



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ**

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования**

**«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**СИСТЕМА НАЦИОНАЛЬНЫХ И ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИХ
КОНЦЕПТОВ В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ «ДУШЕВНЫЕ СМУТЫ
ВОСПИТАННИКА ТЁРЛЕСА»**

**Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование
Направленность программы магистратуры
«Филологическое образование»**

Проверка на объем заимствований:

87,24 % авторского текста

Выполнил(а):

Студент(ка)

группы ОФ-215/122-2-1

Конышева Наталья Юрьевна

Работа рекомендована к защите

«8» июня 2018 г.

Зав. кафедрой литературы и МОЛ

Д.ф.н., профессор Маркова Т.Н.

Т.Маркова

Научный руководитель: доктор

филологических наук, профессор

Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск

2018



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ**

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования**

**«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**СИСТЕМА НАЦИОНАЛЬНЫХ И ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИХ
КОНЦЕПТОВ В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ «ДУШЕВНЫЕ СМУТЫ
ВОСПИТАНИКА ТЁРЛЕСА»**

**Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование
Направленность программы магистратуры
«Филологическое образование»**

Проверка на объем заимствований:

_____ % авторского текста

Выполнил(а):

Студент(ка)

группы ОФ-215/122-2-1

Коньшева Наталья Юрьевна

Работа рекомендована к защите

«__» _____ 2018 г.

Зав. кафедрой литературы и МОЛ

Д.ф.н., профессор Маркова Т.Н.

Научный руководитель: доктор

филологических наук, профессор

Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск

2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. КОНЦЕПТ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	11
1.1 Понятие концепта и концептосферы в анализе литературного произведения	11
1.2 Значимые концепты австрийской культуры первых десятилетий XX века	22
1.3 Функционирование актуальных концептов эпохи в эстетике Р. Музиля	32
ГЛАВА 2. КЛЮЧЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ РОМАНА Р. МУЗИЛЯ «ДУШЕВНЫЕ СМУТЫ ВОСПИТАННИКА ТЁРЛЕСА»	37
2.1 Концепт «Познание» в контексте авторской гносеологии	37
2.2 Общекультурные и авторские смыслы концепта «Инакость»	43
2.3 основополагающие смыслы концепта «Страх» в романе	50
2.4 Актуальные смыслы «Вины» в культурной памяти Австрии и их отражение в романе	57
2.5 Образно-эмоциональное содержание концепта «Стыд»	64
2.6 Концепт «Власть» в общественном сознании Австрии XX века и его бытование в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»	69
2.7 Концепт «Мораль» как отражение этических представлений Р. Музиля	77
ГЛАВА 3. СИСТЕМНЫЕ ОТНОШЕНИЯ КОНЦЕПТОВ В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ «ДУШЕВНЫЕ СМУТЫ ВОСПИТАННИКА ТЁРЛЕСА»	84
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	91
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	95
ПРИЛОЖЕНИЕ	105

ВВЕДЕНИЕ

Австрийская литература XX века проходит под знаком таких имен как, Л. Перуц, Ф. Кафка, Э. Канетти, Р. Музиль, Г. Брох, Ф. Верфель, Й. Рот и многих других. Не все принятые и понятые современниками, они сформировали уникальное явления, называемое сегодня национальной австрийской литературой, и каждый из них занял свое место в культуре страны. По масштабу дарования и по роли, сыгранной в становлении литературной традиции, исследователи выделяют Ф. Кафку, Г. Броха, Р. Музиля. Каждый автор находит свой путь в литературе, формирует целый ряд последователей, в то время как австрийских предшественников у них нет [74, с. 4].

Роберт Музиль (1880–1942) – инженер, философ, автор многочисленных эссе, новелл, двух пьес («Мечтатели», 1921; «Винченц, или Подруга выдающихся мужей», 1924) и двух романов («Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», 1906; «Человек без свойств» не завершен). Творчество писателя впитало в себя большое число культурных традиций: философских, психологических, религиозных, литературных. Среди учёных, повлиявших на формирование творческого сознания автора, следует назвать такие культовые имена как З. Фрейд, Э. Мах, среди немцев – Ф. Ницше, Я. Бёме, кроме того Р.У. Эмерсон, Э. Сведенборг. В течение работы над «Тёрлесом» исследователи отмечают несколько заголовков работ Ф. Ницше, интересующих Р. Музиля: «К генеалогии морали», «Весёлая наука», «По ту сторону добра и зла», «Человеческое. Слишком человеческое». Особое влияние Ницше отразилось в «Ночных тетрадах мсье вивисектора», где молодой Музиль «записывал свою жизнь» [90, с. 80]. Справедлива оценка С. Цвейга: «Музиль был квинтэссенцией всего лучшего, чем располагала австрийская литература: утонченности и силы, гибкости, мудрости и иронической легкости» [40]. Названные традиции творчески переосмысляются Музилем, отражая авторское миропонимание, определяющими константами которого становятся концепты «мораль», «страх», «вина», «стыд», «инакость», «познание», «власть».

В центре нашего исследования роман Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», занимающий особое место в творчестве писателя не только потому, что это дебютный роман. В нем запечатлена система ценностных координат, основных концептов, смыслы которых во всей полноте проявятся и в «Человеке без свойств». «Роман и его, как тогда сочли, аморальная трактовка темы, вызвали известный интерес», и Музиль приобрел «репутацию “занимательного рассказчика”», несмотря на то, что сюжет уже тогда для автора играл второстепенную роль [4]. О своеобразном стиле писателя говорит К. Корино, отмечая профессиональные, научные интересы Музиля. Так, «Тёрлес» стал первым художественным писательским опытом, воплотившим и выразившим творческие и научные искания Музиля.

Интерес к произведениям автора в литературоведении и критике проявляется в 50-е годы. К самым первым и радикальным исследованиям относятся труды Адольфа Фризе 1952 года. В 1962 году вышла книга «Роберт Музиль. Введение в творчество» Э. Кайзера, Э. Уилкинса. Несмотря на то, что концепция была жестко критикована, она легко завоевала популярность, в силу своей скандальности разожгла полемику вокруг Музиля в газетах и в целом сильно повлияла на исследования западных ученых.

Среди исследований жизни и творчества Р. Музиля справедливо выделяют тех, чье внимание было уделено биографии автора. К фундаментальным биографическим работам можно отнести труды К. Корино «Роберт Музиль: биография», Г. Крафта «Музиль».

Работы, посвящённые изучению творческого наследия автора можно разделить на изучающие специфику музилевского письма (Т.А. Свительская, А. Белобратов, И. Гарин); посвященные вопросу жанрового своеобразия его произведений (Е.Ю. Мамонова, Ю.Л. Цветков, Н.Э. Сейбель); изучающие тексты автора с точки зрения языковых особенностей (А.Н. Красавский, И.А. Солодилова, Н.В. Тихонова, В.Г. Мананникова); с точки зрения наличия культурных, философских, религиозных, этнических традиций (Г.А. Сорокина, Н.Э. Сейбель), как историко-культурное произведение, отклик

на общественно-политическую ситуацию (А.В. Борзова, Ф. Майер-Зольгк, отчасти Р. Шнайдер и др.); сосредоточившие внимание на национальной специфике австрийского романа (С.М. Казначеев, Н.Э. Сейбель), эволюции творчества (Д.В. Затонский, А.В. Карельский, К. Корино). В. Курц исследует «математическую сущность» жизни и творчества автора, отражение математики в письме и мировоззрении.

Из того небольшого количества произведений, писем, эссе, написанных автором, интерес исследователей привлекают в большей степени романы («Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», «Человек без свойств»). В основном многие исследовательские работы носят синтетический характер, включая обзор биографии Музиля и аналитическую часть, в которой исследуются культурологические, исторические, литературоведческие проблемы. Поэтика главного произведения автора – романа «Человек без свойств» – описана в работах Н.С. Павловой, А.В. Белобратова, Н.Э. Сейбель, Н.П. Худаверовой, В.Г. Адмони, Э. Фишера, С.М. Казначеева и др. Первому роману посвящены диссертации Е.Ю. Мамоновой, И.А. Солодиловой, частично текстологическая книга А.В. Белобратова «Роберт Музиль: метод и роман», А.В. Карельского «Утопии Р. Музиля», Д.В. Затонского. Актуальным является вопрос специфики творчества Р. Музиля, что отмечается многими учёными (И. Гарин, В. Курц, Э. Кайзер), писателями-современниками (Э. Канетти, Т. Манн, Г. Брехт, А. Дёблин, Ф. Бляй и др.), последователями (Р. Менассе, Э. Елинек).

Вопросы национальной специфики той или иной культуры и оснований для разграничения близких по языку литератур являются спорными. Значимыми по этой проблеме являются работы В.Г. Зусмана, Д.В. Затонского, Н.С. Павловой. В современном культуроведении формулируются признаки национального австрийского кода, который, несмотря на то, что формировался на основе немецкого языка, все-таки заметно отличался от немецкой культуры. Немецкий философ К. Хюбнер пишет: «Две нации могут говорить на одном языке и все же не являться идентичными» [79, с. 344]. Специфику австрийской

литературы демонстрирует функционирование в текстах значимых концептов. Концептный анализ наиболее показательных текстов 20–30-х гг. XX века, в том числе и второго романа Музиля, выявляет в сопоставлении с рядом немецких произведений специфику австрийской культуры в монографиях Н.Э. Сейбель «Австрийский роман Zwischenkriegszeit» (2006), «Австрийская параллель» (2005). В качестве отличительных черт обозначены: 1) наличие специфических концептов в австрийском тексте; 2) принципиально различные трактовки одинаковых концептов и 3) специфику функционирования одних и тех же концептов в немецкой и австрийской литературе, что порождает некоторые семантические оттенки единиц.

Говоря о первом романе Р. Музиля, мы исходим из задачи показать систему концептов художественного мира автора. Текст «Тёрлеса» – многоуровневая система культурных кодов и смыслов, выраженных посредством ментальных единиц – концептов. Многообразие дефиниций и подходов к пониманию данного термина говорит о том, что эта область науки находится на стадии развития. Мы под концептом понимаем **семантическое образование, отражающее ментальный, индивидуальный, культурный опыт автора, выраженный вербально.**

Исходя из вышесказанного, **объектом** исследования является концептосфера романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», которая представляет систему ключевых и второстепенных концептов романа.

Предмет исследовательской работы – основные концепты романа как смыслообразующие ментальные единицы.

Актуальность работы обусловлена тем, что, во-первых, понятие концепта в современной науке является одним из разрабатываемых на примерах разных материалов. Во-вторых, смысловое наполнение концептов в текстах австрийских авторов представляет собой благодатный материал для исследования на предмет отражения культурных кодов, национальных характеристик. В этом отношении роман Р. Музиля рассматривается как текст, подготовивший почву для дальнейшего развития поэтики самого автора и его

последователей, как произведение эпохи, смыслы которого проявятся во всей полноте спустя десятилетия. В-третьих, данное диссертационное исследование актуально в контексте разговора о литературном процессе Австрии, о чем в литературоведении еще с 30-х гг. XX века ведутся активные дискуссии. И в-четвёртых, проблемно-тематический уровень текста предоставляет широкие возможности при достижении психолого-педагогических задач в процессе образовательной деятельности.

Целью диссертации является системное описание концептосферы романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», выявление соотношения доминирующих и второстепенных концептов, их смыслового наполнения и построение иерархии.

Для осуществления цели поставлены следующие **задачи**:

- опираясь на опыт философов, литературоведов, лингвистов, определить понятие «концепт» и «концептосфера»;
- выявить круг важнейших концептов текста, определить ядро и периферийные зоны концептосферы, установить их взаимосвязь;
- дать системное описание ядерных и периферийных единиц;
- установить общекультурные, философские, национальные традиции, отразившиеся в системе концептов первого романа австрийского автора;
- определить место романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» в контексте школьной прозы и дать методические рекомендации по использованию материала диссертационного исследования.

Мы исходим из **гипотезы**, что роман Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» является органичной частью концептосферы творчества писателя, которая представляет собой целостную систему авторских и общенациональных концептов. Соответственно, концептосфера первого романа Музиля представлена следующими ядерными концептами («инакость», «познание»), концептами, образующими средний слой («страх», «вина», «стыд», «власть»), и всеохватной «моралью». Исходя из этого, в

системе концептов романа сохраняются смыслы, актуальные для позднего Р. Музиля.

Методологическую базу диссертации составляет семиотический подход при анализе романа с опорой на научные труды Ю.М. Лотмана. Концепт как единица культуры описан в трудах многих литературоведов (С.А. Аскольдова, Д.С. Лихачёва, В.Г. Зусмана) и лингвистов (Ю.С. Степанова, В.А. Масловой, Н.А. Красавского, С.Г. Воркачёва). Опираясь на теоретические тезисы учёных, мы ставим перед собой практическую цель – дать представление о концепте как литературоведческой единице, сформулировать рабочее определение и определиться с основной терминологией в исследовании. Взяв за основу метод концептного анализа, мы стремимся показать, как автором осмысляются центральные философско-эстетические и психологические категории, нашедшие выражение в вербальных концептах, определить, какие традиции (литературные, философские, общекультурные) наследовались и нашли отражение в системе концептов первого романа Р. Музиля. Систематизация материала позволит определить ядро и периферию концептосферы, установить между ними связи.

Структура работы включает введение, три главы, заключение и методическое приложение. В первой главе представлены наиболее важные теоретические положения о концепте как межкультурной единице, основные типологии. Данные теоретические вопросы решаются путем систематизации положений трудов ведущих теоретиков литературы и их актуализации с учетом избранной темы. Также первая глава предполагает обзор концептосферы австрийской культуры первых десятилетий XX века и концептов позднего Музиля, необходимых для определения круга единиц раннего творчества. Вторая глава дает целостное представление о поэтике романа Р. Музиля на уровне концептов. В ней мы рассматриваем функционирование актуальных понятий эпохи в художественной структуре текста, описываем основные и вторичные концепты романа. Соответственно основная методология этой части – описание, концептный анализ. Задача

третьей главы – систематизация выделенных во второй главе концептов, выстраивание взаимосвязей между ними, комментарий сформировавшейся концептосферы с опорой на философскую эстетику Р. Музиля, его историко-гносеологическую концепцию. Заключение представляет совокупность выводов по всей работе, подведение итогов, обобщение аналитических результатов. Приложение содержит методические указания к изучению школьной прозы на уроках внеклассного чтения, рекомендации по подготовке старшеклассников к итоговому сочинению по литературе и экзаменационному сочинению по русскому языку на материале романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса».

Научная новизна работы состоит в том, что в ней впервые дается полное системное описание романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» на уровне концептов. Несмотря на то, что данный художественный текст служил объектом внимания неоднократно, тем не менее, литературоведческий подход, позволяющий целостно рассмотреть основные концепты текста, занявшие свое место в культурной среде Австрии, не применялся к данному материалу, внимание единичных работ сосредоточено лишь на конкретных основных концептах (статьи Н.А. Красавского).

На защиту выносятся следующие положения

1. В первом романе Р. Музиля функционируют как универсальные концепты, характерные для национальной литературы в целом, так и авторские, эволюционирующие на протяжении творчества писателя. К первым относятся «страх», «власть», «вина», «стыд». Ко вторым – «инакость», «познание», «мораль».

2. Концептосфера первого романа Р. Музиля представляет сложную структуру взаимообусловленных единиц, являющихся частью целостной системы. В совокупности они составляют ядро («познание», «инакость»), приядерную зону («стыд», «вина», «страх», «власть») и всеобъемлющий уровень – «мораль».

3. Система концептов отражает гносеологическую концепцию писателя, которая основана на отрицании логики, на утверждении опыта и наблюдения как основных источников познания и которая не исключает оговорок и опровержений. Соответственно, ядро концептосферы – это стратегия познания, пути познания – переживание страха, стыда, вины, опыт власти, целью познания в эстетике Музиля становится «мораль». В соотношении с дискурсом того или иного персонажа реализуются разные пути познания.

4. Центральный уровень системы представлен концептами «познание» и «чуждость», которые взаимообусловлены. «Инакость» является одновременно и предметом, и способом познания. Внешний, всеохватный уровень концепции ценностей Р. Музиля образует актуальная «мораль», к пониманию или непониманию которой, насаждению антиморали приходит тот или иной персонаж, выбирая определённый путь познания.

Практическая значимость работы состоит в том, что материалы исследования могут применяться при изучении литературы в старших классах на уроках внеклассного чтения в общеобразовательных учреждениях, а также в рамках курса зарубежной литературы XX века вузовской программы гуманитарных дисциплин.

Основные результаты исследования прошли апробацию в различных формах: в докладах при кафедре литературы и методики преподавания литературы ЮУрГГПУ (Челябинск, 2016, 2017, 2018), Универсиаде по литературе (Москва, 2015), на международных и всероссийских научно-практических конференциях «XIII Пospelовские чтения. Памяти В.Е. Хализева. Аксиологические проблемы в художественной литературе» (Москва, 2017), «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, 2017), «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» (Екатеринбург, 2017, 2018), «Национальные коды в европейской литературе XIX–XX веков» (Нижний Новгород, 2016, 2017), «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 2017), в ряде статей в научных изданиях и журналах (2015–2018).

ГЛАВА 1. КОНЦЕПТ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

1.1 Понятие концепта и концептосферы в анализе литературного произведения

Изучение концептов в последнее время является актуальным, продуктивным и разрабатываемым направлением не только в гуманитарных науках, а в целом в культурной среде, поскольку «концепт – основная единица системы культура» [21, с. 20]. Соответственно каждая из наук (литературоведение, лингвистика, философия, точные науки) формулирует свое понимание концепта, однако точкой соприкосновения всех направлений является определение концепта как части культуры, единицы коллективного сознания, утверждение обязательной связи культуры и языка. Принципиальное отличие приведённых ниже тезисов в отведённой роли языка в формировании концепта.

Впервые термин «концепт» употреблён С.А. Аскольдовым в статье «Концепт и слово», написанной 1928 г., где он понимается как мысленное образование, которое замещает неопределённое множество предметов, действий, мыслительных функций одного и того же рода. При этом единообразное понимание родового определяется единством сознания [12, С. 269–272].

Лингвисты определяют концепт так:

Кубрякова Е.С.: «Оперативная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, как квант знания» [27, С. 3–16].

Воркачёв С.Г.: «Культурно отмеченный вербализованный смысл, представленный в плане выражения целым рядом своих языковых реализаций, образующий соответствующую лексико-семантическую парадигму» [17, с. 36].

Карасик В.И.: «Это «ментальные образования, которые представляют собой хранящиеся в памяти человека значимые осознаваемые типизируемые фрагменты опыта» [23].

Таким образом, для лингвистов концепт представляет смысловое значение знака и других репрезентантов в языке. Анализ концептов языковой системы дает возможность комплексного изучения и самого языка. Философско-культурологические и литературоведческие исследования нацелены на выявление сущности концепта в общем контексте культуры.

В литературу концепт входит с публикацией работы Д.С. Лихачёва «Концептосфера русского языка» (1997), который определяет концепт как «результат столкновения семантики слова с национальным опытом человечества» [27, с. 151]. Его семантика становится определяющим фактором в формировании национальной картины мира. Обусловленность концепта культурными, ментальными традициями формирует в процессе бытования актуальные границы смыслов. Следовательно, рамки концепта подвижны.

Литературовед, культуролог В.Г. Зусман дает следующее определение концепта: «Литературный концепт – такой образ, символ или мотив, который имеет «выход» на геополитические, исторические, этнопсихологические моменты, лежащие вне художественного произведения. Смысловой слой символа, пробуждающий одновременно внутритекстовые и внетекстовые связи и ассоциации, и следует, вероятно, обозначить как литературный концепт» [21, с. 14–28]. Как сосредоточие культурного опыта он внетекстуален. Включенность в ассоциативную сеть культуры делает литературный образ концептом. Так, литературный концепт порождает коммуникацию в системе «традиция – произведение – реальность», аккумулирует в себе культурные смыслы.

При всем многообразии существующие толкования не являются взаимоисключающими, так как представляют одно явление, но характеризуют его с разных сторон. Концепты выражаются конкретной лексемой, то есть вербально, по мнению одних исследователей (А.П. Бабушкин, Г.Г. Слышкин, С.Г. Воркачëв). Поэтому исследователь для себя должен решить вопрос соотношения той или иной лексемы, обозначающей концепт, этимологии слова и собственно содержания. «Естественно, что с развитием языка происходит

некая эрозия внутренней формы» [18, с. 38]. Те концепты, которые отмечены этнической спецификой, «входят в область, соотносимую с менталитетом как множеством когнитивных, эмотивных и поведенческих стереотипов нации» [17, С. 268–276.].

По убеждению других, концепт как смысловая структура может выражаться не только в слове, но и в материальном предмете, в образе, процессе, обряде (Ю.С. Степанов, В.Г. Зинченко). «Это то, в виде чего культура входит в мир человека и то, с помощью чего человек осваивает культуру» [32, с. 43]. Такие единицы являются объектом изучения невербальной семиотики.

Третьи считают, что слово лишь предлагает некоторые смыслы, релевантные признаки, представляет концепт не полностью [30]. Он не материален, его структура более отвлеченная, нежели у слова. Концепт – всегда абстракция. Функция слова в данном случае – максимально полно, конкретно отразить общее содержание концепта, дав наименование. Однако концепт может быть выражен не одной лексемой, а целым рядом синонимов, в том числе и неабсолютных, контекстных, представлять за который может наиболее оптимальная. Тогда концепт впитывает не только семантику слова, но и тех лингвистических моделей и структур, которыми он обозначен, включая антонимические смыслы.

Особым, поэтому, является вопрос о структуре концепта. Закономерно выделяют однослойные (одноуровневые) и многослойные (многоуровневые) единицы. Одноуровневые содержат только чувственное ядро, «чувственный образ – единицу универсального предметного кода, кодирующую данный концепт для мыслительных операций» [33, С. 58–65]. Многоуровневые концепты включают несколько когнитивных слоев, отличающихся степенью абстрактности. Кроме ядра и периферийных слоёв, концепт может включать интерпретативную часть – совокупность слабо систематизированных сем, отражающих отдельные концептные признаки, вытекающие из основного содержания концепта. Все эти когнитивные слои дополняют базовый и

составляют объем концепта. Однако периферийность того или иного слоя вовсе не означает его семантической малозначительности [Там же].

Обобщая вышесказанное, отметим, что с точки зрения литературоведческого анализа **слово оптимально для выражения художественного концепта, соответственно, при анализе текстового материала мы будем рассматривать только вербально выраженные единицы, отражающие семантику концепта и его смежные смыслы: слово, семантически неделимые словосочетания, фразеологические обороты.**

«Самые важные концепты выражены в языке» [25, С. 3–16]. Они свидетельствуют о культурно-исторической памяти нации при условии выделения круга ментальных единиц, и «отражают современность через круг актуально репрезентативных концептов» [73, с. 26]. Соответственно, любой концепт многослоен. Ю.С. Степанов выделяет активный и пассивный слои. Активный является актуальным, более понятным, современным, он составляет основное содержание концепта. Пассивный – добавочный признак, неактуальный, сформированный в процессе исторического развития. Следовательно, **в концепте выражено и прошлое, и настоящее, и прослеживается связь с будущим через формирование новых значений.**

Понятие «концепт» помимо общенационального, культурного опыта отражает отдельные ментальные категории индивидуального сознания. Исследование таких концептов в художественном тексте помогает понять механизмы мышления автора, сформировать представление об индивидуально-авторской концепции мира. В последнее время внимание исследователей в основном фокусируется на индивидуально-авторских концептах и их функционировании в художественном тексте (Н.Г. Горбунова, Н.А. Красавский, В.В. Литвинова, Н.Г. Клебанова. Однако само понятие «индивидуально-авторских концептов» находится на стадии разработки [42]. Большинство исследователей не выделяют данный термин как самостоятельный, имея в виду «художественный концепт» (С.А. Аскольдов, Н.Э. Сейбель, В.Г. Зусман, Л.В. Миллер и др.). В диссертационной работе

О.Е. Беспаловой под индивидуально-авторским концептом подразумевается «единица сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или *совокупности*¹ произведений и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений» [15, с. 6]. Л.Г. Бабенко называет его «ключевым концептом, представляющим ядро индивидуально-авторской художественной картины мира, воплощенной в отдельном тексте или в *совокупности текстов одного* автора, это главный элемент содержания» [14, с. 57]. Таким образом, можно говорить о неоднозначном характере данного термина. На наш взгляд, бытование определённого концепта в ряде текстов одного автора, близких концептуально, эволюция и расширение смысловых границ единицы от текста к тексту позволяет все-таки говорить об индивидуально-авторских концептах, способных запечатлеть особенности художественного мира писателя.

Так, концепт является отражением эмоционально окрашенного индивидуального опыта субъекта, ментального, актуального и культурного опыта нации.

Соотношение основных концептов в авторском тексте, характер и форма их бытования определяют особенности его индивидуальной концептосферы. Понятие «концептосферы» требует пояснений по ряду причин. Во-первых, термин охватывает широкое поле семантики и связан с национальным опытом. За счёт соотнесения понятия с конкретным материалом его границы сужаются. Во-вторых, это понятие авторское, принадлежит оно Д.С. Лихачеву, который обозначил им «образованную всеми потенциями нации систему концептов», соответственно концептосфера носит упорядоченный, иерархический характер [27] и построение иерархии – важнейшая исследовательская проблема. Частный характер системных отношений концептов требует изучения, но общий принцип системности на национальную концептосферу распространяется, поскольку «мышление предполагает категоризацию

¹ курсив наш – Н.К.

предметов мысли, а категоризация предполагает упорядочение ее объектов» [30, С. 81–83]. Концептосфера национального языка находится в прямой зависимости от уровня и богатства национальной культуры, соотносится со всем её национальным и культурным прошлым [27]. Концептосфера индивидуального сознания помимо национального богатства включает и эстетический опыт автора, это художественное образование, отражающее авторскую картину мира. «Создание собственной картины бытия является для каждого художника либо осознанной, либо интуитивной сверхзадачей глобального характера» [39, с. 32]. Концепт и концептосфера являются её составными звеньями. Так, концептосфера – термин более узкий по отношению к понятию «картина мира».

В работе «Константы. Словарь русской культуры» Ю.С. Степановым также рассматривается понятие концептуализированной сферы. Он приходит к выводу о неслучайности именовании в культуре и вводит понятие «концептуализированной области (сферы)». Под ней понимается «такая сфера культуры, где объединяются в одном общем представлении (культурном концепте) – слова, вещи, мифологемы и ритуалы» [35, с. 74].

