

СЛОВЕСНЫЕ ОБРАЗЫ КАК СРЕДСТВА АКТУАЛИЗАЦИИ СКРЫТЫХ СМЫСЛОВ В ИЗОБРАЖЕНИИ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ РОМАНОВ РОБЕРТА МУЗИЛЯ «СМЯТЕНИЯ ВОСПИТАННИКА ТЕРЛЕСА» И «ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ»

Проблема скрытых смыслов и их языкового представления в художественном тексте решается в статье на материале произведений австрийского писателя XX века Р. Музиля. Прослеживается функция словесных образов актуализировать скрытые (не выраженные в тексте явно) смыслы. Анализируются тропы и метафоризирующиеся под воздействием контекста языковые средства, представляющие в тексте скрытые смыслы: «одиночество главного героя в окружающем мире», «театральность происходящего и внутренняя непричастность к нему героя», «духовная неуспокоенность, активное творческое начало личности главного героя, находящейся в постоянном развитии и совершенствовании», реализующие в совокупности метасмысл, или идею духовного антагонизма главного героя и современного общества.

Наше обращение к творчеству австрийского писателя первой половины XX столетия Р. Музиля не есть дань моде, благодаря которой произведения этого автора стали популярны не только в узком кругу специалистов. В аспекте проблемы скрытых смыслов и их языкового представления (в частности через систему образов) произведения Р. Музиля исключительно интересны и представляют собой богатый материал для исследования. Оба романа писателя в этом отношении особенно показательны. Проза Р. Музиля относится к той категории художественных текстов, которые в научной литературе выделяются в особую группу – художественные тексты «идейного типа». Они именуются также как «сильные» (Топоров 1983: 229, 284), «фасцинирующие» (Брудный 1966: 28) или «усилительные» (Жолковский 1962: 169-171). Тексты этого типа характеризуются ослабленностью сюжета и усилением идейного начала. Значительное несовпадение содержательной (внутренней) формы – формы представления художественной идеи (символического смысла) текста и его содержания объясняется большой долей и значимостью скрытых смыслов в общем смысловом пространстве текста. (Под скрытыми смыслами понимаются совокупности существенных связей и отношений между элементами текста, упорядоченные эстетической заданностью последнего, не выраженные в тексте вербально, но понимаемые читателем как результат его рефлексивной деятельности над содержательной формой текста (формой представления смысла).¹ Среди всего универсума текстовых категорий, определяющих меру художественности текста, категория скрытых смыслов выделяет-

ся как первостепенная и онтологически ему присущая.) Указанная особенность произведений Р. Музиля тесно связана с другой его особенностью – значительной стилизацией, по определению В. Гренцмана, как событийного начала, так и действующих лиц (См. Burckhardt 1973: 141). Согласно К.М. Михелью, содержание главного романа Р. Музиля – «Человек без свойств» – есть содержание его стиля. Стиль проявляется здесь не как господство интенциональной формы над сопротивляющимся материалом («als Herrschaft einer intentionalen Form über den widerstrebenden Stoff»), а сам становится материальным («... ist stofflich geworden») (Michel 1983: 25).

Значительная смысловая нагруженность, характерная для содержательной формы текстов данного автора в целом, особенно отличает его образную систему. Образы Р. Музиля выполняют в романе не орнаментальную функцию, а являются текстовыми элементами актуализации скрытых смыслов в языковой ткани текста. Способность художественного образа являться средством представления скрытых смыслов заложена в его структуре, являющей собой единство трех составляющих: смысла, внутренней формы и знака². Невпадение плана выражения и плана содержания в образе задает «свободное» смысловое пространство, которое в зависимости от новизны, смелости, неординарности образа, а также поэтического контекста может быть заполнено более или менее сокрытым дополнительным смыслом (см. по проблеме: Гучинская 1988, Храпченко 1986). Упомянутые особенности словесных образов в полном объеме характеризуют образную систему

¹ Смысл художественного произведения вообще рассматривается в работе в русле герменевтических традиций и характеризуется как некий конструкт intersубъективной природы, определяемый как автором (авторским замыслом), так и толкователем (понимающим сознанием). (См. Богин 1993, Гучинская 1995)

² Художественный образ определяется как знак иконического типа, основанный на сходстве формы и содержания и характеризующийся конкретностью (наглядностью), эмоциональностью и смысловой нагруженностью. На языковом уровне образы могут быть выражены как тропами, традиционно объединяемыми понятием средств образности, так и стилистически нейтральным словом, приобретающим образный смысл под влиянием поэтического контекста.

Р. Музиля, что объясняется несколькими моментами:

– «психологизированностью» стиля автора (Burckardt 1973: 143), что выражается в исключительной акцентуации на внутреннем мире героя;

– неординарностью философско-эстетических воззрений Р. Музиля, его модели мира, реализованной в языковых текстах (попытка соединения реального и идеального, «рациоидного» и «нерациоидного»)³;

– иронией и утопией как основными принципами изображения действительности в романе «Человек без свойств»;

– техникой отчуждения, или остранения, широко используемой Р. Музилем и позволяющей вырвать изображаемый предмет из привычного окружения, то есть, «остраняя его», добиться действительного «видения» предмета, а не «узнавания» (Шкловский 1990:63).

Важной особенностью используемых в романе образов является тесная взаимосвязь, что позволяет говорить о словесно-образной системе автора не только в рамках отдельного произведения, но и в рамках всего творчества.

