внимание проблемам влияния литературы на кинематограф. При этом речь идёт не о заимствовании и механическом перенесении литературных приёмов, а о глубоком осмыслении законов литературной поэтики и образности, о профессиональном анализе художественной формы. В своих работах о монтаже С. Эйзенштейн сравнивает литературу и кинематограф. На основе этих работ можно выделить следующие принципы монтажа.

Во-первых, литературе, как и кинематографу свойственен *принцип детальности*. С. Эйзенштейн раскрывает суть данного принципа на примере текстов Ч. Диккенса. «Персонажи Диккенса такие же зримые, чуть-чуть преувеличенные, как сегодня герои экрана» [32, т. 5, С. 137]: «жестокие серые глаза» миссис Пипчин, «фальшивые брови и зубы» миссис Скьютон. Внешние

детали раскрывают суть характера персонажа. Причём детали эти чётко прорисованы, нет расплывчатых контуров, абсолютная точность рисунка.

Во-вторых, для литературы характерен принцип *параллельного построения сцен*. Эйзенштейн отмечает монтажное видение у Ч. Диккенса сцен, то есть сцены следуют параллельно, они «врезаны» друг в друга [Там же. С. 147]. Например, в «Оливере Твисте»:

- старые джентльмены;
- уход Оливера;
- старые джентльмены и часы;

В-третьих, эмоциональность, свойственная живой игре актёров, живому монтажному кинематографу, представлена и в литературе: *принцип эмоциональности изложения*. Эйзенштейн показывает это на «Полтаве» А.С. Пушкина. Сцена побега Марии:

...Лишь рыбак
Той ночью слышал *конский топот*,
Казачью речь и женский шёпот...

Три образа, выраженные в звуке, слагаются в одну эмоциональную картину. Этот метод применяется с целью вызвать нужное эмоциональное переживание у читателя. Тремя деталями автор «заставляет монтажно возникнуть образ ночного побега» [Там же. С. 179]. К звуковым изображениям Пушкин присоединяет эмоциональное, но даёт его зрительно «крупным планом»:

...*И утром след осьми подков*
Был виден на росе лугов.

В-четвёртых, литературный текст, как и кинематографический материал, строится на *принципе «вивисекции»*. В кинематографе роль членится на фрагменты, которые определяются задачами. Общий план распадается на монтажные куски, чтобы воссоединить их в новое единство, то есть происходит распад с целью возрождения материала в новом качестве. Этот принцип наглядно представлен у У. Уитмена в «Песне о топоре». Топор – эмблема орудия труда пионеров; топор так же простой предмет. У. Уитмен

«общий план» предметного топора раскалывает на множество монтажных фрагментов того, что можно сделать топором [Там же, С. 425]. Действия порождают ассоциации, которые воплощаются в идее. В итоге это собирается в единство. Отсюда новое качество – топор-эмблема:

Скачет топор.

Плотный лес даёт отзвук трескучий <...>

Встают в очертаниях

Хижина, шатёр, пристань, вехи,

Цеп, плуг, мотыга, лом, лопата,

Гонт, брусок, подпорка, стенная обшивка <...>

Виденья встают. <...>

Виденье полов, половиц под ногой плясунов,

Виденье половиц семейного дома, домов, исполненных дружбы детей и родителей,

Виденье кровли дома счастливых двоих, молодого мужчины и женщины...

Сходство литературы и кинематографа очевидно. Следовательно, параллели, которые мы проводим, анализируя фильм Ф. Шлэндорфа и роман Р. Музиля, оправданы. «Важнейшие черты творческой индивидуальности Ф. Шлэндорфа: острое чувство современности и кризисного самоощущения немецкой молодежи, политическая злободневность, тесная связь с классической и современной литературой» [43] проявились уже в дебютном полнометражном фильме режиссёра «Молодой Тёрлес» («Der junge Törless», 1966) по роману австрийского классика Р. Музиля. О том, что фильм в биографии режиссёра не случаен, свидетельствует ряд фактов из жизни самого Шлэндорфа.

Целый год Фолькер Шлэндорф читал только Р. Музиля. «“Der Mann ohne Eigenschaften“ begleitete mich durch diesen Herbst und Winter. So wie er wollte ich Gefühle zwar haben, mich aber nicht von ihnen überwältigen lassen. Musil half mir, mich zu verstehen. Gestern war ich noch der eine Mensch gewesen, nun würde ich

ein anderer¹⁰» [43], – писал режиссёр. Автобиографических совпадений у художников немало: на момент создания фильма режиссеру 26 лет, столько же было Р. Музилю во время работы над романом; при этом у обоих авторов это первое знаковое произведение. В одном из интервью Шлёрдорф признавался, что роман напоминает ему его собственную жизнь: «Как я буквально убежал из тесного Висбадена» [43]. В закрытом интернате юному Тёрлесу тоже становится тесно, перешагнув жизненную ступень истории Базини, он понимает, что интернат не может дать ему необходимое истинное знание о мире, если воспитатель не видит, что происходит у них под носом. Тёрлес бежит из интерната. До Р. Музиля Ф. Шлёрдорф увлекался только французскими авторами (А. Камю, Ж.-П. Сартр, М. Пруст), и нахождение одноязычного единомышленника – большая удача. Чтение Музиля давалось Шлёрдорфу нелегко. Непростой была и работа над фильмом. Сценарий написан, но издательство «Rowohlt» в Гамбурге не давало авторских прав на использование текста «Тёрлеса». Не было уверенности в успехе картины, не было возможности начать съёмки. Однако в итоге Ф. Шлёрдорф своим фильмом открыл миру «новый немецкий кинематограф» (Neuer Deutscher Film), заявивший о себе во весь голос в середине 60-х годов XIX века. Уход от развлекательности, острая злободневность, акцентирование социальных вопросов, побуждение к размышлениям, отказ от устоявшегося уже исчерпавшего себя стиля съёмки и от предсказуемости повествования – основные качества фильма. В итоге «Молодой Тёрлес» – произведение Ф. Шлёрдорфа, а не Р. Музиля. Режиссёр переосмыслил ряд тем, образов, мотивов, обозначенных в романе, в большей степени выделив социальный, мотив свободы и зависимости человека от массы. Помимо этого фильм Шлёрдорфа – отклик на политическую жизнь Третьего рейха (смысл, которого не могло быть у Р. Музиля), отражающий идеологию фашизма, следование народа за диктаторами. Шлёрдорф иллюстрирует идеи Альфреда Адлера, ученика З. Фрейда и Ф. Ницше о стремлении человека к власти как результате комплекса

¹⁰«Человек без свойств» сопровождал меня этой осенью и зимой. Я хотел чувствовать так же, как он, не позволить эмоциям меня перебороть. Музиль помогал мне понять себя. Еще вчера я был одним человеком, теперь стал другим».

