

УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Данилова Ю.В.

студентка,

*Дніпропетровський національний університет
імені Олеся Гончара*

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В ОПОВІДАННІ Р. МУЗІЛЯ «ГРІДЖІЯ»

На рубежі століть внаслідок політичного безсилля і знецінення культурних традицій виникає конфлікт поколінь і криза ідентичності. Ерос розглядається в цьому контексті як природна сила, засіб боротьби з віджилими соціальними нормами і культурним застоєм, а також сфера здобуття «втраченого Я». На тлі загальної соціальної нестабільності тіло розглядається як стійкий полюс, незмінна константа людського буття, звідси – інтерес до тілесних практик і насамперед сексуальності людського тіла.

Цей інтерес актуалізується і в зв'язку з розвитком медичних наук. Важливим є той факт, що медицина цікавиться насамперед патологією, тому натуралісти ХІХ століття звертаються до патологічної спадковості, а представники культури рубежу століть – до патологічної форми вираження сексуального початку. Так, опублікована в 1886 році робота австрійського психіатра Крафт-Ебінга «Psychopathia sexualis» є компендіумом сексуального знання епохи. Об'єктом дослідження тут стають німфоманки й фригідні жінки, гомосексуалісти, розпусні пролетарі і випадки інцесту, а сексуальність трактується як результат виродження, як хвороба. При цьому об'єктом пильної уваги вчених стає саме жіноче тіло. У чоловічій свідомості межі століть жінка асоціюється з еросом, природою, хворобою. Так, Зигмунд Фрейд стверджує, що істерія є в основному жіночим захворюванням.

У 1923 році Роберт Музіль опублікував збірку оповідань «Три жінки» (Drei Frauen), що містить розповіді «Гріджія» (Grigia), «Португалка» (Die Portugiesin) і «Тонка» (Tonka). Кожна з історій трьох жінок зосереджена на зображенні головної героїні-жінки, презентованої крізь призму чоловічого сприйняття. Найбільше це стосується новел «Тонка» та «Гріджія», але якщо у першій з них акцентовано увагу на непоясненості жіночого «Я», то у другій на перший план висувається тема єдності еросу і смерті.

Дія «Гріджії» відбувається в старовинному гірському селі, жителі якого продовжують вести те ж патріархальне життя, що і їхні предки-рудодокопи, які оселилися в цих місцях ще в XVI столітті. Герой новели Гомо – представник цивілізованого світу. Опинившись серед жителів села, він поступово підпорядковується новому для нього ритму життя, втрачає будь-який зв'язок із зовнішнім світом. Містеріальний мотив людини, що опинилася на порозі смерті, актуалізований в імені героя: він людина взагалі. Не випадково в новелі не описується його зовнішність, а факти біографії повідомляються скупі. Власне, імена всіх героїв новели значущі. Так, випадковий знайомий Гомо, за пропозицією якого герой новели відправляється в геологічну експедицію, що стала останньою в його житті, носить ім'я Моцарт Амадео Гоффенготт. Він свого роду посередник між світом живих і мертвих, моцартівський Кам'яний гість. У його прізвищі поєднуються і божа кара, і надія на порятунок. Героїня новели Олена Марія Ленці, яку Гомо називає по імені її корови Гріджією, втілює в собі природні сили. Про це свідчить і те, що в свідомості героя новели вона зливається з твариною, і те, що в цьому імені-прізвиську вона несе сірий колір землі.

Зв'язок Гріджії із земним початком, смертю є центральним мотивом новели. Музиль так пише про Гомо: «Er konnte sich nicht verhehlen, dass sein Herz lebhafter schlug, wenn er sich der so Sitzenden aus der Ferne nahte; so schlägt es, wenn man plötzlich in Tannenduft eintritt oder in die würzige Luft, die von einem Waldboden aufsteigt, der viele Schwämme trägt. Es blieb immer etwas Grauen vor der Natur in diesem Eindruck enthalten, und man darf sich nicht darüber täuschen, dass die Natur nichts weniger als natürlich ist; sie ist erdig, kantig, giftig und unmenschlich in allem, wo ihr der Mensch nicht seinen Zwang auferlegt» [3].