Несколько раньше появления понятия «концептосфера», введённого Д.С. Лихачёвым, в трудах Ю.М. Лотмана упоминается близкий термин «семиосфера»: «... любой отдельный язык оказывается погруженным в некоторое семиотическое пространство, и только в силу взаимодействия с этим пространством он способен функционировать. Неразложимым работающим механизмом – единицей семиозиса – следует считать не отдельный язык, а все присущее данной культуре семиотическое пространство. Это пространство мы и определяем как семиосферу» [31, с. 165]. Совокупность семиотических сфер образует семиотическое пространство, состоящее из ядра и периферийных единиц. Элементы семиосферы расположены во взаимосвязи и тем самым создают условия для возникновения сфер более высокого порядка: концептосфер, которые, с одной стороны, «через семантические сферы связаны с языком, с возможностью именованья их или их частей, а с другой,

через посредство семиосфер, связаны с достаточно устойчивыми моделями восприятия и постижения мира» [26, с. 79]. Системные отношения концептов внутри концептосферы представляют сложное многоструктурное образование, в котором выделяются основные и второстепенные единицы. Соотношение единиц зависит от развития авторского замысла и может меняться. Национальная концептосфера и концептосфера индивидуального сознания находятся во взаимодействии. Авторская концептосфера является продуктом историко-культурного развития нации и его отражением, включает в себя опыт прошлого. В свою очередь концептуальная сфера как образование культуры постоянно обогащается за счёт литературных источников. Поэтому особое значение в формировании концептосферы принадлежит писателям. Своим появлением концепт нередко обязан названию произведения.

Исходя из сказанного выше, концептосфера романа представляет собой такое пространство, в котором художник отражает материальные, духовные ценности, представляющие значимость не только для авторского сознания, но и связанные с национальным опытом. Пространство концептосферы заполнено наиболее репрезентативными и актуальными концептами. Мы берём за основу тезисы В.Б. Волковой и под концептосферой художественного произведения понимаем **совокупность художественных концептов как единиц индивидуального сознания, складывающихся в эстетическую картину мира и отражающих эволюцию авторской мысли в художественном тексте** [16, С. 57–58].

У термина «концепт» в науке существует ряд синонимов: понятие (В.В. Колесов, В.З. Демьянков), константа (Ю.С. Степанов), универсалия (С.А. Аскольдов). Неопределённость в наименованиях, сходство семантики и языковое родство приводит к необходимости дифференцировать смежные явления. «Концепт, существующий постоянно или очень долгое время в культуре, Ю.С. Степанов называет константами (постоянная величина в математике)». Но в то же время он поясняет: «постоянство» не исключает

неизменности, в них есть и переменные части, которые прослеживаются на определённых временных промежутках. Так, константы – производные концептов. В свою очередь концепт и понятие существуют параллельно, по мнению лингвиста. И то, и другое – термины когнитивного порядка, но «понятие» принадлежит философской науке, а «концепт» заимствован из области математики и позже занял свое место в культурной среде [32, С. 42–67]. Как образование культуры он помимо признаков единиц, близких по структуре и семантике, вобрал свойства и самого концепта: оценочность и эмоциональность, ассоциативность, отражение истории, культуры и языковой эволюции.

Концепт шире понятия, поскольку среди всего числа исследователи выделяют понятийные и художественные концепты [12, 17, 23]. Они, очевидно, различаются степенью ассоциативности, реализацией значения и соотношением авторской и универсальной точек зрения [73, с. 29]. По Аскольдову художественная природа единицы роднит его с образом. В отличие от концепта когнитивных наук в нём присутствуют эмоциональные смыслы, он в большей мере ассоциативен и индивидуален. Образность – неотъемлемая часть художественного концепта, что отмечают как литературоведы, так и лингвисты [12, 61]. Понятийная составляющая отражает дефиниционную структуру концепта. Образная фиксирует когнитивные метафоры. В отличие от понятия концепт не только мыслится, но и переживается [32, с. 42]. В.З. Демьянков в контексте данного разговора опирается на этимологию слова, его исторические корни и говорит, что «понятие» – калька с латинского “conceptus” [20]. В.И. Карасик соотношение терминов видит так: концепты характеризуют бытие во всей полноте, понятие же является одним из аспектов изучения концепта [23]. С.С. Неретина в качестве отличительного признака терминов указывает объективность понятия и субъективность концепта [63]. Соответственно, концепт – термин более

широкий, нежели понятие, и как, прежде всего, когнитивная единица концепт включает в себя и понятийность в том числе.

Значимой проблемой является дифференциация концепта от мотива, основания для которой весьма неоднозначны. Несмотря на непрекращающиеся попытки учёных развести эти понятия, чёткой границы между ними все-таки не существует, поскольку «концепт» и «мотив» находятся в близком семантическом поле. В.З. Демьянков пишет: «Концепт в значительной степени соответствует тому, что исследователи литературы называют мотивом» [20, С.32–47].

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

Но тем не менее существует ряд отличительных признаков данных понятий. Взяв за основу теоретические положения Н.Э. Сейбель [73, С. 39–41], мы формулируем следующие принципы разделения концепта и мотива:

Во-первых, концепту, в отличие от мотива, свойственна номинативная функция. Концепт называет предметы, понятия, явления, образы, процессы.

Во-вторых, концепт – единица культуры и принадлежность дискурса, следовательно, для понимания природы концепта, его глубинного смысла необходимо привлечение к анализу разных видов искусств и культурных текстов. «Мотив предполагает использование этой ячейки культуры в качестве причины и побуждения для речевой деятельности. Мотив – это своего рода один из инструментов реализации концепта в речи» [13, с. 19]. Мотив существует в художественном тексте.

Соответственно, в-третьих, мотив всегда выражен синтагмой, текстом, концепт – более мелкими единицами (слово, словосочетание, сочетание слов, фразеологизм, семантически неделимые сочетания) [13, с. 16].

Наконец, в-четвёртых, внутри мотива и концепта между составляющими единицы разные типы связи. Элементы мотива соотносятся семантически.

Внутри концепта единицы связаны системными отношениями (синонимия, антонимия, омонимия), происхождением, коммуникативными связями. В дальнейшем при выборе и анализе концептов в нашей работе мы будем придерживаться данных принципов.

Говоря о природе концепта, его близости с другими литературоведческими терминами, возникает необходимость его классификации. Ю.С. Степанов делит концепты на *научные* и *ненаучные*. Первые «формируются как синонимичные, минимум парами, являются парными утверждениями, не являются изолированными. Напротив, ненаучными, художественными в нашем понимании будут такие концепты, которые при естественном употреблении языка не поддаются парному утверждению, являются «абсолютными изолятами» [32, С. 28–29].

М.В. Пименова выделяет *концепты-образы, идеи, символы* и несколько групп: *универсальные категории культуры* (движение, время, пространство, количество, качество и др.), *социальные категории* (свобода, справедливость, труд), *категории национальной культуры* (воля, дух, душа, соборность), *этические* (добро, зло, истина), *мифологические* (боги, ангелы, духи) [29, С. 8–10].

З.Д. Попова, И.А. Стернин предлагают делить концепты на *представления* (обобщенный чувственно-наглядный образ предмета или явления), *концепт-понятие* (рациональное отражение и осмысление предметов и явлений), *фрейм* (многокомпонентный концепт, совокупность универсальных знаний о предмете), *сценарий* (последовательность стандартных эпизодов), *гештальт* (комплекс чувственных и рациональных элементов, возникающих в сознании) [30, С. 81–83].

В основе классификации В.Б. Волковой лежит специфика смыслового наполнения концепта и сфера употребления. По мнению исследователя, все концепты можно условно разделить на *индивидуально-авторские* и *универсальные*. Универсальные присутствуют во многих текстах разных авторов, имея при этом схожее семантическое наполнение, авторские

концепты характерны для текстов отдельных художников и отражают идеи их миропонимания. В дальнейшем мы будем пользоваться данной классификацией, исходя из степени уникальности единицы [16, С. 45–57].

Н.Ю. Шведова делит концепты на «*большие*» (основные, базовые) и «*малые*» (неосновные). Малые концепты служат конкретизаторами основных, они менее связаны с общекультурным пространством, не имеют исторических корней [34, С. 508–510].

«Слово – принадлежность языка, концепт – речи» [73, с. 31]. Но концептуализироваться могут не все значения слова. Значимые для лексемы аспекты валентности, этимологии, системных отношений важны и для литературоведческого исследования актуального слоя концептосферы художественного текста и концепта как её минимальной единицы. Литературоведение в изучении концепта актуализирует коммуникацию «внутренняя форма – ядро смысла – актуальный слой» [Там же].

Обобщая рассмотренные теоретические положения, мы под концептом понимаем **вербально выраженную подвижную многослойную семантическую единицу, отражающую культурный, национальный, индивидуально-авторский опыт и обладающую разной степенью абстрактности**. Совокупность художественных концептов произведения как единиц индивидуального сознания, вступающих между собой в системные отношения и отражающих эволюцию авторского замысла в произведении, образуют художественную концептосферу.

Таким образом, концептный анализ художественного текста предоставляет широкие возможности исследователю, однако описание концептов и концептосферы не исключают долю субъективизма, заложенного в природе самого концепта.

1.2 Значимые концепты австрийской культуры первых десятилетий XX века

Изучению актуальных концептов австрийской культуры XX века в отечественном литературоведении посвящены работы В.Г. Зусмана, Н.Э. Сейбель, К.Ю. Опариной, Л.В. Заболотских и др. В.Г. Зусман среди ключевых единиц австрийского мира² перечисляет «Австрию», «вчувствование», «компромисс», «музыкальность», «самоиронию». Вслед за В.Г. Зусманом Л.В. Заболотских, опираясь на публицистическую литературу, выделяет концепты «австрийский», «музыкальность», «горы». «Ценность», «империя», «обычный – чудесный» Н.Э. Сейбель называет как специфичные именно для австрийского романа – наиболее востребованной жанровой формы 20–30-х годов. Кроме того, не менее важными, но получившими оттенки значений в австрийской и немецкой литературе являются концепты «вина», «страх», «истина», «мораль», «гений», «игра» [73, с. 139].

Научные работы, посвящённые анализу австрийской концептосферы, можно разделить на две группы. Предметом изучения первых служат отдельные концепты в творчестве автора в целом или же в одном его произведении: «Концепт «совесть» в индивидуально-художественной концептосфере С. Цвейга» Мусаевой Ш.Д., «Концептосфера новеллы «Приговор» Ф. Кафки», «Концепт «безжалостность» в романе Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» Н.А. Красавского. Исследования второй группы охватывают более широкий материал: национальная, авторская концептосферы, – они объединяют несколько произведений писателя либо одно произведение большой жанровой формы, и анализу подлежит система концептов («Концепты языка и культуры в творчестве Ф. Кафки» под ред. Б. Гецелева, В. Зусмана, З. Кирнозе и др.). Опираясь на труды литературоведов, мы обозначим ряд основополагающих единиц концептосферы Австрии.

² Мы, вслед за В.Г. Зусманом, в рамках данного исследования понятия «концептосфера австрийской литературы» и «австрийский мир» считаем тождественными и используем как синонимичные.

Один из важнейших – «Австрийскость», семантика которого определяется историко-культурными явлениями, вопросами разграничения «немецкого» и «австрийского», предпосылками становления национального самосознания, определения специфических черт австрийской литературы. Как наиболее значимые работы, посвящённые дискуссии по проблеме «австрийскости», следует назвать статьи В.Г. Зусмана, А.Р. Никоновой, труды Н.С. Павловой, Д.В. Затонского и др.

Появление концепта связано с тем временем, когда австрийская культура стала отделяться от немецкой и, развиваясь, наращивать свои черты. Но однозначного мнения исследователей по вопросу того, что считать отправной точкой разделения немецкого и австрийского, в литературоведении не существует. Н.Э. Сейбель выстраивает хронологию сепарации австрийской литературы от немецкой, систематизируя исследования, посвящённые этой проблеме.

- 1) XIII век – время записи на территории Австрии «Песни о Нибелунгах»;
- 2) XV –XVI века – царствование Максимилиана I, сыгравшего большую роль в развитии Австрии;
- 3) XVIII в. – время правления Марии Терезии, процесс модернизации культуры страны;
- 4) конец XVIII– начало XIX в. – политика просвещённого абсолютизма Иосифа II.
- 5) исторические события XIX, послужившие причинами разделения Австрии и Германии;
- 6) первая половина XX века – аншлюс Австрии.

Специфика австрийской культуры определена её историей. В конце XIX – начале XX века в силу географического положения, политической ситуации Австрия олицетворяла собой перекрёсток множества культур. Взгляды на это явление складывались самые разнообразные. Ф. Энгельс определил австрийскую монархию как «лоскутную, составленную из клочков» страну, «путаницу из десятка языков и наций, бессистемное нагромождение

самых противоречивых обычаев и законов...» [61]. В его понимании Австрия предстаёт государством, вобравшим в свою культуру всё чужое, не сформировав своего. Р. Музиль нашёл в этой «бессистемности» отражение одного из основных характерных качеств австрийцев, – терпения, способности идти на компромисс: «Мы – страна безмерно одаренная, мы объединяем в себе Восток и Запад, Юг и Север; чарующее многообразие, великолепное соединение рас и наций, сказочно-добрососедское сосуществование и взаимопроникновение всех культур – вот что мы такое» [5]. Из многообразия и противоречивости соткана австрийская культура, сформирован характер её народа. В сборнике статей немецкоязычных авторов «Австрия и германский вопрос в XIX и XX столетиях» Г. Лутц и Г. Румплер, избегая категоричных формулировок, писали: «С одной стороны, Австрия обладает собственной идентичностью, с другой – она часть немецкой общности» [37]. Это подтверждается исторически. Австрия то утрачивала, то вновь обретала восточные земли, то сама являлась востоком Германии. Как известно, в первые послевоенные годы австрийцы еще считали себя её частью. В.Г. Зусман, в чьих работах концепту «Австрия» не раз уделялось внимание, отметил, что исторические перспективы, будущее страны отражены в её названии. «Диалог с Востоком оказался тесно связанным с судьбой народа» (Öster- восходит к др.-исл. austr. – восток, на востоке) [49, с. 49].

За время существования Габсбургской империи австрийцы, привыкшие чувствовать себя гражданами великой державы, вдруг ощутили потерянную, отстранённость от большого мира. Многолетняя история взаимного существования стран сформировала и накопила общие культурные пласты, которые не всегда легко разделить между собой, которые нередко являются продолжением друг друга [71, с. 87]. Однако то, что культура Австрии соединила в себе множество других традиций, наоборот делает её отличной от Германии, которая до XIX века была раздроблена на несколько мелких княжеств.

Так, противоречивость, о которой пишут исследователи [79, 75, 68], стала отличительной чертой культуры страны. Но у самих австрийцев (литературоведов, критиков, писателей, политиков, журналистов и т.д.) упоминание об австрийской самобытности вызывает недоумение. Вопрос, в чем «отличительность» австрийского народа, продолжает быть актуальным в конце века. Р. Менассе в эссе о национальном самосознании не без сожаления констатирует: «В Австрии не принято рассматривать произведения австрийских писателей как принадлежащие к национальной литературе, то есть обращать внимание на то, позволяют ли их эстетические и содержательные особенности делать выводы о социальной организации Австрии, о традициях и современном состоянии ее духовной ситуации и могут ли эти произведения рассматриваться как «символы самосознания» и претендовать на выражение «национального своеобразия» [2, с. 22].

Н.Э. Сейбель останавливается на трёх наиболее характерных чертах «австрийскости»: 1) сочетание многих традиций, 2) тяга к упорядоченности, гармонии, справедливости и 3) художественная свобода, игровой характер литературы. Эти черты являются не только содержательной стороной «австрийскости», но и находят отражение в других концептах.

«Австрийскость» связана с устойчивыми историко-культурными ценностями – «компромисс», «самоирония» и с пространственно-аксиологическими единицами – «горы», «вершина» [50]. «Компромисс» и «иронию» В.Г. Зусман называет одними из ключевых составляющих австрийской ментальности. Первый концепт включён в политический контекст. В 1867 г. заключён договор, в соответствии с которым Австрийская империя преобразовывалась в дуалистическую монархию Австро-Венгрия. «В 1945 – 1999 годах политика компромиссов стала фирменным знаком Второй республики» [Там же, с. 58].

«Ирония» составляет особый способ восприятия действительности. Как приём она объединяет многих австрийских авторов. Возникновение иронии в тексте связано с осмыслением австрийцами себя как нации, с определением

мнения о себе. Объектом иронии выступает австрийская действительность. Это «особая форма «недоверия» (Misstrauen) к любым национальным стереотипам и клише, содержащим моменты самовосхваления или самооправдания», – пишет Зусман [Там же, с. 61]. Так, Музиль осознаёт и в художественной форме осмысляет переломные этапы жизни страны. Наиболее приемлемым приёмом в диалоге о распаде ценностей, об утрате ориентиров становится насмешка. В эссе Р. Музиль признаётся: «Самая естественная для меня форма повествования – ирония» [5]. Ирония возникает тогда, когда прежний идеал, ценность утрачены. Поэтому австрийская литература XX века активно, порой жестоко иронизирует. Через призму иронии на мир смотрят как авторы, так и их герои. Поэтому зачастую она оборачивается самоиронией. Это «не только насмешка над объектом, но и форма его приятия, узнавания в нём собственных черт» [72 с. 157].

Являющиеся не только местом отдыха, но и защитой во времена войн, «горы» тоже имеют геополитические корни. Так, история Альп по большей части складывалась из «беспрестанных войн и столкновений между различными этническими, языковыми, религиозными и национальными группами, населявшими горы на протяжении тысячелетий; и тысячи лет уделом Альп оставались раздробленность, вторжения, восстания и войны» [45, с. 280].

Концепт «австрийскость» функционирует ещё и с точки зрения «своего» и «чужого», являющихся важными компонентами любой национальной концептосферы. В последнее время концепт все чаще становится объектом изучения: сборник статей «Свое и Чужое в европейской культурной традиции. Литература. Язык. Музыка. Текст» (2000 г.), «Свое и чужое в музыкальной автобиографии Альбана Берга: к проблеме самоидентификации» Ю. Векслер (2001 г.), «Проблема «Своего» и «Чужого» в творчестве Йозефа Рота» А.Г. Кацура (2002 г.), «Свое» и «Чужое» в художественном мире Ф. Верфеля» Опарина Е.Ю. (2009 г.). И хотя он имеет статус одной из определяющих единиц культуры Австрии, тем не менее, не является исключительно австрийским.

Исторические процессы сформировали и во многом определили неоднозначное соотношение своего и чужого, ставших неотъемлемой частью концепта «Австрия», породили специфические смыслы. Все попытки писателей осмысления границ своего и чужого (геополитических, этических, психологических, философских) исследователи приводят к общему знаменателю, обозначив схожие тезисы [65, 46]:

- война, жестокость, бесчеловечность – воплощение «чужого», любовь, забота, прощение, понимание – «своего».

- освоение «чужого» происходит в процессе взросления, накопления опыта, через познавательную деятельность, «чужое» необходимо для распознавания «своего», и без «своего» невозможно узнавание «чужого» соответственно, знание – «своё», незнание – «чужое»;

- концепт отражает двойственную природу мира и человека, где «своё» – характерное, изначально присущее человеку, а «чужое» – то, что развивается в процессе познания, проявляется в незнакомой ситуации;

- утрата «своего» понимается как утрата родины, разлука с домом, исключение из привычного окружения.

С эпохой распада связана пара «империя» – «бездомность» (Н.В. Пестова, Т.В. Кирсанова, В.Т. Малыгин, Е.А. Ефименко), включающая образное восприятие Австрии, дома Габсбургов. «Бездомность» воспринимается особенно остро в кризисные периоды жизни страны, поэтому мотивы изгнанничества, отчуждения, скитания устойчиво функционируют в литературе модерна. Чувства утраты родины, защищённости, национальной принадлежности наряду с тоской по довоенному прошлому нашли отражение в романах, ставших знаками эпохи. «Бездомность» – один из главных концептов публицистических, художественных текстов конца XX века, расцвет творчества авторов которых приходится на период последних лет существования и распада Австро-Венгрии (Л. Перуц, Э. Канетти, Ф. Кафка, Р. Музиль, Ф. Верфель, Й. Рот). «Доминирующее в экспрессионистской литературе чувство «экзистенциальной бездомности» становится в ведущей

формой поэтического существования» [66, 67, 68]. В 1910 г. Впервые опубликовано стихотворение А. Эренштейна «Песнь странника», отражающее глобальную чуждость и неприкаянность человека на земле. Австрийские поэты трагически выражают самое значимое для всего поколения мироощущение: «Fremde sind wir auf der Erde alle» [11, S. 112]. Чувства одиночества, бездомности, отчуждённости, беспокойства складываются в лирический образ чужака у Георга Тракля. Е.А. Ефименко пишет о том, что ощущение бездомности в австрийской литературе влечёт за собой полное разрушение положительно окрашенного чувства родины [44, с. 81].

Концепт «империя» наполняется образным содержанием, в центре которого дом Габсбургов, фигура монарха, являющиеся как объектом иронии, так и символом спокойствия, порядка. Так, С. Цвейг назвал время, предшествовавшее Первой мировой войне, «золотым веком надёжности», а Австро-Венгерскую империю – воплощением спокойствия, терпимости, благополучия и стабильности [Цит. по 66, с. 102]. Такая неопределённость в содержании понятий, составляющих основу не только политической самоидентификации, но и мироощущения в целом, «превращает всю систему в глобальную мистификацию. Противоречие между традиционным содержанием и социально-политическими реалиями и формирование нового образного смысла «возможностей» отражают становление концепта» [72, С. 208–210].

По времени «австрийскость» связана с концептом «игра». Внимание игровому началу как совокупности культурных смыслов и как модернистскому приему в австрийской драматургии и романистике уделяет в своей диссертации Ю.Л. Цветков и утверждает, что «игра» связана с широким явлением культуры рубежа веков, охватывающим все виды искусства, – венским модерном. Царившая в Вене в последнее десятилетие XIX века атмосфера праздника искусств гарантировала «особые условия культурной коммуникации, которая формировалась на основе всеобщей вовлеченности в проблемы искусства» [80, с. 14]. Культура Австрии рубежа веков существовала

под знаком синтеза слова, живописи, музыки, театра. С. Цвейг говорит о том, как расцвету искусств способствовал сам дух Вены во время правления Франца-Иосифа. Однако за внешней всеобщей атмосферой праздника, воцарившегося в конце XIX века, скрывалась неуверенность в будущем, страх перед незнанием и предчувствие перемен, отсутствие перспективы и сосредоточенность на моменте. Противоречивость времени отразил Г. Брех в книге «Гофмансталь и его время», назвав культурную жизнь Австрии 10-х годов «веселым апокалипсисом», «сладостным умиранием», пессимизм и гедонизм которой только усиливали ощущение потери надёжности. Один за другим литературоведы констатируют противоречивое мироощущение начала века. Однако уже в «Hanneles Himmelfahrt» Г. Гауптмана, символистской пьесе конца XIX века, Н.С. Павлова отмечает предчувствие конца: «страшная жизнь обитателей ночлежки совмещается с мечтой умирающей девочки» [66, с. 569]. Музиль в первом романе на примере мировоззренческого, поколенческого конфликта изображает чувство тревоги о будущем, представители которого пропагандируют ложные ценности. В «Марше Радецкого» Й. Рота (1932) присутствует предчувствие обречённости монархии. Так или иначе отчуждённость, катастрофизм, неизбежность распада нашли отражение в литературе рубежа веков. И одним из характерных признаков этого периода является игровое начало. Оно обусловлено кризисным состоянием венской культуры и естественным переходом к новым ценностям. «Игра» становится динамичным и всепроникающим концептом. Н.Э. Сейбель пишет, что наиболее активно авторами используется смысл, заложенный в известной формуле «жизнь – театр», который устойчиво связан с проблемой свободы и несвободы. Так, аншлюс Австрии в конце 30-х гг. многие австрийцы воспринимали как вынужденную «игру в немцев», сулящую хоть и несвободное, но комфортное существование, закрыв глаза на то, что исторически австрийская идентичность формировалась как сплав культур самых разных народов» [71, с. 5]. В венской драматургии игра способствовала моделированию реальности [80, с. 9]. Концепт в австрийском тексте обретает

общекультурное абстрактное и конкретное воплощение: театр ассоциируется с жизнью и составляет ее неотъемлемую часть. Специфика «игры» в литературе Австрии XX века, как указывают исследователи, состоит, во-первых, в её непродуманности, бесконтрольности, иррациональности. Она носит интуитивный, случайный характер. Во-вторых, в отношении героя к игре, тесной связи с ролью, неумении ощутить границы жизни и игры [75]. Чем очевиднее связь игры с жизнью, героя со своей социальной ролью, тем меньше им предоставлена свобода выбора, возможность обретения высших ценностей.

На переломе столетий влияние игрового творчества испытывает австрийская словесность. Распад ценностей, гармонии мироощущения влечёт за собой скептическое отношение к слову и распаду языковой парадигмы. Кроме того, игровое начало характерно для экспрессионизма. «Игровые ситуации, окрашенные в мистические тона, характерны для романов черной фантастики Густава Майринка. За привычными масками скрываются либо безумцы, либо фантастические существа. Нелепость их действий вызывает подозрение читателей, что он играет в некую игру по неписанным правилам» [80, с. 13]. В целом «игра» придает австрийской культуре особое свойство подвижности и стойкости в кризисную эпоху, получившее в критике наименование «австрийский синдром».

«Игра» примыкает к важной и вневременной «музыкальности». Музыка и театр тесно связаны в австрийской культуре друг с другом и образуют сложный музыкально-театральный феномен, что свидетельствует о наличии эстетического плюрализма, синтеза искусств, – характерного явления начала XX века.

На протяжении разных эпох музыка понимается как неотъемлемый элемент картины мира писателя, отличительный элемент его поэтики (музыкальность Верфеля, Г. Тракля, Г. фон Гофмансталя), является предметом художественного изображения (Т. Бернхард «Племянник Витгенштейна», Э. Елинек «Пианистка»), частью культуры страны (произведения Й. Вайгля, Й. Гайдна, В. Моцарта, Ф. Шуберта, И. Штрауса).