неполноценности. Об эпохе правления Гитлера Р. Музиль говорил, что описал «основы инстинктивных побуждений Третьего рейха» и «современных диктаторов», психологию опьянения властью за десятки лет до этого [6], то же самое делает Ф. Шлэндорф, но с более близкого расстояния.

Центральный для романа мотив познания становится важным и для Ф. Шлэндорфа. Во-первых, нахождение в интернате Тёрлес находит бесполезным, иронизируя по этому поводу: «Прошёл еще один день, о котором мы будем рассказывать своим внукам». Сатира режиссёра направлена на систему образования, где воспитанники существуют сами по себе и воспитатели – сами по себе, что даже не заметили сложившейся ситуации с Базини. Учитель не является носителем знания и нравственности, не является помощником и провожатым в жизни. История с Базини раскрывается по воле случая: директор проходил мимо спортивного зала.

Во-вторых, фрейдистский мотив Ф. Шлэндорф показывает на других эпизодах, более концентрированно. В кондитерской взгляд Тёрлеса останавливается на официантке. Крупным планом показаны волосы, обнажённая шея, неспешные движения рук, как она облизывает губы, и Тёрлес повторяет неосознанно её жесты. Пытливо мальчик наблюдает за действиями Fraulein, как она переставляет посуду. Отношения с противоположным полом в подростковом возрасте составляют основу необходимого жизненного знания. Жизнь предлагает Тёрлесу такие ситуации, в которых чувственность начинает постепенно просыпаться, но эти ситуации не являются положительными. Опыт первой несчастной влюблённости сменяет ночные побеги к местной проститутке. Любое неизвестное интересно развивающейся познающей мир личности, а осознаваемая запретность подогревает детское любопытство. Тёрлес молча наблюдает, как Байнеберг ведет себя с Боженой, не желая сам принимать в этом участия. Образ Божены у Ф. Шлэндорфа приобретает большее социальное значение: проститутка позволяет себе говорить о матери Тёрлеса, ставит себя в один ряд с ней, что для героя оскорбительно. Божена в фильме озвучивает важную истину: все люди равны, а подросткам свойственно преувеличивать собственную значимость.

Героиню режиссёр наделяет носителем того знания, к которому приходит Тёрлес в финале: жизнь не однолика, а человек постоянно меняется и в большинстве случаев в зависимости от обстоятельств.

Физическая связь Базини с другими воспитанниками звучит у режиссёра за кадром: в кадре Райтинг с Базини увлечённо изучают порнографические картинки – это единственный эпизод, в котором Шлёндорф говорит об этом прямо. О телесной связи зритель узнает из слов Байнеберга. Принципиальное отличие сцен наказания в «красной комнате» в том, что у Шлёндорфа Байнеберг и Райтинг читают Базини лекции о его душе или физически измываются. Музиль это «чтение» соединяет с физиологией: «Обычно я должен, *раздевшись*, читать ему что-нибудь...» [18. С. 47]. Для Ф. Шлёндорфа актуальными становятся социально-нравственные проблемы, возникающие в группах людей, и то, какими возможными путями эти проблемы разрешаются. Интернат становится микромоделью общества.

Что касается идеи рацииодности, то у Ф. Шлёндорфа она не является основополагающей. С этой точки зрения различны финалы произведений и выводы героев. В финале фильма Ф. Шлёндорф отвечает на свой вопрос, обозначенный нами выше: не существует границы между добром и злом, эти явления взаимосвязаны, следовательно, человек не может быть хорошим или плохим, это зависит от его поступков. Нормальные люди могут совершать ужасные вещи. Мы все постоянно меняемся, не рождаемся неизменными. Человек может быть и палачом (Райтинг и Байнеберг) и «скотиной», рабом (Базини). Тёрлес у Р. Музиля приходит к этой истине несколько раньше. «Требуется ли мирное жестокости? Стремится ли порядок к разрушению? И если есть добро и зло, то где граница? Тёрлес, «мсье вивисектор», анализирует себя и узнает, что граница нечеткая, что мы – не одно или другое, что мы можем быть и тем и другим», – констатирует Ф. Шлёндорф [43]. Тёрлес наблюдает за историей без прямых оценок, осуждений, лишь впитывая материал. Вивисекция Музиля – это проникновение в самую глубину души. Быть наедине с собой – истинное наслаждение. Это даёт возможность человеку «перелистывать

небезынтересную историю мсье вивисектора», рассматривать «собственный организм в микроскоп».

Ведущий мотив у Ф. Шлэндорфа – социальный. Он исследует проблему юношеского насилия, задавая вопрос о возможных пределах человеческого унижения и стремления к власти. Причиной унижения отчасти является сам Базини: его позёрство, постоянные намёки на несуществующую любовницу раздражают воспитанников, всё больше накаляют атмосферу. Общество не любит хвастунов. Ф. Шлэндорф ведёт зрителя к сценам издевательства постепенно, подводит к той мысли, что Базини не останется безнаказанным и наказание это будет жестоким. Вставным в фильме является эпизод в кабаке, где Базини ведёт себя раскованно и кичливо, раскидывается деньгами, которые сам не заработал: угощает всю компанию вином, тут же проигрывает крупную сумму. Оставшись без гроша, Базини ссылается на дружбу и просит у Райтинга отсрочить долг. Но Райтинг не привык получать деньги после кого-то. Этим заявлением он сразу обозначает своё положение и выгодно пользуется ситуацией. Райтинг обладает необычайным талантом возвышать себя над другими. Выделяя Базини как человека с более низким социальным статусом, не имеющим возможности вовремя отдавать долги (опять же по своей собственной вине: в фильме Базини постоянный посетитель игорного заведения и частый гость Божены), Райтинг заручается поддержкой большинства и ставит ему условия, воплощая идею насилия и власти. Базини же, не догадываясь во что эта “дружба”, не предвещающая, казалось бы, ничего катастрофического, может переродиться, соглашается на все: «Ну конечно, если ничего другого не остаётся... Впрочем, я и так всегда охотно следую за тобой». Товарищеское подражание и следование за Райтингом во всем порождает модель рабского подчинения. Детская жестокость не знает границ морали. Слабохарактерность Базини не оставляет ему иного выбора кроме как быть жертвой насилия. Только такие, по мнению Байнеберга, обречены страдать, из-за их “второсортности”, не Байнебергу же с Райтингом быть рабами.

