

УДК 821.112.2 (436)

Олег Пагут

**АРХЕТИП АНДРОГІНИ:
ІСТЕРИЧКА-НІЦШЕАНКА КЛАРИССА
(ЖІНОЧИЙ АРХЕТИП У РОМАНІ Р. МУЗІЛЯ
“ЛЮДИНА БЕЗ ВЛАСТИВОСТЕЙ”)**

Запропонована стаття продовжує низку публікацій, присвячених типологічному дослідженню жіночих архетипів у романі Роберта Музіля „Людина без властивостей” [2; 3; 4]. Окреслюється наративна ситуація навколо постаті Кларисси, що в свою чергу дозволило простежити особливості деформації архетипу андрогіни в романі „Людина без властивостей”. Оригінальність семантичного навантаження архетипу андрогіни як відтворення психічних явищ дає змогу наблизитися до творчих інтенцій митця та проблем, порушених у його творі.

***Ключові слова:** архетип, наратив, наративна ситуація, перспектива оповіді, повія, істеричка, андрогіна, інцест, сексуальність, категорія “іншого стану”.*

Постать Кларисси – одна з найсуперечливіших і найзаплутаніших у романі, тому в межах однієї статті неможливо окреслити всі зв’язуючі ланки щодо неї, тим більше, що, як зауважує Т. Рекар, „подібно, як будинок подружжя Кларисси й Вальтера розташований на околиці міста. там, де все було „занедбано, голо, поодинокі й витравлено” [9, с. 48], самі господарі перебувають також на околиці суспільства. Завдяки такій майже екстериторіальності Кларисса настільки близька до Ульріха, як жодна інша фігура (Агата, звичайно, виняток). Однак Кларисса не лише майже „екстериторіальна” фігура, вона ще й до божевілля ексцентрична” [10, с. 244] Отож ми спробуємо торкнутися лише найсуттєвіших символічних наративів навколо постаті Кларисси, необхідних нам для експлікації структури музілівського архетипу жіночості.

Зазначимо, що перед уведенням фігури Агати в сюжетну канву роману Р. Музіль ще раз „зіштовхує” свого Ульріха з двома типами жінок – із повією та істеричкою. (До речі, сестра Ульріха надзвичайно вирізняється з-поміж обох). Ці типи однаково важливі для окреслення наративної ситуації, позаяк, на наш погляд, перший – майже прямий натяк на другий і водночас становить повну протилежність до нього.

Дорогою додому Ульріх „ледь не налетів на якусь тінь, яка раптом розчинилася, і йому довелося вмить зупинитися, щоб не повалити з ніг повію, яка загородила йому дорогу: „Йдемо зі мною, малюче!” [9, с. 651]. Так вона зверталася до всіх чоловіків. І професіоналізм цієї жінки приголомшив Ульріха. Він відчув „повну байдужість” повії, яка „володіє перевагою над усіма чистими почуттями” [там само]. Тож, прийняти її пропозицію здалося Ульріху привабливим, тому що такі

послуги були для нього „свободою від особистої зацікавленості і здатності робити свою справу без будь-якої марнославної плутанини в емоційних амбіціях” [там само]. Характерно, що якраз у цей момент Р. Музіль змушує Ульріха думати про вбивцю повій Моосбруггера, ба навіть перевтілює його в цього вбивцю: „Коли нетривкі ширми вуличних стін на мить зупинилися, він нашттовхнувся на ту істоту, яка очікувала його в ніч убивства біля мосту. Яке це було, напевне, божественне усвідомлення, яке потрясіння з голови до п'ят! Ульріху на мить здалося, що він може уявити собі це. Він відчув, що його щось здійсмає, немов це була хвиля. Він утратив рівновагу, але це йому було і непотрібно, його несла течія. Його серце стислося, але в уяві все переплуталося, безмежно розширилося й одразу ж опинилося в якійсь хтивій насолоді. Він намагався протверезіти. Він, напевне, так довго жив життям без внутрішньої єдності, що тепер заздрих навіть божевільному з його нав'язливими ідеями і з його вірою у свою роль! Але ж Моосбруггер вабив не тільки його, але й усіх інших також?” [9, с. 652]. Безсумнівно, тут мається на увазі вбивство. Парадокс однак в іншому – йдеться про імпліцитну присутність Клариси, яка чекає вдома на Ульріха.

