

Олег Пагут, асистент

Концептуалізація психолінгвістичних мотивацій на інтертекстуальному рівні «фенотекст-генотекст» у новелі Р.Музіля «Тонка»

Je vous salue Marie

Jean-Luc Godard

Розгляд традиційних літературних образів чи міфологічних персонажів поза історичними та естетичними вимірами буття разом із встановленням їхньої структурно-типологічної й семантичної єдності приводить до розуміння мови як матеріальної практики, а тексту як матеріального продукту [6].

Трактування традиційної міфопоетичної системи, зокрема у модерністському письмі, базується на позначенні процесу перетинання та взаємовпливові різних текстів в одному окремо взятому. Інакше кажучи, йдеться про так звану інтертекстуальність (термін впроваджений Ю.Крістєвою), а також про концепцію «поетичної мови» як мови матеріальності - традиційні, на нашу думку, засоби модерністського тлумачення тексту.

Згідно з Ю.Крістєвою, «мова - це діалектична боротьба двох полюсів: «семіотичного» (прелінгвістичної чи транслінгвістичної модальності психічних вписувань, що контролюються первинними процесами «переміщення» та «конденсації») та «символічного» (репрезентація мови як системи знаків)». Ю.Крістєва аргументує свою теорію за допомогою опозиції «фенотекст-генотекст: фенотекст як рівень значень забезпечує комунікаційну функцію, а генотекст як рівень означування забезпечує процес продукування значень» [4, 495].

З цього погляду надзвичайно репрезентативною є новела Р.Музіля «Тонка» (завершує цикл під загальною назвою «Три жінки»), в котрій образ головної героїні варто, на наш погляд, звести до парадигми культурного конструкту, розгля-

даючи їй надалі як своєрідну форму абстракції, насиченої найрізноманітнішими модерністськими атрибутами. А тому мета нашої статті - вникнути в цей ітертекстуальний дискурс «замовчуваності і неказаності» навколо того образу, інтерпретуючи його як психолінгвістичну структуру на опозиційному рівні «фенотекст-генотекст». Зазначимо, що розгляд музілівської новели на цьому рівні робиться вперше у вітчизняному літературознавстві.

У «Тонці» події розгортаються в сучасному реалістично змальованому вимірі. В одній із проекцій цього виміру (якщо подивитися на події «звідти», наприклад, очима матері головного персонажа) - перед нами «звичайна історія мезальянсу, дивного союзу рафінованого молодого інтелігента з «безсловесною», з «дівчиною з магазину» [5, 22]. Герой, однак, намагається, так би мовити, вирватися за межі цього «виміру», з цієї задушливої атмосфери, а тому й вирішує поєднати свою долю з долею Тонки, щоб таким чином у собі самому синтезувати стереотипні шаблони з покликком серця. Отож, перед нами знов-таки (як і в двох попередніх новелах) раціональний розрахунок і лабораторний експеримент, своєрідна метафорична культурологічна подорож крізь власні душевні лабіринти, щоб отримати можливість досягнення «іншого стану». Як зауважує з цього приводу Д.Затонський, «витончену психологічну проблематику новели «Тонка» Р.Музіль тісно переплітає з історією двох молодих людей, що не існують поза соціальним часом, а так чи інакше пов'язаних з оточуючою їх дійсністю, і котрі випробовують на собі їх вплив і намагаються їй протистояти» [3, 140-141].

Починається новела із намагань головного героя пригадати свою першу зустріч з Тонкою: «An einem Zaun. Ein Vogel sang. Die Sonne war dann schon irgendwo hinter den Büschen. Der Vogel schwieg. Es war Abend. Die Bauernmädchen kamen singend über die Felder. Welche Einzelheiten! Ist es Kleinigkeit, wenn solche Einzelheiten sich an einen Menschen heften? Wie Kletten?! Das war Tonka. Die Unendlichkeit fließt manchmal in Tropfen»* [9, 84]. Привертає увагу культурологічний символ паркану, що є наскрізним у новелі «Тонка», і який тут найбільш адекватно, на нашу думку, ілюструє модель

* «Паркан. Співав птах. Потім сонце було вже десь за кущами. Птах затих. Смеркалося. Через поле йшли, співаючи, дівчата. Які подробиці? Хіба це дрібниці, коли людини чіпляються такі подробиці? Немов реп'яхи! І все це Тонка. Іноді безкінечність просочується краплями» (тут і надалі цитати подано в авторському перекладі. — О.П.).