Прежде чем приступить непосредственно к анализу словесных образов, используемых автором для характеристики главных героев, дадим краткое изложение содержания описываемых романов. Роман Р. Музиля «Смятения воспитанника Терлеса» («*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*») (далее – «Терлес»), начатый в 1902 году и вышедший в свет в 1906, стал литературным дебютом автора. Дебют оказался успешным, вызвав к автору значительный интерес в профессиональных кругах, что было обусловлено новизной темы и способом ее изложения. И в том, и в другом отношении «Терлес» является своего рода сжатым воплощением необычайно глубокого и многообразного идейно-поэтического мира автора. В основе сюжета, достаточно простого и незатейливого, – события, происходящие в одном из престижных австрийских кадетских училищ. Главный герой романа – 13-летний воспитанник Терлес – вступает в гомосексуальные отношения со своим одноклассником Базини, который, совершив денежную кражу, попадает в моральную зависимость от своих товарищей по классу – Байнеберга и Райтинга, – и из страха быть исключенным из училища за свой проступок позволяет им истязать себя. Но не сами эти события интересуют автора. На описание непосредственно происходящего приходится сравнительно небольшая доля текста, основное внимание

автора направлено на внутренний мир героя. И хотя педагогически и психологически заинтересованный читатель найдет для себя в этой книге много занимательного, главное для Музиля – не проблема полового созревания, а вопрос, который будет увлекать и мучить его на протяжении всей творческой жизни, – «смешение рационального и мистики» («*die Mischung von Ratio und Mystik*»), являющихся «полюсами времени» («*die Polen der Zeit*»), то, что, по мнению автора, захватило все поколение на смене веков (ТВ 1976: 257). Идеи, заложенные в «Терлесе», нашли свое дальнейшее развитие в последующих произведениях Р. Музиля. Но наиболее полное свое раскрытие они получили в «Человеке без свойств» – главном и последнем романе автора. «Терлес» и «Человек без свойств» являются в этом отношении основными вехами, волею судьбы ознаменовавшими начало и конец творческой жизни писателя.

Уже заглавие романа намечает основную проблему: «человек без свойств» – 32-летний молодой мужчина, обладающий силой и энергией, сын профессора, талантливый ученый-математик, в прошлом офицер и инженер, Ульрих решает оставить научную и всякую иную деятельность, не видя необходимости и смысла развивать в себе поощряемые временем способности и свойства, и берет «год отпуска от жизни», чтобы заняться поиском путей «правильной жизни». Тем самым заявлена социальная проблематика времени: Ульрих является представителем своего разочаровавшегося в идеалах поколения, которое, потеряв надежду на обновление человека и мира, оказалось в преддверии первой мировой войны без внутреннего стержня. В то же время Ульрих представлен автором как «*Homo potentialis*», как «человек возможностей», то есть «как фигура экспериментальная, выдающаяся до некоторой степени из общего временного контекста, стоящая над миром и над эпохой» (Seeger – цит. по: Белобратов 1990:108), главной целью которого является эксперимент «иногостояния» («*anderer Zustand*») – утопия правильной жизни («*des rechten Lebens*»), заключающейся в изоляции от общества и его господствующей морали и стремящейся к синтезу разума и чувства.

Среди персонажей, действующих в романах Р. Музиля, главным является всегда один. Он есть носитель романной идеи, и вокруг него сфокусировано все происходящее. И если в «Человеке без свойств» развитие темы главного героя представляет (наряду с изображением «Параллельной акции») одну из двух основных сюжетных линий, то

³ Музиль примыкает тем самым к поэтической традиции немецких романтиков, ставивших своей задачей посредничество между поэзией и наукой с целью создания из этих противоположно воспринимаемых областей некий синтез.

в «Терлесе» оно занимает все текстовое пространство целиком.

Создание образа главного героя и построение связанной с ним сюжетной линии имеет в отношении анализируемых произведений свои общие черты и свои отличительные особенности. Основным общим принципом изображения главного героя является «подача его изнутри» – сконцентрированность авторского внимания на его душевных и мыслительных «процессах». Такой лирический способ подачи героя изнутри, о котором еще в лекциях 1920-х годов писал М.М. Бахтин, противопоставляя его эпическому, соответствующему внешней выраженности жизни (Бахтин 1986: 406), является основополагающим для всего творчества Роберта Музиля. И для «Терлеса» и для «Человека без свойств» определяющей является критически-оценочная позиция главного героя. Автор знает все только о нем – своем главном герое, – и не вмешивается в характеристику, данную им событиям и действующим лицам.

Одна из отличительных особенностей в изображении главного героя в «Человеке без свойств» связана со сменой перспектив. Здесь он показан не только с точки зрения автора, но и с позиций других персонажей. Это «тяготение к многосубъектности в изображении действительности как попытке показать мир как бы отражающимся в нескольких, несовпадающих друг с другом сознаниях» (Белобратов 1990: с.151) полностью соответствует принципу эссеизма, творчески развитому Музилем в своем последнем произведении. Этим объясняется и тот факт, что образ Ульриха более наглядный (в нем присутствуют и определенные черты внешности), нежели образ Терлеса, складывающийся у читателя лишь из совокупного описания его душевных переживаний.

Вторая особенность, отличающая образ главного героя в «Терлесе» от такового в «Человеке без свойств», определяется иронией как принципом изображения, как авторским отношением к герою и как часто используемым тропом метонимической группы.

Структурное сходство главных героев основывается на содержательном, или идейном. Являясь носителями главной идеи, и Терлес, и Ульрих пытаются решить проблему слияния интеллектуального и интуитивного познания, занимающую самого автора всю его творческую жизнь. Эта общность позволяет многим исследователям называть Терлеса «маленьким Ульрихом». (Следует заметить, что многие черты в образе Терлеса и Ульриха автобиографичны, хотя говорить о полном тождестве автора и его героев было бы преувеличенным.) Идейное родство главных героев названных

романов демонстрируется многочисленными словесными образами, раскрывающими основные моменты их духовных исканий.