Одразу ж після зустрічі з повією Ульріх відчув, „що тепер нарешті потрібно або жити заради недосяжної мети, як усі інші, або взятися за ці „неможливі речі” серйозно, а оскільки він уже дістався до околиць свого житла, то через останній провулок він пробіг із дивним почуттям, немов із ним ось-ось щось станеться. Це почуття окрилювало, спонукало до якихось дій, але воно було водночас безмістовним й тому знову ж таки дивним” [9, с. 653]. Як бачимо, створюючи ауру непевності щодо ідентифікації особи, з перспективи якої ведеться наратування, Р. Музіль посилює інтерес реципієнта або ж переміщує акцент наратування з персонажа на власне дію. Дійсно, вдома на Ульріха чекає Клариса, дружина його товариша Вальтера, палка шанувальниця маніяка Моосбруггера: „Однак коли він відчинив вхідні двері, виявилось, що злочинець, на зустріч з яким він очікував з такими незрозумілими почуттями, був тільки лише Кларисою” [9, с. 654]. Вона прийняла для Ульріха телеграму, в якій повідомлялося про смерть його батька. Крім того, вона приголомшила Ульріха бажанням, яке суперечить еству повій – народити дитину. Ще більше ошелешило те, що Клариса хотіла саме від Ульріха, а не від Вальтера зачати „спасителя світу” [9, с. 660]. Зазначимо, що й до цього моменту Ульріх вважав її дещо „божевільною істотою” [9, с. 662], але тут уже йшлося взагалі про душевний розлад. Ульріх добре розумів, що Клариса хвора, однак вона не усвідомлювала цього.

З-поміж усіх жіночих постатей Клариса – найзатятіша прихильниця Ф. Ніцше (у той час як Рахель, наприклад, лише імпліцитно вписується в ніцшеанський дискурс). І оскільки один з постулатів Ф. Ніцше „Бог помер”, який став “у європейській культурі епохи модернізму символом бунту проти міщанських вартостей та міщанської культури й увійшов у загальний дискурс європейської

модернізму” [1, с. 41], то цілком послідовним видається нестримне бажання Клариси народити нового Бога, нового спасителя. Тільки спосіб, в який це хотілося б здійснити і питання щодо батька залишаються невирішеними. Спочатку вона пояснює Ульріху, що не хоче народжувати від Вальтера. З іншого боку, її чоловік від такого небажання може загинути. Вальтер, який, очевидно, не зміг виправдати її сподівань, через що, власне, вона вийшла за нього заміж, – стати видатним художником, – служить для Клариси свого роду каталізатором на шляху реалізації пошуків утраченої гармонії, інакше кажучи, обоє напрочуд оригінально складають єдине поліфонічне ціле: „Знаєш, який вигляд має парасоля, якщо вийняти з неї ручку? Вальтер пропаде, якщо я від нього відвернуся. Я його ручка, він ... – Вона хотіла сказати „парасоля”, але їй спала на думку суттєва коректива. – Він мій захисток, – сказала вона” [9, с. 657]. Водночас Кларисса переконливо доводить, що у випадку народження дитини від Вальтера, останній неодмінно б „захотів виховати цю дитину відповідно до своїх уподобань ..., просто хоче привласнити собі права і, посилаючись на гучні фрази, перетворити нас обох на міщан” [там само]. Але за всім цим, на нашу думку, криється те, що Вальтер, як, зрештою, (чи подібно) й Ульріх – „людина без властивостей”, і він свідомо намагався подолати свою „безособистісність”, прагнув набути рис, притаманних звичайному одруженому чоловікові й батькові. З іншого боку, як митець, Вальтер зміг би якнайповніше реалізувати себе тільки в „безособистісній сфері”. Історична й глибоко чуттєва Кларисса усвідомлювала це, і щоб Вальтер не загинув через „відсутність властивостей”, усім серцем воліла подарувати йому дитя. А щоб не зруйнувати, ба навіть повністю знищити в ньому митця, батьком цієї дитини, на її думку, повинен бути хтось інший.