діахронічних відношень «архетип-стереотип». Адже паркан служить своєрідним символом - межею існування героїні між дійсністю і міфом. А «співаючий птах» - це душа, відкрита назустріч «возз'єднанню» з коханим; дівчата, що з піснею ідуть полем, - персоніфіковане, воскресле прізвище Тонки (одне з тих чеських прізвищ, які означають «він співав» або «він йшов через луг») [2, 353].

У другому спогаді описано дитинство Тонки. Тут уже загадковість її особистості немов стирається, перед нами - «середньостатистична людина, продукт і, як наслідок, жертва конкретних соціальних умов.» [2, 353]. Нашарування на текст конкретних стереотипів слід розцінювати як нашарування один на одного двох полюсів життя, що, в свою чергу, канонізується у двоголосся мелодії життя.

Що ж стосується третього спогаду (зауважимо, що третій спогад можна розглядати на певному метарівні, оскільки спогади тут - це своєрідний перформатив, що створює інтерсуб'єктивну ситуацію: вони не плінуть стихійно, вони психолінгвістично вмотивовані - викликані з метою перцепції власного розуму та уяви), то тут йдеться про екскурсію головного героя у площину можливості досягнення «іншого стану»: він усвідомлює, що Тонка якраз і є тим «маргінесом», здатним докорінно змінити його буття, а загалом і повністю модифікувати всю його внутрішню суть.

Отож, вибір зроблено. Залишається лише досягнути апофеозу особистості. І тут починаються, так би мовити, текстуальні блукання героя: хоч він свідомо (навіть із захопленням) акцентує простоту Тонки, оскільки це увірзане отой виплеканий у християнському лоні архетип «*femme fragile*» - уособлення безкорисливого добра і любові, проте для середовища, в якому перебуває героїня, така акцентуація незрозуміла й недосяжна. Таким чином, фенотекст ніби більше не здатний забезпечити комунікативну функцію новели на тематичному рівні, а тому на рівні генотексту Р.Музіль вводить багатоярусні прелінгвістичні чи транслінгвістичні «психічні вписування», які можна розцінювати як нашарування найрізноманітніших, підпорядкованих насамперед іронії, кодів у тексті.

Передусім візьмемо до уваги походження головної героїні. Походження Тонки, як, зрештою, і саме ім'я, оповите цілковитою загадкою: у творі не названо її прізвища, нічого не сказано про її батьків, середовище, в якому вона зростала і виховувалася, і т.п. І оскільки Тонка (як організм) служить

метафорою твору, а метафорою тексту служить «плетиво інтертекстів-контекстів різних мов» (інтертекстуальність), і, оскільки, за Р.Бартом, «текст не має батька» [1, 382], то відсутність походження головної героїні ми можемо трактувати як конвергенцію поліфонії Тонки (як суб'єкта) і поліфонії самого тексту. Р.Барт у своєму текстуальному аналізі бальзаківського Сарразіна трактував таку відсутність походження як категоріальну ознаку модерного поліфонійного тексту: «Спосіб чи характер висловлювання не може тут базуватися на якомусь походженню чи засадах. І саме така нездатність є одним із масштабів, що дозволяє інтепретувати поліфонію тексту. Чим невловиміше походження висловлювання, тим поліфонічніший текст. У модернових текстах багатоголосся трактується аж до заперечення будь-яких підвалин: одним словом, йдеться про дискурс, чи ще краще: мова говорить - це й усе» [8, 46]. Але, якщо детальніше зупинитися на спогадах головного героя, що супроводжуються суцільними галюцинаціями, взяти до уваги його перші сумніви щодо правильності зробленого вибору, то тут ми наштотуємося й на інше: субординвану «структурою ірраціонального» [12, 187] двозначність, такий собі «містичний парадокс» [7, 61], коли мова сама собі суперчить. «Das war Tonka... Aber war es überhaupt so gewesen? Nein, das hatte er sich erst später zurechtgelegt. Das war schon das Märchen; er konnte es nicht mehr unterscheiden. In Wahrheit hatte sie doch damals bei ihrer Tante gelebt, als er sie kennenlernte..., die eigentlich ihre viel ältere Base war, und deren kleiner Sohn, der eigentlich ein unehelicher Sohn war, wenn auch aus einem Verhältnis, das sie so ernst genommen hatte wie eine Ehe, und einer Großmutter, die nicht wirklich die Großmutter, sondern deren Schwester war, und früher wohnte noch ein wirklicher Bruder ihrer toten Mutter dort... Übrigens hieß sie nicht ganz mit Recht Tonka... man sprach in diesen Gassen ein seltsames Gemisch zweier Sprachen. Aber wohin führen solche Gedanken?! Sie war ja doch an einem Zaun gestanden damals... In Wahrheit hatte er sie zum erstenmal am «Ring» gesehen... Das war nun klar. Sie war also damals in dem Tuchgeschäft»* [9, 84-88].