Исследователи относят зарождение концепта к первым столетиям нашей эры. Как один из основных на протяжении тысячелетий с развитием музыкального искусства он обрастает новыми культурными смыслами: до XVIII века музыкой пронизано католическое богослужение, с XVIII века развивается классическое музыкальное искусство, Вена становится музыкальной столицей Австрии, а на рубеже XIX–XX город не утрачивает этот статус, музыкальный модерн переживает интенсивное развитие. Католические гимны, явление домашнего музицирования, венские музыкальные салоны, начало которых положено в эпоху Ф. Шуберта, сделали музыку неотъемлемым концептом культурной среды Австрии и составляющей образа жизни австрийца [50, с. 46–61]. Неслучайно Т. Бернхард называет страсть австрийца к музыкальному искусству «Hauptkrankheit». Как и сама австрийская нация, австрийская музыка объединила в себе, во-первых, множество национальных традиций и напевов, сохранив при этом самобытность, во-вторых, элитарную и низовую культуру, профессиональное и народное творчество [45, с. 43–61]. «Под австрийской музыкальностью следует понимать в первую очередь позитивное отношение жителей страны к серьёзной, классической музыке, независимо от их социальной принадлежности», – пишет Л.В. Заболотских. В.Г. Зусман подчёркивает в концепте его элитарную природу и определяет австрийскую «музыкальность» как этическую способность вслушиваться, деликатно оценивать ситуацию.

Музыка играла важную роль в трудные периоды истории страны, являлась отголоском кризисных эпох Австрии. Деструкция мира рубежа веков нашла отражение в идеях Новой венской школы, представители которой (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн) стремились создать новый, атональный и дисгармоничный язык музыкального искусства [50]. После Второй мировой войны Вена вновь становится одним из мировых центров музыки.

Таким образом, интенсивное развитие музыкального искусства Австрии в разное время, её неодинаковое состояние послужили предпосылками концептуализации некоторых смыслов музыкальности, главными из которых в

первые десятилетия XX века становятся отражением грусти, меланхолии, дисгармонии мироощущения, а соответственно и нового представления о музыке – её атональности.

Концептосферу австрийского мира формируют такие концепты как «Австрия», «ирония», «игра», «музыкальность», «бездомность». Каждый из них моделирует трагическое состояние страны первых десятилетий XX века вопреки бурному подъему культуры, которая к началу 1910-х годов изжила себя как целое.

1.3 Функционирование актуальных концептов эпохи в эстетике Р. Музиля

Концептосфера позднего Музиля во многом определена его ранними произведениями и эссе. Понятия, в полной мере реализованные и оформившиеся во втором романе, являются становящимися концептами первого. Особое место в концептосфере Р. Музиля занимают значимые в истории культуры концепты – «война», «Австрия», «игра» – и в эстетике автора – «мораль», «гений», «дело». Их детальный анализ на материале «Человека без свойств» представлен в монографиях Н.Э. Сейбель [72, 73].

Концепт «гений» определяет связь с эпохой, при этом его положительные, высокие смыслы в общественном сознании нивелируются. «Если в безличном смысле гений еще не окончательно утратил актуальность, то гений как конкретное лицо вызывает скепсис современников. Значительно сдвигаются границы тех сфер, в которых гений может себя проявить – теперь это спорт, фотография, скачки, биржевой курс» [75, с. 25].

Смысл противостояния врождённого и приобретённого фиксируется Музилем еще до появления первого романа, хотя окончательно не концептуализируется. Положение «гения» в системе познавательных и этических категорий делает концепт значимым уже в «Тёрлесе». В контексте музилевской морали гений совмещает как светлые стороны бытия, связанные

с рациональной сферой, доступные и познаваемые, так и темные – чувственные, непонятные. Понятие музилевской гениальности составляет интерес к проблемам духа, областям интуитивным, лишённым научности и логики.

«Дело» в концептосфере Музиля объединяет два тезиса. Его специфическое абстрактное значение – духовная созерцательная деятельность, энергия, процесс, размышление. Традиционный, общеизвестный смысл концепта, более конкретный, – целенаправленная результативная деятельность.

Центральное место в системе концептов Музиля занимает «мораль». Подробно о функционировании концепта в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» написано в следующих параграфах. Однако необходимо обозначить ряд тезисов, объединяющих «мораль» раннего и позднего Музиля, и важных для понимания концепта:

- как в раннем творчестве, так и в последнем романе автор избегает однозначности в определении содержания морали, её семантическое наполнение противоречиво. «Суть нравственной ситуации, фиксируемой Музилем, составляет дисгармония между стагнацией морали и бессилием этики» [72, с. 217];

- «мораль» у Музиля динамична. Она наполняется для разных героев разными оттенками смысла, а в сознании одного героя трансформируется;

- концепт коррелирует со словами с семантикой косности, умирания, за счёт метафоризации его смыслы сужаются;

- синонимы (вера, добро, простодушие, духовность) и антонимы (работа) наоборот выявляют многозначность концепта и расширяют его смысловые границы;

- «мораль» Музиля впитала традицию романтической литературы и поэтому трактуется как одна из двух главных ипостасей духа;

- наконец, этика уравнивает рациональность и духовность, обеспечивая «познавательную симметрию» [Там же, с. 229].

В романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», как и в «Человеке без свойств», концепт «игра» не обладает устойчивым набором смыслов. На отнесённость концепта к «становящимся» указывают некоторые литературоведческие работы по творчеству Музиля [81, 72]. Однако отчётливо прослеживаются и в том, и в другом произведении два важных тезиса: 1) игра – знак неосознанной несвободы человека, который вынужден действовать согласно чьим-то указаниям, произносить и делать то, что ему велят, вопреки своим желаниям (Базини); 2) игра и роль становятся частью жизни, приобретая гротесковые, аморальные формы (Райтинг и Байнеберг). Согласившись с Ю.Л. Цветковым, в чьей статье описан игровой характер романа («Театральность романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»», скажем, что отношения Базини с Райтингом и Байнебергом – яркий пример подмены игры и жизни. Базини лишь объект их желаний, утративших человечность. «Подобно марионетке, он не имеет собственной воли и управляется нитями, идущими от Байнеберга и Райтинга. От них зависит, какую роль Базини сыграет в их спектакле» [81, с. 184].

Наконец, антинемецкие настроения, появление единой идеологии и распространение революционных идей среди масс концептуализируются в «смуте» в первом романе и в «войне» во втором – концептах, приобретших в общественном сознании актуальность на рубеже веков. В истории немецкоязычных стран период 1890–1990-е гг. исследователи называют одним из самых насыщенных, содержательных, кардинальных в отношении произошедших в истории культуры перемен. Революционные потрясения в социальной сфере жизни были мотивированы революциями в культуре. Культура констатировала многозначность происходящего, постоянную переменчивость. Обозначившаяся на первом плане утрата былой ценностной картины мира обнаружила противоречивость новых истин. Начало века становится трагическим этапом в истории Австро-Венгрии: поражение в войне (1914), крушение империи Габсбургов (1918).

Первый роман Р. Музиля (1906) возник как литературное предвосхищение национализма, о чём свидетельствуют многие исследователи творчества автора: герои-идеологи имеют реальных исторических прототипов, интернат – уменьшенная модель государства, опыты над Базини содержат прямую аллюзию к принудительным экспериментам, проводившимся над заключёнными в концлагерях. И сам Музиль в записках о «Тёрлесе» признавался, что многие внешние характеристики мало изменены. Противоречивая политическая атмосфера, неясность сознания формируют и определяют семантику концепта «смута», обозначенного в заглавии романа.

«Смута» в романе, во-первых, характеристика героев. Райтинг эксцентричен, Байнеберг испытывает внутреннее беспокойство, хотя внешне он старается не выдать свой неуверенности (беспокойные, вертлявые движения, беспокойство пальцев, как они «беспокойно забарабанили по столу», но при этом он твёрдо убеждён в истинности своих догм). Именно от этих героев исходит волнение, дезориентация. Нарастание беспокойства в романе происходит постепенно и достигает апогея в сцене всеобщего издевательства над Базини.

Во-вторых, состояние общественной атмосферы. Даже в вещественном мире нарушено спокойствие и наблюдается отдалённое приближение грядущих переворотов («беспокойное шуршание папирос» [3, с. 53], «беспокойно гнущееся от ветра пламя» [3, с. 25], его «неспокойные синеватые блики» [3, с. 118]). Атмосфера неясности обозначена на первых страницах романа: железнодорожные пути, отходящий поезд объята туманом, олицетворяющим смену ориентиров, морали.

Значительный семантический слой концепта «война» в романе «Человек без свойств», время действия которого – 1913 – начало 1914 года, связан с уже свершившимися войнами. Как и в «Тёрлесе», «Музиль фиксирует внутри- и внешнеполитические процессы, которые свидетельствуют о будущей катастрофе. Война предстаёт как форма восстановления равновесия

исторического и космогонического, нечто, вызывающее к справедливости, тяжкое (если не позорное) воспоминание» [72, С. 196–197].

Нестатичность общественного сознания рубежа веков отражается в концептуализации тех понятий, которые с течением времени приобрели весомые смыслы. Отсутствие твёрдой идеологической почвы, чётких ориентиров приводит к формированию новых направлений, появлению новых имён, образованию другой ценностной системы и утрате твёрдости в морально-политических, общественных, гуманных убеждениях.

Содержательное наполнение и характер отношений внутри системы концептов в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» тесно связан как с предшествующими эссе и дневниками, так и с поздним творчеством Р. Музиля, поэтому концептосфера «Человека без свойств» помогает определить круг концептов «Тёрлеса» и степень их концептуализации, выявить схожие смыслы.

ГЛАВА 2. КЛЮЧЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ РОМАНА Р. МУЗИЛЯ «ДУШЕВНЫЕ СМУТЫ ВОСПИТАННИКА ТЁРЛЕСА»

2.1 Концепт «Познание» в контексте авторской гносеологии

«Познание» является философски значимым концептом австрийской литературы и не менее значимым в контексте творчества Р. Музиля. В романе он обусловлен, с одной стороны, жанром воспитания и мировоззрением автора. Познание всегда тождественно поиску. В течение всего творческого пути Р. Музиль формирует свой стиль, своего героя, его жизнь отмечена поисками способов самовыражения, колебаниями между математической и поэтической природой. «Глядя на собственную работу, Музиль едва ли мог отличить две области друг от друга, одна из которых была связана с другой» [89, с. 13]. С другой, «деструктивная энергия культурного, общественного и технического развития рубежа веков и первого десятилетия XX века сменяется поиском альтернативного пути познания – познания поэтического или религиозного» [75, с. 12]. Главная задача литературы начала века – нахождение и обретение духовных ценностей, духовной опоры в преддверии меняющихся историко-культурных координат. Эти поиски отразились в романе Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса».

Лексема «познание», которой номинирован концепт, многозначна и имеет основных два толкования: 1) процессы приобретения знания об окружающем мире, способность познавать; 2) совокупность имеющихся знаний в какой-либо области. В романе Музиля концепт реализует первое значение слова – познание как процесс, и стремится ко второму (обретение Тёрлесом знания и понимания себя, другого, жизни и т.д., когда знание становится «прочным своим достоянием» [3, с. 68]).

Концепт в тексте «Тёрлеса» вербально выражается большим количеством метафор. Наиболее частотные из них – «aufs Geratewohl die dunklen Wände abzutasten» (наугад исследовать темные стены) [9, S. 98], «sie warauf den Wegen der Sinnlichkeit zu ihm gekommen» (она пришла к нему

дорогой чувственности) [Ebd., S. 104], «die verschwiegenen Verstecke» (скрытые тайники) [Ebd., S. 65], «ein heller Weg» (светлый путь) [Ebd., S. 139], «dunklen, geheimnisvollen Weg» (тёмный, таинственный путь) [Ebd.]. Концепт воплощает свой традиционный семантический аспект – «дорога как путь познания». Причём негативные коннотации сменяются оптимистичными: темнота – светом, движение на ощупь по лестницам и тёмным коридорам – твёрдостью, уверенностью и бегом (Тёрлес сбегает из интерната).

Объектом познавательного процесса является то, что актуально в соответствии с возрастом и уровнем развития, социальными условиями, воспитанием, интересами и рядом других причин. На основе этого различно понимание познания каждым из центральных героев романа (Райтинг, Базини, Байнеберг, Тёрлес).

Познание как главный этап жизни маленького Тёрлеса на протяжении всего сюжета и, шире, его образ жизни имеет разные отправные точки. Первая – социализация, «процесс интеграции индивида в группу». В интернате Тёрлес вынужден придерживаться требуемых правил и убеждений, принимать навязываемые ценности. «Для развития собственной идентичности требуется отдаление от родителей и интеграция в группу, а также дружеские связи со сверстниками» [83]. Колебаниями между разными ценностями, целями и образом жизни приводят Тёрлеса к расстройством, смятениям.

Чтобы разобраться в душевной путанице в течение истории, описанной автором в тексте, Тёрлес наблюдает, анализирует, размышляет – является чаще молчаливым слушателем, кажется более пассивным участником в сравнении с Байнебергом, философствующим вслух, делящимся своими идеями («Новый путь мы можем найти только самым тщательным размышлением. Этим я интенсивно занимался в течение последнего времени» [9, S. 125]). При том в такой ситуации процесс познания Тёрлеса не становится менее результативным, а скорее наоборот. Познание в романе реализуется через когнитивные процессы: мышление, раздумья, наблюдения, попытки осмысления ситуации, анализ. Способность познавать у интеллектуального

героя романа Музиля обусловлена особым складом ума и выражается в рациональной последовательности, мыслительной подвижности, умению и готовности к самоотрицанию и самокритике. Путь познания героя направлен прежде всего к себе. Метафорически Музиль называет этот процесс – «склонясь над самим собой» [3, с. 21]. Герой не противится чувствам и эмоциям, которые его внезапно охватывают во время наказаний Базини, при взаимодействии с ним, у Божены и т.д. Напротив, именно эти непривычные, ранее неизвестные ему ситуации позволяют приблизиться к тёмной, другой половине «Я»: «Тёрлес сидел бы так и час, ничего не чувствуя. Он ни о чем не думал и все же был внутренне предельно занят. При этом он сам наблюдал за собой. Но так, словно, глядел в пустоту и видел себя как бы со стороны. Однако из этой неясности в отчетливое сознание медленно, но все явственнее проталкивалась одна потребность» [3, с. 69]. В этот момент он обнаруживает, что находится в состоянии полового возбуждения от вида голого тела Базини, от его стонов во время наказания и т.д. Кроме того, сексуальный опыт Тёрлеса, источник которого – связь с Базини, является отражением фрейдистской теории о комплексе Эдипа. Сидя у Божены и наблюдая за общением его товарищей с женщиной, Тёрлес внезапно вспоминает о своей матери. На пути домой из интерната он чувствует приятных запах от талии своей матери.

Соотнося «познание» с Тёрлесом, нужно отметить, что, как и другие концепты романа («страх», «инакость», «мораль»), оно тоже связано с этапами взросления героя. Существенное влияние на развитие Тёрлеса оказал принц Г., который упоминается лишь в нескольких эпизодах. «Принц заронил в нём то знание людей, которое учит узнавать и чувствовать другого, <...> предвосхитить его духовный облик» [Там же, с. 11]. Это знание впоследствии помогает ему понять мотивы поведения Байнеберга, Райтинга, Базини. На этом же этапе развития Тёрлес заводит знакомство с ними, которое окажется значимым. Интерес к Божене как женщине и, более того, как к женщине социально и нравственно ниже его, вскоре становится «фантастическим воспоминанием» [Там же, с. 59] на смену которому приходит «что-то

серьезное» [Там же]. Так, переходя на новый этап духовного, умственного развития, меняются интересы героя, объекты его познания. Вопросы, интересующие его, становятся более глубокими, проблемными (почему Базини позволил себе украсть? Что он чувствовал в этот момент? Как он мог дойти до такой степени унижения? Мог ли я быть на его месте? и т.д.).

Высший уровень, к которому стремится развитие Тёрлеса, – это рождение художника, философа, учёного. Выражения, характеризующие героя с этой стороны, – «талант», «способность», «поэзия», «поэтические опыты», «духовные дела» и «духовная пища». В своих эссе Музиль выступает с идеей, базирующейся на утверждении особой формы познания, «отрицании рациональной логики и иррационального озарения» [75, с. 22], называя её поэтическим познанием («Очерк поэтического познания», 1918). Удивительным образом герою, преодолев события своей юности, удается сочетать чувство и разум («чувственный ум», как пишет Музиль [3, с. 119]). Тёрлес остается верен себе, не теряет тех свойств, какими обладал, и обретает понимание.

В конце нелёгкого, тернистого пути, через «тесные заколуки чувственности» [Там же, с. 126], которым пробирался герой, возникают стыдливые, пугающие, удивительные воспоминания, которые некогда вызывали смятения. Красивой, стилистически выбивающейся из всего романа метафорой Р. Музиль увенчивает повествование о «душевных смутах воспитанника Тёрлеса»: «Какой-то отрезок развития кончился, душа, как молодое дерево, прибавила себе новое годовое кольцо...» [Там же, с. 141]. Онтологические понятия времени, движения, течения жизни приобретают в финале романа элегическое звучание.

Герой романа ищет понимания. Соответственно, состояние неопределённости, смятение, замешательство, разочарование, непонимание – те промежуточные неизбежные пороги в познании, которые способствуют пониманию, стимулируют желание знания. Концепт приобретает новый смысловой аспект: познание как борьба, тяжесть, бремя. Показательным

эпизодом в этом отношении является попытка изучения Тёрлесом философии И. Канта: «Следующий же день принес горькое разочарование. Утром Тёрлес купил дешевое издание тома 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 ощущение, словно старая костлявая рука вывинчивает у него мозг из головы. Когда он примерно через полчаса, устав, перестал читать, он дошел только до второй страницы, и на лбу у него выступил пот» [Там же, с. 81]. Музиль безжалостно иронизирует над своим героем, но эта ирония оправдана и не несет отрицательной окраски. Скорее наоборот, говорит о дерзости, смелости Тёрлеса, которые свойственны такому юному возрасту. Знание ощущается и переживается им, приобретается через опыт и труд, а не познается в готовом виде.

Незнание, непонимание как необходимые условия когнитивных процессов делают не только Базини беспомощным, но и Тёрлеса. В эпизоде противостояния главного героя Райтингу реализован аспект «знание как оружие», которое доступно Тёрлесу, но недоступно Базини. Поэтому Базини оказался в сложной ситуации, а не Тёрлес. В последний момент он помогает ему, делится своим знанием и советует во всём признаться.

Если Тёрлес только ищет пути познания себя и действительности, то Байнеберг и Райтинг познавательную ценность нашли в проступке Базини. Байнеберг формулирует своё понимание познания и открыто о нём говорит: «...Я хочу сохранить для себя Базини, чтобы учиться на нём» [Там же, с. 57]. Для Райтинга Базини становится не более, чем орудием, при том на его месте мог оказаться и Тёрлес. Объясняется такой интерес героев уготованной для них политической карьерой после выпуска из военного интерната. Принципиальное отличие позиций героев в том, что Байнеберг ориентирован на идеологию и философию, он теоретик, Райтингу важна абсолютная власть, его познание практическое.

Знание, сообразительность, находчивость, развитость душевная, умственная, физическая как составляющие концепта «познание» становятся объектом иронии, если соотносятся с образом Базини. «Нравственная неполноценность <...> и его глупость были одного происхождения» [Там же, с. 49]. И, более того, автор даёт саркастичную оценку образу, характеризуя его ночные походы к Божене: «Настоящее вождение при его отсталости в развитии было, конечно, ему чуждо» [Там же, с. 48]. С этого ракурса оценивает его Божена: «Он очень смешной. И благородный. Но глупый он» [9, S. 36]. На фоне других воспитанников неразвитость Базини становится более видна. Он по-детски хвастается перед сокурсниками ложными заслугами и успехом у женщин, совершенно беззащитен, окружён чрезмерной опекой и контролем со стороны матери. Неполноценность (Minderwertigkeit) и слабость (Schwäche) как определяющие черты характера Базини образуют антонимическую связь внутри «познания».

Еще один важный аспект концепта соотносится с системой обучения воспитанников в интернате. Уроки, непонятые темы, учителя становится предметом размышления Тёрлеса, диалога Байнеберга и Тёрлеса – единственных воспитанников, для которых слово «учение» имело значимость и теоретическую, и практическую. В разговоре оба героя приходят к единому мнению, что учебные занятия не приносят никакой пользы, что это пустая трата времени, а выполненный на день план – формальность. В духовном, умственном и физическом развитии воспитанников ничего не меняется, остается пустота и голод. Источником знания, олицетворением жизненного опыта, рациональности, объективности, мудрости в романе являются родители Тёрлеса. Они дают то, чего не дали учителя ни Тёрлесу, ни Базини. Результатом процесса освоения мира в итоге оказывается не знание, а качества, которые приобрёл герой: сдержанность, «рациональную чувственность», объективность. Поэтому в финале меняется и его реакция на родительские письма, которые ему вдруг вспомнились в ночь перед публичным позором

Базини. Впервые герой обретает душевный покой, «как будто он почувствовал прикосновение крепкой, доброй руки» [9, S. 136].

Так, «познание» – одно из центральных понятий музилевской концептосферы. Оно нашло отражение в дневниках автора, в «Тёрлесе» и потом в «Человеке без свойств». Семантический аспект концепта, который мы обозначили как «способность познавать», как качество личности, служит в романе основанием, по которому противопоставлены герои: Райтинг, Базини (незнание) – Байнеберг, Тёрлес (знание). Райтинг не обладает высокими интеллектуальными способностями, но он нашёл способ психологического и физического воздействия. Тёрлес наоборот выше за счёт интеллектуальной гибкости. Базини слаб по обоим параметрам. Исключение составляет Байнеберг, который путём рациональных усилий, сформировав свою философию воздействия, сможет достигнуть успеха в том, к чему стремится. Однако на данном уровне развития и он становится объектом авторской иронии, когда во время попытки гипноза Базини его дурачит, разумеется, не из соображения посмеяться, а из-за страха. Кроме того, «познание» реализует музилевские смыслы о поэтическом познании, о двойственной природе вещей.

2.2 Общекультурные и авторские смыслы концепта «Инакость»

Концепт «Инакость» является в романе Р. Музиля значимым с точки зрения семантики, хотя частотность употребления его не высока. В романе концепт реализуется, по крайней мере, в двух значениях: 1) пространственном: перемещение автором главного героя в другую атмосферу, непривычную для него; 2) образном: соотношение и взаимодействие героев в романе, их характеры.

Концепт появляется уже на первых страницах романа, что обуславливает его смысловую значимость в тексте, и соотносится в каждом своем оттенке

значения с лексемами fremd – чужой, Fremde – чужбина (12)³, besondere – особый (16), andere – другой, иной (36).

В традициях жанра воспитания главный герой помещён в чуждую ему среду интерната, где вынужден находиться по решению родителей. Так, концепт образует пространственную оппозицию «дом – интернат», которая на протяжении всего романа не исчезает, но соотношение ее компонентов меняется.

Концепт в романе вербально выражен не только с помощью базовых, универсальных лексем, но и метафорически: «суровая чужбина» [9, S. 8]; «оказался в другом потоке» [Ebd., S. 12]; «другая, животная, тягостная атмосфера» [Ebd., S. 18]; «разбивающийся, страстный мир, ведущий к уничтожению» [Ebd., S. 49]; «другая жизнь» [Ebd., S. 112]; «особый мир, темень» [Ebd., S. 25]. Мир интерната чужд, непонятен герою, тёмн для него и жесток по отношению к слабым. Силовое поле концепта «своё – чужое» продолжает определять линии развития австрийского общества. С XIX века не прекращаются попытки осмысления образа «чужого» в австрийской литературе и культуре (новелла А. Штифтера «Авдий», 1842; роман К. Рансмайра «Ужасы льдов и мрака», 1984, пьеса Т. Бернхарда «Площадь героев», 1988). Граничащая с восемью европейскими странами, Австрия находится на перекрестке культур. Об этом писал в «Человеке без свойств» Роберт Музиль: «...Находились в центре Европы, где пересекаются старые оси мира» [7, с. 27]. Противопоставление «свой – чужой», или в контексте романа «знакомый – незнакомый», выполняя роль основного концепта национального мировосприятия, у Музиля не имеет сугубо отрицательного оттенка:

«Ни уроки, ни игры на больших роскошных лугах парка, ни другие развлечения, которые интернат предлагал своим воспитанникам, не занимали его; едва ли он участвовал в них» [9, S. 8].

«Он отправился в училище с радостью и добровольно» [Ebd., S. 9].

³ В скобках указан индекс частотности данной лексемы.

«...Возможно также, что из этого светлого, дневного мира, который он только и знал до сих пор, есть какая-то дверь...» [Ebd., S. 46].

Хотя для героя атмосфера интерната так и не стала привычной: роман завершается тем, что Тёрлес по решению директора переведён на домашнее воспитание. Рамки концепта подвижны, и неприятие героем иной действительности сменяется пониманием, знанием, что есть и «другая» жизнь, противоречивая, вне домашних стен.

Э. Левинас отрицал существование иного мира/сознания: раскрытие «Другого» тождественно его принятию, при котором «Другой» утрачивает инакость [57, с. 76]. Понятый разумом мир перестает быть другим в романе. Однако лексемы «другой» и «чужой» в романе Р. Музиля не тождественны по лексическому значению. События, происходящие в атмосфере интерната, становятся более понятными, но не другими. Важно, что меняется герой и его отношение, а не среда.

Если первое значение концепта касается одного локального образа (интерната), то второе для разных героев наполняется различными оттенками смысла и трансформируется в каждом из них. Концепт включает следующие смысловые аспекты:

- исключительность Тёрлеса;
- эволюция характера, то есть «другой» по отношению к себе;
- «другой», то есть чуждый, противопоставленный мне;

Совершенно очевидно то, что Тёрлес на фоне остальных воспитанников выделяется, он другой, и это всякий раз подчёркивается автором. Кроме того, и сам герой ощущает свою исключительность интуитивно, когда пишет письма домой, когда возникают внутренние монологи. Мироощущение Тёрлеса – это мироощущение художника. Предчувствие в себе чего-то нового, незнакомого объясняется особым взглядом на вещи, характеры, поступки. Нужно отметить, что в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», согласно статистическому подсчету, концепт «инакость» значительно реже называется и чаще умалчивается, выражается невербально: «Тёрлес хотел что-то сказать,

заставить себя отпустить какую-нибудь грубую шутку, он чувствовал, что все сейчас зависит от того, чтобы сказать какое-нибудь безразличное, пустое слово, но он не издал ни звука» [3, с. 33]. «Молчание как форма коммуникации» [75, с. 19] и способ выражения позиции обретает важное значение. Герой не совершает того, что делают все, хотя страх обнаружить среди товарищей свою индивидуальность его в начале не покидает. А если и совершает, то мотивы его действий абсолютно иные – обретение, освоение и присвоение «другого» опыта: «Да, я мучу тебя. Но не это мне нужно; я хочу знать только одно: если я все это, как нож, в тебя вонзаю, что в тебе происходит? Что совершается в тебе? Разбивается ли что-то в тебе? Говори!» [9, S. 110].