Анализ образов, используемых автором для характеристики главных героев, позволил выделить две подсистемы, объединяющим моментом которых является актуализируемый этими образами скрытый смысл: 1) образы, реализующие смысл «духовного антагонизма» главного героя и современного ему общества и 2) образы, представляющие в тексте смысл «раздвоенности личности». В рамках данной статьи будет проанализирована лишь часть наиболее ярких и значимых в смысловом отношении образов, относящихся к первой подсистеме.

При сравнении образов Ульриха и Терлеса обращает на себя внимание прежде всего единый характер их ощущения себя в «окаменелом» обществе «повторения подобного» среди карнавала масок – людей-марионеток. Чувство абсолютного одиночества есть «имманентное» состояние героев на протяжении всего «Терлеса» и первого тома «Человека без свойств» (до встречи Ульриха со своей сестрой). При этом в «Терлесе» тема одиночества отличается особой широтой образного представления и задана уже первыми строками романа (известие об отъезде родителей).

В следующем фрагменте содержится удивительной поэтичности образ уединенной часовни, рисующий состояние Терлеса в училище-интернате:

(1) «Törless konnte sich damals beispielsweise nicht mehr das Bild seiner «lieben, lieben Eltern»<...> vor Augen zaubern. Versuchte er es, so kam an dessen Stelle der grenzenlose Schmerz in ihm empor, dessen Sehnsucht ihn zuchtigte und ihn doch eigenwillig festhielt, weil

(a) ihre heißen Flammen ihn zugleich schmerzten und entzückten. Der Gedanke an seine Eltern wurde ihm hierbei zu einer blossen Gelegenheitsursache, dieses egoistische Leiden in sich zu erzeugen, das ihn in seinem wollusigen Stolz einschloss

(b) wie in die Abgeschiedenheit einer Kapelle,

(c) in der von hundert flammenden Kerzen

(d) und von hundert Augen heiliger Bilder Weihrauch zwischen die Schmerzen der sich selbst Geiseln gestreut wird» («Törless», S. 9)

Приведенный фрагмент состоит из цепочки метафорических образов, главным из которых является сравнение (b) – «wie in die Abgeschiedenheit einer Kapelle», – выраженное субстантивным словосочетанием и определяющее состояние героя как уединенность и одиночество, на что прежде всего указывает абстрактное понятие 'Abgeschiedenheit'. Являясь главным грамматически, в смысловом отношении это существительное определяет зависи-

мое от него 'Kapelle'. Последнее, будучи метафорой, интересно своей двойной отнесенностью. С одной стороны, как образ сравнения оно характеризует переживаемое героем состояние уединенности и обособленности, доставляющее ему одновременно и боль ('Schmerz'), и наслаждение ('wohllustig'), а с другой – может быть отождествлено с самим героем, его душевным миром. Это подтверждается смысловым параллелизмом атрибутивных словосочетаний 'flammende(n) Kerzen' (in der Kapelle) – 'ihre <der Sehnsucht> heißen Flammen' (in Törless' Seele), что в свою очередь обусловлено варьированным повтором однокоренных слов 'flammend' – 'Flammen'. Таким образом, внутренний мир героя уподобляется внутреннему миру уединенной часовни. Вследствие этого слова в зависимом от существительного 'Kapelle' придаточном определительном, изначально употребленные в прямом смысле, подвергаются под воздействием метафорического характера главного (определяемого) слова процессу метафоризации, который позволяет установить метафорическое (смысловое) тождество понятий 'flammende(n) Kerzen' и 'heiße(n) Flammen <in Törless>', а также 'die Schmerzen der sich selbst Geiselnenden' – 'der Schmerz <von Törless>' и провести эту параллель далее: 'die Abgeschiedenheit einer Kapelle' – 'die Einsamkeit Törless', (der) wohllustige Stolz – Weihrauch. Актуализируемый существительным 'Weihrauch' смысл «благоговейность» и «наслаждение», испытываемые молящимися в церкви, благодаря выявленному смысловому тождеству проецируется на первую часть фрагмента, непосредственно описывающую состояние Терлеса. Имплицитность смысла выявленных метафор (b, c, d), который определяется лишь посредством рефлексивной читательской деятельности, обуславливает скрытый характер смысла всего текстового фрагмента: *возвышенность душевных переживаний (существительные 'Schmerz' и 'Sehnsucht' привносят в общую картину элемент страдания), составляющих особый внутренний мир героя, является причиной его уединенности и одиночества в окружающем мире людей*. Противопоставление одного другому находит выражение в семантике образов: акцент на отсутствии света при описании внешнего мира (см. «Törless» S. 7) и обилие «огненной» семантики в образах, характеризующих внутренний мир главного героя (см. ниже).

Чувство одиночества, испытываемое главными героями Музиля, несколько отличается от общепринятого понимания. Это особенно четко прослеживается в «Терлесе». Здесь оно обусловлено, с одной стороны, непониманием людским, а с другой – тайной мира иррационального и невозможностью ее постичь.

Одиночество, испытываемое Терлесом, представлено в начале романа тремя, следующими друг за другом образами, элементы которых искусно вплетены автором в языковую ткань образов, рисующих мир чувственный, иррациональный, что объясняется их тесной взаимосвязью. Толкование этих образов позволяет понять характер одиночества героя:

(2) (a) «Dann war wieder jenes Gefühl des Allein- und Verlassenseins über ihn gekommen <...>. Er fühlte: hierin liegt etwas, das jetzt noch zu schwer für mich ist, und seine Gedanken flüchteten zu etwas anderem, das auch darin lag, aber gewissenmaßen nur im Hintergrunde und auf der Lauer: Die Einsamkeit» (S. 25).