Ф. Шлэндорфу, детство которого протекало во времена Третьего рейха, тема нацистской Германии близка. Откуда у людей из привилегированных

семей столько бесчеловечности, – вопрос, который волнует режиссёра. В статье о «Молодом Тёрлесе» он пишет: «Райтинг не знал большего удовольствия, чем стравливать людей друг с другом, наслаждаться полученными услужливостью и лестью, за обёрткой которых он чувствовал возрождение ненависти». Они [Байнеберг и Райтинг] договорились о том, что воля Базини должна быть сломлена» [43]. Воля Базини действительно оказывается сломленной, у него не остаётся сил терпеть унижения, а у садистов единственный интерес – как далеко они смогут зайти. Единственным выходом остается просить защиты у Тёрлеса.

Акцентируя внимание на социальных проблемах своего произведения, Ф. Шлэндорф вставляет сцену воровства, которой нет у Музиля. С этим эпизодом появляется детективный сюжет в фильме, который не является главным для романа. Кража разоблачается и в фильме уже в следующих кадрах, а это позволяет сделать вывод, что и режиссёр основное внимание уделяет не преступлению, а тому, что за ним следует. Лица Базини мы не видим: мы не видим его эмоций, не знаем, что он чувствует, а для обоих авторов это важный смысл познания Тёрлесом жизни. Сам Базини потом признается Тёрлесу, что ничего в этот момент не испытывал, он украл, потому что ему нужны были деньги. Для Базини куда важнее то, что он испытывает после кражи. Поначалу это страх быть разоблачённым перед классом, опозоренным публично, вынуждающий согласиться на условия Райтинга. Мнение Райтинга – это и мнение большинства, но публичное разоблачение – ничто в сравнении с тем каскадом унижений и насмешек, которые его ожидают в дальнейшем.

Герои-идеологи Райтинг и Байнеберг у Ф. Шлэндорфа предстают более жестокими, нежели у Р. Музиля. Методы наказания безвольного Базини от эпизода к эпизоду страшнее и бесчеловечнее. Решив не отдавать его на суд учителей, они олицетворяют себя с законом. Под их гнётом Базини окончательно теряет волю. Для более интеллектуально развитого Байнеберга издевательства над сокурсником – своеобразный эксперимент, при проведении которого ожидается открытие новых поведенческих реакций человека [14. С. 73 – 77]. Они ударяют его по руке, которой он украл деньги. Эта сцена отсылает к

восточной культуре, которой так увлечён Байнеберг: в странах Азии за воровство отрубали руку. Ученики-садисты диктуют свои условия существования Базини, поливают его и шланга кипятком, ответы на свои вопросы получают с помощью унижения, вынуждают его согласиться на их условия. Жертвы садиста Райтинга от кадра к кадру выстраиваются градационно, чего нет у Р. Музиля. Поначалу это муха, раздавленная острием пера в тетради, затем мышь, пытающаяся спастись от сигаретного дыма (её мучения прерывает Тёрлес). Постепенно Райтинг обретает власть над человеком, не имеющим возможности воспротивиться давлению со стороны. «Базини – тихий, слабовольный подросток, страдающий комплексом неполноценности» [2. С. 29]. Желая повысить самооценку и вырасти в глазах сокурсников, он сочиняет историю о «своей Дульсинее». Так называет Шлэндорф несуществующую подругу Базини, у которой он “выкрал” корсет. Забыв срезать этикетку, Базини вновь публично осмеян классом. Аллюзия на романтический роман М. Сервантеса оправдана идеей жизни в мире фантазии – Дон Кихот придумал Дульсинею – но оказывается саркастической, поскольку на место благородного романтика Дон Кихота XX век ставит вора, извращенца и раба. А жизнь в придуманном мире всегда оборачивается трагедией. Выделяя сцены хвастовство эпизодически, Ф. Шлэндорф выражает важную мысль о невозможности Базини противостоять насмешкам лидеров класса, о его трусости, которая влечёт нравственную деградацию. Базини не сопротивляется и Тёрлесу, который даёт ему пощёчину. Но для Тёрлеса это попытка понять мотивы и чувства, движимые Базини, а не желание унижить. Крупным планом мы всегда видим поначалу страдальческое, испуганное, но постепенно равнодушное и “мёртвое” лицо Базини, тусклый безразличный взгляд.

У Р. Музиля в романе кражу Базини разоблачает Райтинг, это рассказываемая история. У Ф. Шлэндорфа эту сцену мы наблюдаем в реальном времени, из чего можем понять суть характеров обоих ее участников. Базини позорно играет роль невиновного и оклеветанного, коим не является, не признает за собой содеянного, опасаясь публичного стыда, потому считает, что вынужден унижаться, не находя, по-видимому, связь с Райтингом более

постыдной. Тёрлес иначе смотрит на это. Человек, даже если он в чём-то повинен, не обязан терпеть унижение. «Мы все принадлежим к одному и тому же обществу», – мысль, которую режиссёр связывает с образом Божены. Люди равны друг перед другом. В отличие от Тёрлеса, Базини слаб, потому он женоподобен: «девические плечи», «женственные черты лица». Сравнивая актёров, нужно сказать, что Байнеберг и Райтинг долгоязыые, черты их лиц угловатые, строгие. Мариан Сайдовски – исполнитель роли Базини – обладает более округлыми формами лица, мягкими, плавными манерами, теноровым тембром голоса. Через внешнюю форму раскрывается внутреннее содержание образа. Воспитывается Базини только матерью, без отца (в фильме не раз говорится о его отчине), что тоже формирует его характер. Мягкость, некая юношеская стыдливость в купе с желанием быть мужественным, чего Базини лишён в силу неопытности и незрелости, придают образу трагикомичность.