* «Це була Тонка... Але чи було це взагалі так? Ні, все це він вже пізніше придумав. І це була вже казка, яку він не міг відрізнити від дійсності. Адже насправді, коли вони познайомилися, вона жила у своєї тітки..., котра власне була її набагато старшою кузиною; тут жив також маленький син тітки, котрий був власне її позашлюбним сином, хоч і з'явився на світ від зв'язку, який тітка розцінювала так серйозно, як і законний шлюб; і ще з ними жила бабуся, котра насправді була сест-

Як бачимо, на рівні фенотексту висловлювання визначає недвозначна зміна ілюзій і розчарувань героя, а невинні сподівання, що супроводжуються казкою, продукують на рівні генотексту постійно наростаючі суперечності між бажаним і дійсним. Іншими словами, якщо правда існує тільки в межах мови, то ми дозволимо собі стверджувати, що тут не що інше як своєрідна гра фенотексту і генотексту: правда про правду реалізується шляхом всепоглинаючої іронії. Слушне в такому аспекті зауваження Р.Барта: «Іронічний код, функціонування якого забезпечує сам дискурс, є по суті експліцитним цитуванням того, що говорять інші. Іронія проте відіграє роль афіші й деструктуалізує разом з тим багатозначність, яка могла б очікуватися від цитатного дискурсу» [8, 49].

І якраз таким кодом, що функціонує, так би мовити, по той бік новели як «вторинної моделюючої системи» (визначення Ю.Лотмана) перебуває мова Тонки, мова, як «деяка первинна суть, що отримує матеріальне інобуття, уречевлюючись (стаючи річчю) у тексті» [6, 430]. Цікавий той факт, що мова героїні - це, власне, її мовчання, «німота», «...weil sie die gewöhnliche Sprache nicht sprach, sondern irgendeine Sprache des Ganzen...»* [9, 92]. Банальна мрія її життя - «...selbst einmal auf dem Theater zu stehen und mit ganzer Kraft die Leute glücklich oder unglücklich zu machen» [9, 91]. Отож, на рівні генотексту «мовчання» Тонки є тим інтерсуб'єктивним концептом, який у процесі продукування наративного модерністського дискурсу оберігає власне текст від моносуб'єктивного сприйняття. «Абстрактна мова цілого», що нею, здається, розмовляє Тонка, є тим складником, що спричиняє деструкцію бінарного співвідношення архетип - стереотип (Тонка та її духовний світ - безіменний герой із своїм раціоналізмом). На рівні ж фенотексту ця «мова» покликана подолати розбіжності між казкою (читаймо природою) і об'єктивною дійсністю. Однак це виявляється неможливим, оскільки «абстрактна мова» героїні є апіорною щодо реального світу: «die Natur besteht aus lauter häßlichen Unscheinbarkeiten, die so traurig getrennt voneinander

рою бабусі, а ще раніше там жив справжній брат покійної матері Тонки... До речі, вона називалася насправді не зовсім Тонка... У цих кварталах розмовляли дивною сумішшю двох мов. Але куди заведуть такі думки?! Вона ж стояла тоді біля паркану... Насправді він побачив її вперше на «Рінгу»... Тепер все було ясно. Вона працювала тоді в магазині тканин.

* «...тому що розмовляла вона не звичайною мовою, а якоюсь абстрактною мовою природи...»

leben wie die Sterne in der Nacht» і «jedes einzelne war häßlich, und alles zusammen war Glück»* [9, 92-93].