(b) «Sie <die Einsamkeit> hatte für ihn den Reiz eines Weibes und einer Unmenschlichkeit. Er fühlte sie als eine Frau, aber ihr Atem war nur ein Würgen in seiner Brust, ihr Gesicht ein wirbelndes Vergessen aller menschlichen Gesichter und die Bewegungen ihrer Hände Schauer, die ihm über den Leib jagten...» (S. 26)

(c) «<...> er hätte schreien mögen von Leere und Verzweiflung und statt dessen wandte er sich gleichsam von diesem ernstesten und erwartungsvollen, gepeinigten und ermüdeten Menschen in sich ab und lauschte – noch geschreckt von diesem jähem Verzichten und schon entzückt von ihrem warmen, sündigen Atem – auf die flüsternden Stimmen, welche die Einsamkeit für ihn hatte» (S. 27)

Глагольная метафора первого отрывка (a) – 'die Einsamkeit' lag <...> auf der Lauer' и две субстантивные в последнем – '<der> warme(n), sündige(n) Atem' и 'die flüsternden Stimmen <der Einsamkeit>' основаны на приеме олицетворения/одушевления абстрактного понятия (идиоматическое выражение 'auf der Lauer', а также существительное 'Atem' могут быть отнесены лишь к живому существу – человеку или животному; слуховой образ – 'die flüsternden Stimmen' также параллельно соотносится с человеческим восприятием). Метафорическое сравнение с женщиной во втором (b) отрывке актуализирует в существительном 'Einsamkeit' те же признаки и полностью вписывается в смысловое пространство вышеупомянутых метафор: одиночество, испытываемое Терлесом, имеет ярко выраженные чувственно-эротические оттенки, оно лишь форма проявления его особой чувственности. Этот смысл доминирует в последней из цепочки метафор второго отрывка, составляющих совокупный образ «женщины-одиночества»: «die Bewegungen ihrer Hände Schauer, die ihm über den Leib jagten». Лексема 'Schauer' является ключевой при толковании совокупного образа второго отрывка и относит описываемую ситуацию к фрагментам, содержащим

данный образ (см. «Törless» S. 22, 34) и однозначно связанному с моментами эротического возбуждения (см. анализ данных фрагментов в – Солодилова 2000: 107-108). Эпитеты ‘warm’ и ‘sündig’ в субстантивной метафоре (с), характеризующей одиночество Терлеса, содержат тот же смысл в силу их тематической отнесенности. Состояние напряженного внутреннего ожидания зафиксировано на уровне содержания с помощью идиоматического выражения ‘auf der Lauer’ и глагола ‘lauschen’, на конкретный смысл которого («er <...> lauschte auf <...> die Stimmen») накладывается образный («lauschte <...> auf die <...> Stimmen <der Einsamkeit>»).

Описанные словесные образы выражают в тексте скрытый смысл *напряженного душевного состояния, связанного с ожиданием чего-то важного, с некой тайной, будоражающей и возбуждающей, которую заключает в себе окружающий героя мир людей и вещей и которой вызвано его одиночество.*

Тема одиночества как особого ощущения себя в мире людей и вещей находит свое продолжение в «Человеке без свойств». Одиночество главного героя как следствие противопоставления себя обществу осложняется в «Человеке без свойств» индивидуалистическим протестом Ульриха против окружающего его мира. Сидя в салоне Диотимы среди членов «Параллельной акции», Ульрих вдруг особенно остро ощущает свою чуждость и враждебность этому миру:

(3) «Obleich Ulrich mit allen diesen Personen <der Parallelaktion> immer nur gespielt zu haben glaubte, fühlte er sich mit einmal sehr verlassen zwischen ihnen. Er erinnerte sich, vor einigen Wochen oder Monaten etwas Ähnliches gefühlt zu haben wie in diesem Augenblick: Widerstreben eines kleinen entlassenen Atemzuges der Schöpfung gegen die versteinerte Mondlandschaft, in die er hineingerät, <...>» (S. 596)

Данный фрагмент относится к концу первого тома романа. Образ, содержащийся в нем как воспоминание уже однажды испытанного, встречается впервые гораздо ранее:

(4) «Die Häuser daneben, <...> überhaupt eine aussprechliche Übereinstimmung in allen Linien und Räumen, das Aussehen und der Ausdruck der Leute, <...> ihre Bücher und ihre Moral, die Bäume auf der Straße..., das alles ist ja manchmal (a) so steif wie spanische Wände und (b) so hart wie der geschnittene Stempel einer Presse. Und so – <...>, so vollständig und fertig, dass man (c) ein überflüssiger Nebel daneben ist, (d) ein ausgestossener kleiner Atemzug, um den Gott weiter nicht kümmert» (S. 120)

Противопоставление Ульриха современному обществу выражено в третьем фрагменте с помо-

