

«ПОДРЫВНАЯ» СТРАТЕГИЯ РАЗРУШЕНИЯ МИФОВ В РОМАНАХ Э.ЕЛИНЕК

©2009 Г.В.Кучумова

Самарский государственный университет

Статья поступила в редакцию 05.05.2009

Австрийская писательница Эльфрида Елинек – одна из первых в немецкоязычном пространстве открыто говорит об опасности непомерно разрастающихся мифологических образований в современном обществе и культуре потребления. В формулах непристойного – резко, язвительно, саркастично – она развенчивает наиболее значимые мифы современного западного мира.

Ключевые слова: романы Э.Елинек, тривиальные мифы, демифологизация, формулы непристойного.

° Современную культуру с ее центральным гедонистическим девизом «потреблять и наслаждаться», нацеленную на постоянное производство все новых мифологических образований, французский философ Ролан Барт, вслед за Леви-Строссом, называет «привилегированным полем мифологических значений»¹. В культурном пространстве осуществляется борьба мифов не только с «чистым», немифологизированным сознанием, но и их борьба между собой за господство в общественном сознании. Вся совокупность мифов нового времени и разнообразие их форм в конечном итоге есть порождение единого типа сознания – потребительского, целостный образ которого воссоздан Р.Бартом в книге «Мифологии». В ней речь идет о существенной трансформации самой фигуры интеллектуала-художника, движущегося в поле тривиальных мифов. Р.Барт одним из первых заговорил о необходимости появления нового типажа интеллектуального борца с мифами, который занимался бы дешифровкой мифов и выступал бы разрушителем мнимых и «ложных» пространств.

По Р.Барту, разоблачение тривиальных мифов становится возможным либо с позиций исследователя мифов, который обладает циническим, демистифицирующим взглядом на него, либо же с позиций писателя-художника, который средствами создания мифа его же и разоблачает. В задачу художника-мифоборца входит программа дешифровки, то есть обнаружения под слоем пустых «означающих» некоей системы идей и ценностей, которую общество потребления пытается внушить человеку под видом безобидной коммерческой рекламы или газетного сообщения. (Примеры такой дешифровки можно найти в книге Р.Барта «Мифологии»). Для об-

наружения скрытого, идеологического смысла мифологического сообщения необходимо произвести структуралистские операции членения и монтажа, то есть выделить в нем основные элементы и соотнести их друг с другом и с остальными элементами, используемыми в дискурсе. При этом важно помнить, что словесное сообщение выполняет по отношению к образным сообщениям роль организующего, конструирующего начала. Далее Р. Барт отмечает, что идеологичен уже сам язык, которым пользуется человеческое сообщество, что словесный текст доминирует в «наивных мифах», в визуальном же ряде он лишь активизирует те смыслы, которые нужны для идеологического воздействия.

Действенным способом борьбы с мифами, по Р.Барту, служит возвращение слову его истории, выстраивание «объяснительного» дискурса, то есть написание критических эссе – «мифологий», в которых детальный анализ их структуры выступал бы деструкцией мифа. Так, в первой – практической – части своей книги «Мифологии» Р.Барт «демонтирует» сюжеты, типичные для рекламного текста. Он воспроизводит сюжеты о пеномоющих средствах, о лице Греты Гарбо, о «народном стриптизе» в телешоу, о писателе «на отдыхе» и др., используя в процедуре демонтажа принцип «развинтить, чтобы развенчать», избавиться от власти стереотипного образа и вернуться к реальному восприятию мира. Кроме выстраивания «объяснительного» дискурса, Р.Барт предлагает и другие способы избавления человеческого сознания от тривиальных мифов. Спектр их широк: от построения дискурса «жесткого реализма» (бунт против любых идеологизированных языков) до построения иронического дискурса («мягких» форм сопротивления).

В художественном дискурсе немецкоязычного романа 1980 – 2000 гг. демифологизация осуществляется представителями так называемой «шоковой литературы», среди них – известная своими скандальными романами австрийская писа-

° Кучумова Галина Васильевна, кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник кафедры немецкой филологии. E-mail: gal-kuchumova@mail.ru

¹ Барт Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.

тельница Эльфрида Елинек (род.1946). Жестко, резко, безжалостно, в формулах непристойного она констатирует ущербность состояния современного общества, «встраиваясь» в традицию знаменитых «австроненавистников» XX века – Томаса Бернхарда и «патологоанатома» Австро-Венгрии Роберта Музиля.