Інтерсуб'єктивна мова Тонки на рівні фенотексту трансформується у просте «комунікативне непорозуміння». Як наслідок, ця «абстрактна мова», що порівнюється з музикою, поряд із її співом, простотою, «Undurchsichtigkeit in ihrem Geiste»,† [9, 89] спричинює різноманітні галюцинації у підсвідомості Тонки: «Das waren gewiß lauter kleine Erlebnisse, aber das Merkwürdigste ist: sie waren in Tonkas Leben zweimal da, ganz die gleichen. Sie waren eigentlich immer da. Und das Merkwürdige ist, sie bedeuteten später das Gegenteil von dem, was sie anfangs bedeuteten. So gleich blieb sich Tonka, so einfach und durchsichtig war sie, daß man meinen konnte, eine Halluzination zu haben und die unglaublichsten Dinge zu sehen»‡ [9, 94]. Таким чином, «мовчання» Тонки є зв'язуючою ланкою між правдою і прихованим (скажімо, прихованими значеннями, які продукує генотекст), а сама Тонка як «текстуальний об'єкт виступає водночас проблемою форми тексту. Вона існує у тексті і задля тексту як щось «несказане» [11, 83]. Тому й описам у тексті відводиться другий план, а сама героїня розцінюється як єдине поліфонічне неповторне явище, суть якого ототожнюється з музикою.

Справжні текстуальні блукання героя розгортаються після того, як він одружується з Тонкою і переїжджає у місто (V розділ). Герой експериментує: він намагається її «перевиховати», тобто довести до бажаного рівня. Він влаштовує свою дружину в одній із вечірніх шкіл, щоб «зробити її розумнішою». І тут ми знову ж таки, як це було у новелі «Гріджія», нашттовуємося на цивілізаторський елемент - «Schrift» («почерк»). Один з етапів «перевиховання» - якось виправити її почерк: «sie hatte ungelenke Schrift und fürchtete auch die Rechtschreibung»§ [9, 102]. Однак таке

* «природа складається із непоказних дрібничок, котрі існують у такій же сумній віддаленості одна від одної, немов зорі вночі» ... «все окремо було таким негарним, а все разом було щастям».

† «нерозважливстю»

‡ «Звичайно, все це були дрібниці, але як не дивно, їй довелося пережити їх двічі - одні й ті самі. Власне кажучи, вони були поряд з нею постійно. А найдивовижнішим було те, що пізніше вони означали пряму протилежність до того, що вони означали спочатку. Такою незмінною залишалася Тонка, такою простою й прозорою, що це здавалося галюцинацією, ніби тобі раптом наяву видалися цілком неймовірні речі».

§ «вона писала незграбно і боялася правопису»

раціоналізаторське «перевиховання» заздалегідь приречене, оскільки сама героїня «wie Natur rein und unbehauen»* [9, 102]. І хоча почерк Тонки якоюсь мірою виробився - «er... freute sich über die lächerlich kaufmännische Schönschrift, die ihr dort anwuchs»†[9, 102], - проте суть її морального існування залишається двозначною, тому що вона сама - письмено, архаїчний знак, коріння якого сягає у глибину тисячоліть.

Вирішальним пунктом, в якому сконцентрований увесь інтертекстуальний потенціал новели, служить введення автором на рівні генотексту таємничого, майже містичного факту вагітності й хвороби Тонки, в результаті чого взаємоналежність бінарної структури «архетип-стереотип» модифікується у хитромудре «Dornengerank... im Kopf»‡ [9, 87]. Знову спостерігаємо містифіковану гру фенотексту й генотексту (маємо на увазі раціоналістичний шлях протагоніста від підозри до невтомного пошуку можливості досягнення «іншого стану», каталізатором якої і служить загадкова вагітність). З іншого боку, генотекст, продукуючи факт таємничої вагітності та хвороби, перегукується із хресною дорогою Ісуса Христа: подібно, як це знаходимо у біблійній історії, наприкінці шляху, яким крокує Тонка, результатом має стати не смерть, а величне перевтілення.