щью двух субстантивных метафор, вторая из которых («die versteinerte Mondlandschaft»), характеризующая окружающий героя мир людей и вещей, может считаться лейтмотивной в романе (см. «Der Mann ohne Eigenschaften» S. 130, 132 (далее – «MoE»). Определение смысла метафоры, относящейся к Ульриху (‘ein kleiner entlassener Atemzug der Schöpfung), то есть признака, который положен в основу сравнения и, соответственно, последующего противопоставления окружающему миру, возможно с помощью тождественной ей метафоры (d) второго отрывка (абсолютное тождество здесь нарушается лишь наличием контекстуальных синонимов – определений ‘entlassen’ – ‘ausgestossen’ и отсутствием во второй метафоре определения в родительном падеже, восстанавливаемого, однако, из последнего придаточного определительного предложения как «die Schöpfung» = <ein Atemzug des Gottes>. Во втором фрагменте мир отчетливо противопоставляется человеку (с помощью двух метафорических сравнений (a), (b)) как совершенный, законченный и окоченевший (эксплицитная основа сравнений – ‘steif’, ‘hart’ ‘vollständig’, ‘fertig’ – позволяет однозначно определить признаки противопоставления), что, соответственно, имплицитно в метафоре (d), относящийся к главному герою, противоположные названным свойства – ‘неоформленный’ (= *имеющий возможности дальнейшего развития*), *подвижный*. Эпитет ‘entlassen’, являясь в своем прямом смысле – как относящийся к существительному ‘Atemzug’ – синонимическим повтором причастия ‘ausgestossen’, под воздействием контекста – через метафорическую отнесенность к объекту метафоризации – главному герою – приобретает образный смысл – *«свободный»*, характеризую последнего в его противопоставленности обществу.

Толкование метафоры (с) – ‘ein überflüssiger Nebel’, с помощью которой передается ощущение себя человеком в окружающем мире не представляет особой трудности: с одной стороны, вследствие эксплицитности основы сравнения через прилагательное ‘überflüssig’, а с другой – через сопоставление с аналогичными образами, встречающимися как в «Терлесе», так и в «Человеке без свойств» («Törless» S.80; «MoE» S. 132) (несмотря на то, что образы в данных фрагментах имеют иную денотативную отнесенность, общие смысловые характеристики сохраняются), – *«ничто, не имеющее абсолютно никакой значимости» (для окружающего мира)*.

Враждебность главного героя окружающему его миру ярко выражена в следующем фрагменте, отличающемся особой поэтичностью содержащихся в нем образов. Экспрессивность объясняется

непосредственной принадлежностью образов самому герою, как рожденных в его, а не в авторском воображении, иными словами, не авторской перспективой рассмотрения, а перспективой героя, что является закономерным для обоих романов Роберта Музиля.

(5) (a) «In dem (a) gefrorenen, versteinten Körper der Stadt fühlte er <Ulrich> ganz zu innerst sein Herz schlagen. Da war etwas in ihm, das hatte nirgends bleiben wollen, hatte sich die Wände der Welt entlang gefühlt und gedacht, (b) es gibt ja noch Millionen anderer Wände; (c) dieser langsam erkaltende, lächerliche Tropfen Ich, der sein Feuer, den winzigen Glutkern nicht abgeben wollte» (S. 153)

Метафора (a) в первом предложении является лейтмотивной в изображении внешнего мира людей и вещей, характеризуя его как лишенный настоящего чувства («МоЕ» S. 130), а также способности и возможности дальнейшего развития («МоЕ» S. 132, 120). Этому противостоит идея «иной возможности» ('andere Möglichkeit'), иного устройства, «иного состояния» ('anderer Zustand'), выраженная в данном фрагменте с помощью метонимии (b), где словосочетание 'andere(r) Wände' представляет собой метонимический образ иного устройства мира.

Особое значение имеет последний метафорометонимический образ (c), отличающийся особой смысловой емкостью. Здесь на гиперболу – преуменьшение ('dieser Tropfen Ich' – есть выражение ощущения себя в окружающем мире) накладываются определения – как метафорические, выраженные отдельной лексемой ('erkaltend') и придаточным определительным предложением («der sein Feuer, den winzigen Glutkern...»), так и метонимические ('lächerlich') определения. Последнее есть выражение ироничного отношения героя к жизни и людям (метонимия здесь основана на смежности \ замещении внутреннего (отношение) и внешнего (реакция)), что обусловило его дистанцированность и незатронутость происходящим (ср. со смыслом первого придаточного в пр-ре (3): «...nur gespielt zu haben glaubte»). Эта дистанцированность отчетливо проявляется в первом предложении данного (5) отрывка, где существительное 'Herz' представляет собой метонимический (отношения части – целого) образ всего живого в Ульрихе – его духа. Ищущий дух Ульриха противопоставляется застывшему миру с помощью двух односмысловых метафор – 'sein Feuer' и 'der winzige Glutkern', «огненная» семантика которых соотносит их с метафорическими образами, характеризующими внутренний мир Терлеса (см. пр-р (1)).

Образы огня в характеристиках главных героев обоих романов, противопоставленные образам

окаменелого, ледяного лунного ландшафта («МоЕ» S. 130, 132), рисуящим окружающий героя мир людей и вещей, выражают *активное, творческое начало* *обоих героев, не дающее им покоя и побуждающее к бесконечным поискам истины*. Автор использует тождественные или синонимичные образы при описании ощущений, испытываемых героями в момент познания истины:

(6) (a) «Er <Törless> machte einige Male Versuche, in seinen Aufzeichnungen fortzufahren, allein die geschriebenen Worte blieben tot, <...>, ohne dass jener Augenblick wieder erwacht wäre, in dem er zwischen ihnen hindurch wie in ein von zitternden Kerzenflammen erhelltes Gewölbe geblickt hatte» («Törless», S.98)

(b) «Er <Ulrich> sucht sich anders zu verstehen; mit einer Neigung zu allem, was ihn innerlich mehr <...> und meint er einmal, den echten Einfall zu haben, so nimmt er wahr, dass ein Tropfen unsagbarer Glut in die Welt gefallen ist, deren Leuchten die Erde anders aussehen macht». («МоЕ», S. 250)

Существительные 'Kerzenflammen' и 'Gewölbe' соотносят метафорическое сравнение первого отрывка с обобщенным образом часовни, характеризующим внутренний мир Терлеса (см. (1)), так же как метафора 'ein Tropfen unsagbarer Glut' соотносится с синонимичным ей метафорометонимическим образом (c) фрагмента (5): 'dieser langsam erkaltende, lächerliche Tropfen Ich <mit dem> winzigen Glutkern'. Все это позволяет сделать вывод, что *поиск истины, момент познания есть то единственное, что «озаряет» жизнь* *обоих героев, подчеркивая вновь их внутреннее родство*.