Намеренно отказываясь от поисков подлинной реальности, от всяких попыток прорыва к подлинным основам бытия, Елинек весь свой «критический заряд» обрушивает на деструкцию мифов современного сознания. Разрушать мифы «ложного» сознания – в этом Елинек видит свое предназначение как художника². Проблема застывшего мифологизированного сознания занимала ее давно. В 1980 году появляется ее эссе под названием «Бесконечная невинность» («Die endlose Unschuldigkeit», 1980)³, в котором Елинек продолжает дешифровку мифов современности, опираясь на теоретические и культурологические построения Р.Барта. Французский теоретик и практик современной мифологии формулирует главный принцип тривиального мифа – «превращении истории в природу». Р.Барт объясняет, что смысл в мифе низводится до состояния формы; «он опустошается, обедняется, из него испаряется всякая история, другими словами – происходит натурализация понятия»⁴.

Мифоборец Елинек занимает решительную позицию, выбирая для себя роль язвительного и реалистически беспощадного наблюдателя социальных явлений. В шифрах «жесткого реализма» Елинек осуществляет демонтаж мифологизированной структуры современного общества. Единственно возможным методом разрушения современных мифов становится деструкция. Деструктивный метод основан на игре в семантические нюансы и не позволяет сознанию установить ясный, конкретный смысл. В этом случае смысл определяется лишь «апофатическим» путем. По К.Юнгу, «чистое отрицание» продуктивно, поскольку творчески разрушает объект или образ. В процедуре «чистого отрицания» Елинек, как и К.Юнг, видит искреннюю попытку «ткнуть современников носом в грязную сторону реальности, безо всякой задней мысли, с наивным простодушием художественной объективности»⁵.

Наделенная от природы нетипичным для женщины-писательницы «высокомерием интеллекта» («der kalte Blick»), Елинек смело исполь-

зует «холодную» позицию авторского превосходства, служащую основанием для жесткого и саркастического отношения к объекту изображения. Для Елинек суть развенчания тривиальных мифов состоит не только в том, чтобы назвать вещи своими именами и предъявить своему читателю «шокирующее зеркало слишком знакомой реальности»⁶. Ради разрушения мифологических образований она помещает их в самые неожиданные и, чаще всего, в непристойные контексты.

Мощно используя эффект остранения, связанный с нагнетанием чувств широкого эмоционально-экспрессивного спектра (ирония, смех, пародия, сарказм), Елинек сразу переходит к более интенсивным степеням странного. По мнению писательницы, современная литература уже исчерпала «мягкие» средства остранения, притупила чувствительность к странному и необычному. Теперь необходимо переключаться в более сильные регистры изображения страшного, ужасного, жуткого, отвратительного. Елинек обращается к сильному «оружию» массовой литературы – «ожутить» явления («культурный шок») с тем, чтобы эмоционально потрясти психику успокоенного обывателя, «освежить» его чувства, уже притупленные постоянным воздействием массмедийных средств. Она намеренно добивается шокирующего воздействия на читательское восприятие эффекта очуждения, в ряде случаев – «эффекта ожутчения» (М.Эпштейн)⁷, чтобы таким образом разрушить мифологическое образование.

Елинек намеренно снижает принятые в обществе символы через подчеркнутое использование в несвойственном им, пародийном или пародическом контексте, составленном из стереотипов двух (точнее, как минимум, двух) разных лексических и семантических уровней, рядов (например, символ – живописные альпийские ландшафты Австрии). Сюжеты многих ее романов разворачиваются в живописных альпийских деревушках или в провинциальных городках предгорья Альп. Традиционные локусы – райские места, сельская тишина, провинциальная идиллия – становятся у Елинек полем беспощадной «борьбы полов», пространством насилия над женщиной и ребенком (роман «Похоть», 1989), местом наслаждения властью над женщиной (роман «Женщины-любовницы», 1975).

В сфере тотального потребления все – мир предметный и мир человеческих отношений, история, природа, наука и культура – «профанируется» и приобретает свойства потребляемой вещи

² Залесова-Докторова Е. Эльфрида Елинек – совесть австрийской нации // «Звезда». – 2005. – 3.

³ Jelinek E. Die endlose Unschuldigkeit // Jelinek E. Prosa – Schauspiel – Essay. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1980. – S. 49 – 81.

⁴ Барт Р. Мифологии... – С.254 – 255.

⁵ Юнг К.Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство. – М.: REFC-book, К.Баклер, 1996. – С. 66.

⁶ Принцип надежды // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы. – М.: 1991.

⁷ Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 507.