Мотив зависимости человека от толпы, его «массовой» природы прослеживается у обоих авторов. В этом смысле показательна сцена публичного осмеяния. Палачи запирают двери, чтобы никто не смог помешать всеобщему удовольствию, и оглашают письма матери Базини, указывая на бедность и неблагополучие их семьи. Ф. Шлэндорф играет на животных инстинктах класса: отдельные смешки перерастают во всеобщий хохот, лица камера не запечатлевают ясно, мелькают ладони, толкающие Базини, ступни ног, пинающие его, хохочущие рты. Толпа страшна несправедностью ее гнева и «несимметричностью» ответа на проступок. Она слепо и жестоко мстит, получая от этого наслаждение. В ней уже нет мыслящих людей, все, независимо от воли, силы, ума, поддаются стадному инстинкту. Никто и не думал даже об опасности, что Базини пойдёт к директору с повинной. Класс становится воплощением идеи подавления массового сознания и стимуляции животных антигуманных инстинктов. У Шлэндорфа на унижительном чтении писем садисты не останавливаются. Они подвешивают Базини за ноги, засовывают в рот кляп, связывают руки, безвольный по характеру Базини становится беспомощным буквально. Искреннее теперь уже желание Тёрлеса помочь Базини не увенчалось успехом. У Ф. Шлэндорфа всё это прекращается

вмешательством директора, случайно проходившего мимо и услышавшего гул в спортивном зале. Базини настолько слаб, что сдаться не в его силах, хотя и издевательства терпеть больше не может.

Мотив “человек – толпа” прослеживается в эпизоде фильма, где класс на перемене дурачится, бросает в Базини боксёрские перчатки, в этом участвует и Тёрлес, не догадываясь ещё о том, как далеко это может пойти. И здесь это всего лишь школьные подростковые шалости. Боязнь выделиться, быть не таким, как все, пойти против мнения большинства, страх отчуждения со стороны окружающих движут героями. Восставший против большинства рискует повторить участь бедного Базини: «Они свалили всю вину на Базини, и весь класс, один воспитанник за другим, свидетельствовал, что Базини – вороватый, ничтожный малый» [18. С. 62].

Важное отличие романа и фильма в том, что у Шлёрндорфа ослаблен мотив связи поколений. Родители Тёрлеса фигурируют только в первых кадрах и последней сцене, обнимая произведение. Тем не менее, тоска героя по родителям, только что оставившим его в интернате, сильна в фильме. Чувство одиночества не показано героем прямо, оно скрыто. Так, например, после прощания с родителями воспитанники направляются в интернат, и тут взгляд Тёрлеса цепляет отдельные фрагментарные картины новой для него жизни, чужой и нелюбимой, с которой он так и не примирится в финале: мясник вспарывает брюхо свинье и выпускает внутренности, во дворе стирает бельё одинокая худая женщина, осенний пейзаж наводит тоску и страх. Растерянность и смятение Тёрлеса чувствуют окружающие. Воспитанники вдали от опеки родителей хотят казаться взрослыми, независимыми, а потому смеются над Тёрлесом, не понимающим в полной мере происходящее. Мать – это то, что осталось дома. Тосковать по родительскому дому в этом мире не принято. Более того, это считается постыдным. Материнская любовь обесценена и является предметом насмешки. Осмеяны письма Агаты Базини своему сыну, колкости терпит Тёрлес, тоскующий по дому. В экранизации нет традиционного непонимания между поколениями, поэтому произведение Ф. Шлёрндорфа не столько о взрослении, сколько об отношениях к другому

человеку: слабому, как Базини; униженному, как Божена и тонко чувствующему, как Тёрлес. Ведь главный герой тоже не находит понимания со стороны класса и со стороны преподавателей. Напомним, что у Музиля тема материнства проходит через весь текст романа и несет именно воспитательный смысл.

Таким образом, Р. Музиль и Ф. Шлэндорф освещают в своих произведениях те вопросы и открывают читателю и зрителю такие стороны жизни, которые считают наиболее актуальными. Учитывая, что хронологическая разница произведений составляет около полувека (1906 г. – роман, 1966 г. – фильм), и роман, и фильм не утратили актуальности. Опираясь на текст Р. Музиля, Ф. Шлэндорф создаёт своё произведение, поскольку режиссёр выделяет свои важные мотивы, опираясь на традицию. Идея морали объединяет эти два явления культуры. Нравственность в современном мире утратила свою ценность и достоинство, свой высокий смысл. Наследую идею морали Музиля, Ф. Шлэндорф придает её острое социальное звучание и злободневность в контексте постнацистской эпохи. Экранизацию и роман сближают следующие принципы:

- самоанализ – «вивисекция» – является наиболее удобоваримым способом познания жизни внешней и внутренней;
- взаимодействие с героями-идеологами преследует цель не самопознания, а изображения несовершенства жизни, с которым юному Тёрлесу приходится сталкиваться;
- отношения воспитанников иллюстрируют модель тоталитарного строя общества, где роли каждого зыбки, неустойчивы и зависят от обстоятельств.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Роберта Музиля при всем своеобразии пронизано традициями немецкоязычной литературы, философии, психологии. Его проза представляет собой одно из самых ярких явлений австрийской литературы первой половины XX века. Формирование идиостиля писателя начинается с малой прозы и продолжается в романах, новеллах и пьесах. Образовав специфическую художественную структуру, являющуюся наиболее удобной и актуальной для австрийской литературы и проявившуюся уже в первом романе, Р. Музиль положил начало жанрово-стилевой традиции австрийского романа второй половины XX века.