У праці О.О. Потебні „Слово і міф” знаходимо: „Здається, й у слов'ян було вірування в більшу божественність нареченої і взагалі діви, ніж чоловіка, але, за більш прадавніми уявленнями, вони в цьому плані рівні. Наречений і наречена залишають свої небесні домівки, щоб утілитися на землі. Шлях на землю пролягає крізь небо, але небо – це море або річка з перекинутим через неї містком чи без нього, тому наречений і наречена ідуть убрид або переїжджають через річку, переходять через міст, і зачаття та народження – це земне повторення небесного дійства. Пізніше вже заперечується тотожність небесного шлябу із земним, і перший стає тільки світлим праобразом останнього” [6, с. 553]. У випадку з Клариссою якраз Ульріх повинен, на нашу думку, стати таким свого роду мостом.

Зауважимо, що в культурному житті людства мистецтво завжди було пов'язане як із божественними, так і з темними силами. І якщо Ульріх відхиляє творчу діяльність – „Чого б це я раптом почав писати книгу? – вигукнув Ульріх. – Мене ж бо народила мати, а не чорнильниця!” [9, с. 490], – то, незважаючи на це, він повинен стати носієм художнього слова, позяк лише так він буде гідний зачаття. Як тут не згадати сказання про диявола, з яким асоціюється, на наш погляд,

нарративна ситуація навколо Ульріха: „легенду про сатану, найрозумнішого і найпривабливішого серед ангелів, який через гордощі та пиху повстав проти Бога і якого через це архангел Михаїл повергнув у вічну безодню; легенду, яка дійшла до нас не з канонічних книг Старого Заповіту, а принесена нам євреями з вавилонського полону” [8, с. 669-670]. Так, Кларисса, обґрунтувавши причини свого небажання народжувати дитину від Вальтера, додала: „Не пам’ятаєш, чи я тобі казала, що ти диявол? Мені так здається. Зрозумій мене правильно. Я не кажу, що ти бідний диявол, бідолаха, який бажає зла, тому що не знає нічого кращого; ти великий диявол, ти знаєш, що було б добре, але чиниш прямо протилежне до того, чого хочеш. Життя, яке ми ведемо, ти вважаєш відрапливим і тому навмисне кажеш, що його потрібно вести і далі. І ти кажеш напрочуд порядно: „Я не обманюю своїх друзів!” – але говориш так тільки тому, що вже сотні разів думав: „Я хочу володіти Клариссою!” Але оскільки ти диявол, у тобі є щось і від бога, Уло! Від великого бога! Котрий бреше, щоб його не впізнали!” [9, с. 658]. Отож Бог Кларисси зовсім інший, її Бог бреше, щоб інші не довідалися про його справжню суть. І якщо йдеться про спасителя світу, то його треба розглядати саме в такому світлі християнської міфології. І навіть попри всю досить часту негативну символіку безперечним є те, що йдеться про спасителя, який не тільки врятує світ від зла, а й повинен звільнити від пут зло в самій людині. Можливо, це і є той її мистецький дух. І такий антихрист може бути зачатий тільки неприродним шляхом і за винятково дивовижних обставин. Характерно, що нарративна ситуація навколо Ульріха і Кларисси складається подібним чином: візиту Кларисси до Ульріха передувала зустріч останнього з повією – безпосередній натяк на Клариссу. А зв’язуючою ланкою тут виступає маніяк-убивця Моосбругер (згадаймо метаморфози Ульріха). Смерть батька також варто, на наш погляд, розцінювати як один із демонічних елементів, адже саме Кларисса прийняла телеграму, яка „у формі надзвичайної суміші напівприхованих докорів і траурної врочистості, до дрібниць продумана і складена, очевидно, ще самим батьком повідомляла йому про смерть останнього” [9, с. 655].

Зазначимо, що і Клариссу Р. Музиль наділив андрогінними рисами. У „Бенкеті” Платона знаходимо: „Передусім люди були трьох статей, а не двох, як сьогодні, – чоловічої і жіночої, бо існувала ще й третя стать, яка поєднувала в собі ознаки цих двох; сама вона зникла, і від неї збереглася тільки назва, яка стала лайливою, – андрогіні” [5, с. 98]. У нашому ж випадку Кларисса служить прикладом, скажімо, повіі-андрогіні. Щодо сексуальної сфери, то в ній, як і в багатьох інших музлівських жіночих постатях, присутнє недосяжне хлоп’яче начало: „Коли Ульріх... зайшов до будинку, Кларисса лежала на дивані, трохи повенута на бік і з підтягнутими під живіт ногами; її струнка фігура, її по-хлоп’ячому причесана голова з подовгастим миловидим обличчям, яке, підперте рукою, подивилося на нього, коли він відкрив двері, були надзвичайно спокусливими” [9, с. 654]. І далі знаходимо: „Кларисса