«Инакость» Тёрлеса отмечают и его сверстники, но каждый – разные признаки, по-своему, с ракурса своего понимания и, главное, своего положения.

Базини: «О, у тебя *особый* способ меня мучить!..» [Ebd., S. 118].

Учитель математики: «Я должен признаться, что он [Тёрлес] проявил тут *бесспорное остроумие*» [Ebd., S. 142].

Божена: «Почему же *малыш* ничего не говорит?» [Ebd., S. 46].

Классный наставник: «Эй, этот *маленький пророк* захотел прочитать нам, пожалуй, лекцию» [Ebd., S. 136].

В деривационное поле концепта входят контекстные синонимы, наиболее частотен из которых *klein* – маленький (7), и все словосочетания с этим словом сконцентрированы на первых страницах текста, что объясняется эволюцией героя. Физическая незрелость героя восполнена умственным развитием, превосходящим одноклассников. В силу своей исключительности, Тёрлес постоянно оказывается в ситуациях глубоких переживаний, вызванных непониманием окружающего его бесчеловечного мира. Состояние безысходности героя часто выражено в тексте словами с диффузной семантикой: *unbestimmt* – неопределенный, *unklar* – неясный, *ungewiss* – непонятный, выступающих в качестве эпитетов к каждому смысловому аспекту концепта.

«Инакость» находится в тесных отношениях с «познанием». Возможность интуитивного приобретения опыта, не скованного вековыми условностями в противовес рациональному, становится одной из главных доминант представления Музиля об «ином состоянии». Музиль «жаждет» изменения человека и, соответственно, изменение мира, – пишет А. Карельский, – хочет остановить распад личности и человечества. В своих романах автор не ограничивается фиксацией только признаков упадка. Образ моста, от которого остались только опоры, – музильевская формула познания и ориентации в мире. «В этом, по Музилю, как раз и заключен подлинный опыт, *иное* познание, которое и укажет путь к истине» [53, с. 169]. Тёрлес другой не только в соотношении со сверстниками, но и самим собой. Во-первых, жанр воспитания предполагает развитие сознания героя. На протяжении романа прослеживается эволюция Тёрлеса от незнания к знанию, от неприятия к примирению с обстоятельствами, с самим собой. Осознание своей идентичности становится определяющим вопросом в понимании «тождественного» и «иного». «Я» – самый обильный источник феномена отождествления, «я» в качестве другого не есть Другой» [57, с. 76]. Индивидуальность Тёрлеса состоит в гармоничном сочетании граней характера. Именно к такой мысли приходит герой «...Во мне было что-то *второе*, <...>. Есть во мне, что-то темное, жизнь, которая не выражается словами, и которая все-таки есть моя жизнь...» [3, с. 146]. Об этом он спрашивает Базини, который не понимает, что от него хотят: «Образ, который ты создал для себя, не гаснет ли он от дыма, не прыгает ли на его место *другой?*» [9, S. 113]. Музиль подчеркивает в романе необходимость связи «я» с «другим». Наблюдая за Базини, Тёрлес приходит к пониманию своей природы. Во-вторых, ситуации, в которые попадает герой, диктуют ему другую, незнакомую модель поведения. У мальчика появляются новые страхи (быть не как все, быть осмеянным, непонятым). Очевидным это становится во встречах с родителями. Сверстники совсем не кажутся «домашними», а Тёрлес ещё не отвык от дома. Особый характер чувственности позволяет ему держаться в

стороне «от этой озорной, скороспелой мужественности своих друзей» [Там же, с. 17]. Страх остаться самим собой, а значит непохожим на одноклассников, заставляет отказаться от своих принципов и принять несвойственную манеру поведения.

Опыт принятия «инакости» заключается во встрече с женским, о чем написано немало работ в мировой науке (З. Фрейд, Ж. Делез, М. Бубер, Ж. Лакан, Э. Сиксу и др.). Женское начало в романе олицетворяют два героя: Базини и Божена. С Базини связано несколько смысловых точек концепта. Если «инакость» Тёрлеса касается духовного и интеллектуального развития, то Базини внешне, физически не похож на остальных мальчиков: «Вид этого голого, белоснежного тела, за которым красный цвет стен напоминал кровь, слепил и поражал его. Базини был прекрасно сложен; на теле почти отсутствовали следы мужских форм, он был целомудрен, строен до худобы, как юная девушка» [З, с. 95]. Сами лексемы, обозначающие рассматриваемый нами концепт, употребляются всего два раза. Первый имеет значимость для самого Базини, когда ему Райтинг сообщает «*особые условия*» дальнейшего существования. Человек способен принять другого, только если другой соответствует его взглядам, то есть такой же, как он сам. Базини же не такой, что подчеркнуто не раз в его внешности (несоразмерная с телом голова, неловкость движений и т.д.), поэтому и отношение к нему особое. При чём важно, что его непохожесть на остальных расценивается героями, сугубо негативно, приобретая черты уродства, неполноценности душевной, нравственной, физической. Последователь З. Фрейда, Р. Музиль, говоря о бисексуальной природе человека, избегает негативной оценки героя, несмотря на то, что благотворность отрицательного опыта в его концепции познания не безоговорочна. С позиции Тёрлеса Базини в своей андрогинной сущности прекрасен, в нём гармонично сочетание мужского и женского начал.

Второй – эпизод, когда Базини подлез к Тёрлесу под одеяло, и охватившая его чувственность от близости чужого тела привела Тёрлеса в

состояние страха и стыда, неприятия своего «я», которое он интуитивно чувствовал.

Часто концепт «инакость» в романе подразумевает любого окружающего, по отношению к главному герою, так как всю историю мы прочитываем через призму его понимания. Тёрлес существует в системе оппозиции «я – окружающие». Любое несоответствие поведения двух сторон на фоне каждого становится очевидным. За счет такой антитезы в романе исключительность главного героя более заметна, на неё работает вся система образов. Существует традиция в понимании «другого» как другого «Я». Взаимная связь аспектов концепта приводит героя к активному переосмыслению своего alter ego, которое составляет конститутивный элемент сознания, подталкивает к саморефлексии и осмыслению собственных действий. Вербально это выражается с помощью вводных слов «с одной стороны», «с другой стороны», которыми сопровождаются внутренние монологи Тёрлеса.

Наконец, другими на протяжении романа становятся Райтинг и Байнеберг. Забава с Базини, целью которой было всего лишь наказать виновного, восстановить справедливость, обернулась унижением и утратой человеческого начала, что первым отмечает Тёрлес. «Тогда, когда он испугался так из-за каморки, которая как забытое Средневековье располагалась в стороне от теплой и светлой жизни аудиторий, и из-за Байнеберга и Райтинга, так как они, кажется, стали из людей, которым они были, внезапно чем-то иным, тусклым, кровожадным, людьми совсем *другой* жизни» [3, с. 111].

На протяжении романа концепт «инакость» распределён равномерно. Его семантическое поле распространяется на всех ведущих персонажей и в контексте романа единица обретает как специфическое значение: женоподобный (Базини), маленький (Тёрлес), так и реализуется в известном онтологическом смысле (1. отрицание единой модели поведения; 2. противоречивость характера, иное в самом себе).

2.3 Основополагающие смыслы концепта «Страх» в романе⁴

Одним из ключевых концептов немецкоговорящих культур является «страх». Это понятие интересовало многих ведущих немецкоязычных философов, психологов (Ф. Гегель, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, З. Фрейд, М. Хайдеггер, К. Ясперс и др.). Всеобъемлющего определения «страха» не существует, поскольку данный концепт способен проявлять себя в разных формах поступков и служить причиной противоположных желаний. В рассказах Ф. Кафки страх обусловлен чувством немотивированной вины, беспомощности, жизненного беспорядка и беззакония. В романах Й. Рота, Т. Манна «страх» приобретает сакральное значение – становится символом веры, аккумулирует положительные смыслы. В противовес вере у Верффеля страхом мотивируется безверие.

Словарь К. Дудена предлагает следующие толкования понятия страх:

Angst (Substantiv, feminin)

1. mit Beklemmung, Bedrückung, Erregung ein hergehen der Gefühlszustand [angesichts einer Gefahr] (состояние, чувство, сопровождающееся подавленностью, притеснением, возбуждением ввиду опасности) [87]. Древневерхненемецкое «angust» происходит от латинского *angustia* (теснота, стеснение), что отражено даже на фонетическом уровне: как отмечает австрийский языковед М. Вандрушка, «никакой другой звук, кроме гуттурального [ng] не смог бы так точно передать чувство тесноты» [93, С. 33–34]. В романе Р. Музиля это значение активно реализуется: «тесные закоулки чувственности» [3, с. 111], которые пугают Тёрлеса; «теснота училища» [Там же, с. 11], «тесные повороты лестниц» [Там же, с. 22], теснота каморки, в которой проходят наказания Базини и т. д. Закрытость, узость и темнота пространства всегда ассоциируется с чувством тревоги, испуга.

⁴ Основные положения параграфа изложены в публикации: Коньшева Н.Ю. Основополагающие смыслы концепта «страх» в романе Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» / Н.Ю. Коньшева. *Мировая литература в контексте культуры*. – Пермь: Изд-во ПГНИУ, 2017. – № 6(12). – С. 111–117

2. undeutliches Gefühl des Bedroht seins (неясное чувство угрозы бытия). Существительное «Angst» обозначает экзистенциальный страх, источник которого однозначно сложно определить [93]. Слово «Angst» реализуется в следующих частотных значениях и словесных формулах, зафиксированных в словарной статье: 1) eine wachsende, würgende, bodenlose, panische Angst befällt, beschleicht, quält jemanden (растущий, душащий, бездонный, панический страх нападает, подстерегает, мучит кого-то); 2) die Angst, schwächer zu sein (страх быть слабее); 3) jemandem sitzt die Angst im Nacken (страх гнетёт, преследует кого-то); 4) Angst um jemanden, etwas, vor jemandem, etwas haben (страх за кого-то, бояться перед кем-то, кое-чем); 5) sie hat Angst / befürchtet, dass alles entdeckt wird (она боится/ опасается, что все обнаружится); 6) in Angst leben (жить в страхе) [87].

Особый статус концепта «страх» в культуре Германии и Австрии связан с социальными, историческими, политическими вопросами: стремление максимально упорядочить все сферы жизни обусловлено повышенным страхом перед хаосом. Неуверенность в будущем, неопределенность, крушение устоявшихся ценностей – проблемы, которые поднимались в австрийской литературе с XVIII века. Исследователи указывают на активное функционирование концепта в австрийской и немецкой литературе XX века, особенно в межвоенный период [72, с. 141].

«Страх» в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» реализуется в соответствии с темой воспитания и взросления в значениях: 1) чувство, которое вызвано расставанием с родителями и отсутствием контроля со стороны взрослых; 2) страх перед запретным и незнакомым, вызывающий желание узнать неведомое; 3) страх разоблачения и публичного позора; 4) страх непонимания. Индекс частотности концепта велик, что говорит о его значимости в тексте – 119 лексем, из которых наиболее продуктивны – страх и его производные (Angst) (34), испуг, ужас (Schreck), пугаться (schrecken) (45). Реже употреблены обороты «опасение», «приводить в тревожное состояние»

(Bedenken, versetzen in Unruhe). Проявление сильного страха как эмоционального состояния героев оправдано психологизмом романа Музиля.

Сам лексический ряд, с помощью которого концепт вербализуется в тексте «Тёрлеса», разнообразен: испуг, опасение, тревога, робость, трепет, жуть, боязнь, – и морфологические варианты слов (робко, жуткий, пугаться, страшно и т.д.). Лексемы очевидно отличаются интенсивностью проявления эмоций. Юношеская робость сопровождает общение Тёрлеса с более мужественными чем он товарищами. И совсем иной, рабский, – страх Базини, «страх на коленях», который не только его доводит до максимальной степени унижения, но и приводит в ужас окружающих.

Страх в романе более интенсивно переживается двумя героями – Тёрлесом и Базини. Несколько этапов, которые можно выделить за все время пребывания Тёрлеса в интернате, актуализируют на каждом из них новые смысловые аспекты концепта.

Во-первых, это смена атмосферы. Тёрлес боится выделиться среди товарищей, показаться менее мужественным, взрослым и самостоятельным, быть чересчур сентиментальным при встрече с родителями. Однако в то же время маленького Тёрлеса не покидает страх незащищённости: «Я почувствовал себя покинутым взрослыми, отданным на произвол неживых созданий» [3, с. 21]. Защита преимущественно связана с домом, с родителями Тёрлеса. Концепт «страх» в немецкой⁵ ментальности часто реализуется через ситуацию бездомности, брошенности и не исключает «одинокости» человека. В своем документальном фильме «Германская головоломка» В.В. Познер констатирует тот факт, что большинство жителей немецких городков, в особенности провинциальных, небольших, живут в частных домиках, и это как раз тот случай, когда данный факт объясняется выражением «мой дом – моя крепость». Пастор Николайкирхе Кристиан Фюрер в интервью с В. Познером говорит, что построенные предками в своей вере древние немецкие церкви

⁵ В данном контексте понятие «немецкое» мы понимаем широко, имея в виду и австрийскую нацию в том числе.

могли вместить большое количество людей, что сыграло большую роль в военные времена [69]. Фюрер называет слово «Sicherheit» в первую очередь синонимом с понятием «Staatsicherheit». Церковь была единственным местом, где жители находились, во-первых, в полной безопасности, а во-вторых, они там были не одиноки. В концептосфере романа Музиля «Angst» как чувство небезопасности коррелирует с понятием «Einsamkeit» (одиночество, «одинокость»).

Концепт «страх» имеет прямое отношение к философии экзистенциализма. Одиночество, безысходность, тоска, скука одолевают Тёрлеса в интернате: «Уже сейчас стоял у него в ушах звук звонка. Ничего он так не боялся, как этого звонка, который непреложно определял конец дня, – как жестокий удар ножом. Он ничего-то и не изведal, и жизнь его была сплошным прозябанием, но этот звонок прибавлял ко всему еще и глумление, повергая его в дрожь от бессильной злости на самого себя, на свою судьбу, на загубленный день» [3, с. 13]. Семантика концепта приобретает максимально трагический пафос. Конец дня равносителен для героя концу жизни, бессмысленное существование в интернате – страху смерти. Так, в романе реализуются онтологические смыслы умирания, брeнности и бессмысленности существования. Страх обнаруживает конечность бытия.

Во-вторых, главным этапом пребывания Тёрлеса в интернате становится история кражи и внутренняя борьба героя: между рациональностью и иррациональностью – ситуации, одолевая которые герой качественно меняется. Страх на этом этапе – эмоция, без которой невозможен процесс взросления. Естественное развитие предполагает столкновение с неизвестным, поэтому сопровождается тревогой, опасениями, характерными для человека при переходе на новый этап. Опираясь на гегелевскую философию, обобщим: страх служит «имманентным свойством любого нечто, выступающего как аспект его развития» [Цит. по 82, с. 43]. Таких аспектов в романе воспитания Музиля два: 1) «дела пола» и 2) наблюдение за психологическим состоянием

человека в кризисный момент. Последний для Тёрлеса имеет два объекта – он сам и Базини.

У Тёрлеса «дела пола» (связь с развратной женщиной, неоднозначные отношения с Базини) вызывают противоречивые чувства: радость, желание, ужас, стыд, отвращение, интерес, непонимание. Чувство страха, которое Тёрлес намеренно вызывает в себе, чтобы определиться со своим отношением к новым для него ситуациям, является, во-первых, способом борьбы с однообразием, во-вторых, предметом отдельного интереса Тёрлеса-учёного. По З. Фрейду, в страхе преступить запрет и влечении к запретному выявляется основная антропологическая структура. Последователь австрийского психоаналитика, Р. Музиль представляет сознание Тёрлеса как систему запретов по отношению к сексуальным влечениям, порождая болезненные душевные состояния героя, в том числе и страх. Тяжесть однообразных дней поглощала непорочную чувственность Тёрлеса и рождала фантазии, смелость которых его пугала. Из воспоминаний о посещениях Божены формировался особенный соблазн. Восприятие её Тёрлесом как низкого существа делало ночные походы к ней «жестоким культом самопожертвования» [3, с. 27].

В работе «Begriff Angst» (1844) С. Кьеркегор называет метафизический страх «пропастью совести», «бесконечно ужасным страхом возможности греха», перед которым «Furcht» (боязнь какой-то конкретной угрозы) становится незначительным. Страх героя не всегда обоснован, «ибо ум Тёрлеса был очень подвижен». Осмысление, домысливание – то, чем его разум постоянно занят. У героя возникает ощущение близости греха, но он не знает его конкретных проявлений. Чувство стыда становится своеобразным сигналом, показателем опасности. Поэтому его страх часто не имеет конкретного прямого объекта: «er fürchtete diese Phantasie⁶» [9, S. 26], «nur seine Phantasie war in eine ungesunde Richtung gebracht⁷» [Ebd., S.31], «er wußte ja selbst nicht mehr, war es nur seine Phantasie, die sich wie ein riesiges Zerrglas über die Dinge legte, oder war es wahr, war alles so, wie es unheimlich vor ihm

⁶ он боялся этой фантазии;

⁷ его фантазия была приведена в нездоровое направление;

aufdämmerte⁸» [Ebd., S. 52], «er war selbst über seinen Einfall verwundert und ein wenig erschrocken⁹» [Ebd., S. 22]. Очевидно, испуг Тёрлеса не всегда мотивирован, нередко он надуман и является продуктом мысли.

Контекстный синоним страха – стыд: «Törleß erschrak; er war völlig verwirrt; seine Handlung kam ihm zum ersten Male zur Besinnung, und er wußte nicht, was er nun weiter tun solle. Er schämte sich furchtbar. Sein Herz klopfte hörbar¹⁰» [Ebd., S. 103]. Физиологически в данном отрывке очевидно проявление страха («стучало сердце»). Стыд является следствием поступка, совершённого Тёрлесом вопреки его моральным убеждениям. Особая чувственность не позволяет ему быть поглощённым этим страхом.

Страх становится предметом интереса Тёрлеса и причиной внутренней борьбы героя. Чувство мотивировано, с одной стороны, непониманием себя, событий, людей, а с другой, ощущением необъяснимого родства и ясности: «Пока же тяжесть этих борений сказывалась только в частой внезапной усталости и словно бы уже издали пугала Тёрлеса» [3, с. 23]. Еще один синоним страха – радость, трепетное волнение. Такой страх в романе соотносится с темнотой: время суток – ночь, пространство – лестницы, заброшенный сад, тёмные комнаты и углы, о которых никто не знает, – и «одинокостью» Тёрлеса: «Стаей черных врагов напала она на землю и убила людей, <...> чтобы от них и следа не осталось. И Тёрлесу показалось, что он этому рад. В эту минуту он не любил людей, больших и взрослых. Он никогда не любил их, когда было темно. Мир представлялся ему после этого пустым, темным домом, и в груди у него все трепетало...» [3, С. 21–22]. Состояние одиночества, ранее незнакомое Тёрлесу, с одной стороны, привлекает его, но в то же время он не понимает её природы и боится. Для Тёрлеса ночь – созерцательное время и самое плодотворное. Уже в дневниках, до появления «Тёрлеса», Р. Музиль писал: «Ночью жизнь нервов отдыхает от дневного беспамятства и раскрывается

⁸ он больше не знал сам, было ли это только его фантазией, которая ложилась как огромное стекло над вещами, или это была правда, было ли все так, как зловеще это зародилось перед ним;

⁹ он сам был удивлен своей идеей и немного напуган.

¹⁰ Тёрлес испугался; он был полностью запутан; его действие в первый раз дошло до его сознания, и он не знал, что теперь он дальше должен делать. Он страшно стыдился. Было слышно, как стучало его сердце.

вовнутрь, и человек по-новому ощущает самого себя» [6], после чего создал героя-созерцателя, художника – Тёрлеса.

Совершенно иным по своей природе является страх Базини. Он всегда очевиден и внешне физиологически проявлен в искажении лица, взгляде: «Basini machte große, fast erschrockene Augen¹¹» [9, S. 71]; «Haß, Angst und eine flehentliche Bitte kämpften in den Augen Basinis¹²» [Ebd., S. 97]; «Basini war wie gelähmt in die Knie gesunken und starrte mit angstvoll aufgerissenen Augen die Waffe an¹³» [Ebd., S. 117]; «Basinis Gesicht mit einem ängstlich verzerrten Ausdrücke¹⁴»; [Ebd.]; «fliegt Basini, nackt, mit von der Angst aufgerissenem Munde..., mit tierischen, verglasten Augen¹⁵» [Ebd., S. 176] и др. Страх Базини является тем фундаментальным чувством, которое раскрывает его характер, показывает, что он есть в целостности. Страх вытесняет в нем всякие человеческие признаки, его тело вдруг само собой, непроизвольно начинает повиноваться.

Последний этап – объяснение Тёрлеса перед комиссией учителей. Желание героя остаться самим собой очевидно (его так и «соблазняло испытать свои мысли на этих умах» [3, с. 182]), но боязнь, примет ли общество его таким, изматывает его окончательно.

Разного рода страхи характерны для сознания Тёрлеса и Базини и абсолютно не свойственны Райтингу и Байнебергу. Можно назвать из текста лишь единичные случаи соотношения концепта с образами последних. И в этих эпизодах актуализируются вопросы власти и авторитета: «Райтинг боялся, что Базини воспользуется случаем, чтобы поискать защиты у кого-нибудь из учителей...» [Там же, с. 91]; Райтинг: «Я уже и впрямь испугался, что поступил с ним несправедливо... Но все же мне было не вмоготу так сразу и спасовать»

¹¹ Базини сделал большие, почти испуганные глаза.

¹² Ненависть, страх и мольба боролись в глазах Базини.

¹³ Базини, как подкошенный, упал на колени и широко раскрытыми от страха глазами глядел на револьвер.

¹⁴ боязливо искажённое выражение лица Базини;

¹⁵ Базини, голый, с разинутым от страха ртом летает по залу <...> с нечеловеческими, остекленевшими глазами.

[Там же, с. 41]. Власть, основанная на страхе и запугивании, эффективна с точки зрения нерушимости авторитета.

Концепт «страх» – базовая единица картины мира Австрии, обладающая экзистенциальной значимостью как для отдельной личности, так и для общества в целом. В романе Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» чувство страха обнаруживает истинные мотивы поведения каждого героя, выявляют скрытые черты характера: у Базини – слабость и малодушие, у Тёрлеса – чувственность и интерес, у Райтинга и Байнеберга – авторитарность и жестокость.

2.4 Актуальные смыслы «Вины» в культурной памяти Австрии и их отражение в романе

Библейская, литературная, философская традиции, обнаруживающие сложные вопросы бытования «вины», важны для понимания природы концепта. «Книга Иова» трактует вину как испытание благочестия и праведности человека. В философской традиции вина – это: 1) неисполнение долга (И. Кант); 2) «действие самосознания» (Г. Гегель) [41, с. 238]; 3) онтологическая категория, следствие бытия, повод, стимул, побуждение [78, с. 224] (М. Хайдеггер); 4) моральная категория, имеющая материальные корни (Ф. Ницше). Так, вина – предмет размышления философской, мифологической мысли, чьи положения объединяют следующие тезисы:

- человек изначально по своей природе виновен;
- «вина» восходит к понятию «долг», в основе которого социальный аспект (обязанность возврата денежных средств).

Вопросы виновности, несвободы человека начинают остро звучать в немецкоязычной литературе XX века. Литературная традиция, обнаруживающая сложные взаимосвязи концепта с действительностью, неоднозначную природу самой «вины», ставит его в статус национального концепта. По-разному осмысляемый писателями, он не теряет своей

значимости и актуальности, обрастает новыми смысловыми аспектами. «Виновность всегда несомненна. Она пишется острыми зубьями на окровавленном теле жертвы», – пишет Ф. Кафка («В исправительной колонии»). О «немотивированности» наказания, «смерти без всякой вины и приговора» пишет В.Г. Зусман [50, С. 52–61.]. Парадоксальная истина жизни у Кафки в том, что люди уже рождаются (просыпаются) виновными, это «мир, где схваченный человек получает в ответ на протест («Я ведь могу закричать!») веское возражение («А я могу заткнуть тебе рот») [53, с. 636]. Йозеф К. продолжает жить прежней мнимой жизнью. Убежденность героя в собственной правоте становится доминантой его самоощущения и поведения почти до самого финала романа. Постепенно в ходе нелепого разбирательства К. начинает верить в свою вину. Накладываясь друг на друга, разные смысловые пласты вины (метафизической, общественной, индивидуальной) формируют сложный комплекс чувств, который приводит Йозефа К. к единственному выходу в смерти. Вопрос об ответственности за свою вину выливается в понятие «долг» («... его долгом было самому схватить нож <...> и вонзить его» [1, с. 309]). В «Процессе» со всей очевидностью обнаруживается бессмысленность попыток сопротивляться неизбежному. Тем не менее полнота вины, ответственность за неё делают человека свободным [58, с. 46]. Кафка не показывает буквального освобождения героя, но приводит его к освобождению сознания, связанного убеждением в своей невиновности.

Спустя долгое время после мировых войн в германских странах живо воспоминание о гитлеровских концлагерях. Тема вины и ответственности продолжает звучать в текстах конца века. В романе Б. Шлинка личная вина (невежество Ханны) накладывается на коллективную вину нации. Чувство стыда за свою безграмотность настолько сильно в героине, что она готова обречь себя на большее наказание, нежели заслуживает. Однако главным в романе становится не нацистское прошлое немецких стран, а мироощущение нового поколения, которое апеллирует к истории и которому «оставалось лишь цепенеть от ужаса, стыда и сознания собственной вины» [8, с. 95]. Дети

Третьего рейха не чувствуют и не готовы нести ответственность за жертвы Холокоста, нацизм, войну, равно как и не ощущают своей абсолютной невиновности, так как тесно связаны с предшествующим поколением. Дифференцированное осмысление настоящего и прошлого невозможно. Осознанное понимание вины к героине приходит через книги, в которых запечатлен опыт войны, через обретение знания.