8. По мнению Теодора Адорно, в ситуации всеобщей профанации именно классическое наследие прошлого подвергается беспощадной «вульгаризации» за счет размывания границ между элитарной и массовой культурой⁹. Мысль предствителя «негативной диалектики» о ценности негативистского потенциала искусства Елинек воспринимает как практическое руководство к действию. Она понимает, что современный ей мир подлежит отрицанию, чтобы в этом отрицании (апофатический проект) выявить и обозначить его «гуманистический» потенциал.

Для пробуждения обывательского сознания от самоуспокоенности Елинек обращается к самым «сильным» мифам в немецкоязычной культуре, имеющим сакрально романтический ореол. Основным культурным ресурсом для очуждения у Елинек выступает классическое наследие немецкоязычной культуры – музыкальное наследие прошлого и классическая немецкая литература. Так, текст немецкой классической музыкальной культуры писательница дерзко имплантирует в разные контексты – в контекст обыденной жизни провинциалов, в гастрономический, досуговый. Смена этих контекстов, определяющая культурную конструкцию пародии у Елинек, придает элементам поведения и высказывания характер ненатуральности, сделанности, театральности, а потому – как бы нереальности, несущественности и, главное, придает ее героям видимость «псевдо-существования». Функция подобного пародирования – обесмыслить и переозначить всю сферу человеческого бытия, то есть пародийно отразить все социальные и культурные изменения в обществе тотального потребления.

Ткань многих романов Елинек пронизана музыкальной темой. Главная героиня самого «музыкального» ее романа «Пианистка» («Die Klavierspielerin», 1983) Эрика Кохут – рядовая преподавательница Венской консерватории, воспитанная на классических произведениях Гайдна, Моцарта, Бетховена, Баха. Она ведет вполне благонаправленный образ жизни: днем дает уроки музыки, вечера проводит вместе со своей престарелой матерью перед экраном телевизора, а по выходным дням отправляется за город на природу. Уклад ее жизни полностью соответствует стереотипу среднестатистической австрийской семьи, но под давлением деспотичной матери она вынуждена была посвятить себя музыке, жертвуя своими

детскими и юношескими интересами. В обывательской среде музыкальное образование, считающееся образованием элитарным, аристократическим, расценивалось как социальный знак престижа, как атрибут материального благосостояния. Эрика становится жертвой подобного музыкального образования, не ставшего ее призванием, но насильственно навязанным ей честолюбивой матерью. Сами занятия музыкой и ее преподавание вылились для Эрики в своего рода повседневную повинность, которую она исполняет нехотя.

Классическая музыка в романе «Пианистка» низводится не только к уровню каждодневного труда, лишённого вдохновения, но до уровня физиологического поглощения пищи. Так, мать Эрики, далекая от понимания музыкальной культуры, предлагает дачникам качественную и свежую музыку в обмен на качественное парное молоко («echte frische Musik zu ihrer garantiert echten kuhwarmen Milch») ¹⁰. Метафора «музыка – вкусное блюдо» проигрывается в тексте романа неоднократно. На одном из музыкальных вечеров гости набрасываются на еду и с громким чавканьем уплетают рагу из барочной музыки («Die Gäste stürzen sich auf die Tafel und schmatzen am barocken Ragout») ¹¹. Тело Эрики писательница называет вместительным холодильником, в котором искусство хорошо сохраняется («ein einziger grosser Kühlschrank, in dem sich die Kunst hüllt») ¹². Культура же в целом сравнивается с кашей, которая никогда до конца не сварится, («der Kulturbrei», der nie fertig gekocht ist) ¹³.

В другом романе Елинек «Похоть» («Lust», 1989) многие эпизоды реализуются через музыкальные метафоры, сравнения, аналогии. Так, соитие трактуется как встреча смычка и скрипки или как игра пианиста, терзающего клавиши рояля. Сфера музыки – организованный на фабрике хор – позволяет ее директору контролировать трудовую дисциплину и обеспечивать рабочую покорность своих работников. Благоклонность директора получают только те работники, которые участвуют в хоровом пении. Сама система управления рабочими фабрики осуществляется посредством принудительного участия их в хоре, главным дирижером которого выступает сам господин директор. Сын директора, как и Эрика Кохут из романа «Пианистка», также становится жертвой музыкального воспитания. Ребенок в семье уподобляется выючному животному, которого нещадно эксплуатирует деспотич-

⁸ Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. – М.: Культурная революция; Республика, 2006. – С. 259.