сприйняла цю невеличку догану з усмішкою, яка підтверджувала, що вона її усвідомила...; її виразні рухи були такі квапливі й гарячково-навмисні, немов увклін хлопчика, який повинен продемонструвати в товаристві свою вихованість” [9, с. 655].

Цікавою з цього приводу є сцена в божевільні. Хворі у божевільній не сумнівалися в подвійній суті Кларисси й називали її просто „пан”: „Бачиш, панові подобається!” [9, с. 983], – сказав один хворий, котрий, як і Вальтер, був художником. На нашу думку, сцена у божевільні є зв’язною ланкою багатьох наративів у романі. Наприклад, коли Кларисса побачила ескіз цього художника, вона подумала: “Так би треба було малювати Вальтеру!” [там само]. А те, що якраз божевільний розпізнав суть Кларисси, уже говорить само за себе. Решта хворих, до яких за вимогою Кларисси потрібно ставитися серйозно, приголомшливо настійливо також називали її паном. Окрім прямого позначення „пан”, це посилюється ще й уживанням займенникових форм, які в тексті чотири рази вказують на чоловічу суть Кларисси, до того ж у кінці кожного речення поставлено знак оклику: „Покажи *йому* ще! Дивовижно гарно – *він* сказав! Покажи-но *йому* ще! Я знаю, що ти наді мною постійно смієшся, а ось *йому* це подобається!” (Курсив наш. – О. П.) [там само]. Такий стан речей, на наш погляд, – достатнє підґрунтя для подальшої інтерпретації постаті Кларисси. І дійсно, пізніше Кларисса дивується з того, що художник може бути хворим, тому „їй здавалося неправильним те, що таких обдарованих людей тримали під замком” [9, с. 984]. А те, що митець звертається до неї „пане”, вона розцінює як „добрий знак” [там само] (читаймо „божий”). Характерно, що таке ж семантичне навантаження простежується не тільки в мистецькій, а й у сексуальній сфері: коли Кларисса зайшла до „буйного відділу”, в неї почало битися серце й знову огорнуло відчуття „доброго знаку”, як ото перед тим подібний знак викликав передчуття, що „щось має статися”. Цей „знак” привернув її увагу до хворого навпроти, який щось кричав. Ця сцена, на нашу думку, сильно асоціюється з так би мовити пережиттям прозріння: спочатку „повільне наближення” правди, нездатність збагнути цю правду, навіть небажання її прийняти; потім таке ж її повільне усвідомлення і врешті-решт – перцепція. Чим ближче Кларисса підходила до хворого, тим більше „її непокоїло враження, що він звертається тільки до неї, а вона була не в змозі зрозуміти, що він хоче висловити” [9, с. 987]. Коли лікар Фріденталь, який супроводжував по божевільній Клариссу, її брата Зигмунда й генерала Штумма фон Бродвера жартома заговорив до хворого, той, указуючи на Клариссу, раптом запитав: „Хто цей пан?” [там само]. Фріденталь подумав, що йдеться про Зигмунда, однак хворий наполягав на своєму: „Ні, оцей!” [там само], на що Фріденталь усміхнувся і спробував пояснити, що це лікарка з Відня. Але хворий упевнено стверджував: „Ні, це чоловік. ...Це сьомий син кайзера” [9, с. 988]. Важко сказати, чому хворий саме так назвав Клариссу. На наш погляд, таке позначення містити якийсь наратив, котрий, скажімо, ще не функціонує. Інакше кажучи, йдеться про щось, що не відповідає дійсності, про щось

недоказане (як і загалом увесь роман „Людина без властивостей”). Щодо постаті Кларисси, то ми вважаємо, що це „щось” скоріше вказує на її майбутні метаморфози, а в музілівському трактуванні це не що інше, як досягнення „іншого стану”.