С темой одиночества тесно связана тема изоляции, незатронутости происходящим, которое и для Терлеса, и для Ульриха есть лишь театральное действо. Мотив театра (включая кукольный) и связанные с ним образы имеют концептуальное значение в произведениях Музиля. (См. «Torless» S. 7)

(7) «So hatte er in diesem Versteck belauscht, wenn Beineberg und Reiting

(a) ihre phantastische Welt entrollten und er hatte sich darüber gefreut wie

(b) über die seltsame Begleitmusik zu einem grotesken Schauspiel» («Törless», S. 69-70)

В данном фрагменте отчетливо выражено отношение Терлеса к интригам Байнеберга и Райтинга, сделавших местом своих тайных встреч заброшенное чердачное помещение. Театральная метафорика достаточно прозрачна в смысловом отношении, однако тесное взаимодействие образов ведет к значительному увеличению смыслового объема процитированного отрывка. Перифраза «ihre phantastische Welt entrollten» выражает в образной

форме плетение Байнебергом и Райтингом своих интриг и получает через метафорическое сравнение (b) («wie über die seltsame Begleitmusik») дополнительную, данную в восприятии Терлесом характеристику действий своих товарищей. При этом само сравнение (b) имеет два образа, первый из которых – ‘die seltsame Musik’ имеет метафоризуемым членом вышеозначенную перифразу (на метонимический образ накладывается метафорический), второй же – ‘ein groteskes Schauspiel’ – относится к неназванному объекту, определяемому лишь из контекста. *Таковым является окружающий Терлеса мир, в котором все: и учителя, и воспитанники, и отчасти его родители играют свои роли, а он, Терлес, – лишь безучастный созерцатель.* Определения ‘phantastisch’, ‘seltsam’, ‘grotesk’, являясь характеристиками этого мира, вносят дополнительный смысл «*нереальность*», «*ненормальность*», «*абсурдность*» в общую смысловую структуру отрывка.

Эта мысль находит свое подтверждение в «Человеке без свойств». Стоя перед окном в комнате графа Лайнсдорфа, Ульрих наблюдает за демонстрацией, в которую вылилось недовольство народа действиями «Параллельной акции»:

(8) «<...> zugleich fühlte er hinter sich das Zimmer, mit den großen Bildern an der Wand, dem langen Empireschreibtisch, <...>. Und das hatte nun selbst etwas von einer kleinen Bühne, an deren Ausschritt er vorne stand, draussen zog das Geschehen auf der grösseren Bühne vorbei, und diese beiden Bühnen hatten eine eigentümliche Art, sich ohne Rücksicht darauf, dass er zwischen ihnen stand, zu vereinen». («МоЕ», S. 631-632)

Смысл единой сути происходящего в великосветских салонах членов «Параллельной акции», что в тексте представлено метафорой ‘kleine Bühne’, и во всем обществе – ‘grössere Bühne’ – выражен на содержательном уровне глаголом ‘vereinigen’. Особый интерес вызывает дополнительное придаточное предложение «dass er zwischen ihnen <Bühnen> stand <...>, представляющее собой перифразу, основанную на вышеупомянутых метафорах, которая образно рисует место Ульриха во всем происходящем: *он, как и его маленький предшественник, зритель, лишь созерцающий действие.*

Воспоминания Ульриха о своей прошлой – активной, заданной обществом жизни образно представлены в следующем фрагменте, интересном также взаимосвязью содержащихся в нем образов с синонимичными из «Терлеса». Накануне своего отъезда в связи со смертью отца Ульрих вспоминает свою жизнь, чувствуя, что настал момент все изменить:

(9) «Er befand sich in einem halben Zustand des Schlafens, wo die Gebilde der Einbildungskraft einander zu jagen beginnen. <...> Und er sah mit einmal viele solche Bilder <...> Das von der Eisenbahn gesehene, <...>. Am anderen Ende Europas ein Ort, wo er sich von einer Geliebten getrennt hatte, <...>. Ein Mensch auf verschiedenen Wegen, beinahe peinlich anzusehen: er; wie eine Reihe Puppen übrig geblieben, in denen die Federn längst gebrochen sind» («МоЕ» S. 663)

Картины, проходящие перед глазами Ульриха (а), представляют собой метонимические (отдельная картина знаменует целый жизненный отрезок) образы той или иной деятельности, осуществляемой им ранее. Следующее за этим перечислительным рядом словосочетание ‘ein Menschen auf verschiedenen Wegen’ выполняет роль обобщающего слова, в стилистическом же отношении представляет собой резюмирующую перифразу, относящуюся к Ульриху (местоимение ‘er’, вынесенное за рамку предложения, подтверждает это) и выражающую смысл «*ищущего свое место в жизни человека*». Ступенями этой перифразы оказываются все предыдущие метонимические образования. Следующее в этом сложном предложении сравнение (‘wie eine Reihe Puppen übrig geblieben’) является метафорическим и основано на выделении признака «ролевой игры», «отсутствия настоящей жизни», актуализируемого ранее другими односмысловыми образами (см. «МоЕ» S.34). Кукла (‘Puppe’) – это Ульрих в той роли, которая была задана ему обществом (офицер, инженер, ученый). Существительное ‘Puppe’ несет в данном образе отрицательную смысловую нагрузку: *отсутствие духовного, творческого потенциала, подчиненность, зависимость от своего «хозяина» – общества.* Существительное ‘Federn’ в придаточном определительном предложении, относящемся к ‘Puppen’, является, в свою очередь, метафорой, образно выражающей прежние связи Ульриха с обществом, диктующем ему свои законы. Предикативная часть метафоры («gebrochen sind») указывает на потерю этих связей. Метафорическое сравнение ‘wie eine Reihe Puppen’ в данном отрывке является вариацией сравнения, описанного несколько ранее и характеризующего мир людей в «Терлесе» («die Menschen <...> aus der Szene eines Puppentheaters», см. «Törless» S. 7). Смысловое тождество используемых сравнений позволяет в определенной степени поставить «молодого» Ульриха в один ряд с близким окружением Терлеса, выделяя в нем такие качества, как «механичность», «равнодушие» и т. п.