⁹ Цит. по: Fischer M. Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen «Die Liebhaberinnen» und «Die Klavierspielerin». St. Ingbert: Rührig, 1991. – S. 45 – 46.

¹⁰ Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986. – S. 37.

¹¹ Ebenda. – S. 63.

¹² Ebenda. – S. 23.

¹³ Ebenda. – S. 190.

ный отец. «Und der Vater legt ihm die Geige an, dass die Schaumflocken vom Gebiss sprghen» («Отец надевает на сына удила скрипки, так что клочья пены летят с оскаленной морды»)¹⁴.

В современном обществе тотального потребления классическая музыка становится своего рода «фактором помехи». Музыка, имеющая прямое воздействие на душу человека, выпадает из зоны логоцентризма, поскольку не подлежит полной артикуляции в социальном пространстве. Как инструмент трансцендирования в бес / до / смысловое и как преимущественно субъективное переживание, «музыка нарушает привычный ход времени, точнее, отчетливо констатируя его нехватку» (Э.Блох). Музыкальная культура разрушает все социальные коды и модели социального поведения человека, поэтому она становится первостепенным сектором, который стремится контролировать и присвоить себе идеология нового общества, констатирует Елинек.

Музыка не случайно помещается писательницей в один контекст с сексуальными и властными отправлениями. Современное «непристойное» общество, осуществляя свой контроль над сексуальностью через ее артикуляцию и репрезентацию в рекламном тексте, экспонирует объект сексуального желания многократно и многообразно – в литературе, шоу-бизнесе, во всех средствах массовой информации. Классическая музыка также превращается в обществе тотального потребления в товар, готовый к употреблению.

Воплощенная писательницей в художественной форме, идея вхождения классики в массовую культуру повторяет в общих чертах философскую концепцию Г.Маркузе. Маркузе видел главную силу культуры в ее «остранении» (термин В.Шкловского), создающем измерение истины. Размывание границ между культурой повседневного и классической культурой ведет к утрате этого обличающего потенциала истинного искусства и утрате возможности обретения истины на глубине. Поэтому на современного художника возлагается особая задача – создавать все новые и неожиданные контексты для создания эффекта «остранения».

В актах демифологизации Елинек постоянно играет на самом принципе взаимоуничтожающего сопоставления – от монтажа несовместимых цитат до выстраивания самых разных дискурсов: религиозного, литературного, рекламного, порнографического. Чаще всего Елинек обращается к текстам классической немецкой литературы (Ге-

те, Шиллер, Рильке, Гельдерлин и др.). Цитирование в непристойных контекстах, например, Гельдерлина с его нарочитым пафосом выводит тексты романов Елинек далеко за рамки простой сатиры¹⁵. Так, использование перевернутых цитат (пример из «Abendphantasie» того же Гельдерлина) в романе «Похоть» позволяет писательнице рассказать о незавидной судьбе ее героини, никак не соответствующей мифу о счастливой возлюбленной. Для сравнения достаточно одного примера. Текст «Вечерних фантазий» Гельдерлина:

«Wohin denn ich? *Es leben die Sterblichen*
Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Mh
Und Ruh
Ist alles freudig; warum *schlft* denn
Nimmer nur mir *in der Brust der*
Stachel»¹⁶.

Текст романа Елинек «Похоть»:

«Es klingt, die Frau ldsst sich viel gefallen und *es leben die Sterblichen von Lohn und Arbeit*, aber, nicht wahr, Musik gehrt halt einfach dazu. Der Direktor hdt die Frau mit seinem Gewicht nieder. Um *die freudig von der Mh zur Ruh wechselnden* Arbeiter niederzuhalten, genyt seine Unterschrift, er muss sich nicht mit seinem Kirper drauflegen. Und *sein Stachel schlft* nie an seine Hoden. Aber *in der Brust schlafen* die Freunde, mit denen er einst ins Bordell ging» (курсив наш – Г.К.).

В многочисленных интервью Елинек с болью отмечает, что великая литература (романы воспитания Гете, немецкая романтическая проза, психологические романы Ф.Достоевского и Л.Толстого) исчерпала себя. Сегодня утрачен тот образ мира и человека, которым была обоснована сама классическая литература (в духе проекта «конца литературы» Мориса Бланшо). В мире тотального потребления властвует дискурс тривиальных мифов, реальность которых подменяет подлинную духовную реальность.