Память и знания – такие неотъемлемые опоры, на которых держится мировая история, история любой страны, поэтому чувство вины настолько сильно в сознании Германии, Австрии. «Сейчас много говорят о вине. «Культ вины» – это уже устойчивое выражение среди неонацистов. Об этом нужно говорить постоянно, чтобы держать в голове свежими эти воспоминания», – выражает свое мнение Ганс Эркслебен, член партии «Левые» в Германии [69]. Вопросы – что породило нацизм? может ли это повториться? – заставляют современное поколение германских стран вновь и вновь обращаться к истории, с ужасом вспоминать события прошлого. Немецкий актер Тиль Швайгер убеждён в том, что надо избавляться от чувства вины, которое так прочно в сознании отцов, но которое совершенно не понятно детям: «Моё поколение, мы не чувствуем ответственности за то, что произошло, потому что на самом деле не имеем к этому никакого отношения. При этом я настаиваю на том, что мы по-прежнему должны подробно изучать все то, что случилось, и никогда не забывать об этом» [69]. Комплекс вины стал частью немецкого сознания вопреки многочисленным спорам об относительности этого чувства, о запретности темы.

В романе Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» «вина» обладает устойчивым набором смыслов: 1) причина, источник чего-либо; 2) чувство, вызванное негативными поступками, ответственность за совершение таких поступков или причастность к ним, – тем самым, не формируя существенных отличий лексического и концептуального значений слова в отличие, например, от концепта «страх».

Первый аспект «вины», периферийный в структуре самого концепта и не имеющий большой смысловой нагрузки в романе, содержит семантику

причинности. Вина – источник потрясений, исходный посыл неблагоприятных событий. Чувство вины сопряжено с ощущением взаимосвязанности различных событий жизни и соединяет прошлое с настоящим. Так, описывая состояние Тёрлеса в начале романа, Музиль находит мотивы грусти героя в необходимости длительной разлуки с родителями, чувстве одиночества: «Вероятно, виною этому был отъезд его родителей, вероятно, это была только недружелюбная, тупая меланхолия, которая тяготела теперь над всей природой вокруг» [9, S. 16]. Уже в экспозиции романа концепт наделён отрицательной семантикой: вина тяготит, приводит в отчаяние, обременяет, и не всегда бремя несет тот, кто непосредственно ответствен за чувство. В соответствии с этим в романе сталкиваются два способа ответственности: физическая и нравственная. Провинившийся Базини терпит физические унижения, телесное наказание. Тёрлес испытывает душевные смятения по поводу всего происходящего вокруг.

Второй семантический аспект составляет ядро концепта, это – отрицательно окрашенное чувство, вызванное проступком, имеющим негативные последствия. Его семантика определена сюжетом романа и образом Базини. Эта сторона «вины» объединяет несколько основополагающих смысловых граней.

Первая – «вина» имеет значимую лингвистическую основу. Немецкому слову «Schuld» принадлежит два толкования – вина и долг (обязательство). В «Тёрлесе», тесно связанные, реализуются оба значения. Базини виновен в краже, которую совершил, потому что был должен товарищам денег. Причастность к проступку осознаёт каждый из персонажей. Неслучайно Райтинг иронизирует, именуя интернат «братством на всю жизнь» [3, с. 57], где каждый ответствен за преступление одного. Но степень проявления чувства долга у героев разная, и разное понимание того, что включает в себя ответственность. Байнеберг и Райтинг считают долгом взять дело в свои руки и самим наказать Базини, чей проступок расценивают аморальным. В то время как «чистота» и «благонравие» своих действий по отношению к Базини ни у одного не вызывают сомнений.

Райтинг: Что ты скажешь о Базини? (Ни слова оправдания, словно его собственное поведение являлось само собой разумеющимся).

Тёрлес: Что я скажу о нём? Ну, он низкий человек.

Райтинг: Не так ли? Очень низок. [9, S. 70]

Аксиологическая сторона «вины» отражена в оценочном отношении к переживанию чувства Тёрлесом, который воспринимает проступок близко для себя, как свою собственную вину («...Он в пугливом предчувствии ощущал, что события приняли теперь против него личный оборот» [Ebd., S. 55]). Сам Базини тоже твёрдо осознает неминуемость наказания и искупления вины. Но унижительные, исключаящие человеческое отношение пытки, которые терпит герой, несоразмерны мелкой краже денег. Музиль показывает причину и следствие, проступок за которым следует расправа. «Теперь мы знаем раз и навсегда, как мы с вами поступим, и будем действовать соответствующим образом...» [3, с. 76]. Аналогичная в сущности идея отражена в «Процессе» Ф. Кафки: ужас мира в том, что в нем нет связанных причин и следствий, судебный процесс – вечная волокита, не всегда осмысленная. Между проступком и наказанием, виной и искуплением нет прямой связи. У Кафки, в чем принципиальное отличие, мы видим только процесс и его следствие. Йозеф К. просыпается и узнаёт, что он арестован, после чего идёт судебный процесс, выбивающий героя из привычной логики жизни. Приговор оборачивается самоубийством. Вина в романе Музиля является удобной возможностью сильным самоутвердиться за счёт слабых, прикрываясь дидактическими целями.

Вторая грань аспекта – отрицание вины. Встречное обвинение, выдвинутое Базини Райтингу, служит способом защиты и неудавшейся попыткой самому избежать наказания:

«...Наконец он обрел дар речи. Это был целый ливень обвинений против меня: как мог я утверждать что-то в этом роде, чем хотя бы оправдано такое позорное предположение; я только ищу ссоры с ним, потому что он слабее; он призовет класс... старост... директора; что Бог мог бы свидетельствовать о его невиновности, и так далее до бесконечности» [3, с. 46–47]. Давно сложившаяся

система взаимоотношений в интернате между воспитанниками, ранее не имевшая возможности в полной мере проявиться, указывает на амбивалентность социальных ролей, но амбивалентность одностороннюю. Жертвы палачами не станут никогда и, более того, не смогут быть как прежде равными (напомним, в конце романа Базини исключён из учебного заведения). Таким образом, в романе Р. Музиля виновность/невиновность относительны, справедливость наказаний сомнительна. Отношение к вине отрицательное, она не красит человека, наоборот, становится знаком позора, одиночества, неприятия. Каждый из героев романа стремится разными способами избавиться от этого чувства, перекладывая ответственность на другого, как правило того, кто слабее, замалчивая, отрицая свою причастность к совершённой проступку. Тёрлес сбежал из интерната, боясь непонимания и объяснений перед учителями, Райтинг и Байнеберг в итоге на школьном суде назвали виновным во всем Базини. Он обвиняет Райтинга в оскорблении, потом стремится найти оправдания, смягчающие вину, воспринимает случившееся как неизбежность, ссылаясь на вынужденность проступка.

В-третьих, в связи с многозначностью лексемы «невинный» возникает необходимость уточнения контекста употребления слова в романе. В первую очередь невинность – возрастная характеристика, предшествующая духовному взрослению человека и утрачиваемая в процессе развития. По мнению Р. Барта, она не дифференцируется ни как порок, ни как добродетель. Н. Бердяев, говоря о невинности, ссылается на миф о грехопадении, до свершения которого Адам и Ева были неморальны, не различали добро и зло. Поэтому Базини в диалоге с Тёрлесом затрудняется ответить на его вопрос о том, что он чувствовал, когда крал, чувство вины ему не было знакомым. И даже на протяжении всех наказаний он в полной мере не осознаёт происходящие с ним метаморфозы. В романе нравственная чистота воспринимаются всеми героями как нечто детское, даже позорное, постыдное, когда сами подростки детьми себя уже не хотят чувствовать. Вопреки природному естеству она отрицается, расценивается как трусость, становится объектом осмеяния («Он присоединился к своим новым друзьям, потому что ему импонировало их

буйство. Он пытался порой даже превзойти их в этом. Но каждый раз останавливался на полпути, из-за чего терпел немало насмешек» [3, с. 14]). На поведенческом уровне невинность – нечто показное, неубедительное, принципиально понятое иначе. Музиль неоднократно показывает, что внешнее и внутреннее не всегда совпадают, часто противоречат друг другу. Так, на следующий день после издевательств над Базини Тёрлес замечает миловидность Райтинга, нехарактерную для него. «При этом ему бросилось в глаза, какая невинность и любезность лежала в прямом, гибком шаге Райтинга; – прямо как в его словах. И напротив он пытался представлять себе его, каким он должен был быть тем вечером; внутреннее, психическое из этого» [9, S. 71]. Чем в большей степени не характерна чистота для Райтинга, тем больше она очевидна. При этом Тёрлес сравнивает внешний, видимый облик с манерой словесного выражения, свойственной Райтингу. Не обладающий обаянием, он сумел обрести власть над коллективом класса.

«Вина» отделяет Базини от остальных нравственно, социально, физически. Невинность, напротив, признак духовности, чистоты, отсутствия вины. Но сам Музиль акцентирует только внешнее не проявление вины. Нередко паронимы «невиновный» и «невинный» взаимозаменяемы в романе, семантически тождественны: «Denn so wie ihm zu Bewußt sein kam, wie ruhig und *harmlos* Basini vor ihm sitze, durch gar nichts von den andern rechts und links unterschieden»¹⁶ [Ebd., S. 95]. «Невинный» употреблено в значении равный остальным, не имеющий внешних признаков виновности. Таким образом, невинность у Музиля – то, чего нет в действительности, что является только видимостью, внешней характеристикой, тогда как внутреннее содержание совершенно иное.

В тексте помимо традиционных, общеизвестных значений реализуется несколько авторских, определяющих семантику второго концептуального аспекта. Содержание «вины», характер, истоки и мотивы составляют предмет исследовательского интереса при анализе образа Тёрлеса. Герой испытывает

¹⁶ Ибо достаточно было ему отметить, как спокойно и невинно Базини сидел перед ним, совсем ничем не отличающийся от других справа и слева.

постоянную вину от непонимания происходящего, по причине отсутствия понимания со стороны товарищей, со стороны учителей.

Вина Тёрлеса коррелирует одновременно с чувством стыда, страха и отвращения. Герой вынужден блуждать по «тесным закоулкам чувственности» в силу неопытности, «бесцельного состояния души». Неверно истолкованные сцены с Базини заставляют Тёрлеса невольно извиняться перед товарищами. Очевидно, вина в полной мере не осознаётся героем, не имеет под собой рациональной почвы, но чувство измены собственным уже накопленным убеждениям гнетут его. В приобретаемом Тёрлесом опыте Музиль акцентирует не только «вивисекторские» черты, которые не всегда гуманны по отношению к Базини и даже к Тёрлесу самому, но и более человеческие качества. Чувство вины по отношению к самому себе он испытывает в силу повышенной чуткости, природной духовности, восприимчивости, которые поначалу приводили его в смятение.

«Вина» является одним из релевантных сформированных культурой концептов, мотивирующих к соблюдению нравственных моделей поведения. Концепт апеллирует к самооценке героев, осознания ошибочности поступков и ответственности за них. Аккумулирующая в себе основополагающие мифологические, литературные, философские смыслы, музильевская «вина» – это 1) ответственность, долг и наказание, не имеющие тесной связи с проступком; 2) приобретённое чувство «врождённой» вины; 3) видимость невиновности, отрицание вины; 4) способ защиты и, наконец; 5) ценз, формирующий иерархию социальных ролей в обществе.

2.5 Образно-эмоциональное содержание концепта «Стыд»

Лексический состав концепта «стыд» в романе широк. В деривационное поле попадают синонимичные лексемы «Scham», «schamlos», «schämte», «Schamlosigkeit», «Schande», «Schandtaten», «Beschämung», «beschämend», «scheu», отражающие разную степень стыда:

«Nun schien dieser *bestürzt*; zögernd und ohne die Augen von Törleß zu lassen, nahm er den Mantel vom Boden auf»¹⁷ [9, S. 105].

«Und diese tiefe Erniedrigung, diese Selbstaufgabe, dieses von den *schweren, blassen, giftigen Blättern der Schande* Bedecktwerden, war nun plötzlich mit Basini – geschehen»¹⁸ [Ebd., S. 49].

«Jedoch es war etwas in ihm, das dieser *Beschämung den Stachel nahm*»¹⁹ [Ebd., S. 147].

Его интенсивность определяется причинами и ценностями героев. Приспособленцу Базини, пытающемуся всем угодить, значимо социальное положение, поэтому страшнее позор изгнания из школы, а унижение и заискивание – привычное для него поведение. Интенсивность стыда Тёрлеса связана с формой созерцания концепта зрительно и на слух. Слово в его восприятии наделено познавательной ценностью. Наблюдение в сумме с молчанием как не выраженным, но наличествующим смыслом менее болезненно для душевного состояния героя с поэтическим мироощущением, чем чувство речи и слова. «Словами этого не сказать; это было совсем не так дурно, как это делают слова; это что-то совершенно немое – удушье в горле, едва заметная мысль, и только тогда, когда непременно хотели сказать это словами, оно получалось таким... И все-таки было стыдно...» [Ebd., S. 18]. Поэтическое мышление расширяет контекст слова, наполняет его эмоциональными, психологическими, этическими, образными смыслами.

Как новое, нехарактерное, стихийное чувство, стыд вызывает у Тёрлеса смятение и непонимание, выражается в романе неопределённым лексическими сочетаниями «eine gewisse», «eine Art Scham» и является порождением коллективного бессознательного состояния. При этом чем неожиданнее возникает стыд, тем интенсивнее он ощущается. И только пережив неоднократно подобные ситуации стыдливости, связанные с эротическими

¹⁷ «Теперь, казалось, смутился этот [Базини]; нерешительно и не сводя глаз с Тёрлеса, он поднял рубашку с пола»

¹⁸ «И это глубокое унижение, это самоотречение, покрытое тяжелыми, бледными, ядовитыми листьями стыда, внезапно произошло с Базини»

¹⁹ «...В нем было что-то, что забирало остроту этого стыда»

событиями в жизни Тёрлеса, герой начинает понимать характер, причину чувства и приходит к выводу, что не способен преодолеть желание в силу неопытности. Справедливо замечает Р. Кромер: «Несмотря на то, что Тёрлес все еще слишком застенчив, чтобы стать близким с Боженой, даже благодаря ее присутствию он получает представление о силе сексуальности». Помимо стыда, она приносит немало раздражения герою [90, S. 35].

Как и другие концепты романа, «стыд» раскрывает сущность персонажей. Характер стыда, его наличие или отсутствие определены причинами возникновения этого эмоционального состояния – это всегда оценивание поступка – самооценка или авторитетное мнение (родителей, учителей, одноклассников). Во-первых, стыдливость соотносится с периодом взросления, когда подростку становятся важны социальное положение в учебном коллективе, отношение сверстников. Такой «подростковый» стыд описан на первых страницах романа. Как любой ребёнок Тёрлес хочет казаться более взрослым чем есть на самом деле, не отставать от своих друзей, которым расставание с родителями приносит не страдание и страх, а уверенность, граничащую со вседозволенностью. Поэтому беспокойство любящих родителей, провожающих единственного сына, вызывают смешанные чувства у Тёрлеса: желание быть окружённым заботой и смущение по поводу своей «невзрослости». «Когда его навещали родители, он бывал, пока находился наедине с ними, тих и застенчив. От нежных прикосновений матери он уклонялся каждый раз под новым предлогом. Он рад был бы поддаться им, но ему было стыдно, как если бы на него были направлены взгляды товарищей» [3, с. 17]. Застенчивость героя возникает из-за страха неодобрительных при этом не всегда единственно верных и даже наоборот спорных оценок товарищей, твёрдо уверенных в том, что знаком самостоятельности является отсутствие родительского контроля. Поэтому, по мнению одноклассников Тёрлеса, оценка которых для героя так важна в этом возрасте, привязанность мальчика к матери заслуживает не более чем глупых мальчишеских шуток.

Если для Тёрлеса переживание стыда – путь к морали и накопление чувственного опыта, то для Райтинга и Байнеберга отсутствие стыда – знак взрослости, самостоятельности и – шире – положительный опыт: «Известная степень разврата даже считалась чем-то мужественным, смелым, дерзким при получении запретных удовольствий» [9, S. 120]. Но, что принципиально важно, Тёрлеса тот же самый опыт приводит к духовному результату, Райтинга и Байнеберга к социально-потребительскому, Базини к абсолютной безнравственности и утрате ценностей. Бесстыдство подростков, изображающих мужественность, получает ироническое авторское толкование в образах Байнеберга, Райтинга и Базини, для Тёрлеса же является болезненным состоянием. «В то время как другие бесстыдничали с женщинами, больше для «шика», чем из желания, душа молчаливого маленького Тёрлеса была возбуждена плетью настоящего бесстыдства» [Ebd., S. 18].

Концепт «стыд» наполнен в романе не только эмоциональным содержанием, но и устойчивым набором образов, создающих ассоциативное поле концепта. Связь с образной системой романа определяет семантику смысловых границ. С одной стороны, юношеский, невинный стыд маленького Тёрлеса, спорящий с гадкими фантазиями и не менее гадкими поступками, составляющими познавательный интерес героя, заставляет его краснеть. В итоге Музиль в романе создаёт вполне различимый и узнаваемый образ застенчивого подростка: «Тёрлес покраснел» [Ebd., S. 33], «он покраснел, начал заикаться, должен был отвернуться» [Ebd., S. 116], «слова объяснения, отговорки толпились на его языке» [Ebd., S. 103], «он ударял ногой о землю и сгорбил свое туловище, только чтобы избежать этого болезненного стыда» [Ebd., S. 117]. Внезапно возникшее характерное чувство стыда противопоставлено логике, мешает рациональной деятельности: Тёрлес не может найти здоровое объяснение причины постыдных поступков, с трудом владеет словом и выражает мысли («... воспоминание о прежнем вожделении казалось ему *неразумным* и *невыразимо мерзким*» [Ebd., S. 116]. С другой, не

столько безнравственные поступки становятся причиной стыда, сколько чувство предательства себя, интерес, непреодолимое желание и невозможность избавиться от нежности к Базини. Когда Тёрлес начинает понимать, что стыд был необходимым этапом взросления, меняется его отношение к ситуации, меняется образ встревоженного подростка спокойным и умиротворённым.

Вторая группа образов, с которыми концепт тесно связан – мать и учителя. В атмосфере пошлости и бесстыдства интерната воспоминания о матери для разных героев становятся либо причиной стыдливости, либо поводом похвастаться своей самостоятельностью. Так, Божена говорит Базини: «Однажды я спросила его, не стыдно ли было бы ему перед матерью. «Мать? ... мать? – он говорит. – Что это? Этого не существует сейчас. Я оставил это дома, прежде чем я пошел к тебе» [3, с. 45]. В действительности у Базини нет сексуального интереса к женщинам, а иллюзия бесстыдства, которую он создаёт, так как хвастается своими мужскими достижениями только на словах, нужна чтобы избавиться от комплекса неполноценности. Внешне он играет настоящего мужчину и сластолюбца, чтобы угодить другим. Но его социальное положение делает его в высшей степени смешным, так как одноклассники издеваются над ним и не воспринимают его всерьез.

Тёрлес, с одной стороны, соотносит тягу к аморализму с предательством важного, нерушимого и идеального: своих мировоззренческих убеждений, родительских наставлений, тех совершенных манер, которые приняты в его обществе и которые оказали значительное влияние на героя. С другой, отношения с публичной женщиной Боженой у Тёрлеса всегда ассоциируются с собственной матерью. Слишком привязанный к дому, Тёрлес тяжело переносит разлуку, постоянно пишет родителям письма, выражающие то любовь, то раздражённость и ненависть, в конце концов он вдыхает приятный запах от талии своей матери. Через «метафору Эдипа» [59] Музиль обращается к психоанализу З. Фрейда. «Тёрлес находится в эдиповом треугольнике между матерью и отцом. Запрет на кровосмешение запрещает ему обратить свое

желание к матери, но поскольку сходство с Боженой слишком велико, он отворачивается от нее и должен искать новый сексуальный объект: Базини» [84].

До определённого момента вероятность осуждения учителей как эталона нравственности останавливают героя. Столкнувшись с непониманием, Тёрлес утрачивает уверенность в правильности их нравоучений. Они мало знают о событиях, происходящих в интернате. Посещение преподавателя математики не приносит пользы Тёрлесу. Стыд как боязнь осуждения учителями перестаёт беспокоить героя, когда он осознает их нравственное несовершенство. В результате родители являются для маленького Тёрлеса единственным источником и образцом этики на протяжении всего романа.

Стыд в романе воспитания Р. Музиля – это 1) юношеское чувство застенчивости, вызванное страхом неодобрения и боязнью публичного осмеяния; 2) разные пути познания: стыдливость для Тёрлеса и бесстыдство для Райтинга и Байнеберга – приводящие к морали или отдаляющие от неё; 3) чувство, отражающее восприимчивый характер героя и поэтическую чуткость к слову.

2.6 Концепт «Власть» в общественном сознании Австрии XX века и его бытование в романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»

Роман «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» многие учёные прочитывают как предупреждение об угрозе фашизма [40, 48, 92, 90]. Утверждение, что Музилю с его первой книгой удалось пророчество на фашистскую идеологию, политику и их истоки, объединяет всю исследовательскую литературу, посвящённую автору и его трудам. «Музиль здесь прикоснулся к некой «демонии» профашистского сознания, которая формировалась на изломе трезвой, упорядоченной поверхности австрийского

бюрократизированного бытия и подспудной иррациональности его распада» [47].

Возникновение нацистской партии, во главе с фюрером, а позже и приход к власти фашистов становится, по мысли Музиля, следствием обострённого стремления германских стран к коллективизму. Позже в 1934 году Музиль напишет: «Человек сегодняшнего дня оказывается еще более несамостоятельным, чем он сам это представляет, и лишь в союзе с другими обретает прочность...» [Цит. по 40]. Уже в первом романе Музиля эта мысль находит отражение. На пути к абсолютному лидерству между Байнебергом и Райтингом некоторое время существовало противостояние: одному из них не доставало находчивости, другой не вызывал доверия у окружающих. «С тех пор они в интересах обоих держались вместе» [3, с. 43].

Изображая в романе «омассовление» сознания, почитание народом диктаторов, слепое послушание, Музиль акцентирует ставшие важными спустя тридцать лет проблемы насилия, пути к власти, делая важным вопрос о возможных пределах человеческого унижения. Подобно самому Музилю Тёрлес вдруг прозревает: «Те из людей, которыми они [Байнеберг и Райтинг] там были, вдруг стали чем-то другим, мрачным, кровожадным, лицами совсем из другой жизни. Тогда это было метаморфозой, прыжком, словно картина его окружения вдруг предстала другим, пробудившимся от столетнего сна глазам» [3, с. 112]. Среди исторических лиц, возможных прототипов юных героев романа, исследователи называют Р. Гейдриха, Г. Гимmlера, их последователя Э. Кальтенбруннера, итальянского идеолога фашизма Б. Муссолини, нашедшего в нацистской Германии своего союзника. Жестокие наказания подростков отражают историко-политическую ситуацию 20–40-х гг. XX века. Нечеловеческое отношение к Базини становится провидением нацистских лагерей: «Вдруг он приказывает мне лаять. Он описывает это мне подробно: тихо, больше скулить, как собака лает сквозь сон» [9, S. 107].

Обстоятельства, перед ужасом которых автор ставит своего героя: тотальная нравственная деградация, жестокость, утрата цельности мира, смена

ценностных ориентиров – объединяются в романе концептом «власть». В немецком языке большое количество лексем, с помощью которых концепт может быть вербально представлен. Они отличаются некоторыми смысловыми оттенками, зафиксированными в словарных статьях. Мы приведём те, которые обозначены в романе.

Macht – etwas, was eine besondere bzw. Geheimnisvolle Kraft darstellt (что-то, что представляет особую, таинственную силу).

Herrschaft – Recht und Macht, über jemanden zu herrschen; Person, die über jemanden herrscht (право и сила над кем-то господствовать; человек, который господствует над кем-то).

Gewalt – physische oder psychische Kraft, mit der etwas erreicht wird (häusliche, sexuelle, psychische Gewalt) (физическая или психическая сила, с помощью которой что-то достигается; домашнее, сексуальное, психическое насилие [87]).

Их выбор неслучаен: в совокупности слова отражают характер власти, предпосылки и пути её возникновения в ученическом коллективе. Соответственно языковое выражение концепта в романе достаточно велико и разнообразно: от общеупотребительных синонимичных лексем («Gewalt», «Macht», «Herrschaft») до описательных оборотов (Herrscherpaar – августейшая чета), контекстных синонимичных выражений («Am nächsten Tage wurde Basini unter Kuratelgestellt» – Базини был взят под опеку [9, S. 52]) и, более того, целых предложений («Er dachte von seiner Mutter nocheinmal in weitgehende Ansprüche eingeweiht zu werden, rechnete mit Staatsstreichen und großer Politik und wollte dem zu folge Offizier werden»²⁰ [9, S. 42]).

Несмотря на многообразие языкового выражения концепта и его смысловых оттенков, «власть» в романе сводится к двум основным аспектам: 1) стихийная, неконтролируемая сила и энергия, подавляющие волю (например, находиться во власти желаний); 2) Умение подчинять своей воле, управлять;

²⁰ Он думал, что мать когда-нибудь еще посвятит его в далеко идущие притязания, рассчитывал на государственные перевороты и большую политику и хотел стать офицером.

господство над кем-либо. Слова, с помощью которых концепт вербализуется, связаны с дискурсом того или иного персонажа и отражают его индивидуальность, либо с одним из аспектов концепта. «Macht» встречается в контексте описания особого свойства Тёрлеса, «Herrschaft» и все производные с таким корнем при характеристике отношений Райтинга и Байнеберга с Базини, в связи с историческими фактами и пониманием власти как главного и необходимого института. Лексика со значениями покорности, подчинения, уважения, смирения передает, во-первых, характер отношений Тёрлеса с Райтингом и Байнебергом. При этом она не имеет сугубо отрицательных коннотаций, а, скорее, указывает на неопытность подростка и покладистый характер. Например, умение Райтинга и Байнеберга быть лидерами в коллективе Тёрлес воспринимает как возможность научиться выстраивать отношения с товарищами таким же образом. Во-вторых, – проявление чувственности («подчинился внезапному порыву» [3, с. 48], «целиком отдался их влиянию» [Там же, с. 13]) и, в-третьих, описывает в большей степени модель поведения Базини, его изначальную безнравственность («готов повиноваться» [Там же, с. 48], «должен будешь подчиняться в слепом послушании» [Там же, с. 46]). По отношению к Райтингу с Байнебергом наоборот употребляются слова со значениями повеления, приказа, управления, превосходства («они заставляют меня раздеться» [Там же, с. 106], «слова Байнеберга звучали отчётливо, как фразы диктанта» [Там же, с. 60]).