Тема «театральности происходящего в мире» развивается автором и во втором томе романа.

Объясняя сестре свою пассивность и отвечая на ее вопрос, что делать, Ульрих сравнивает себя со зрителем, понимающим всю невозможность и бессмысленность происходящего на «сцене» по сравнению с «истинной жизнью» (*‘das rechte Leben’*).

(10) «Jedesmal, wenn ich an etwas Gemeinsamem, irgendeiner rechten Menschenangelegenheit habe teilnehmen müssen ist es mir ergangen wie einem Mann, der vor dem letzten Akt aus dem Theater tritt, um einen Augenblick Luft zu schöfen, die grosse dunkle Leere mit den vielen Sternen sieht und Hut, Rock, Aufführung zurükläst, um davon zu gehen» (S. 745)

Состояние главного героя, вынужденного при необходимости принимать участие в жизни общества, выражено с помощью метафорического сравнения, где метафора основана на сходстве ощущений героя и посетителя театра – зрителя. Смысл «зритель» выражен в силу того, что образ сравнения (*‘ein Mann’*) является родо-видовым понятием, не прямо, а косвенно, описательно, через придаточное определительное, конкретизирующее главное слово и являющееся по отношению к понятию «зритель» перифразой. Входя в состав цельного метафорического сравнения, безобразная по своей сути перифраза подвергается процессу метафоризации и распадается на более мелкие части, каждая из которых, относясь через образ сравнения к его объекту – Ульриху, выражает в образной форме тот или иной связанный с ним скрытый смысл. Так, первая из трех предикативных групп, входящих в состав придаточного предложения, описывает (соотносясь с контекстом всего произведения) особенность Ульриха бросать свое занятие в последний момент, когда, достигнув определенных успехов, казалось бы остается сделать всего лишь шаг, чтобы стать значительным человеком. Последняя сказуемая группа, осложненная инфинитивным оборотом, характеризует Ульриха, как *бросающего все и бегущего от действительности*.

Тема ухода от действительности, пассивности главного героя, лишь слегка затронутая в «Терлесе», становится одной из главных в «Человеке без свойств» и является своего рода антитемой, противопоставленной теме «Параллельной акции» как теме бессмысленной возни верхушки общества. Она тесно связана с центральным для «философской формулы жизни» Музиля понятием «чувства возможности» (и «человека с чувством возможности») («Möglichkeitssinn» – см. «МоЕ». S. 16-18).

Человеком, обладающим этим чувством, является в романе Ульрих. Как таковой он проти-

востоят «человеку реальности», олицетворением которого является в романе, прежде всего, Арнхайм, но также и все остальные члены «Параллельной акции». Противопоставление этих двух понятий выражено автором с помощью следующего образа:

(11) «<...> und der Mensch als Inbegriff seiner Möglichkeiten, der potenzielle Mensch, das ungeschriebene Gedicht seines Daseins trat dem Menschen als Niederschrift, als Wirklichkeit und Charakter entgegen». (S. 251)

Субстантивная метафора (подчеркнуто), характеризующая человека возможностей, или потенциального человека, относит данное понятие через существительное *‘Gedicht’*, являющееся ее семантическим центром, к области поэзии, которая, как известно, принадлежит у Музиля к сфере «нерационального» и тем самым характеризуется всеми отличающими данную сферу признаками. Смысл данной метафоры уточняется с помощью противопоставления ее (через определение «*ungeschrieben*») другой, относящейся к «человеку реальности» (*‘Niederschrift’*), на основе антонимических сем: «*нефиксированность*» \ «*неоформленность*» = *свобода дальнейшего развития* – «*фиксированность*» \ «*окончательная оформленность*» – *отсутствие дальнейшего развития*. Тематическая общность существительных *‘Gedicht’* и *‘Niederschrift’* позволяет дополнить данное противопоставление. Суггестивность поэзии, не «отягощенной» раз и навсегда данным, окончательным смыслом, противопоставляется однозначности эпического изложения. Таким образом, *Ульрих – человек с чувством возможности противопоставляется человеку с чувством реальности как находящийся в постоянном развитии, и совершенствовании – смысл*, неоднократно выраженный в тексте романа через серию односмысловых тропов (см. (3), (4)).

С понятием *‘der Mensch mit Möglichkeitsinn’* тесно связано понятие *‘der Mann ohne Eigenschaften’*, вынесенное в заголовок романа и уже потому имеющее особое значение. Заглавие художественного произведения занимает в тексте сильную позицию и, как правило, выражает в концентрированной форме тему или идею произведения. В нашем случае выражение «человек без свойств» есть перифраза, относящаяся к Ульриху и в сжатой форме выражающая его сущность. По мнению Музиля, «человек с чувством возможности» не может не быть «человеком без свойств». Чувство реальности предполагает обладание определенными свойствами – профессией, социальным положением, политической принадлежностью, составляющими костяк (*‘das Gerippe’*) человека («МоЕ» S. 34). Отсутствие чувства реаль-

ности с неизбежностью влечет отсутствие названных свойств.