Наиболее яркими фигурами 60 – 80-х годов XX века среди последователей этико-эстетических взглядов Р. Музиля являются Фолькер Шлёрдорф, Ингеборг Бахман, Эльфрида Елинек, Кристоф Рансмайр. Разграничение сознательного и бессознательного как новый способ познания действительности и самоанализа становится основополагающим в романах И. Бахман «Малина», Э. Елинек «Перед закрытой дверью», К. Рансмайра «Ужасы льдов и мрака» и в фильме Ф. Шлёрдорфа «Молодой Тёрлес». С одной стороны, это возможность бегства от реальности, проблем, пугающей истины (Райнер, Я). С другой – признак художественного мироощущения, модель познания явлений, составляющих сферы этики, духовности, нравственности (Мадзини, Тёрлес, Я). Однако если Тёрлес у Музиля соединяет в себе эти два способа познания и использует то один, то другой, то Я у И. Бахман как воплощение идеи чувства не может примириться со своей рациональной половиной – Малиной.

Для продолжателей традиции музильевского романа характерно цитирование положений психолого-философских трудов З. Фрейда, Э. Маха, Р.Г. Лотце, Ф. Ницше А. Адлера, побудивших авторов к переосмыслению человеческой природы, свободы, проблем морали. Э. Елинек берёт этот

принцип за основу в своём творчестве и продолжает ряд цитируемых авторов: де Сад, А. Камю, Ж.-П. Сартр. Герои произведений становятся носителями и пропагандистами ницшеанской идеи воли к власти как непрерывному процессу становления личности, абсолютной и заведомо невозможной свободы (Райтинг, Байнеберг, Райнер и Отто Витковски, Софи).

Слабость и покорность, вынужденное молчание как характеристики изначально женские становятся аллегорией жертвенности, непрекращающегося рабства, символом не только человеческого несовершенства, но и уязвимости Австрии в целом (Базини, Я, Анна и Греттель Витковски). Отсутствие права голоса равносильно смерти.

Дебютный роман Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» предвосхитил формирование нацистской идеологии, уничтожение воли и сознания личности. Высокая степень метафоричности и образности инварианта традиции и романов-последователей позволяет говорить о масштабных общемировых проблемах существования империи, рода, семьи, о национальном и человеческом достоинстве. Австрия становится метафорой жертвенности, обнищания, катастрофы и упадка. Роман Р. Музиля как источник кино-традиции приобретает социально-политический смысл, в большей степени актуальный для немецкоговорящих стран именно в XX веке. Герои реализуют тоталитарную систему власти, становятся носителями философских идей нацизма. Отсутствие морали и нравственных ориентиров, объединяющее все произведения, приводит к душевному опустошению, к обнищанию культуры, упадку ценностей, деградации личности.

Ещё один важный музилевский принцип наряду с разграничением сознательного и бессознательного, который сам автор именует как «вивисекция», позволяет изучать различные механизмы душевной деятельности индивидуально, что позволяет синтезировать жанры произведений: роман-эссе и роман воспитания.

Наконец, «сложность» Музиля, непринятая и непонятая современниками, наиболее полно отражает события действительности, основываясь на

достоверности и недосказанности. Поиск истины приводит авторов-последователей именно к Музилю и его принципам, методам и мотивам. Несмотря на традиционность, каждое произведение занимает своё достойное место в контексте творчества авторов и культуры, а потому по праву считаются уникальными.

Библиографический список

1. Бахман И. Малина / И. Бахман // пер. с нем. С.Е. Шлапоберская. – М.: «Аграф», 1998. – 368 с.
2. Белобратов А.В. Метод и роман: Роберт Музиль / А.В. Белобратов. – Л.: ЛГУ, 1990. – 160 с.
3. Бём А.Л. К уяснению историко-литературных понятий / А.Л. Бём // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. 1918. – СПб., 1919. – Т. 23, Кн.1. – С. 225–245.
4. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.
5. Воротникова А.Э. Библейский код в романе И. Бахман «Малина» / А.Э. Воротникова // Филология. Искусствознание Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2014. – № 2. – С. 29–33
6. Гарин И.И. Век Джойса / И.И. Гарин. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. – 848 с.
7. Гессе Г. Магия книги: Эссе о литературе. – СПб.: Лимбус Пресс ООО «Издательство К. Тублина», 2012. – 336 с.
8. Елинек Э. Нобелевская речь / Э. Елинек [Электронный ресурс] / «Иностранная литература»; пер. А. Белобратов. – Электр. журн. – СПб., 2005. – №7. – Режим доступа: <http://noblit.ru/node/1193> (дата обращения: 7.03.2016)
9. Елинек Э. Перед закрытой дверью / Э. Елинек // пер. И. Ланин, А. Белобратов. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 116 с.
10. Залесова-Докторова. Л. Э. Елинек – совесть австрийской нации / [Электронный ресурс] / Л. Залесова-Докторова. – Электр. журн. – М., 2005. – №3. – Режим доступа: <http://noblit.ru/node/1008> (дата обращения: 7.03.2016).
11. Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии / Д.В. Затонский. – М.: Худож. лит., 1985. – 444 с.

12. Иеромонах Павел. Два полюса человеческой жизни. «Большой гвоздь»: что он скрепляет? [Электронный ресурс] / Иеромонах Павел. – Электр. текст. данн. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/51581.html> (дата обращения: 21.03.2016)

13. 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.

14. 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.

15. Мамонова Е.Ю. Мотив «второго рождения» в немецкоязычном романе первого десятилетия XX века: Т. Манн, Г. Гессе, Р. Музиль, Р.М. Рильке: автореф. дисс. на соискание уч. степ. канд. наук (10.01.03) / Е.Ю. Мамонова. – Пермь, 2007. – 18 с.

16. Менассе Р. Страна без свойств: Эссе об австр. самосознании: [Пер. с нем.] / Роберт Менассе; пер. с нем. А. Белобратова. – Спб.: «Петербург — XXI век», «Симпозиум», 1999. – 23 с.

17. Музиль Р. Из дневников / Р. Музиль // Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур; пер. А.В. Карельского. – Вып. 2. – М.: РГГУ, 1999. – С. 157–188.