Не так важливо, чи зраджувала Тонка своєму чоловікові чи ні: вирішальним є те, що герой попри весь свій раціоналізм намагається перенестися у той містифікований вимір (йдеться про «jungfräuliche Zeugung»§ [9, 107], що, в свою чергу, поставить під сумнів досконалість наукового методу пізнання. І якраз це «jungfräuliche Zeugung» (його можемо порівняти з неземною красою Португалки чи дивакуватістю «гріджії») на рівні генотексту, опозиційне до «зради» Тонки на рівні фенотексту вилучає протагоніста з раціонального (читаймо стереотипного) виміру буття: «man ist fern aller Wahrheit, man ist in einer Welt, die den Begriff Wahrheit nicht kennt. Tonka war in die Nähe tiefer Märchen gerückt. Das war die Welt des Gesalbten, der Jungfrau und Pontius Pilatus, und die Ärzte sagten, daß Tonka geschont und gepflegt werden mußte, sollte sie ihren Zustand überdauern»** [9, 107]. Як наслідок -

* «як сама природа, чиста й недоторкана»

† «він... радів з того, який кумедно гарний почерк, немов у якогось підприємця, у неї там виробився».

‡ «тернове сплетіння у голові»

§ «непорочне зачаття»

** «...ти далекий від будь-якої істини, ти перебуваєш у світі, якому невідоме саме поняття «істина». Це був світ помазаника господнього,

символічно-містичні метаморфози, що відбуваються з Тонкою (подібно, як це було вже з кішкою у «Португалці»): всупереч вагітності її тіло немов тане на очах - модифікується все її єство. «Tonka war bei diesem Leben ohne Licht und voll Sorgen hingewelkt, und sie verblühte natürlich nicht schön wie manche Frauen, die Berauschendes ausströmen, wenn sie verfallen, sondern sie welkte unscheinbar wie ein kleines Küchenkraut, das gilbt und häßlich wird, sobald die Frische seines Grüns verloren ist. Ihre Wangen blaßten und fielen ein, dadurch sprang die Nase groß aus dem Gesicht, der Mund erschien breit, und sogar die Ohren standen etwas weg; auch der Körper magerte ab, und wo früher biegsame Fülle des Fleisches gewesen war, blickte jetzt ein ländlicher Knochenbau durch»* [9, 108]. Такі метаморфози ще раз переконливо доводять неможливість подальшого існування героїні в суспільних стереотипних рамках (їдеться про впорядковані стосунки, загальноприйняті норми екзистенції: кохання, шлюб, сім'я, діти, домашнє господарство тощо). Адже з погляду матері протагоніста Тонка - не що інше, як зловісний знак, порушення «звичного ходу життя» (чи, як ще його остаточно сформулював Р.Музіль у «Людині без властивостей», «seinesgleichen geschieht»†). Характерно, що в такому ж дискурсі перебував Гомо у «Гриджії», коли захворів його син, чи барон фон Кетен з «Португалки», коли завершення війни порушило звичне повсякдення; і в обидвох випадках каталізатором такого розладу була жінка.

При всьому бажанні визнати факт непорочного зачаття (пряма паралель між Тонкою і дівою Марією) герої у своїх вчинках керується власним сумнівом і двозначністю як елементами «іншого стану», досягнути якого він намагався завдяки «зраді» дружини. Таким чином, прірва між раціоналізмом та «іншим виміром» настільки зростає, що не залишається шансів для «возз'єднання» закоханих. Цю прірву якраз і уособлюють

діви Марії і Понтія Пилата, а лікарі говорили, що її потрібно берегти і доглядати, щоб вона могла пережити свій теперешній стан».

* «при такому безпросвітному й повному турбот житті Тонка почала швидко в'янути, і, звичайно, відшвітала вона не так прекрасно, як інші жінки, котрі, здається, випромінюють п'янку чарівність, коли вони підупадають, а танула непомітно, немов неоковирна кухонна травичка, яка жовтіє і сохне, тільки не втрапить свою зелену свіжість. Щоби її поблякли і запалися, із-за цього на обличчі сильно виступив ніс, рот виявився широким, і навіть вуха дещо стирчали; також досить змарніло її тіло - там, де раніше була гнучка плоть, залишився тільки селянський кістяк».