Образ демонічної красуні, створений художниками рубежу століть, що на момент написання цієї новели перетворився на кліше, у «Гріджії» значно трансформується. Чудові красуні Клімта і Захер-Мазоха замінюються «ein schlankes giftiges Pilzchen» [3], як пише про героїню новели Музиль. У зовнішності Гріджії він підкреслює архетипний земний початок: її рука нагадує герою новели «die trockene Erde, die durch ihre schlanken, rauhen Finger rann», а вся її фігурка виростає з черевиків, «wie aus wilden Wurzeln» [3].

Гріджія втілює в новелі жіночий початок, який є пасткою для чоловічої духовності. Не випадково Музиль акцентує увагу на тому, що Гомо стає коханцем Гріджії не по своїй волі, а всупереч їй. Поступово він втрачає душу, все більше зливається з землею. Спочатку його черевики починають «stärken... schon etwas im Boden» [3], потім його життя стає «wie ein Schmetterling, der gegen den Herbst zu immer schwächer wird» [3]. Зрештою чоловік Гріджії хоронить коханців під

землею, в штольні занедбаній шахти. Характерно, що вони довгий час дивляться «immer nach der andern Seite» [3] і не бачать виходу, а коли Гріджія все ж помічає його, то залишає Гомо під землею «zum Beweis für ihren Mann» [3]. Гомо ж уже був «in diesem Augenblick vielleicht schon zu schwach, um ins Leben zurückzukehren, wollte nicht, oder war ohnmächtig geworden» [3].

Жіноча підступність, підкреслена Музілем і в портреті героїні новели, спокуса смерті, злиття з землею перемагають чоловічу духовність, прагнення до світла. Символічним є фінал новели: «Zur gleichen Stunde gab, da man die Erfolglosigkeit aller Anstrengungen und die Vergeblichkeit des Unternehmens einsah, Mozart Amadeo Hoffingott unten die Befehle zum Abbruch der Arbeit» [3]. Гомо не витримав випробування, і надія на Бога виявилася безпідставною. Фінал новели Музіля ілюструє характерне для епохи сприйняття демонічної жінки як «перешкоди на шляху здійснення Царства Божого на землі» [1, с. 65].

На рубежі століть ерос протиставляється аскетичному духу, витісняється інстинктом смерті. З цього приводу Жак Лерідер зазначає: ««Стать і характер» розвиває метафізику чоловічого початку, згідно з якою чоловічий принцип до абсурду ототожнюється з інтелектом, креативністю і волею при одночасному відділенні його від тіла, інстинкту, життя і природи. Завершенням цього чоловічого імперативу стає той тип смерті, який постає не як Ніщо, а як Абсолют» [2, с. 127]. Екстаз від придушення чуттєвих бажань трансформується в ідею самогубства. Останнє, згідно з концепцією Г. Бубліц, усвідомлюється молодими чоловіками рубежу століть як «максимально повне саморозкриття перед обличчям розгубленості Я в технократичному світі, світі нестабільного громадського ладу, але одночасно і як повна втрата (тілесного) Я» [1, с. 79].

Список використаних джерел:

1. Bublitz H. Der verdrangte Tod im Diskurs der Moderne / Hannelore Bublitz // Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen. Hrsg. von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp. – Wien; Köln; Graz: Böhlau, 1996. – S. 62–79.
2. Le Rider J. Das Ende der Illusion : Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck / Jacques Le Rider. – Wien : Österr. Bundesverlag, 1990. – 496 s.
3. Musil R. Grigia [Електронний ресурс] / Robert Musil. – Режим доступу : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/grigia-6887/1>