Цікаво, що коли Фріденталь попросив Клариссу, щоб вона підтвердила свою належність до жіночої статі, остання не могла від хвилювання проронити і слова, але все ж тихо відповіла „Це неправда, друже” [там само]. Коли це не допомогло, вона ще раз тихо запевнила, що це не так, проте „усміхнулася до нього, хвилюючись, немов у сцені кохання, закам’янілими від страху перед виходом на поміст вустами” [там само]. Хворий же переконливо твердив „Та ти ж це!!” [там само], від чого Клариссу огорнуло дивне відчуття: „виникала можливість визнати його правоту. Під натиском його настійливого ствердження в ній щось розчинялося, вона в дечому втрачала контроль над своїми думками, і формувалися нові зв’язки, контури яких вимальовувалися в тумані: він не перший хотів знати, хто вона така, і вважав її „паном” [там само]. Отже, коло прозріння замкнулося, й Кларисса нарешті ніби збагнула свою справжню суть. А те, що трапилося одразу ж по тім, натякає на сексуальний бік, ба навіть сексуальну вартість її ества: „Приголомшена такою метаморфозою, так ніби щось вислизало від неї самої, Кларисса мимоволі простягла до бідолахи обидві руки; і перш ніж хтось устиг цьому завадити, хворий кинувся їй назустріч: він зірвав із себе одяло, став у ту ж мить на коліна на зніжжі ліжка і взявся рукою обробляти свій член, як оце мастурбують мавпи в неволі” [там само].

Варто, на наш погляд, звернути увагу на мотив інцесту, яким, скажімо, оповита постать Кларисси, оскільки інцест – один із ключових наративів, що допоможе збагнути суть музілівської ідеї „досягнення іншого стану”. Спочатку знаходимо: “Потім їй спало на думку, що її батько побоювався Вальтера. Вона перенеслася на декілька років назад. ... Їй здавалося надзвичайно зворушливим і заплутаним, що її батько, старіючий художник, на той час авторитет для неї, боявся Вальтера, який приніс у його дім нові часи, а Вальтер боявся її. Це було схоже на те, як вона, обнімаючи свою подругу Люсі Пахгофен, повинна була говорити „тату”, знаючи, що батько – коханець Люсі, оскільки все це відбувалося якраз у ті часи” [9, с. 436]. І далі читаємо: „Вона взяла зеркало й спробувала відтворити обличчя із стиснутими від страху губами, яке було в неї, напевне, в ту ніч, коли батько підійшов до її ліжка. Їй не вдалося відтворити звук, який виривався з її грудей від спокуси. Вона подумала, що й сьогодні цей звук, напевне, так само криється в її грудях, як тоді. Цей звук був нещадний і безсоромний; але він більше ніколи не виривався назовні” [9, с. 436-437]. Е. Шрайтер зводить сцену спокуси до прасцени, причому вважає, що за лаштунками „фантазій спокуси криється причина чи навіть зародження сексуальності” [11, с. 98]. Разом з тим спокуса в цьому випадку – „не те щоб реальний факт, який має бути залучений до перебігу подій навколо суб’єкта, а швидше структурна передумова, яку історично можна

передати тільки у формі міфу, якщо вона передусім слугує завуальованню дитячої автоеротики” [11, с. 99]. З іншого боку, ретроспективно знаходимо й інші факти, які, на нашу думку, редукують усю цю інцестну історію: йдеться про її неясні стосунки з Майнгастом, який „цілував її, коли йому заманеться” [9, с. 439], та спогади про Георга, учня Майнгаста: „Нарешті з’явилася його рука і взялася, немов змія, за Клариссу. Що він ще робив, вона не збагнула; в неї не було уяви про це, і вона не могла пов’язати те небагато, що, незважаючи на своє хвилювання, помітила, судячи з його рухів. Сама ж вона не відчувала ніякої насолоди, це прийшло пізніше, а тоді було тільки сильне, безіменне, боязке збентеження; вона поводитися тихо, немов тремтячий камінь на мосту, по якому котиться важкий віз, вона була безсила щось вимовити і нічому не чинила опір” [9, с. 438-439].