† «повторення подібного»

стереотипні знакові системи, які органічно вплетені у розмаїту канву тексту і які на рівні фенотексту забезпечують стереотипну комунікаційну функцію: «*seine Mutter, die Ärzte mit dem Lächeln der Vernunft, das glatte Laufen der Untergrundbahn..., der Schutzmann..., der donnernde Wasserfall der Stadt*»* [9, 110]. З іншого боку, як зауважує Р.Вілемсен, «трактування особистості героїні шляхом наукового обґрунтування... раптово обривається на факті загадкової вагітності. Натомість зрозумілість очевидного служить для самоутвердження Тонки перед науковими методами і водночас завершує першу секвенцію спроб протагоніста збагнути її суть. Такі спроби наприкінці тексту - це яскраво виражене відмежування від істини» [11, 96]. Ми дозволимо собі стверджувати, що спроектована генотекстом міфема непорочного зачаття ніби змушує героя засумніватися у досконалості наукового методу пізнання дійсності. Такий сумнів Т.Пекар трактує як «*Selbst-Mystifikation*» («само-містифікація») [10, 145]: знаючи напевне, що Тонка його зрадила, він намагається відмежуватися від цієї істини, водночас підсвідомо продукуючи в своїй уяві образ «третього зайвого», коханця (неіснуючого!) дружини. Однак текстувальні блукання героя у лабіринті «самомістифікації» знову ж таки зазнають краху: дискурс, у якому перебуває протагоніст, ніби розчленовується на позбавлені смислу коди, чи, як їх ще називає сам автор, «дрібниці»; інакше кажучи, деструктуризується інтертекст як єдина поліфонічно організована система: «*von ihnen (den Dingen) galt, wenn man die Welt nicht mit den Augen der Welt ansieht und sie schon im Blick hat, so zerfällt sie in sinnlose Einzelheiten, die so traurig getrennt voneinander leben wie die Sterne in der Nacht*»† [9, 117].

Структурна можливість існування «третього зайвого» (щось приблизне ми вже спостерігали у новелі «Португалка») і є якраз тим каталізатором, що спричиняє часткову деструктуризацію інтертексту. Опозиційним елементом, за допомогою якого розчленовані рештки модерного тексту декодуються у єдину метасистему, знову ж таки служить «*die sprache des Ganzen*» («абстрактна мова цілого») Тонки. Конструюван-

* «мати, лікарі з посмішкою розуміння, рівномірний рух підземного транспорту..., поліцейський..., гуркотнеча водопаду міської метушні».

† «віра у них (у речі) повинна існувати набагато раніше, аніж вони самі; якщо ти не дивишся на світ його власними очима, а вже споглядаєш його по-своєму, то він розпадається на окремі безглузді дрібниці, які існують одна від одної так само порізно сумно, немов зорі вночі».

ня такої метасистеми трансформується у міф: Тонка, як архаїчний знак, на рівні генотексту розцінюється як потойбічне знамення («in solchen Augenblicken, wo ihn von allen ein Firnis der Kälte trennte, war Tonka mehr als Märchen, da war sie fast wie eine Sendung»), що дозволяє героєві «anders durch die Welt gehen als am Faden der Wahrheit»* [9, 118]. Однак раціоналізм і стереотипи існування не дозволяють йому органічно вплетися у це міфологічне поле: «Aber niemand wird es ihm übelnehmen, daß er aus solchen Gründen weder das eine noch das andere tat. Denn alle solche Gedanken oder Eindrücke mögen ja ihre Berechtigung haben, doch zweifelt heute niemand, daß sie zur Hälfte nur Gespinst sind. Also dachte er sie und dachte sie nicht ganz ernst. Er kam sich wohl manchmal wie geprüft vor, aber wenn er erwachte und zu sich wie zu einem Manne sprach, mußte er sich sagen, daß solche Prüfung doch nur in der Frage bestand, ob er gegen die neunundneunzig Prozent Wahrscheinlichkeit, daß er betrogen worden und ein Dummkopf sei, gewaltsam an Tonka glauben wolle. Allerdings hatte diese beschämende Möglichkeit schon viel von ihrer Wichtigkeit verloren»† [9, 118]. Тому й залишається Тонка таким собі «halbgeborener Mythos»‡ [9, 123], а можливість існування «третього» у подальшому розвитку сюжету декодується християнською символікою: «...ich werde wie der liebe Gott bei dir sein, tröstete er sich, ohne sich etwas dabei denken zu können»§ [9, 126].