18. Музиль Р. Душевные смуты воспитанника Тёрлеса // Р. Музиль. Малая проза: в 2 т.; пер. А. Карельского. – М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 1999. – Т. 1.

19. Музиль Р. Малая проза. Избранные произведения в двух томах. Роман. Повести. Драмы. Эссе / Пер. с нем. А. Карельского, сост. Е. Кацевой – М.: Канонпресс-Ц, Кучково поле, 1999. Том 2.

20. 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.

21. Плахина А.В. Романы К. Рансмайра и своеобразие австрийской прозы 1980-х – 1990-х. К проблеме национальной идентичности: автореф. дисс. на соискание уч. степ. канд. филол. наук (10.01.03) / А.В. Плахина. – М., 2007.

22. Рансмайр К. Ужасы льдов и мрака / К. Рансмайр // пер. с нем. Н. Федоровой. – СПб.: Эксмо, Домино, 2003. – 156 с.

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

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

25. Смирнов И.Б. Об истоках агрессивности послевоенного поколения австрийцев в романе Э. Елинек «Перед закрытой дверью» / И.Б. Смирнов // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2011. – № 1.

26. Соколова Е.В. Имя против любви. Журнал «Иностранная литература». [Электронный ресурс] / Е.В. Соколова Электрон. журн. – М., 1999. – №9. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999.html> (дата обращения 13.02.2016).

27. Соколова Е.В. Творчество Ингеборг Бахман: Понятия «язык» и «молчание» [Электронный ресурс] / Е.В. Соколова. – Электрон. текст. дан. – М.: 2001. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-ingeborg-bakhman-ponyatiya-yazyk-i-molchanie> (дата обращения: 13.02.2016)

28. Солодилова И.А. Скрытые смыслы и их языковое выражение в словесно-образной системе Роберта Музиля: автореф. дисс. на соискание уч. степ. канд. филол. наук (10.02.04) / И.А. Солодилова. – СПб., 2000.

29. Съемщикова Е.О. Диалоги в «Малине» – единство текста и музыки / Е.О. Съемщикова // Молодой ученый, 2012. – №3. – С. 267–271

30. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
31. Эпштейн М.Н. Философия возможного М.Н. Эпштейн. – СПб.: Алетейя, 2001. – 334 с.
32. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. – В 6 т. / С.М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964 – 1971.
33. Ярина Е.С. Проблема самоидентификации личности и особенности поэтической системы в романах Э. Елинек 1975–1980-х годов: автореф. на соискание уч. степ. канд. филол. наук (10.01.03) / Е.С. Ярина. – Екатеринбург, 2011. – 22 с.
34. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) / Б.И. Ярхо // Контекст. – М., 1984. – С. 197–237.
35. Bachmann I. Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung. Broschiert / I. Bachmann. – Piper Verlag, München, 2000.
36. Bachmann I. Malina. / I. Bachmann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1980. – 641 с.
37. Bachmann I. Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interview. I. Bachmann / München, Zürich: Piper. – 1983. – S. 107.
38. Berghahn W. Robert Musil. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten/ W. Berghahn. – Reinbeck b. Hamburg, 1963.– С.164.
39. Elfriede J. Die Ausgesperrten / J. Elfriede. – Hamburg: Rowohlt, 1980. – S. 263
40. Camus A. Œuvres complètes. / A. Camus. – V. 1. Gallimard, 2006. – P. 215.
41. Corino K. Robert Musil: eine Biographie / K. Corino. – Reinbeck b. Hamburg, Rowohlt, 2003.– С. 14.
42. Kaiser E., Wilkins E. Robert Musil: Eine Einführung in das Werk / E. Kaiser, E. Wilkins. – Stuttgart, Klett, 1962. – 367 s.
43. Schlöndorff V. Licht, Schatten und Bewegung. Mein Leben und meine Filme. – München: Hanser, 2008. – S. 472.

44. Spicker F. Aphorismender Weltliteratur / F. Spicker (Hrsg.). Stuttgart: Philipp Reclamjun., Ditzingen, 1999. – 344 s.

45. Spufford F. Die weißen Flecken ausfüllen. / F. Spufford // Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. // Hg. Wittstock U. Frankfurt am Main, 1997. – S. 72.

46. Wonderful-planet [Электронный ресурс]: научный журн. – Режим доступа: <http://wonderful-planet.ru> (дата обращения: 23.03.2016).

ПРИЛОЖЕНИЕ.

Методическая разработка урока в старших классах при изучении темы становления личности на материале романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» и экранизации Ф. Шлэндорфа «Молодой Тёрлес»

Тема: «Все мы родом из детства» А. де Сент-Экзюпери (по роману Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» и экранизации Ф. Шлэндорфа «Молодой Тёрлес»)

Цели урока:

I. Образовательные:

- изучить тему становления личности в австрийской культуре XX века на примере романа Р. Музиля и экранизации Ф. Шлэндорфа;

- сопоставить замысел писателя и режиссёра;

- закрепить понятие жанра воспитания;

II. Воспитательные:

- помочь учащимся осознать свои чувства и переживания, мотивы своих поступков через проекцию поведения героев художественного произведения;

- формировать и воспитывать у учащихся чувство ответственности, достоинства, уважения к окружающим;

III. Развивающие

- развивать коммуникативные навыки и творческие способности ребят;

- формировать умение анализировать художественное произведение;

- стимулировать читательский интерес школьников;

Тип урока: урок внеклассного чтения

Оборудование: мультимедийная установка, экранизация романа, иллюстрации.

Ход урока

1. Организационный момент. Работа с иллюстрацией.

Учитель. Здравствуйте! Рада вас приветствовать. Ребята, посмотрите на экран, на нём вы видите фотографию. Она принадлежит чешскому фотографу Владу Артазову, в копилке которого не одна сотня интересных фотографий, большинство из них выполнены в черно-белом варианте. Одна из серий фотоснимков называется «Жизнь гвоздей», данный снимок из этой серии. Какие ассоциации вызывает у вас фото? Что на нём запечатлено? Как бы вы назвали снимок? Почему?