Отож завдяки такому, скажімо, „редукованому наратору”, позиція і перспектива якого постійно змінюється іншою, створюючи елемент оповідного монтажу й виявляючи „об’єктивну суб’єктивність” автора, звужується кут бачення зображуваних подій. Інакше кажучи, такий відбір і послідовність перспектив оповіді – ототожнення з повією, сексуальність із семантичним навантаженням інцесту, андрогінія, божевільня тощо – свідчать про логіку взаємодії, взаємозумовленості, переплетення наративних ситуацій навколо постаті Кларисси, що цілком було в дусі музілівських часів, коли психоаналіз намагався поставити на тверду наукову основу, ба навіть возвеличити бісексуальність людини. З цього приводу М. Еліаде у своїх студіях про міфи доходить висновку, що андрогінія – це ідея „універсальної двостатевості, ... взірць і причина всього буття”, життєздатність якої уможливило субстанція: „досконалість досягається в єдності цілого” [7, с. 75]. А поязяк Кларисса поки що тільки перебуває на такому шляху (який, до речі, також незавершений, тому що сам конфлікт міститься в минулому, а теперішнє є розв’язанням цього конфлікту, тобто подоланням минулого), той не дивно, що в божевільні срийняття світу здорових людей видається їй надзвичайно чужим, та й люди ці „здавалися їй ...чимось на кшталт ляльок чи майстерно виготовлених штучних квітів” [9, с. 989]. Слушно зауважує щодо цього Е. Шрайтер: „оскільки Кларисса не може визначитися зі статтю, вона ніби зависає поміж обома й тому вважається „дефіцитним варіантом” [11, с. 89] „іншого стану”.

Загалом можемо сказати, що завдяки імпліцитному досвіду Кларисса ніби поринає у стан недовершеної суті – без власної сексуальності, проте із яскраво вираженою чуттєвістю. Інакше кажучи, йдеться про архетип андрогіні з варіативним семантичним навантаженням.

1. *Зубрицька М.* Філософські основи європейського модернізму: Фрідріх Ніцше // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 40-41.
2. *Пагут О.* Бонадея: симбіоз архетипів німфоманки і матері-богині (типологія жіночих архетипів у романі Р. Музіля “Людина без властивостей”) // Наукові

- записки. Серія: літературознавство. – Вип. 20. – Тернопіль: ТНПУ, 2006. – С. 289-296.
3. Пагут О., Козира Н. Трансформація архетипу інцесту в романі Р. Музіля “Людина без властивостей” // Наукові записки. Серія: літературознавство. – Вип. 15. – Тернопіль: ТНПУ, 2004. – С. 395-406.
 4. Пагут О. Леона: архетип “повії минулих епох” // Нова філологія. Збірник наукових праць. – Запоріжжя: ЗНУ, 2005. – № 2 (22). – С. 281-285.
 5. Платон. Федон. Пир. Федр. Парменид / Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; Примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1999. – 528 с.
 6. Потебня А. А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
 7. *Eliade Mircea*. Mephistopheles and der Androgyn. Das Mysterium der Einheit. – Frankfurt a / M – Leipzig: Insel Verlag, 1999. – 123 S.
 8. *Frenzel Elisabeth*. Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1983. – 886 S.
 9. *Musil R.* Der Mann ohne Eigenschaften- Roman in 2Bd. – Bd. 1. – Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1987 – 1041 S.
 10. *Pekar Thomas*. Die Sprache der Liebe bei Robert Musil / Musil-Studien. – Bd. 19 / Hrsg. von Karl Dinklage und Josef Strutz in Verbindung mit der Robert-Musil-Archiv Klagenfurt. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1989. – 321 S.
 11. *Schreier Ekkehard*. Verkehr bei Robert Musil. Identität der Form und Formen der Identität im „Mann ohne Eigenschaften“. – Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.– 231 S.

Summary

The offered article continues the publications devoted to typological research of woman's archetypes in the novel by Robert Muzil “A Man without Properties” [Пагут 2004; Пагут 2005; Пагут 2006]. It depicts the narrative situation around the person of Clarisse, that gave us the ability to trace the main peculiarities of deformation of androgyne's archetype in the novel “A Man without Properties”. The originality of the semantic value of the archetype of androgyne, as the reflection of the psychological phenomena, gives us the opportunity to get closer to the artistic intentions of the author and the problems developed in his work.

Keywords: archetype, androgyne, narrative, narrative situation, perspective of narration, whore, historical woman, incest, sex appeal, the category of “other state”.

Стаття надійшла до редакції 22.10.2007