Образы, рисующие Ульриха в восприятии его двумя наиболее близкими ему и понимающими его лучше остальных женщинами – его сестрой Агаты и подругой юности Клариссой, – позволяют эксплицировать данные понятия – «человек без свойств», «человек с чувством возможности»:

(12) (a) «Wenn du so mit mir hin und her redest, stieß Agate leise hervor «ist mir, als sähe ich mich in den Scherben eines Spiegels: man erblickt sich bei dir nie in ganzer Figur» (S. 744)

(b) «Aber «Mann ohne Eigenschaften», das erinnerte sie <Klarisse> zum Beispiel an Klavierspielen, das heisst an alle diese Melancholien, Freudensprünge, Zornausbrüche, die man dabei durchrast, ohne dass es doch ganz wirkliche Leidenschaften wären. Damit fühlte sie sich verwandt, <...>. Ein Mensch ohne Eigenschaften sagt nicht Nein zum Leben, er sagt Noch nicht! Und spart sich auf, <...> (S. 443 – 444).

Для толкования первого из приведенных образов необходимо сделать следующее пояснение: Агата, забытая и вновь обретенная сестра Ульриха, является, по его словам, его собственным отображением. В метафорическом сравнении, выраженном нереальным придаточным сравнением, словосочетание ‘Scherben eines Spiegels’ несет основную смысловую нагрузку и выражает сущность фигуры Ульриха: *совокупность неких качеств, не составляющих единое целое*.

Единичные метафоры фрагмента (b), входящие в состав косвенного по своему характеру сравнения (маркированность глаголом ‘erinnern’), представляют собой музыкальные ассоциации, основанные на психологическом параллелизме человеческого и вещественного. Как отнесенные к сфере искусства они в определенной степени связаны с темой «театральности, искусственности» жизненных проявлений. На это указывает отрицание при-

лагательного ‘wirklich’ в последнем придаточном через союз ‘ohne daß’, характеризующего существительное ‘Leidenschaften’, которое, с одной стороны, является обобщающим словом по отношению к перечислительному ряду метафор и, следовательно, употреблено со смыслом «страсти музыки», а с другой – как образ сравнения (метафорирующий член) относится к его объекту – Ульриху, характеризуя его пристрастия и увлечения как *несущественные, «ненастоящие»*.

Проанализированные образы демонстрируют явление смыслового повтора, свойственное как отдельному произведению, и в этом случае выполняющее роль *связующего, «цементирующего» средства*, так и совокупному творчеству автора, что тесно связано с категорией интертекстуальности и позволяет говорить о совокупном авторском творчестве как о *едином цельном тексте*. (Принцип смыслового повтора, или смысловой перевыраженности, предполагающий множественную актуализацию одной и той же идеи с помощью варьирующихся наборов текстовых средств, является одним из основополагающих принципов текстопостроения для исследуемых произведений Р. Музиля.)

Анализ образов, используемых автором в характеристике главных героев, показал, что основными (идейно-значимыми) являются образы, актуализирующие *скрытые смыслы*: «*одиночество в окружающем мире*»: «die Abgeschiedenheit einer Kapelle», «ein kleiner entlassener/ausgestossener Atemzug der Schöpfung»; «*духовная неуспокоенность/активность*» («*духовный жар*»): «heisse Fflmnen», «Tropfen Ich <mit> seinem Feuer, <dem> winzigen Glutkern», «ein Tropfen unsagbarer Glut»; «*внутренняя непричастность к происходящему (роль зрителя-созерцателя)*»: «Schauspieler», «Schauspiel», «Puppe(n) <mit den> gebrochenen Federn» – и тем самым реализующие метасмысл, или одну из центральных идей обоих романов, – идею духовного антагонизма героя и современного ему общества.

Список использованной литературы:

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963. – 223 с.
2. Белобратов А.В. Роберт Музиль. Метод и роман. – Л., 1990. – 108 с.
3. Богин Г.И. Субстанциальная сторона понимания текста. – Тверь, 1993. – 137 с.
4. Брудный А.А. Фасцинация и семантически значимая информация // Киргиз. ССР. Первая респуб. межвуз. лингв. конференция. – Фрунзе: МЕНТЕП, 1966. С. 28-29.
5. Гучинская Н.О. Границы стилистики, поэтики и герменевтики при интерпретации художественного текста // Междисциплинарная интерпретация художественного текста. – СПб., 1995. С. 44-51.
6. Гучинская Н.О. Семантические преобразования языковых единиц в художественном тексте. (Проблема языковых и поэтических тропов) // Семантика и прагматика единиц языка в тексте. – Л., 1988. С. 3-10.
7. Жолковский А.К. Об усилении // Структурно-типологические исследования. Сб. статей. – М., 1962. С. 167-171.
8. Солодилова И.А. Скрытые смыслы и способы их языкового выражения в словесно-образной системе Роберта Музиля. Дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 2000.
9. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1986. – 439 с.
10. Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа. – М., 1986. – 439 с.
11. Шкловский В.Б. Искусство как прием // Гамбургский счет. – М., 1990. С. 58-72
12. Burckhardt Ju. Der Mann ohne Eigenschaften von Robert Musil oder das Wagnis der Selbstentwicklung. – Bern, 1973. – 157 S.
13. Michel K.M. Zu Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften». – Munchen – Salzburg, 1983. – 357 с.
14. Musil R. Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. – Hamburg, 1955. – 1434 S.

Источники

1. R. Musil «Die Verwirrungen des jungen Turless». – Munchen, 1956.
2. R. Musil «Der Mann ohne Eigenschaften». – Hamburg, 1998.