В контексте рассматриваемого концепта систему героев романа можно разделить на способных и стремящихся к власти (Райтинг и Байнеберг) и неспособных, легко поддающихся влиянию (Тёрлес, Базини). Соответственно, тот или иной герой либо подчиняется, либо управляет. Разница позиций определяется разницей восприятия сложившейся, а потом и кардинально изменившей тактику модели управления. Власть безопасна, когда основана на взаимовыгодных условиях. Пример такого бытования концепта иллюстрирует сотрудничество Райтинга и Байнеберга и принцип общения Тёрлеса со своими друзьями: они обеспечивали маленькому Тёрлесу в нужный момент защиту, а

Тёрлес, обладая от природы неординарным мышлением, помогал им советами. Возможность научиться у друзей некоторым вещам поначалу занимала Тёрлеса, развеивала мысли о доме и родителях. Кража денег меняет точку зрения на власть каждого из героев. Господство как система отношений, выстраиваемых принципу подчинения слабых более сильным, воспринимается Тёрлесом с недоверием, не всегда понятна ему, а в развязке романа вовсе отрицается и вызывает неприятие:

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

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

Байнеберг и Райтинг понимают силу и господство как исключительные свойства, данные свыше не каждому. Для Райтинга управлять – это единственное умение, которое ему доступно (*Er war ein Tyrann und unnachichtig gegenden, der sich ihm widersetzte. Sein Anhang wechselte von Tag zu Tag, aber immer war die Majorität auf seiner Seite. Darin bestand sein Talent*²¹ [9, S. 42]). Байнеберг тоже видит в господстве и властвовании свой жизненный путь. Случай с Базини – удобная возможность реализоваться для каждого из героев через уничтожение незначительных и слабых людей. Из двух персонажей большую опасность представляет Байнеберг с его чрезмерным спокойствием и безразличием к деньгам, которые у него украли, к справедливости и к «таким ничтожным людям» [3, с. 51]. Особую ценность для него составляют ситуации, которые он легко может повернуть в свою пользу, получить от них удовольствие: когда человек внезапно оступился, в тайне совершил нечто запретное. Например, помимо кражи Байнеберг узнает позже о сексуальной связи Райтинга. Обладая такой тайной и учитывая их давнюю

²¹ Он был тираном и безжалостным для того, кто сопротивлялся ему. Его привязанности менялись изо дня в день, но всегда большинство было на его стороне. В этом состоял его талант.

вражду, он легко может нарушить все его карьерные планы. На пути к достижению личных интересов для Байнеберга не существует границ морали.

Базини в коллективе олицетворяет слабость, зависимость от обстоятельств. Поведенчески беззащитность Базини выражается в двух моделях: подчинение сильным и желание власти над слабыми. Не имея возможности противостоять напору со стороны товарищей из-за слабохарактерности и малодушия, Базини готов продаться, лишь бы не быть опозоренным публично, не потерять лицо. Он не задумываясь соглашается на предложенные Райтингом условия. Однако в диалоге, когда Райтинг требует, чтобы Базини вернул долг, каждый из них понимает выдвинутые условия по-своему. Райтинг говорит: «Ты должен будешь подчиняться мне во всем, что я ни предприму» [3, с. 45]. Что Базини, пытаясь сгладить конфликт, намеренно толкует как «быть заодно», иметь общие интересы. Хитрость и одновременно глупость, как справедливо замечает Райтинг, недопонимание и недооценка серьезности ситуации придают отношениям между подростками принудительный, садистский характер. Неравноправие строится по принципу власти господина над слугой, мужчины над женщиной. Выгодное только для одной из сторон (Райтинг), оно носит деструктивный, унижительный характер. Вторая модель поведения включает одновременно ироничный и трагичный смыслы. В образе Базини Музиль иллюстрирует идеи австрийского психоаналитика Альфреда Адлера о стремлении к власти как способе преодоления ощущения своей неполноценности. С одной стороны, Базини смешон в своих попытках быть мужчиной, и в романе многие комичные эпизоды служат тому подтверждением. С другой, ирония скрывает за собой семейную трагедию, детские травмы, формирует самомнение, мягкий характер, определяет положение в социуме. В биографии Базини не раз упоминается рассказчиком, товарищами, самим героем о том, что он, потеряв родного отца, воспитывается матерью и опекуном. Следствием тесного общения Базини с матерью становятся бесконечные насмешки.

Образец психологического бытования концепта представляет в романе Тёрлес. Природа чувственности, овладевающей им, является объектом постоянного осмысления, соответственно, меняется отношение к этому новому свойству. Если начале романа, когда Тёрлес только адаптируется в интернате, оно пугает своей подавляющей стихийной энергией, которую герой не в силах сдерживать (Er fürchtete diese Phantasie, denn er war sich ihrer ausschweifenden Heimlichkeit bewußt, und der Gedanke, daß solche Vorstellungen immer *mehr Herrschaft über ihn gewinnen könnten*, beunruhigte ihn²² [курсив наш – Н.К., 9, S. 26]), то после попыток разобраться в истории с Базини Тёрлес в определённой степени контролирует чувство, хотя по-прежнему не до конца понимает его природу, поэтому принципиально меняется и формулировка («Was ist das für eine besondere Eigenschaft, die *ich besitze?*»²³ [9, S. 96]).

Концепт в романе реализуется за счёт контекстных синонимов. Во-первых, это – несвобода душевная (Тёрлеса), и физическая (Базини), которая обостряется в тесном пространстве интерната. Мальчики поднимаются по узкой лестнице, ведущей на чердак. Насильственные опыты проходят в тесной клетушке с маленькой входной дверью. А в самой комнате едва можно выпрямиться во весь рост. Ограниченность места, сужение всяческих границ оказывает психологическое воздействие на состояние подростков. Петля, проходящая метафорой во всем тексте романа, олицетворяет скованность и туже затягивается, ущемление воли увеличивается до потери контроля героев над самими собой. Во-вторых, власть – это «стремление иметь наслаждения, доступные властителю» [64, с. 409]. Половая сфера, жестокость, властолюбие, ненависть к окружающим выступают механизмами самоутверждения Байнеберга и Райтинга. Для обоих управлять, быть выше – это удовольствие. Гипертрофированные формы свободы, равно как и абсолютное подчинение, портит характер и тому, кто подчиняется запрету только по принуждению, против желания, и тому, кто контролирует и запрещает [64, с. 399]. В образах

²² Он боялся этой фантазии, потому что осознавал её развратную таинственность, и мысль о том, что такие идеи все больше и больше могут завоевать над ним власть, мешала ему.

²³ Что это за особое свойство, которым я владею?

и характерах героев в прямом значении отсутствуют человеческие и человеческие черты и больше проявляются животные: Байнеберг сравнивается с пауком, Базини с собакой. Страдания, которым подвергается Базини, становятся обыденными и не доставляют Райтингу и Байнебергу прежнего удовольствие. Трус-Базини тоже привыкает к своему положению. Его поведение является воплощением рабской психологии: так как наказание все равно неизбежно, герой выбирает меньший позор и унижение, чем это было бы в случае исключения из заведения. В романе отчётливо прослеживается гегелевская мысль о том, что раб рождается с осознанием своей рабской участи как некоторого очевидного факта. Базини на протяжении всего романа воплощает незащищенность, слабость: сравнивается с рабом, визуально напоминает девичий образ. Его несвобода – изначальное состояние, а не результат обстоятельств.

«Власть» в романе определяет, во-первых, систему взаимоотношений и взаимодействий Тёрлеса, Базини, Байнеберга и Райтинга. Герои определённо делятся на ограниченных в свободе и ограничивающих свободу. Соответственно, каждый реализует определённую модель поведения в иерархии власти (отношений): подчинение (Базини), управление (Байнеберг, Райтинг). Тёрлес олицетворяет отстранённость в системе. Во-вторых, власть один из путей самоопределения и познания, показывающих истинный облик героев: ничтожность Базини, бесчеловечность Байнеберга и Райтинга, духовность и чувственность Тёрлеса. Наконец, концепт указывает на истоки предвоенной и военной действительности. Триумф тирании, меняющееся поведение воспитанников отражает среду, которая через существование автократии, через механизмы угнетения воспитывает человеческую деформацию.

2.7 Концепт «Мораль» как отражение этических представлений Р. Музиля

Творчество Музиля формируется под воздействием немецкой философской мысли. Большое влияние на художественный мир автора оказал Ф. Ницше («К генеалогии морали», 1887 г., «По ту сторону добра и зла», 1886 г., «Воля к власти», 1901 г. и др.). «Как раз в годы возникновения романа Ницше представляет для Музиля философию, которая выходит за пределы любой системы» [90, S. 81]. С осмыслением идей Ницше связаны многие тезисы музилевской этики: идея создания нового типа героя, терминология эссе, понимание морали, которое на протяжении творчества автора эволюционирует. «В лице Роберта Музиля немцы получили великого моралиста», – пишет Ф. Бляй [Цит. по 83, S. 164]. В своей «повышенной моральной чувствительности» Музиль признаётся в дневниках в 1905 г., когда пишет свой первый роман [4–6] и создает правдоискателя-Тёрлеса. Через шесть лет автор начинает понимать, насколько эти нравственные поиски увели его от общепринятой морали, и сомневаться: «Есть ли у меня мораль? <...> Иной раз мне думается, что у меня нет морали» [Там же].

Мораль – один из главных объектов внимания всего творчества Р. Музиля. «Совокупность смыслов, включаемых ею, имеет проекцию как на «внутреннего человека», так и во вне. Мораль, с одной стороны, коррелирует с добродетелью, нравственностью, с другой – соотносится с системой общественно принятых норм, принципов поведения» [72, с. 247]. Выявляя семантическое ядро концепта, необходимо рассматривать его в идеалистически-философском и конкретно-историческом (практически-повседневном) планах: и как идеальную совокупность абстрактных нравственных норм, и как сумму форм и способов реализации понятия в контексте времени.

В германских языках помимо слова мораль, заимствованного из латинского, существуют собственно немецкие лексемы (Moralität, Sittlichkeit,

Moralvorstellungen), указывающие своими морфемами, способом словообразования на такие семантические оттенки, которые отличают эти слова между собой. В романе «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» концепт выражен латинским по происхождению словом «Moral», обнимающим большое количество синонимов. Концептуализация слова, позволяющая обозначить отдельные стороны (уровни) морали, в тексте романа сводится к следующим смыслам: 1) представления о добре и зле, о правильном и неправильном; 2) психологическое состояние человека.

Интенсивное «переживание» Тёрлесом морали провоцируется поступком Базини. Каждый герой оценивает произошедшее по-своему, и эти оценки меняются на протяжении романа. Нестабильность моральных критериев связана с несколькими причинами: во-первых, каждый из героев проходит определённые этапы взросления, соответственно, переосмысляет многие явления, недоступное ранее для понимания начинает понимать в большей мере, во-вторых, мораль стала понятием неустойчивым, спорным. У Тёрлеса кража вызывает потрясение. Воспитанный в рамках этических правил, он исходит из того, что законы морали общеприняты. Герой чётко их формулирует: порок должен быть наказан, человек, совершивший грехопадение, перестаёт быть равным другим. По мнению Тёрлеса, мораль – совокупность таких универсальных этических представлений, которые уравнивают людей. Райтунгу это убеждение кажется смешным, он иронизирует: «По-твоему, мы вступили в братство на всю жизнь?» [3, с. 52]. Вместе с Байнебергом он скептически относится к традиционалистским этическим представлениям Тёрлеса.

Этика, выступающая в виде набора заимствованных извне, передаваемых по наследству бессмысленных моделей поведения, становится объектом иронии, высмеивается Музилем. Такая «мораль» воплощена в навязываемом внешнем образе человека, общественно одобряемых чертах характера и манере поведения: «Призыв к морали приобретал смешную связь с узкими плечами, острыми животиками на тонких ножках и глазками, которые

невинными овечками паслись за стеклами своих очков, словно мир не что иное, как поле, полное цветов строгой назидательности» [3, с. 115]. В описании отчётливо прочитывается карикатура на «пруссского учителя» (каким рисовали его и современники Музиля – Г. Манн, Р.М. Рильке, Л. Франк, Ф. Торберг, Ф. Ведекинд) и его примерного, воспитанного ученика. Отчасти портретная зарисовка напоминает Базини: внешняя невинность, узкие девичьи плечи. Первая характеристика его в тексте – «благородный», что противоречит понятию «безнравственность». Поэтому в сознании Тёрлеса образ Базини, мягкого, терпеливого, из состоятельной семьи, любимого матерью, не согласуется с воровством. Совершённая Базини кража говорит Тёрлесу о том, что границы между теми, кто нарушил моральные принципы, и теми, кто придерживается их, – между Тёрлесом и Базини, – очень подвижны, нечетки, «тайно и тесно соприкасаются, так что их можно в любое мгновение переступить» [Там же, с. 47]. Представление об этих границах, понимание, что они существуют, и есть мораль.

Аморализм – форма проверки морали. Герой проходит искушение неразличимостью добра и зла, их похожестью друг на друга. Зачастую аморализм оказывается притягательнее и понятнее морали. Тёрлес испытывает одновременно отвращение к садистским методам своих товарищей, но и понимает, что наказания Базини заслуживает. Он чувствует робость перед лицом зла и интерес к развратной женщине, страх, что может оказаться на месте Базини, и желание участвовать в истязании сокурсника.

Содержание концепта включает позиции разных героев с их часто противоположными убеждениями. Для разных персонажей «мораль» актуализирует разные смысловые слои и, более того, в сознании одного и того же героя понимание морали постепенно углубляется. То, что было неприемлемым для Тёрлеса в начале пути познания, не так пугает его в конце. Базини совершил грехопадение, но не потому, что он греховен по своей природе, и люди не делятся исключительно на положительных или отрицательных, не рождаются неизменными. На примере Базини Тёрлес понял,

что мнение о людях формируют их поступки. Но и эти поступки у одного человека могут быть диаметрально противоположными. Поэтому вывод, к которому приходит Музиль и его герой в том, что грань между добром и злом подвижна, она определяется ситуацией, контекстом, мотивами: «...Если бы я действительно поступил, как Базини, я бы, как и он, не усматривал в этом ничего чрезвычайного» [Там же, с. 94]. Жестокость мира в том, что он насаждает **негибкую мораль**. Любой поступок оценивается по общим критериям без внимания к мотивам, его породившим: «И с тобой он [Райтинг] поступил бы в точности так же, как с Базини, если бы дело случайно коснулось тебя», – говорит Байнеберг [Там же, с. 79]. Райтинг и Байнеберг, воплощающие социальную косность и жестокость, провозглашают принцип равенства и универсальности моральных догм. Герой-идеолог Байнеберг цитирует ницшеанские положения о сути морали и её ценности, почти до прямых включений:

«Все, что ты говорил тогда насчет морали, общества и так далее, конечно, не в счет» [Там же, с. 57]. «...Особенно ценно – иметь кого-то целиком в своей власти и упражняться...»²⁴ [Там же].

«Такие люди, как Базини, говорил я тебе уже раньше, ничего не значат – это пустая, случайная форма. Настоящие люди – это лишь те, что могут проникнуть в самих себя»²⁵ [Там же, с. 51].

Мораль в романе – инструмент власти, насилия, знак несвободы. Музиль показывает, как в сознании подрастающего поколения меняются ценности. В свете достоинств, преимуществ человека объявлены распутство, безнравственность, смелость совершения греховных поступков, «высшее количество власти, которое человек в состоянии усвоить» [64, с. 397]. Причем власть в контексте ницшеанских идей рассматривается как синоним морали, то, что ограничивает волю. Так, ценность, понимаемая традиционно как общезначимое достижение и нравственный ориентир, становится способом

²⁴Ницше: Мораль составляет характернейшую особенность властителей: их волю к власти [64, с. 57].

²⁵Ницше: Мораль относилась к властителям, насильникам, вообще к «господам», как к врагам, от которых необходимо защитить обыкновенного человека [Там же].

извлечения индивидуальной выгоды. «Благородная» цель перевоспитания Базини перестаёт быть таковой, во-первых, когда границы между тем, что на благо общества, и индивидуальной расчетливостью стираются, во-вторых, в случае подмены ценностей. Меры, заявленные изначально как назидательные, теряют свою дидактическую функцию.

Искушитель, носитель идеи конформизма и выживающий за счет других, Базини уверен в **лживости морали**. Он исходит из бессмысленности и лицемерности этических законов, легко нарушаемых, если это нарушение не выносится на публику. Все люди для него аморальны: «Ты поступил бы так же, как я» [3, с. 93]. «Окажись ты в моем положении, ты поступил бы так же» [Там же]. Герой невольно переживает законы такой псевдоморали, в системе которой всякие положительные импульсы подменены в сущности иным. Когда происходит замена понятий, мораль становится следствием не рационального поведения, а психологическим оружием воздействия, формируя периферийный уровень концепта – психологический. Данный семантический аспект, тесно связанный с ядерным слоем единицы, реализуется через синонимы «душевный», «психологический». Особый психологизм романа обусловлен его жанровым своеобразием, проблемно-тематическим уровнем, культурно-историческим контекстом.

«Ich dachte: «Glaubt er denn, ich müsse mir das gefallen lassen?» – und sann nach, wie ich ihm eins *moralisch* vor den Kopf geben könnte»²⁶ [9, S. 46]

«Er würde ihn *moralisch* zerschneiden, um zu erfahren, worauf man sich bei solchen Unternehmungen gefaßt zu machen hat»²⁷ [Ebd., S. 62].

Мораль коррелирует с понятиями психологическая, душевная боль, унижение и является исключительно оружием подавления, нравственного уничтожения.

По мнению Тёрлеса, кража денег из тайничков была чем-то вопиющим, немыслимым, ужасным, но **требующим осмысления**, индивидуального

²⁶ «Я думал: «Неужели он полагает, что это должно мне понравиться?» – и размышлял, как нанести ему моральный удар»

²⁷ «Он бы его морально раздавил, чтобы узнать, к чему нужно быть готовым при таком предприятии».

разбора в конкретном случае. Жертвами и палачами в разной ситуации могут быть одни и те же.

Очевидно, таким образом, что концепт в сознании Тёрлеса эволюционирует, «мораль» включает не только нравственность и следование каким-либо принципам, но и вынужденное несоблюдение общепринятых норм. «Исключения из правил» (случай с Базини), как называет их А.В. Карельский, составляют нерационидную сферу, открывшуюся Тёрлесу, факты которой непокорны и с трудом поддаются осмыслению (трудности героя с иррациональными числами). Требуемая индивидуальных реакций на факты, людей, нерационидная сфера формирует область этических отношений, область идей. Этика выступает квинтэссенцией иррациональной области. Точность всякого суждения в ней подвергается сомнению до тех пор, пока не станет достоянием индивидуального жизненного опыта.

Р. Музил в «Тёрлесе», и в «Человеке без свойств» приводит своих героев к мысли о том, что «мы различаем добро и зло, но в душе знаем, что они составляют единое целое» [7, с. 701]. Диалектика доброго и злого начал в бытии и познании – традиционный предмет немецкой литературы. Музилевская «мораль», представляющая совокупность «исключений из правил», соединяет разные мотивы и стимулы: радикальное отклонение от норм, ожидание результатов другого, не исключаящего и отрицательных путей опыта познания. А.В. Карельский пишет: «Характер, право, нормы, добро, категорический императив, твердость в любом смысле – вот свай, окаменелостью коих мы дорожим, ибо только там мы можем укрепить на них сеть ежедневно требуемых от нас сотен единичных нравственных решений» [53]. Тёрлес принадлежит к тем чувствительным натурам, для которых следование общественной морали даёт успокоение, чувство надежности, твердости, когда в периоды взросления все так шатко и неуверенно.

Семантические слои концепта «мораль» подвижны, за счет чего его содержание меняется, расширяется. В контексте романа представление о нравственном утрачивает свой положительный аспект и употребляется в

противоположном смысле. Такое понимание морали характерно для Райтинга. (Райтинг: «Мы должны снова прибегнуть к моральным средствам, унижить его сперва перед тобой, затем перед классом» [3, с. 127]). Способы наказаний Базини герой рассматривает в свете положительного влияния, исправления человека, перевоспитания.

В романе садизм, осуществляемый мальчиками из привилегированных семей, базируется на философии «самовоспитания через зло». За этой философией отчетливо просматривается ницшеанская концепция «сверхчеловека», противопоставленного таким «случайным формам» [Там же, с. 61], как Базини. То, что раньше считалось достоянием общества, теперь существенно поменяло содержание и стало способом достижения личных целей.

На протяжении всего романа Р. Музиль возвращается к вопросу нравственности, показывая разное наполнение концепта в зависимости от того, с кем из героев он соотносится. Объединив все точки зрения, можно говорить, что мораль в своем положительном и отрицательном проявлении – то, что интуитивно необходимо для духовной жизни общества, без чего несостоятельно любое развитие. Мораль стала понятием спорным, развенчан её высокий смысл, форма и содержание концепта перестали соответствовать друг другу. Кроме того, в романе концепт неоднократно становится объектом иронии, отрицания.

ГЛАВА 3. СИСТЕМНЫЕ ОТНОШЕНИЯ КОНЦЕПТОВ В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ «ДУШЕВНЫЕ СМУТЫ ВОСПИТАННИКА ТЁРЛЕСА»

Концептосфера первого романа Р. Музиля²⁸ представляет сложную структуру взаимообусловленных единиц. Ни один концепт в романе не существует изолированно, а является частью целостной системы, и в совокупности они формируют ядро, приядерную зону и периферийный уровень. Объем концептного пространства романа достигается за счёт межуровневых взаимосвязей концептов внутри системы. По нашему мнению, «мораль», «стыд», «страх», «вина», «познание», «инакость», «власть» – наиболее важные и показательные составляющие концептосферы первого романа Р. Музиля.

Все концептное пространство текста подчиняется оппозиции, продиктованной тематикой и проблематикой романа, в которой отражён главный мировоззренческий принцип автора – различие двух областей внешнего мира по отношению к познающему «я» – «рациоидной» и «нерациоидной», «расщепление мира штампов на эмпирически и психологически оправданные составляющие, демистификация познания, уравнивание физического и психического» [72, с. 248]. Соответственно, основополагающими категориями системы становятся концепты «познание» и «инакость», соотносимые с главной идеей романа – наличие в жизни моментов, не дающих осязаемый результат, наличие «сверхчувственного, находящегося по ту сторону строгих границ разума» [3, с. 168]. Знание не всегда подчиняется известным законам логики и достигается не только рационально, но и через переживание ситуации, и в синтезе они формируют целостную картину восприятия мира. Ни один закон жизни не является абсолютным, между чувством и истиной разносторонние множественные взаимосвязи. Оба концепта, составляющих вершину иерархии в системе, в равной мере

²⁸ См. рис. «Схема концептосферы романа» в конце параграфа

соотносимы с каждым из героев и связаны между собой причинно-следственными связями. С одной стороны, способ познания – это причина отстранённости героя. С другой, герой выбирает определённый путь познания, потому что убеждён в своей исключительности, считает себя рожденным для реализации особых целей и миссий. Созидание (идеологии, принципов, авторитета) – и способ защиты, и возможность выделиться среди других. Нерациоидная область внешнего мира, трансцендентная, не понятная не только окружающим, но поначалу и самому Тёрлесу, выделяет его на фоне остальных. Байнеберг, считая себя особенным, «космическим человеком», «настоящим» [3, с. 59], понимает познание как страдание. Знание становится личным достоянием только через переживание мук и испытаний. Концепт реализуется в том числе и за счёт системных оппозиций: каждый персонаж другой, поэтому противопоставлен по тем или иным характеристикам остальным. По методам, путям познания выстраиваются противопоставления: Тёрлес – Байнеберг, Райтинг; Байнеберг – Райтинг; Базини – Тёрлес. По отношению к морали, этике, греху: Тёрлес – Базини; Тёрлес – Байнеберг, Райтинг.

Среди концептов, имеющих рациональный характер, можно выделить «власть», которая в романе основана на расчётливости, построении теорий, воздействию на сознание человека, исторических фактах и практике – сугубо логических действиях. С чувственным познанием соотносятся «страх», «стыд», «вина». Предметы этой области тоже познаваемы и доказуемы, но путём интуитивного постижения. Духовный опыт, запечатлённый в «страхе», «стыде», «вине», устремлен к всеохватной «морали», которая наряду с центральными концептами («познание», «инакость») синтезируют оба начала: как рациоидное, так и нерациоидное. С одной стороны, «в моральной сфере мы тоже уповаем на свайные методы, погружая в бездны неведомого отвердевающие кессоны понятий, между которыми натягивается прочная сетка законов, правил и формул» [6]. Но, с другой, не исключая оговорок и опровержений этика составляет и нерациоидную сферу, формирует динамичную мораль. Твердость морали заключена в её научной природе,

которая статична, гибкость и подвижность выражается в области индивидуальных чувств, переживаний, реакций, оценок, из которых и формируется понятие нравственности в человеке. Таким образом, стратегия познания – центральный уровень, путь познания – срединные концепты, мораль – и цель, и предмет познания.

Соотношение рациональности и иррациональности выражается на всех уровнях концептосферы и самого романа, в том числе фабульном. История общения Тёрлеса с принцем Г. воплощает суть внутреннего конфликта главного героя. Принц олицетворяет чувственное начало, эмоциональное созерцание и восприятие мира, Тёрлес – рациональное. «Неведомая раньше человеческая порода» – область иррациональной сферы, не поддающейся систематизации и упорядочиванию. Позже мы узнаем, что между героями происходит конфликт из-за рационального подхода Тёрлеса к исповедуемой принцем религии («обрушил на него иронию разумного человека» [3, с. 11]) и духовности принца Г. Не сумевший адаптироваться, он отчисляется из заведения. Напомним, что в развязке романа изображена аналогичная ситуация, когда непонимание со стороны товарищей, воспитателей и учителей приведёт к тому, что Тёрлес будет переведён на домашнее обучение. Концепт «инакость» в романе тесно связан с «познанием», в концептосфере романа они составляют её семантическое ядро. Неотделимость концептов друг от друга подтверждается двумя важными тезисами: 1) всё новое, иное, другое в сравнении с уже знакомым познаваемо и 2) чувственное познание наравне с рациональным формируют целостную гармоничную картину мира.