Учащиеся. Гвозди напоминают отношения ребёнка – маленький гвоздик с поникшей головой, и взрослых – гвозди, стоящие за спиной провинившегося ребёнка и ругающие его.

Учащиеся. Фото ассоциируется с детством, со школой, с ребяческими шалостями, с воспитанием. Его можно озаглавить так: «Провинился», «Пора выправить гвозди!», «Детство», «Сломленный».

Уч-ль. Сам автор озаглавил фото так: «Когда я учился в школе».

2. Работа с эпиграфом.

Уч-ль. Посмотрите на эпиграф к уроку, давайте прочитаем высказывание рок-музыканта, поэта Глеба Самойлова. Установка: подумайте, о чём оно.

«Взросление не угасание, равнодушие, скорее, это понимание и себя как личности, и своих желаний, и ответственности за то, что ты говоришь» (Г.Р. Самойлов).

Уч-ся. Музыкант говорит о закономерном жизненно процессе – взрослении, которое происходит с каждым, но всегда по-разному. Верным признаком того, что ты повзрослел, является самоопределение себя как личности.

3. Формулировка и запись темы.

Уч-ль. Как вы думаете, какова тема нашего разговора сегодня?

4. Беседа.

Уч-ль. Какие произведения, посвященные теме воспитания, детства, становления личности, вы знаете?

Уч-ся. Трилогия Л.Н. Толстого, М. Горького, «Подросток» Ф.М. Достоевского, Ч. Диккенс «Приключения Оливера Твиста», «Приключения Гекльберри Финна» М. Твена и др.

Уч-ль. В этом же ряду стоит роман С. Чбоски «Хорошо быть тихоней», по которому снята экранизация, вероятно, знакомая вам. Какой жанр объединяет все названные вами произведения?

Уч-ся. Жанр воспитания.

Уч-ль. Давайте вспомним с вами, какие признаки характерны для жанра воспитания?

Уч-ся. Главным героем является ребёнок, ищущий ответы на волнующие его вопросы, которые, как правило, к финалу разрешаются. Становление личности происходит через взаимодействие со сверстниками (дружба, неприязнь, влюблённость), со взрослыми (родители, учителя, воспитатели) и действительностью. Традиционным является конфликт поколений, непонимание.

Уч-ль. Жанр воспитания получил распространение в литературе немецкого Просвещения. Первым романом воспитания принято считать «Годы учения Вильгельма Мейстера» И.В. фон Гёте (1795 – 1796). Далее эту традицию подхватывает и продолжает мировая литература, и мы с вами вспомнили некоторые примеры произведений. Среди них и роман Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса».

5. Биографическая справка об авторе

Уч-ль. Роберт Музиль (1880 – 1942) – австрийский писатель, драматург и эссеист (запись). С 1892 по 1894 год обучался в военном училище в Айзенштадте, потом выучивается на инженера. В 1906 году закончен его дебютный роман «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» (запись).

Наша с вами цель сегодня проследить, как же происходит становление личности главного героя Тёрлеса в романе и в экранизации «Молодой Тёрлес», что берет режиссёр Ф. Шлёрдорф из романа Р. Музиля, что переосмысляет.

Уч-ль. Давайте обратимся к заглавию произведения. Почему роман так называется? Что значит слово «смятение»?

Уч-ся. Смятение – это что-то неясное, непонятное, то, что вызывает вопросы.

Уч-ль. Какова причина смятений героя?

Уч-ся. Смятение у Тёрлеса вызвала кража Базини денег у Байнеберга.

Уч-ль. Верно, кража денег у товарища даёт толчок развитию действия. Роман Р. Музиля послужил основой для создания австрийским режиссёром Ф. Шлёндорфом киноверсии «Молодой Тёрлес», которая датируется 1966 г. Давайте посмотрим с вами эпизод кражи (12.20 – 13.20). Установка: обратите внимание на то, как камера запечатлеывает момент кражи.

Уч-ся. Крупным планом мы видим руки актера, нож, которым вскрыт ящик, тем самым режиссёр вносит интригу, вводит детективную линию.

Уч-ль. Как вы думаете, с какой целью режиссёр включает эпизод кражи, который в романе отсутствует?

Уч-ся. Автор говорит, что эта сцена важна для него.

Уч-ль. Верно, он делает акцент на социальной проблематике фильма. Что заставило Базини украсть деньги у товарища?

Уч-ся. Глупость и хвастовство привело к тому, что Базини проиграл деньги в карты, оставил большую сумму у Божены, кроме того, он много занял у товарищей, и отдавать ему уже было нечем.

Уч-ль. В чём причины бахвальства героя, как вы думаете?

Уч-ся. Каждый юноша в подростковом возрасте желает выглядеть взрослее, мужественнее, и Базини не исключение. Он воспитывается одной матерью, поэтому мужское начало в нем очень слабо, подчеркивается его женственность и слабость.

Уч-ль. Хорошо. Дома вы письменно отвечали на вопросы.

6. Проверка письменного домашнего задания. Как каждый из героев (Тёрлес, Байнеберг и Райтинг) реагируют на проступок Базини? Почему ни один из них не сообщает о краже директорату?

1. Тёрлес возмущён поступком Базини, ему стыдно и неприятно находиться рядом с опустившимся человеком, не ценящим себя, свое достоинство. Он считает, что об этом нужно рассказать руководству интерната, но ему становится интересно, что происходит с человеком, когда он переступает границу дозволенного, когда теряет чувство достоинства, поэтому он словно учёный наблюдает за эволюцией Базини.

2. Байнеберг находит сложившееся зависимое положение Базини выгодным, но идея Байнеберга не власть, а самовоспитание через зло и мучения, как себя, так и жертвы.

3. Райтинг тоже находит ситуацию удачной для себя и хочет извлечь из этого максимум пользы и, главное, удовольствия. Прежде чем сообщать директорату, он вынуждает Базини ему подчиняться.

Уч-ль. Итак, мы с вами выяснили, как каждый из героев воспринял факт кражи. Вы верно сказали: Тёрлес наблюдает за Базини и пытается осознать, почему вдруг человек, который вчера ещё был законопослушным, переступил рамки нравственности и морали. Какой основной мотив жанра воспитания, связанный с образом главного героя, мы можем с вами выделить?