Р.Музіль, проводячи пряму паралель між Тонкою і дівою Марією, навантажує образ героїні атрибутами богині Ізиди. Однак Ізіда тут, якщо можна так сказати, швидше християнська, аніж язичеська, адже події новели розгортаються під

* «у такі моменти, коли осуга холоду відділяла його від усього світу, Тонка здавалася чимось набагато більшим, ніж казка,- майже посланням всевишнього»; «крокувати дорогою життя по-іншому, не тримаючись за ниточку істини».

† «Але ніхто не кине йому докір, що з таких причин він не робив ні того, ні іншого. І хоч усі ці думки і враження можуть мати своє підгрунття, проте сьогодні ніхто не сумнівається, що це тільки напівхімери. Отож він думав про це, але не зовсім всерйоз. Іноді йому все це видавалося випробуванням зверху, однак коли він прокидався і говорив із собою як з чоловіком, йому доводилося собі сказати, що суть такого випробування полягає в питанні: незважаючи на те, що його на 99 відсотків обдурили, і що він круглий дурень, чи змусить він себе вірити Тонці. В будь-якому випадку така принизлива можливість вже втратила для нього свою важливість».

‡ «наполовину народжений міф»

§ «я буду з тобою, як милосердний господь, втішав він себе, не маючи при цьому нічого на увазі».

символічним знаком Місяця, який немов захищає Тонку від зовнішнього хаосу: «Sie war ja doch an einem Zaun gestanden damals, vor der dunkel offenen Tür eines Häuschens, des ersten im Dorf gegen die Stadt zu, trug Schnürstiefel, rote Strümpfe und bunte, breite, steife Röcke, schien, während sie sprach, nach dem Mond zu sehen, der blaß über dem gemähten Korn stand, antwortete schlagfertig scheu, lachte, fühlte sich im Schutz des Mondes, und der Wind blies so sanft über die Stoppeln, als müßte er eine Suppe kühlen»* [9, 86-87].

Однак автор не тільки використовує традиційні міфологічні образи. Він «створює оригінальні, незвичайні за своєю ємкістю символи»: йдеться про сніжинку посеред літа - образ, «на якому тримається смислова «багаторусність» новели» [2, 350]: «Und in diesem Augenblick erkannte er sie ganz klar. Eine mitten an einem Sommertag allein niederfallende Schneeflocke war sie»† [9, 125]. Додамо, що введення цього символу в канву тексту ще раз доводить неможливість існування Тонки в раціональній сфері буття, адже сніжинка посеред літа - абсурдне явище з погляду науки. Тому й немає шансів на виживання для героїні. Шлях до возз'єднання з коханим, який асоціюється із стражданнями господніми, лежить через смерть: «...und irgendwo mußte der Palst der Güte stehen, wo sie vereint leben sollten und sich niemals trennen»‡ [9, 127]. Для реалізації цього возз'єднання генотекст і далі продукує символічні метаморфози: Тонка порівнюється із собакою (як це вже було в епізоді з кішкою у «Португалці»): «da sagte er sich: vielleicht war Tonka gar nicht so gut, wie ich mir eingebildet habe; aber gerade daran zeigte sich das geheimnisvolle Wesen ihrer Güte, das vielleicht auch einem Hund hätte zukommen können»§ [9, 126]. На нашу думку, собака якраз є тут тим недосяжним символом, який психолінгвістично

* «вона стояла ж тоді біля паркану, у темряві відчинених дверей будиночку, першого по дорозі, що вела у місто, на ній були шнуровані черевички, червоні панчохи і строкаті широкі накрохмалені спідниці; а коли вона розмовляла, то, здавалось, позирала на блідий місяць, який немов зависав над скиртами, відповідала дотепно, сміялася, ніби відчувала себе під захистом місяця, а вітер так обрежно повівав над стернею, мов охолоджував гарячий суп».

† «І в цей момент він раптом збагнув її суть: посеред літнього дня одинокі падаюча сніжинка».

‡ «ідесь мав бути палац доброчесності, де вони повинні були жити разом і ніколи не розлучатися».

§ «Він говорив собі: може Тонка й не така добра, як я змалював у своїй уяві; але саме в цьому виявлялася таємничая суть її доброти, яка, напевне, притаманна також і собаці...»