Концепты «стыд», «страх», «вина», «власть» – пути познания, каждый из которых соответствует определённому герою: познание через подавление воли характерно для Райтинга с Байнебергом, сознание, мировоззрение и понимание Тёрлеса формируется переживанием стыда и страха, взросление Базини происходит через испытание страхом и виной. Эти чувственные категории дают представления о нравственности героев. Каждая из них в той или иной мере коррелирует с понятиями этики, выражает отношение к поступкам, к

себе, к действительности. Духовный опыт запечатлён в актуальных концептах романа, в большей мере связанных с этическими процессами, происходящими в настоящее время, и, помимо общекультурного, включают социальный смысл. Эти концепты соотносятся с центром концептосферы и являются либо следствием, либо причиной инакости героев, чувств, событий, с одной стороны. С другой, каждое из этих чувств, их переживание – это путь познания мира страхом, стыдом, чувством вины, желанием власти. Так, Тёрлес становится то участником событий, то наблюдателем. Поэтому характерные для того или иного образа, но при этом не свойственные герою модели поведения служат путём к познанию нового. Испуг, чувство стыда, вины – причина другого нехарактерного поведения и одновременно его следствие.

«Стыд» выступает внутренней мотивировкой человеческих поступков. Переживание этого чувства – гарант соблюдения норм морали, сформированной цивилизацией. Нарушение нравственных норм, правил этики приводит к возникновению этого чувства, в том случае, если герой имеет о них представление в силу социального положения, воспитания, понимания границ допустимого. Тёрлес смущается собственного страха перед неизвестностью, стыдится не только своих неловких жестов, поступков, слов, но и поведения товарищей, в которых ему «недоставало стыда» [3, с. 117]. «Он не думал, что они так страдали, как это он знал о себе. Терновый венец его угрызений совести у них, казалось, отсутствовал» [Там же, с. 117]. Элементами ассоциативного поля «стыда» в концептосфере романа являются страх, замешательство, переживание смущения, позора. «Стыд» – всегда обращение к собственному «я», к нелегким путям самопознания.

Концепты «стыд» и «вина» обнаруживают онтологическую близость по отношению друг другу, находятся на одном концептном уровне. Оба отражают нравственный образ человека, общества, нации и указывают на ошибочность выбранного пути познания мира и взаимодействия с ним. Отличительной характеристикой в семантике стыда является отношение к поступку (негативные действия воспринимаются как результат безнравственного

поведения), а в семантике вины – отношение к себе. Стыд связан с внешней оценкой явлений, когда о проступке известно окружающим, а вина обращена к самосознанию и рефлексии, ориентирована на самооценку, анализ поступков с точки зрения их соотношения с индивидуальной системой ценностей и нравственных убеждений.

Связь «власти» с другими категориальными концептами обоснована разным отношением к самой власти и разными способами управления, которые выбирают герои. Власть Райтинга и Байнеберга основана на запугивании и страхе. Физическое и моральное насилие, унижение, угрозы, наказание – те механизмы страха, с помощью которых герои управляют волей. Через страх и чувство вины Базини сознательно и бессознательно позволяет на себя воздействовать. Неэффективность такой власти в романе объясняется её несоразмерностью совершённой проступку.

Другой аспект «власти», когда она понимается как стихийная, поглощающая, таинственная сила, которой трудно сопротивляться («он [Тёрлес] не мог уйти от власти этой красоты» [3, с. 104]), тоже тесно соотносится с концептом «страх». Чувственность пугает героя своей необузданностью, тем, что Тёрлес не в силах контролировать воздействующую на него силу. Внутренняя раздвоенность берёт всё большую власть над ним. Неизбежность проявления нового внутреннего ощущения обусловлена взрослением Тёрлеса, и выразилась она в отношениях с Базини.

Типология концептов в романе может быть представлена, исходя из уникальности ментальной единицы. Так, мы выделяем универсальные концепты, которые формируют традицию в культуре изучаемой страны, обрастают общими, актуальными смыслами в данную эпоху, но с движением времени их семантика кардинально не меняется, а развивается в одном русле и может соотноситься внутри литературы с текстами разных авторов. В концептосфере изучаемого романа это «стыд», «страх», «вина», «власть». Авторские концепты представляют семантически уникальные образования, требующие обращения к разновременным научным трудам писателя,

художественным текстам. Формирование их семантики определяется эволюцией писательского замысла, мировоззренческих установок. К таким концептам романа мы относим «познание», «мораль», «инакость».

Концептосфера «Тёрлеса» не исчерпывается представленными концептами. Но наиболее важные из них определённо дифференцируются, во-первых, на конкретные, связанные с логикой, разумом, (рациоидная область) и абстрактные (нерациоидная). Во-вторых, мы считаем правомерным среди круга обозначенных единиц концептосферы выделить индивидуально-авторские («познание», «мораль», «инакость») и универсальные («стыд», «страх», «вина», «власть»).

В совокупности, составляющие концептосферы романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» образуют уникальную систему взаимосвязанных и взаимообусловленных единиц, отражающих социальные, исторические, духовные процессы, представленные в романе.

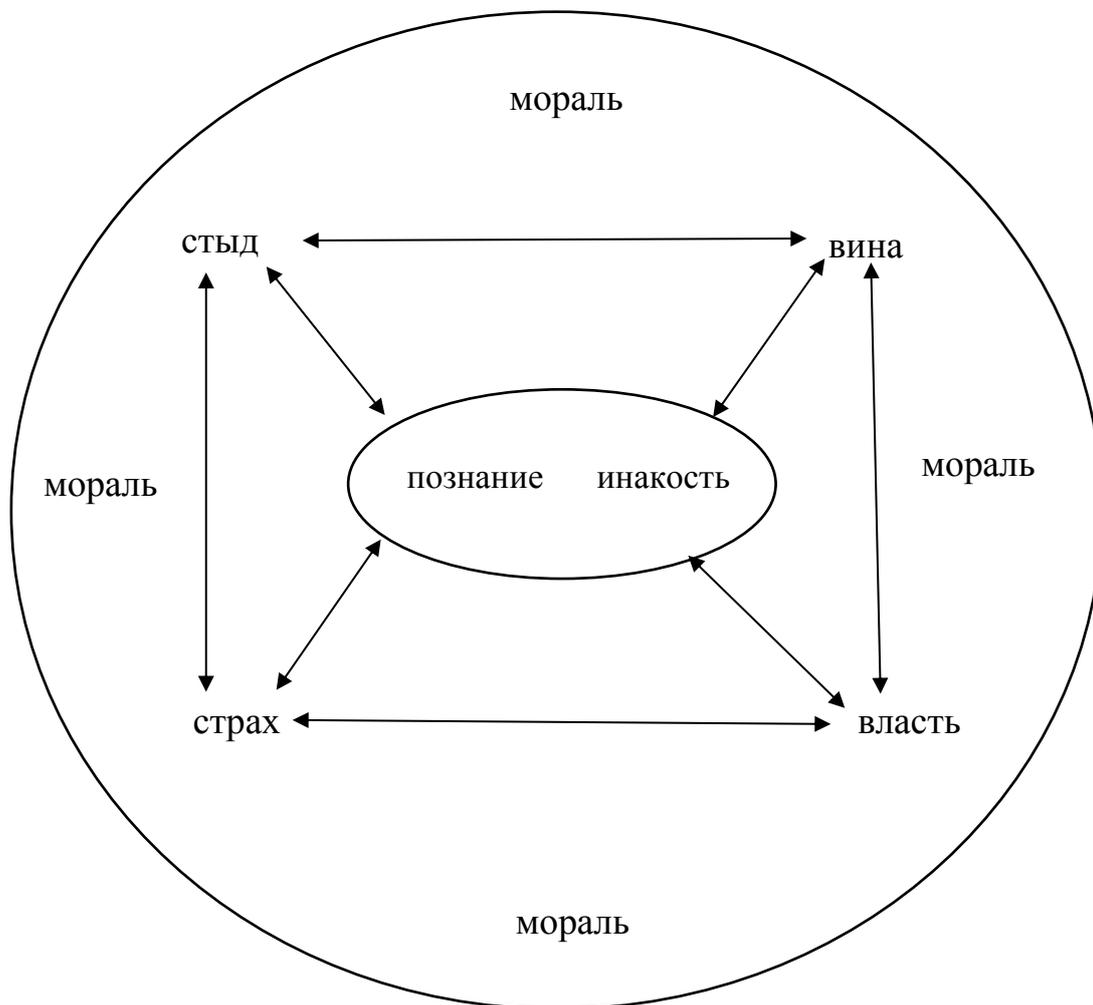


Схема концептосферы романа

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Становление концептосферы австрийского мира первых десятилетий XX века происходит на насыщенном культурными событиями фоне. Несмотря на тотальный кризис многих областей жизни и искусства (национального сознания, упадок экономики, скептическое отношение к слову, «кризис личности»), культура периода рубежа веков продуктивно развивается. Она одновременно является феноменом породившей его реальности – порубежной Австро-Венгерской монархии – и частью всеобщего культурного пространства. Концептосферу Австрии первых десятилетий XX века формируют историко-культурные ценности – «игра», «музыка» и «музыкальность», «компромисс», «ирония» и пространственно-аксиологические единицы – «империя» – «бездомность», «своё-чужое», «горы», объединённые центральным концептом «Австрия» и «австрийскость».

Роман Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса», написанный в 1906 году, является синтезом значимых в истории культуры и сформированных литературной традицией концептов («вина», «стыд», «игра», «гений»), авторских («мораль», «познание», «инакость») и концептов эпохи («власть», «страх», «смута»). На основе концептуальной значимости и частотности употребления в ходе исследования мы пришли к выводу, что концептосфера романа представлена единицами «познание», «инакость», «вина», «страх», «стыд», «власть» и «мораль». Становящимися являются концепты «гений», «игра» и «смута». Они не обладают в романе устойчивым набором смыслов, имеют низкий индекс частотности, а некоторые из них концептуально оформились только во втором романе Р. Музиля, поэтому в систему концептов «Тёрлеса» мы их не включили.

Системное описание каждого концепта с учётом библейских, философских, литературных традиций позволяет сделать вывод о том, что концепты в романе представлены широким спектром языковых единиц, разнообразных по степени описательности и лаконичности и по

синтаксической структуре. Лексически концепты в романе выражаются синонимическими и антонимическими отношениями, метафорическими оборотами, фразеологическими сочетаниями, явлением многозначности. Не менее широк ряд синтаксических форм выражения концептов: слова, словосочетания, предложения. Важное значение обретает молчание как форма коммуникации и способ выражения позиции. Вербализация концептов отразила своеобразие музилевского стиля и эстетики, романную идеологию, национальный культурный опыт.

Результатом нашего исследования стали установленные множественные системные взаимосвязи концептов первого романа Р. Музиля, которые мы наглядно отобразили в схеме концептосферы произведения. Система концептов отражает, во-первых, социальные, исторические, духовные процессы эпохи, а во-вторых, основной принцип эстетики Музиля: гармония двух областей внешнего мира по отношению к познающему «я» – рациональной и интуитивной. Соответственно, центральными категориями системы становятся концепты «познание» и «инакость», соотносимые с главной идеей романа – наличие в жизни «сверхчувственного, не дающего осязаемого результата и находящегося по ту сторону строгих границ разума». Духовный опыт, запечатлённый в «страхе», «стыде», «виновности» и «власти» устремлен к всеохватной «морали», которая наряду с центральными концептами объединяет физическое и психическое. Взаимосвязь концептов в романе с опорой на принципы и идеи эстетики Р. Музиля мы определили так: стратегия познания – центральный уровень, пути познания – переживание страха, стыда, вины, опыт власти, «мораль» – и цель, и предмет познания.

Сложность взаимодействия истинного и ложного отражена в центральных концептах романа – «познание» и «инакость». В связи с кризисом познания, стремлением упростить многообразие мира, свести его к обесмысленным догмам Р. Музиль формулирует свою гносеологическую концепцию, призванную обратить правдоискателя-Тёрлеса к чувству жизни через анализ и наблюдение. Таким образом, апологет опыта как главного пути

познания, музилевская идея инобытия, иррациональной утопии, которые он утверждает в «Человеке без свойств», впервые находит отражение в дебютном романе.

Противоречивость историко-культурной ситуации рубежа веков отражается в концептуализации эмоциональных, нравственных, политических категорий, с течением времени вышедших на первый план – «страх», «стыд», «вина», «власть». Концепт «страх» имеет апокалиптическую окрашенность и отражает, во-первых, национальное чувство беспокойства, тревоги о будущем. Во-вторых, он связан с дискурсом главного героя, поэтому оценочная метафоризация, посредством которой концепт в тексте романа вербализован, передаёт сложный комплекс чувств Тёрлеса, его мироощущение. В XX веке концепт приобретает актуальность в кризисные периоды истории страны – рубеж веков, межвоенный период.

Мифологические, философские, литературные смыслы соединились в концептах «вина» и «стыд» с собственно авторскими, сформировав при этом их неповторимую семантику. Концепты помещаются в систему связей с категориями нравственными и познавательными. Эмоциональный опыт, запечатлённый в «страхе», «стыде», «виновности» и «власти» устремлен к всеохватной «морали», которая наряду с центральными концептами уравнивает физическое (логику) и психическое (дух). Семантические слои концепта «мораль» в произведении подвижны. Смещение происходит как в сторону гуманности, так и наоборот. Нестабильность моральных оценок напрямую зависит от роста опыта героев. Каждый концепт системы характеризует героев в соответствии с их мировоззрением, указывает истинные причины совершённых и несовершённых поступков.

Наше исследование завершается методическим приложением, где мы приходим к заключению о том, что роман Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» служит богатным материалом для анализа при подготовке к итоговому сочинению по литературе и экзаменационному сочинению по русскому языку. Посвящённое вопросам становления и

познавания, нравственного выбора, товарищества, самоопределения, произведение Музиля гармонично вписывается в школьную систему уроков внеклассного чтения как в среднем звене (7-8 классы), так и в старших классах.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Художественные тексты, письма, дневники, эссе

1. Кафка Ф. Роман. Новеллы. Притчи. / Ф. Кафка; пер. Р. Райт-Ковалёвой. – М.: Прогресс, 1965. – 614 с.
2. Менассе Р. Страна без свойств: Эссе об австрийском самосознании / Р. Менассе; пер. А. Белобратова, З. Мардановой. – СПб.: Перербург XXI век; Сипозиум, 1999. – 109 с.
3. Музиль Р. Душевные смуты воспитанника Тёрлеса / Р. Музиль; пер. с нем. С. Апта. – СПб.: Азбука-классика, 2000. – 200 с.
4. Музиль Р. Из дневников [Электронный ресурс] / Р. Музиль // А.В. Карельский. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур. – М.: РГГУ, 1999. – Вып. 2. – Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/MUZIL/musil2_5.txt (дата обращения: 11.02 2017)
5. Музиль Р. Малая проза. Избранные произведения в двух томах. Роман. Повести. Драммы. Эссе. [Электронный ресурс] / Пер. с нем., пред. А. Карельского, сост. Е. Кацевой – М.: «Канонпресс-Ц», «Кучково поле», 1999. Том 1. – Режим доступа: http://krotov.info/library/13_m/us/il01.html (дата обращения: 17.08.2017)
6. 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.
7. Музиль Р. Человек без свойств: роман / Р. Музиль; пер. с нем. С. Апта. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2015. – 1088 с.
8. Шлинк Б. Чтец / Б. Шлинк; пер. с нем. Б. Хлебникова. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 221 с.
9. Musil R. Die Verwirrungen des Zöglings Törless / R. Musil. – Hamburg: Rowohlt, 1992. 159 S.

10. Werfel F. Fremde sind wir auf der Erde alle // Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich. Gesammelt und eingeleitet von E. A. Rheihardt. – Wien; Prag; Leipzig: Verlag Ed. Strache, 1920.

Литература по теоретическим вопросам

11. Ангелова М.М. «Концепт» в современной лингвокультурологии // Актуальные проблемы английской лингвистики и лингводидактики. Сборник научных трудов. Выпуск 3. – М.: 2004. – С. 3–10.
12. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. Под ред. проф. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267–279.
13. Афинская З.Н. Литература и лингвистика: прошлое, настоящее, будущее: монография / Кошарная С.А., Афинская З.Н., Бумбур Ю.Н. и др. – Одесса: КУПРИЕНКО СВ, 2015. – 220 с.
14. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник / Л.Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 496 с.
15. Беспалова О.Е. Концептосфера поэзии Н.С. Гумилева в ее лексическом представлении: автореф. дис. ... канд. филол. наук / О.Е. Беспалова; РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб., 2002. – 24 с.
16. Волкова В.Б. Концептосфера современной военной прозы: автореф. дис. ... д-ра филол. Наук / В.Б. Волкова. – Екатеринбург, 2014. – 42 с.
17. Воркачев С.Г. Культурный концепт и значение / С.Г. Воркачев // Труды КГУ. Сер.: Гуманитарные науки. – Т. 17, вып. 2. – Краснодар, 2003 – С. 268–276.
18. Гринцер Н.П. Греческая ἀλήθεια: Очевидность слова и тайна значения / Н.П. Гринцер // Логический анализ языка. Культурные концепты; отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1991, С.38–44.

19. Демьянков В.З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н.Ю. Шведовой / Отв. ред. М. В. Ляпон. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2007 – С. 606 – 622.
20. Демьянков В.З. Цивилизационные параметры когниции: лингвистика – эстетика – этика – психология – логика // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2013. – №1. – С. 32–47
21. Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка / В.Г. Зусман. Н. Новгород: Деком, 2001. – 168 с.
22. Карасик В.И. Лингвокультурная концептология: учебное пособие к спецкурсу / В.И. Карасик, Н.А. Красавский, Г.Г. Слышкин. – Волгоград, 2009.
23. Карасик В.И. Этноспецифические концепты / В.И. Карасик // Введение в когнитивную лингвистику: Учебное пособие. / Отв. ред. М.В. Пименова. Кемерово: Графика, 2004. – Вып. 4. – 206 с.
24. Клебанова Н.Г. Формирование и способы репрезентации индивидуально-авторских концептов в англоязычных прозаических текстах дис. ... канд. филол. наук / Н.Г. Клебанова. Тамбов, 2005. – 167 с.
25. Кубрякова Е.С. Концепт // Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. М.: Изд-во МГУ, 1996. – 245 с.
26. Литвинова В.В. Краснодар. Индивидуально-авторские концепты в структуре художественного мира Р. Брэдбери: автореф. ... канд. филол. наук [Электронный ресурс] / В.В. Литвинова. – Краснодар, 2009. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/individualno-avtorskie-kontsepty-v-strukture-hudozhestvennogo-mira-reya-bredberi> (дата обращения: 10.2017)
27. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачёв // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста. Антология / под ред. В.П. Непрозная. – М.: Academia, 1997. – 280–288 с.
28. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.

29. Пименова, М. В. Концептуальные исследования. Введение: учеб. пособие / М.В. Пименова, О.Н. Кондратьева. М.: 2011. – С. 104–105
30. Попова З.Д. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 2000. – 30 с.
31. Самойловских Е.А. Концептосфера уральской поэзии (на материале уральской поэтической школы) дис. ... магистр. филол. наук / Е.А., Самойловских. Челябинск, 2016. – 110 с.
32. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2004. – 992 с.
33. Стернин И.А. Методика исследования структуры концепта / И.А. Стернин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание. – Воронеж, 2001. – С.58–65.
34. Шведова Н.Ю. К определению концепта как предмета языкознания / Н.Ю. Шведова // Языковая личность: текст, словарь, образ мира. Сб. статей. – М.: Изд-во РУДН, 2006. – С. 508–510
35. Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2009. – Вып. 39. – 136 с.

Научно-критическая литература

36. Адмони В.Г. Поэтика и действительность. Из наблюдений по зарубежной литературе XX в. / В.Г. Адмони // Л.: Советский писатель, 1975. – 312 с.
37. Бах М. Австрия в первую половину XIX века / М. Бах. – Вып. 1–2. – СПб., 1906. – 670 с.
38. Белобратов А.В. Метод и роман: Роберт Музиль / А.В. Белобратов. – Л.: ЛГУ, 1990. – 160 с.
39. Вахитова Т. М. Картина мира в прозе Леонида Леонова / Т. М. Вахитова // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. – 2006. – № 5. – С. 32–40.

40. Гарин И.И. Век Джойса [Электронный ресурс] / И.И. Гарин. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. – 848 с. – Режим доступа: http://lib.ru/DVOJS/garin_djois.txt (дата обращения: 27.01 2017)
41. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа / Г.В.Ф. Гегель; пер. с нем. Г.Г. Шпета. – М.: Наука, 2000. – 495 с.
42. Горбунова Н.Г. Языкотворчество Дж. Джойса: словообразовательный аспект (на примере романа «Улисс»): дис. ... канд. филол. наук [Электронный ресурс] / Н.Г. Горбунова. – Электрон. текст. дан. – СПб., 2005. – 204 с. – Режим доступа: <http://www.james-joyce.ru/articles/yazikotvorchestvo-joysa-slovoobrazovatelnyy-aspekt.htm> (дата обращения: 7.10.2016)
43. Ефименко Е.А. Австрийцы vs. немцы: истоки определения австрийского национального самосознания // Австрийский журнал гуманитарных и общественных наук. – 2015. – № 5–6. – С. 48–53
44. Ефименко Е.А. Немецкоязычная литература Австрии или своеобразие австрийской прозы второй половины XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2013. – № 1 (19). – С. 80–82
45. Заболотских Л.В. Ключевые элементы австрийской национальной концептосферы в современном восприятии австрийской культуры и самоидентификации австрийцев [Электронный ресурс] // Преподаватель XX века. – М.: Прометей МГПУ, 2013. – №1. – С. 275–281. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/klyuchevye-elementy-avstriyskoy-natsionalnoy-kontseptosfery-v-sovremennom-voSPIriatii-avstriyskoy-kultury-i-samoidentifikatsii> (дата обращения: 7.08.2017)
46. Заболотских Л.В. Функционирование концепта «австрийский» с точки зрения «своего» и «чужого» в лингвокультурологии [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2015. – №20. – С. 565–570. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/100/22671/> (дата обращения: 9.08.2017)
47. Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии / Д.В. Затонский. – М.: Худож. лит., 1985. – 444 с.

- 48.Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX века. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
- 49.Зусман В. Г. Кафка и Первая мировая война // В кн.: Литература и война. Век двадцатый. Сборник статей к 90-летию Л.Г. Андреева. М.: МАКС Пресс, 2013. – С. 52–61
- 50.Зинченко В.Г. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме: учеб. пособие / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 224 с.
- 51.История нем. лит.: Новое и новейшее время / Под ред. Е.Е. Дмитриевой, А.В. Маркина, Н.С. Павловой. – М.: РГГУ, 2014. – 808 с.
- 52.Казначеев С.М. Австрийская идея в романе Роберта Музиля «Человек без свойств»: дисс. ... канд. филол. Наук. – Москва, 1996. – 155 с.
- 53.Карельский А.В. Утопии Роберта Музиля // А.В. Карельский. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур. – М.: РГГУ, 1999. – Вып. 2. – С. 157–188.
- 54.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.
- 55.Красавский Н.А. Эмоциональный концепт «отвращение» в романе Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» / Н.А. Красавский // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 2 (44): в 2-х ч. Ч. II. С. 114–118.
- 56.Красавский Н.А. Эмоциональные концепты «страх» и «одинокчество» в романе Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» / Н.А. Красавский // Современная филология: материалы III междунар. науч. конф. – Уфа: Лето, 2014. – С. 115–118.
- 57.Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное / Э. Левинас. – СПб.: Университетская книга, 2000. – 416 с.

58. Мамардашвили М.К. Кантианские вариации [Электронный ресурс] // Этика Канта и современность. Рига: Авотс, 1989. – Режим доступа: https://royallib.com/read/mamardashvili_merab/kantianskie_variatsii.html#0 (дата обращения: 27.05.2017)
59. Мамардашвили М.К. Эстетика мышления. Беседы [Электронный ресурс] // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. М., 2000. – Режим доступа: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/5061> (дата обращения: 12.03.2018)
60. Мамонова Е.Ю. Мотив «второго рождения» в немецкоязычном романе первого десятилетия XX века: Т. Манн, Г. Гессе, Р. Музиль, Р.М. Рильке: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е.Ю. Мамонова. – Пермь, 2007. – 18 с.
61. Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2. М., 1995. – Т. 4. 638 с.
62. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие. М.: Флинта, 2004. – 256 с.
63. Неретина С.С. Тропы и концепты / С.С. Неретина. – М., 1999. – 277 с.
64. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Пер. с нем. Е. Герцык и др. – М.: Культурная Революция, 2005. – 880 с.
65. Опарина Е.Ю. «Свое» и «Чужое» в художественном мире Ф. Верфеля: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е.Ю. Опарина. – Нижний Новгород, 2009. – 24 с.
66. Павлова Н.С. Природа реальности в австрийской литературе. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 312 с.
67. Павлова Н.С. Уроки Музиля. Поэтика романа «Человек без свойств» [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 2000. – № 5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/5/pavlova.html> (дата обращения: 15.11.2017)
68. Пестова Н.В. Австрийский экспрессионизм в общеевропейском экспрессионистском контексте [Электронный ресурс] // Педагогическое образование в России. 2015. – №10. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/avstriyskiy-ekspressionizm-v->

- obscheevropeyskom-ekspressionistskom-kontekste (дата обращения: 04.05.2018).
69. Познер В.В. Германская головоломка [Электронный ресурс] / В.В. Познер. – Режим доступа: <http://pozneronline.ru/category/filmy-v-roznera/germanskaya-golovolomka/> (дата обращения: 21.03.2017)
70. Свительская Т.А. Изображение человека в творчестве Р. Музиля и его роман «Тревоги воспитанника Тёрлеса» / Т.А. Свительская // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж: ВГПУ, 1973. – С. 74–86.
71. Седельник В.Д. История австрийской литературы XX века. Том 2. 1945–2000 – М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010 – 576 с.
72. Сейбель Н.Э. Австрийский роман *Zwischenkriegszeit*: Монография / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2006. – 414 с.
73. Сейбель Н.Э. Австрийская параллель: А. Штифтер, Г. Брох, Р. Музиль Монография / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2005. – 290 с.
74. Сейбель Н.Э. «Жизнь есть театр». Эволюция тезиса от XVII века к XX столетию [Электронный ресурс] // Мировая культура 17–18 веков как метатекст Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». – СПб, 2002. – С 66–69. – Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/sejbel-zhizn-est-teatr.htm> (дата обращения 15.07.2017)
75. Сейбель Н.Э. Поэтика австрийского романа: автореф. дисс. ... докт. филол. наук / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2007. – 38 с.
76. Солодилова И.А. Скрытые смыслы и их языковое выражение в словесно-образной системе Роберта Музиля: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И.А. Солодилова. – СПб., 2000. – 14 с.
77. Фишер Э. «Человек без свойств» (О творчестве Р. Музиля) // Вопросы литературы. – 1962. – № 5. – с. 119–142
78. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. В.В. Бибихина. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

- 79.Хюбнер К. Нация: от забвения к возрождению / Перевод с немецкого А.Ю. Антоновского. – М.: Канон+, 2001. – 400 с.
- 80.Цветков Ю.Л. Литература венского модерна: автореф. дисс. ... докт. филол. наук / Ю.Л. Цветков. – М.: МПГУ, 2004. – 40 с.
- 81.Цветков Ю.Л. Театральность романа Роберта Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса». Филология. Искусствознание Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2014. – № 2 (3). – С. 181–185
- 82.Чеснокова Л.В. Метафизический страх и тоска в немецкой и русской культурах: дис. на соиск. уч. степ. канд. филос. наук / Л.В. Чеснокова. – Омск, 2015. – 153 с.
- 83.Berghahn W. Robert Musil. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten / W. Berghahn. – Hamburg: Rowohlt, 1963. – 187 s.
- 84.Brasch T. Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törles // Bücher der Welt: Weltliteratur, empfohlen von der Zeit, Zeitverlag Gerd Bucerius, Hamburg, 2015. – Nr. 33
- 85.Corino K. Robert Musil: Leben und Werk in Bildern und Texten. Verlag: Rowohlt, 1988. – 500 s.
- 86.Corino K. Ödipus oder Orest? Robert Musil und Psychoanalyse / K. Corino // Robert Musil. Vom «Törles» zum «Mann ohne Eigenschaften» // Hrsg. von U. Bauer und D. Goltschnigg. München, Salzburg: FinkV., 1973. – S. 123–135.
- 87.Duden K. Das Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle [Электронный ресурс] / K. Duden. – Режим доступа: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Angst> (дата обращения: 12.02.2017)
- 88.Kaiser E., Wilkins E. Robert Musil: Eine Einführung in das Werk / E. Kaiser, E. Wilkins. – Stuttgart, Klett, 1962. – 367 s.
89. Kraft H. Musil / H. Kraft. – Wien: Zsolnay Verlag, 2003. – 356 s.
- 90.Kroemer R. Ein endloser Knoten? Robert Musils Verwirrungen des Zöglings Törles im Spiegel soziologischer, psychoanalytischer und philosophischer Diskurse / R. Kroemer. – München: Wilhelm Fink Verlag, 2004. – 353 с.