Уч-ся. Мотив познания Тёрлесом действительности, окружающих и себя самого.

Уч-ль. Давайте посмотрим с вами эпизод классного суда над Базини (1.13.00 – 1.17.50). Установка: охарактеризуйте класс, как ведут себя воспитанники в данном эпизоде?

Уч-ся. Класс жесток по отношению к Базини, который публично оскорблён и унижен, унижена его мать. Сын попытался за неё заступиться, но эта попытка не была успешной.

Уч-ль. Как ведёт себя Тёрлес?

Уч-ся. Тёрлес в эпизоде поначалу не противится и тоже участвует в осмеянии, но потом он пытается его защитить и помочь выбраться из окружения класса, который обступил со всех сторон.

Уч-ль. Почему Тёрлес пытается ему помочь?

Уч-ся. Он понял, что любой человек, независимо от положения, статуса, не является только нравственным или безнравственным, каждый из нас неоднозначен, каждый может попасть в ситуацию, в какую попал Базини.

Уч-ль. Почему кроме Тёрлеса ни один человек из класса не попытался за Базини заступиться?

Уч-ся. Все до единого побоялись воспротивиться воле лидеров класса, боялись быть отвергнутыми и униженными, оказаться на месте Базини.

Уч-ль. Хорошо. То есть образ класса воплощает идею массового сознания, подавления воли индивидуальной личности. В своем произведении Р. Музиль показывает модель взаимоотношений в школьном коллективе, где каждый рискует быть отвергнутым и униженным, если ты не такой, как все. Главный герой воплощает идею того, что не стоит бояться противостоять воле большинства, нужно быть собой, быть достойным человеком.

Давайте прочитаем фрагмент финального монолога Тёрлеса (со слов «все вещи и мысли тоже...»). К какому выводу Тёрлес приходит в романе? О каких двух обликах говорит Тёрлес?

Уч-ся. Есть два взгляда на мир: чувственный, эмоциональный и рациональный. Только соединение их в человеке представляет гармонию.

Уч-ль. Верно, в финале Р. Музиль приводит своего героя к одной из основных мыслей своего творчества: идея чувственного и рационального познания мира. Давайте посмотрим эпизод монолога Тёрлеса (1.22.00 – 1.26.00). Установка: сравните его с фрагментом романа, чем отличаются финалы? Какова главная мысль каждого автора?

Уч-ся. В романе основной мотив – познание, а в фильме – социальный. Поэтому в фильме Тёрлес говорит, что человек не является только хорошим или плохим, каждый в жизни ошибается, особенно, если это касается неопытных подростков.

7. Выводы по уроку

Уч-ль. Итак, мы с вами проанализировали некоторые эпизоды романа и экранизации, выяснили, что Тёрлес приходит в финале к пониманию тех

вопросов, которые его смущали и интересовали. Давайте же вернёмся к жанру романа воспитания, его основные характеристики мы вспомнили в начале урока. Сравните жанр романа Р. Музиля с традиционным. В чем сходство и в чем отличие? (Запись)

Сходства:

- главный герой – подросток;
- мотив познания;
- тема воспитания и образования;
- познание жизни через столкновение с предлагаемыми жизненными обстоятельствами;
- непонимание со стороны взрослых;

Отличия:

- вместо дружбы жестокость и подчинение;
- вместо влюбленности общение с продажной женщиной;

Уч-ль. В начале урока мы с вами причитали высказывание Глеба Самойлова, давайте к нему вернёмся. Здесь встречается слово «личность», как вы его понимаете? Чем отличается, по-вашему, понятие «личность» от понятия «человек»?

Уч-ся. Личность – это человек, добившийся чего-то в жизни, выделяющийся из массы людей, сохранивший чувство достоинства, уважающий себя и окружающих, нашедший себя в жизни.

Уч-ль. Только ли положительного человека можно назвать личностью? Кого бы из героев романа вы назвали «личностью»? Почему?

Уч-ся. Наверное, главного персонажа, Тёрлеса, потому что он сумел выйти из сложившейся ситуации достойно, не уходя в крайности, по сравнению с остальными воспитанниками. Главное, что он пришёл к пониманию себя, о чём говорит Глеб Самойлов, а значит – повзрослел.

Уч-ся. Райтинг и Байнеберг тоже личности, потому что тоже стоят над остальными, хоть и совсем иным путем пришли к этому, нежели Тёрлес (спорное утверждение, но об этом имеет смысл говорить на уроке).

Уч-ся. Человека, который не уважает другого, возвышается за счет унижения другого, нельзя назвать личностью, он руководствуется только инстинктивными побуждениями.

Уч-ль. Хорошо. В начале урока я попросила вас озаглавить фото, давайте вернемся к этому. У вас получилось два неоднозначных названия. Попробуйте доказать, что ваше заглавие тоже подходит к теме воспитания.

Уч-ся. «Пора выправить гвозди!», – так можно сказать о формировании и становлении человека, о сглаживании неровностей характера.

Уч-ся. «Сломленным» в контексте разговора можно назвать Базини, не выдержавшего унижения и гнёта со стороны большинства.

Уч-ль. Итак, сегодня мы говорили о теме взросления, обсуждая роман Р. Музиля и экранизацию Ф. Шлёндорфа. Автор романа наследует традиции жанра, но и переосмысляет некоторые признаки, акцентируя внимание на мотиве познания. Режиссер, опираясь на художественный текст, создает свое произведение и выделяет актуальный для себя социально-нравственный смысл. На этом наш урок подошёл к концу. Спасибо за работу.

Сетка времени

Организационный момент – 1-2 минута

Работа с иллюстрацией – 3 минуты

Работа с эпиграфом – 2 минуты

Формулировка и запись темы – 1 минута.

Беседа о жанре воспитания – 3 минуты.

Биографическая справка об авторе, целеполагание – 2 минуты

Проверка домашнего задания – 5 минут

Анализ эпизодов романа и экранизации – 26 минут

Выводы по уроку – 3 минуты