вмотивовує музилівську категорію «іншого стану»: «...Denk dir, ein Mensch geht mit einem Hund ganz allein im Sternengebirge, im Sternenmeer!...»* [9, 126]. Цікаво й те, що ці метаморфози тривають і після смерті: Тонка перевтілюється у своєрідний клич, який лише іноді вривається у вже тепер повністю «впорядкований» світ героя (винахід, над яким так довго працював, завершено, і тепер він перебуває в ореолі раціонального успіху). Цей клич немов лунає з якоїсь іншої несвідомої і недосяжної сфери, скажімо сфери, в якій панує смерть і в яку поринуло тепер духовне ество Тонки: «Bloß wie er da um sich sah, blickte er plötzlich einem der vielen Kinder ringsum in das zufällig weinende Gesicht; es war prall von der Sonne beschienen und kümmerte sich wie ein gräßlicher Wurm nach allen Seiten: da schrie die Erinnerung in ihm auf: Tonka! Tonka! Er fühlte sie von der Erde bis zum Kopf und ihr ganzes Leben. Alles, was er niemals gewußt hatte, stand in diesem Augenblick vor ihm, die Binde der Blindheit schien von seinen Augen gesunken zu sein; einen Augenblick lang...»† [9, 127]. І в цю ж мить Тонка постає перед ним, як «kleiner warmer Schatten... auf seinem glänzenden Leben»‡ [9, 128]. Отож, клич, в якій перетворилася Тонка після смерті, залишається без відповіді.

Загалом можемо сказати, що в новелі «Тонка», незважаючи на підкреслено реалістичну атмосферу і соціальний елемент у зображенні взаємовідносин героїв з навколишнім світом, панує прагнення вивести зображувану ситуацію за межі об'єктивної реальності шляхом найрізноманітніших психолінгвістичних вписувань: введення біблійної символіки (новозавітний мотив непорочного зачаття, хресна дорога Ісуса Христа) або образів-символів, декодування яких допомагає глибше осягнути психологічну амбівалентність характерів (паркан як втілення роздільного начала чи сніжинка посеред літа як уособлення неповторності, унікальності особистості). Продукування генотекстом різних християнсько-міфологічних

* «подумати тільки: людина зовсім одиноко крокує із собакою через зоряні гори, по зоряному морю»

† «Просто, коли він раптом оглянувся, його погляд зупинився на обличчі однієї дитини, котра плакала. Сонце світило дитині прямісінько в обличчя, від чого воно морщилося, немов потворний хробак - і тоді споглади ніби закричали в ньому: Тонка! Тонка! Цей спогад наскрізь пронизував його, він відчував її у собі. Все, чого він ніколи не знав, постало в цю мить перед ним, немов пелена осліплення раптом спала з його очей, але тільки на мить...»

‡ «маленька тепла тінь... на блискучому житті»

празразків та оригінальної символіки на інтертекстуальному рівні новели побудовано як медитативний пошук змісту буття.

Література:

1. Барт Ролан. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.- Львів: Літопис, 1996.- С.380-384.
2. Давлианидзе Д.С. Комментарии // Musil Robert. Ausgewählte Prosa.- Moskau: Verlag Progress, 1980.- С.346-376.
3. Затонский Д.В. Австрийская литература в XX ст.- М., 1985.
4. Зубрицька М. Феміністична теорія та критика. Юлія Крістева // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.- Львів: Літопис, 1996.- С.495-496.
5. Карельский А.В. Утопии Роберта Музиля // Musil Robert. Ausgewählte Prosa.- Moskau: Verlag Progress, 1980.- С.3-36.
6. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.- Львів: Літопис, 1996.- С.430-441.
7. Albertsen Elisabeth. Zur Dialektik von Ratio und Mystik im Werk Robert Musils.- München, 1968.
8. Barthes Roland. S/Z.- Frankfurt a/M, 1976.
9. Musil Robert. Ausgewählte Prosa.- Moskau: Verlag Progress, 1980.
10. Pekar Thomas. Die Sprache der Liebe bei Robert Musil: Musil-Studien, Bd. 19.- München: Wilhelm Fink Verlag, 1989.
11. Willemsen Roger. Devotionalien - über Musils «Tonka» und Godards «Je vous salue Marie» // Kunst, Wissenschaft und Politik von Robert Musil bis Ingeborg Bachmann: Musil Studien, Bd.14.- München: wilhelm Fink Verlag, 1986/- S.81-103.
12. Willemsen Roger. Robert Musil. Vom intellektuellen Eros.- München, 1985.