91. Mülner-Bach I. Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften: Ein Versuch über den Roman. I. Mülner-Bach.– Carl Hanser Verlag, 2013. – 544 s.
92. Schneider R. Die problematisierte Wirklichkeit: Leben und Werk Robert Musils. Versuch einer Interpretation / R. Schneider. – Berlin: V. Volk und Welt, 1975. – 176 s.
93. Wandruszka M. Angst und Mut / M. Wandruszka. – Stuttgart: Klett-Cotta, 1981. – 200 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Роман воспитания Р. Музиля посвящён теме становления подростка, проблемам нравственного выбора, вопросам взаимоотношений товарищей в ученическом коллективе, детей с родителями и учителями. Произведение может быть интересно учащимся старших классов. Кроме того, незамысловатый сюжет романа и его обширная проблематика может помочь учащимся при написании итогового сочинения по литературе, экзаменационного сочинения по русскому языку в качестве аргументации проблемы. Мы предлагаем разработку урока внеклассного чтения, совмещенного с подготовкой к сочинению в старших классах на материале романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса».

Тип урока: урок-беседа, подготовка к сочинению (2 часа)

Методология: технология развития критического мышления через чтение и письмо

Прогнозируемые результаты

Личностные

– формировать этические, эстетические ценности учащихся;

Метапредметные

– регулятивные УУД: самостоятельно формулировать тему и цели урока;

– познавательные УУД: учиться внимательно прочитывать текст, искать информацию, устанавливать причинно-следственные связи, анализировать.

– коммуникативные УУД: формировать умения аргументировать тезисы, владеть монологической формой речи, выстраивать диалог.

Предметные

– углубить знания по мировой литературе и истории XX века, познакомить с романом Р. Музиля, дать представление об особенностях историко-культурной ситуации рубежа веков.

Ход урока

1. Организационный момент.

Учитель. Сегодня у нас урок внеклассного чтения. Одновременно наше занятие будет посвящено подготовке к итоговому сочинению по литературе. Ваша задача в течение урока сформулировать или выбрать из слова учителя и ответов одноклассников, из художественного текста тему к уроку, которая, как вам кажется, будет отражать его проблематику, содержание, настроение.

2. Рассказ о писателе

Сегодня нас будет интересовать дебютный роман австрийского писателя Роберта Музиля. Роберт Музиль (1880–1942) – романист, драматург и эссеист. За свою жизнь он написал 2 романа – «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» и «Человек без свойств», последний из которых не завершён и опубликован только после смерти его автора; цикл рассказов «Соединения», «Три женщины», две пьесы, большое количество эссе, писем и дневников. Техническое образование в сумме с гуманитарной деятельностью (писательство, изучение философии и психологии) сформировали неповторимый стиль Р. Музиля. Отношение, конечно, к столь нетрадиционной, сложной манере изложения было неоднозначным. Современники Музиля отмечают, что он один из тех писателей, кто незаслуженно не получил Нобелевскую премию. Его стиль одновременно индивидуален и эпохален. В современной австрийской литературе творчество Музиля повлияло на целое поколение писателей, сформировало традицию. **Почему же так неоднозначно отнеслись современники к таланту писателя, в чём своеобразие его стиля?**

3. Краткий пересказ сюжета романа

Роман «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» написан в 1906 г. Главный герой Тёрлес отдан родителями в военное училище, где воспитываются дети из лучших семей. Тёрлес начинает общаться с тремя сокурсниками Базини, Байнебергом и Райтингом. Разлад в подростковую

жизнь героя помимо расставания с родителями вносит ситуация морального выбора, вставшая перед героями: красть или не красть, признать вину или промолчать, сообщить о случившемся воспитателям или самим наказать виновного, осудить или принять поступок...

Вероятно, вам приходилось в жизни сталкиваться с подобной ситуацией. Сейчас с позиции взрослого человека, понимающего и осознающего многое, вы адекватно оцениваете моральные принципы, правильность и неправильность поступков.

В чём сложность такого выбора? Всегда ли он очевиден? На эти вопросы мы сегодня постараемся найти свои ответы, анализируя текст.

Итак, обратимся к тексту (фрагменты текста раздаются каждому индивидуально)

Часть 1.

Учитель читает, учащиеся слушают и следят за текстом.

Тайнички стояли в глубине комнаты и представляли собой длинные шкафы со множеством запирающихся выдвигаемых ящичков, где питомцы училища хранили свои письма, книги, деньги и всякие мелочи. И уже довольно давно некоторые жаловались, что у них пропадали мелкие суммы денег, однако определенных предположений никто не высказывал.

Байнеберг был первым, кто мог с уверенностью сказать, что у него — на прошлой неделе — украли крупную сумму. Но знали об этом только Райтинг и Тёрлес. Они подозревали служителей.

— Ну, рассказывай! — попросил Тёрлес, но Райтинг быстро сделал ему знак:

— Тсс! Позднее. Еще никто об этом не знает.

— Служитель? — прошептал Тёрлес.

— Нет.

— Хотя бы намекни — кто?

Райтинг отвернулся от остальных и тихо сказал: «Б». Никто, кроме Тёрлеса, ничего не понял из такого осторожного разговора. Но на Тёрлеса эта

новость подействовала как внезапный набег. Б.? — это мог быть только Базини. Но это же было невозможно! Его мать была состоятельной дамой; его опекун носил титул «превосходительство». Тёрлесу не верилось.

Как каждый из героев отреагировал на знание о том, что кражу совершил Базини? Можем ли мы на основе данного фрагмента сделать вывод о реакции всех героев? (Тёрлес был неприятно удивлён, пришел в ужас. Райтинг и даже потерпевший Байнеберг ведут себя так, будто ничего не произошло, будто кража – обычное дело).

Предположите, почему у мальчиков такая разная реакция? (Тёрлес иначе воспитан, образ Базини, знание его семьи, положения, характера никак не соотносились с тем, что он совершил).

Как вы думаете, что произойдет дальше с героями?

Часть 2.

Чтение текста.

Райтинг тем временем начал рассказывать.

Базини должен был ему деньги и откладывал возвращение долга с одного срока на другой.

— Я ведь не возражал, — сказал Райтинг, — чем дольше так тянулось бы, тем больше зависел бы он от меня. Но наконец мои деньги понадобились мне самому. Я сказал ему об этом, и он поклялся всеми святыми. Слова, конечно, опять не сдержал. Тогда я заявил ему, что предам дело огласке. Он попросил двухдневной отсрочки, потому что, мол, ждал перевода от опекуна. А я тем временем навел справки об его обстоятельствах.

То, что я узнал, меня отнюдь не обрадовало. Он был в долгу у Джюша и у некоторых других. Он считал меня самым добреньким? Мне это не было бы приятно. Как-то в разговоре он назвал мне сумму ожидаемого перевода, чтобы успокоить меня, что она больше, чем причитающееся мне. Я порасспросил кое-кого и выяснил, что это далеко не покрывает общую сумму его долгов. «Ага, — подумал я, — теперь он, наверно, попробует еще разок».

И правда, он доверительно подошел ко мне и попросил меня, поскольку другие очень торопят, сделать ему поблажку. Но на этот раз я остался совершенно холоден. «Ступай кланчить к другим, — сказал я ему, — я не привык уступать им дорогу». «Тебя я знаю лучше, к тебе у меня больше доверия», попробовал он. «Вот мое последнее слово: ты завтра принесешь мне деньги, или я поставлю тебе свои условия». «Что за условия?» — осведомился он. Жаль, что вы не слышали этого! Словно он готов был продать свою душу. «Что за условия? Ого! Ты должен будешь подчиняться мне во всем, что я ни предприиму». — «И только? Конечно, буду, мне и самому приятно быть с тобой заодно!» — «О, не только когда это будет для тебя удовольствием. Ты должен будешь выполнять все, что я ни пожелаю — в слепом послушании!» Тут он посмотрел на меня искоса, и с ухмылкой, и смущенно. Он не знал, как далеко это может зайти, насколько серьезно это для меня. Наконец он сказал, покраснев: «Я отдам тебе деньги». Он забавлял меня, это был такой человек, которого я среди пятидесяти других совсем не замечал. Ведь он же в счет не шел, правда? И вдруг он очутился передо мной так близко, что я разглядел его полностью. Я точно знал, что он готов продаться — без всякого шума, лишь бы никто об этом не знал. Это был действительно сюрприз, и нет ничего прекраснее минуты, когда тебе вдруг вот так открывается человек, когда его манера жить, которой ты не замечал до сих пор, вдруг перед тобой как на ладони, словно ходы червя в распавшейся надвое деревяшке...

Почему Райтингу не понравилось, что Базини в первую очередь вернул деньги не ему? (Райтинг разозлился, так как почувствовал пренебрежение со стороны Базини. Ему хотелось, чтобы Базини уважал его, почитал как властителя).

Как Базини реагирует на угрозу Райтинга подчиняться ему во всем? (Базини с легкостью соглашается, потому что не до конца понимает, во что это может перерасти. Ему проще унизиться перед одним, чем публично терпеть позор и насмешки всего класса).

Как в эпизоде проявляется характер каждого из героев, опишите?
(Базини малодушный, слабовольный, он пытается угодить. Райтинг жестокий, для него важно превосходство, иметь кого-то в своей власти и управлять им).

Как у Райтинга меняется отношение к Базини?

Как вы думаете, какова дальнейшая судьба Базини? (Базини будет терпеть унижения и наказания от товарищей, или же он сам признается перед классом и учителями).

Часть 3.

Прочитайте отрывок самостоятельно. Подчеркните в нём слова и выражения, которые показывают отношение героев к краже.

Как это совершается? Что происходит в такое мгновение? Таковы были вопросы, встававшие перед Тёрлесом. Они вставали неясно, с сомкнутыми губами, окутанные каким-то глухим, неопределенным чувством — то ли слабости, то ли страха.

В это мгновение раздался вопрос Райтинга.

Тёрлес сразу заговорил:

— Базини — вор.

И определенное, твердое звучание этого слова было так приятно ему, что он повторил его дважды.

— ...Вот. А таких наказывают... везде во всем мире. Надо заявить об этом, удалить его из училища! Пусть исправляется на стороне, среди нас ему уже не место!

Но Райтинг сказал с выражением неприятного удивления:

— Нет, зачем сразу доводить все это до крайности?

— Зачем? Неужели, по-твоему, это не само собой разумеется?

— Отнюдь нет. Ты держишься так, словно вот-вот хлынет серный дождь, чтобы всех нас уничтожить, если мы теперь оставим Базини в своей среде. А дело-то не такое уж страшное. Мы должны сохранять с Базини товарищеские отношения. Базини у нас в руках, мы можем делать с ним что хотим, по мне, хоть оплевывай его два раза в день. А если взбунтуется, мы

всегда сможем его осадить... Перестань только думать, что между нами и Базини есть что-то общее, кроме того, что его подлость доставляет нам удовольствие!

— Как можешь ты так говорить? Значит, с человеком, который крал, который потом предложил тебе себя в служанки, в рабы, ты готов по-прежнему вместе сидеть, вместе есть, вместе спать?! Я этого не понимаю. Тёрлес повернулся к Байнебергу. Но тот лишь ухмыльнулся.

— По мне, делайте что хотите. Меня не волнуют ни эти деньги, ни справедливость. В Индии его бы посадили на бамбуковый кол. Он дурак и трус, жалеть его нечего, и, право, мне всю жизнь было в высшей степени безразлично, что случится с такими людьми. Сами они ничтожны, а что еще может произойти с их душой, мы не знаем. Да благословит Аллах ваш приговор!

Тёрлес ничего не ответил. Решили взять Базини пока под надзор, в известной мере под опеку, чтобы тем самым предоставить ему возможность выпутаться. Отныне его доходы и расходы подлежат строгой проверке, а его отношения с остальными будут зависеть от разрешения троих.

С виду это решение было очень корректным и доброжелательным, «образцово скучным», как не сказал на этот раз Райтинг. Ведь каждый, не признаваясь в том себе чувствовал, что сейчас устанавливается какое-то промежуточное положение. Райтинг не отказался бы от продолжения этой истории, ибо она доставляла ему удовольствие, но, с другой стороны, ему еще не было ясно, какой дальнейший оборот дать ей. А Тёрлес от одной мысли, что теперь ему придется ежедневно иметь дело с Базини, чувствовал себя парализованным.

Как каждый из троих героев воспринимает кражу, совершённую Базини? Какие слова вы подчеркнули? (Тёрлес возмущён, ему неприятно теперь общаться с вором. Его представления о морали идеализированы. Райтинг воспринимает теперь положение Базини как возможность его

шантажировать, унижать. Это ему доставит удовольствие. Байнеберг равнодушно относится к таким оступившимся людям).

Письменный ответ на вопрос (не менее 2 предложений). Можно ли из данного фрагмента вычленить позицию автора? Как бы вы сформулировали авторское мнение и оценку?

Почему выражение «образцово скучным» заключено в кавычки? (Ирония. Выражение в прямом значении предполагает сугубо моральные действия, но заключённое в кавычки, оно приобретает противоположное значение).

Какие слова также указывают на то, что в сущности решение не является положительным? («с виду», «промежуточное положение»)

Часть 4.

Читаем следующий фрагмент. Запишите вопросы, которые у вас возникли после прочтения.

Что я провинился, я прекрасно знаю. Но я всегда надеялся загладить свою вину. И я совсем не ломаю себе голову по поводу того, как меня угораздило совершить подобный проступок. Такие вещи делаются быстро, сами собой, лишь потом замечаешь, что сделал какую-то глупость. Но если ему доставляет удовольствие искать за этим чего-то сверхчувственного, то, по мне, на здоровье. Ведь пока я должен подчиняться ему. Вот если бы он перестал колоть меня...

— *Что?*

— *Да, иголкой — ну, несильно, только чтобы посмотреть, как я на это реагирую...*

— *И ты делаешь все, что от тебя требуют?*

— *Что мне остается? Я хочу снова стать порядочным человеком и чтобы меня оставили в покое.*

— *А то, что тем временем произошло, тебе будет совершенно безразлично?*

— Я же ничего не могу поделать.

— Теперь хорошенько послушай и ответь на мои вопросы. Как ты мог красть?

— Как? Понимаешь, мне до зарезу нужны были деньги. Я задолжал трактирщику, и он не давал мне больше отсрочки. К тому же я был уверен, что деньги мне вот-вот пришлют. Никто из товарищей не давал мне займы; у одних не было и у самих, а бережливые просто ведь рады, если кто-то, кто не скупится, оказывается к концу месяца в затруднительном положении. Я, конечно, не хотел никого обманывать, я хотел только тайком взять в долг...

— Не то я имею в виду, — нетерпеливо прервал Тёрлес этот явно облегчавший Базини рассказ, — я спрашиваю: как... каким образом ты смог это сделать, как ты себя чувствовал? Что происходило в тебе в этот миг?

— Ну, да... ничего. Это же был только миг, я ничего не почувствовал, ничего не обдумал. Это просто случилось вдруг.

Проверка вопросов учащихся, ответы на некоторые из них.

После раскрытия кражи как складывается судьба Базини? (Рейтинг и Байнеберг издеваются над ним, шантажируют).

Почему он до сих пор не признался? (Боится публичного позора перед учителями и классом, боится исключения).

Как Базини оценивает совершённую им кражу? (Он понимает, что поступил безнравственно, глупо, необдуманно, поэтому готов понести наказание, но в то же время не видит в этом чего-то непоправимого).

Какова цель диалога для Тёрлеса? (Он хочет понять Базини, мотивы его поступков, определить критерии нравственности, отнести поступок Базини к тому, что дозволено, либо расценивать его как безнравственный).

Предположите дальнейший ход событий, судьбу Базини и Тёрлеса.

Часть 5.

Прочитайте самостоятельно последнюю часть.

Рано утром в классе появился директор, произнес гневную речь по поводу проявленной жестокости и назначил строгое расследование.

Базини сам пришел с повинной...

.... «Ну, хорошо, Тёрлес», — сказал директор, — скажите нам, что заставляло вас скрывать проступок Базини.

— Сам не знаю, господин директор. Когда я услышал об этом впервые, мне показалось это чем-то чудовищным... чем-то невообразимым... Я не мог представить себе тот миг, когда обрушилось на Базини такое унижение, и поэтому меня все время влекло к нему...

— Ну, да... вы, вероятно, хотите этим сказать, что испытывали естественное отвращение к проступку своего товарища и что зрелище порока вас в какой-то мере завораживало, как завораживает, утверждают, взгляд змеи ее жертву.

— Нет, это не было в сущности отвращение. Было так: сперва я говорил себе: он провинился и надо передать его тем, кому положено наказывать его... А потом он казался мне таким странным, что я ни о каких наказаниях уже не думал, смотрел на него совсем с другой стороны. Каждый раз во мне что-то давало трещину, когда я так о нем думал... <...>

Он сам чувствовал, что говорил плохо, но и это возражение, и тот основанный на недоразумении одобрительный отклик дали ему чувство высокомерного превосходства над этими старшими, которые, казалось, так мало знали о состояниях человеческой души.

— Я не виноват, что это совсем не то, что вы имеете в виду. Но я сам не могу точно описать, что я ощущал каждый раз. Но если я скажу, что думаю об этом теперь, вы, может быть, и поймете, почему я так долго не мог освободиться от этого. Не обращая внимания на озадаченные лица вокруг, словно лишь для себя, он продолжил и, не переводя дыхания, глядя прямо вперед, договорил до конца:

— ...Я, может быть, еще слишком мало учился, чтобы правильно выражаться, но я это опишу. Не могу сказать иначе, чем что вижу вещи в двух видах. Все вещи; и мысли тоже. Сегодня они такие же, как вчера, когда я пытаюсь найти различие между ними, но стоит мне только закрыть глаза,

как они оживают в другом свете. Я... я это не в буквальном смысле... не то что эти вещи живые, не то что у Базини было два облика... но во мне было что-то второе, что на все это не смотрело глазами разума. Так же, как я чувствую, что во мне оживает какая-то мысль, я чувствую, что при виде вещей что-то живет во мне, когда мысли молчат. Есть во мне, под всеми мыслями, что-то темное, чего я не могу вымерить мыслями, жизнь, которая не выражается словами и которая все-таки есть моя жизнь... Эта молчащая жизнь угнетала, теснила меня, меня всегда тянуло всмотреться в нее. Я страдал от страха, что вся наша жизнь такова, а я лишь от случая к случаю частями о том узнаю... о, мне было ужасно страшно... я сходил с ума...

Эти слова и сравнения Тёрлесу совсем не по возрасту, в огромном волнении в минуты почти поэтического вдохновения слетели с его губ легко и естественно. Теперь он понизил голос и, словно объятый своим страданием, прибавил:

— ...Теперь это прошло. Я знаю, что я все-таки ошибался. Я уже ничего не боюсь. Я знаю: 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...

Он умолк. Он счел совершенно естественным теперь уйти, и никто ему не помешал это сделать.

Как меняется взгляд Тёрлеса на проступок Базини? (Герой прозревает и начинает понимать, что человек не совершенен. Нет только хороших людей или только плохих. Каждый противоречив. Жизнь и поступки людей не вписываются в принятые моральные правила, все индивидуально и каждый может оступиться).

Вывод учителя: понятие морали в творчестве Роберта Музиля – одно из основных. В своих текстах автор формулирует «гибкую мораль», неустойчивую. На примере ситуации, описанной в романе, он говорит о том,

что мораль стала понятием спорным, а соответственно требует всегда проверки.

О каком другом взгляде, «другой жизни вещей» говорит Тёрлес? (Не рациональный взгляд, а чувственный, который не выражается словами, интуитивный и непонятный).

Как учителя реагируют на слова маленького Тёрлеса? Почему? (Герой сталкивается с непониманием. Учителя понимают мораль как систему универсальных догм, предписаний, непреложных законов. Понимание Тёрлесом морали глубже).

4. Подведение итогов, выводы по уроку.

Почему роман называется «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса»? (Душевное состояние героя на протяжении романа, даже опираясь на данные отрывки, нестабильно. Смятение и непонимание вызывает произошедшая в учебном заведении кража, которая заставляет героя, воспитанного по принципам общепринятой морали, сомневаться в её истинности и универсальности).

Уч-ль. В начале урока я попросила вас подумать над его темой, сформулировать её. Какие варианты у вас получились? Почему именно такой заголовок к уроку вы выбрали? Отражают ли предложенные темы проблемы, которые обсуждались на уроке?

Какие проблемы романа вы еще можете назвать с опорой на известные вам отрывки? (проблема взаимоотношений детей в ученическом коллективе, понимания и путей взаимодействия ученика и учителя, проблема самоопределения, самооценки и взаимооценки, вопросы познания, становления).

Как бы вы определили его жанр? (роман воспитания)

Какие знаковые произведения в мировой литературе, посвящённые теме становления личности, вам известны? (Л.Н. Толстой трилогия «Детство. Отрочество. Юность», произведения Ч. Диккенса «Оливер Твист», «Девид Копперфильд», приключенческие произведения М. Твена, роман В.

Каверина «Два капитана», в современной литературе М. Петросян «Дом, в котором...» и т. д.)

Почему тема так широко представлена в литературе? (Большое количество произведений, описывающих вопросы становления ребёнка, говорит об актуальности темы в разные периоды литературы и в разных странах).

5. Письменное задание. По итогам урока учащиеся письменно сжато отвечают на один из вопросов:

- Как раскрывается тема становления в романе Р. Музиля?
- Как осуществляется нравственный выбор, что на него влияет?

Прослушивание нескольких работ в классе.

6. Домашнее задание.

Написать сочинение по предложенному тексту Ф. Искандера, привести в качестве аргумента роман Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса».

Текст для сочинения

(1) Может быть, самая трогательная и самая глубокая черта детства – бессознательная вера в необходимость здравого смысла. (2) Я вспоминаю горницу в дедушкином доме, домотканый ковёр на стене, на котором вышит огромный бровастый олень с печальными глазами. (3) Позади оленя маленький человек, ссутулившись, с каким-то жестоким усердием целится в него из ружья. (4) Мне кажется, этот маленький человечек сердит на оленя за то, что олень такой большой, а он такой маленький, и чувствую, что этот маленький человечек никогда не простит этой разницы. (5) И хотя олень на него не смотрит, по его печальным глазам видно, он знает человека, который, ссутулившись, целится в него. (6) И олень такой огромный, что промахнуться никак невозможно, и он, олень, об этом знает, что промахнуться никак невозможно, а бежать некуда, ведь он такой большой, что его отовсюду видно. (7) Раньше он, наверное, пробовал бежать, но теперь понял, что от этого сутулого человека никуда не убежишь. (8) Я подолгу смотрел на этот ковёр, и любил оленя, и ненавидел этого охотника, с его ссутуленной в жестокое усердие спиной. (9) Помню хорошо и один из плакатов, которыми были оклеены стены дедушкиного дома. (10) Мужичок, горестно всплеснувший руками перед неожиданно развершимся мостом, в который

провалилась его лошадёнка вместе с телегой. (11) Под этой поучительной картинкой была не менее поучительная подпись: «Поздно, братец, горевать, надо было страховать!» (12) Я не очень верю этому мужичку. (13) Не успела лошадь провалиться, как он уже всплеснул руками и больше ничего не делает. (14) То, что я видел вокруг себя, подсказывало мне, что крестьянин вряд ли так легко расстанется со своей лошадью, он до конца будет пытаться спасти её, удержатъ если не за возжжи, то хотя бы за хвост. (15) Однажды мне показалось, что сквозь усы мужичка проглядывает улыбка. (16) Она проглядывала из щетины на лице, как маленький хищник из-за кустов. (17) Конечно, это мне показалось, но, видно, и показалось то потому, что я чувствовал фальшь. (18) Детство верит, что мир разумен, а всё неразумное - это помехи, которые можно устранить, стоит повернуть нужный рычаг. (19) Может быть, дело в том, что в детстве мы ещё слышим шум материнской крови, проносившейся сквозь нас и вскормившей нас. (20) Мир руками наших матерей делал нам добро и только добро, и разве не естественно, что доверие к его разумности у нас первично? (21) А как же иначе? (22) Я думаю, что настоящие люди - это те, что с годами не утрачивают детской веры в разумность мира, ибо эта вера поддерживает истинную страсть в борьбе с безумием жестокости и глупости.

Фазиль Искандер