На художественном материале Елинек прописывает ту же мысль о невозможности «писать стихи» после Освенцима, что и теоретики «негативной диалектики». Вторая мировая война, Освенцим, практика физического и духовного уничтожения человека доказали, что классическая культура потерпела крах. После Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование. Поэтому актуальным становится требование, обращенное к культуре, – «требование начать все с самого начала, то есть радикально потребовать разруше-

¹⁴ Jelinek E. Lust. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1999. – S.10. (Елинек Э. Похоть. Роман / Пер.с нем. А.Белобратова. – СПб.: Симпозиум, 2006. – С.11).

¹⁵ Janz M. Elfriede Jelinek / Hrsg. von Christa Gtler. Frankfurt am Main, 1990. – S. 114.

¹⁶ Huldertins Werke in 2 Bnden. – Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1989. – 1. Band. – S. 313.

ния видимости, при помощи которой потерпевшая неудачу культура скрывает и свою вину, и свою истину»¹⁷.

Елинек горько констатирует, что сегодняшняя культура утратила свой пафос, который всегда определялся ожиданиями духа высоты. В ее романах отсутствуют «метафизические высоты», горение духа, духовные странствия. Елинек отказывается от поисков инобытия, ограничиваясь исключительно констатацией ущербного состояния сегодняшней действительности. Свою «подрывную» стратегию она направляет на разрушение неподлинных форм существования, исповедуя изначальное неприятие подобного самообмана, что рождает общую для всех ее романов трагедийность мировосприятия¹⁸. Судьба всех ее героинь логически завершается саморазрушением, смертью физической или смертью в форме духовной редукции человека-обывателя, довольствующегося суррогатными формами подлинной жизни.

В поле деструкции Елинек попадает и традиционный миф о немецкой образцовой семье, культивируемый еще со времен нацистского прошлого. В романе «Похоть» он низводится до уровня абсурда и гротеска. Елинек рассказывает провинциальную историю из жизни одного семейства. Глава семейства – директор бумажной фабрики – обеспечивает полный достаток своей семье: его супруга Герта носит красивую и дорогую одежду, их благовоспитанный сынок учится играть на скрипке. Будучи объектом зависти всей деревни, семейство живет как на земле обетованной (известный в немецком фольклоре образ счастливой страны «Schlaraffenland», где все в изобилии и где не нужно работать). Пространство семейной идиллии отделяется плотной пеленой («Vorhangeschleier») от всего остального мира. Елинек наделяет изображаемое ею семейство эпитетом «святое» («das heilige Paar», «die heilige Familie»), подчеркивая тем самым благополучие его положения. Однако не все спокойно в этом «святом семействе». За сверкающим фасадом респектабельного дома скрывается каждодневное насилие над женщиной, супругой, матерью. Замкнутое пространство дома и его помещений (кухня, спальня, детская комната) становится центром драматических событий, неким полем битвы («Krieg der Geschlechter»).

К тому же миф о счастливом семействе самым кощунственным образом помещается Елинек в библейский контекст. Глава семейства обозначен

фигурой «Вечного Отца, овевающего всех своим дыханием»¹⁹ («ihr ewiger Vater»). Он – как «человек властный» и «человек наслаждающийся» – узурпирует все властные функции в семье («Omnipotenz des Mannes»), прикрываясь при этом именем Бога-Отца («der wahre Gott in der Familie»). Здесь саркастически обыгрывается божественная воля мужчины.

В романе «Похоть» Елинек кощунственным образом трансформирует библейский текст о святом семействе, предлагая своему читателю перевернутый вариант евангельской притчи. Инверсия сюжета притчи служит в данном случае прямым осуждением современного человека, утратившего высокие идеалы и устремления. Содержанием его жизни становятся каждодневные совокупления, взаимная ненависть, отчаяние, пустота. Плотность животной энергии страсти настолько велика в романе, что он с таким же успехом может носить название: «Скотская жизнь одного семейства».

Библейский сюжет прощения грешницы развернут в романе «Похоть» не как акт прощения ее другими, а, напротив, как акт наказания. За свое преступление (бегство от мужа-тирана) она «побита камнями» других грешников. В романе пронзительно звучит сцена группового изнасилования Герты своим любовником и его друзьями. В отчаянной попытке сломать хорошо отлаженный социальный механизм насилия над женским телом героиня уничтожает «преемника» этого страшного механизма – собственного сына. Убийство сына – страшный акт матери-убийцы – прочитывается в данном контексте как акт богоотступничества. Елинек здесь выставляет своим современникам «безжалостное» зеркало как укор человечеству, живущему без Христа.

Дискурс любви у Елинек саркастически обыгрывается в дискурсе насилия. Центральным мотивом многих ее романов – «Любовницы», «Пианистка», «Похоть» – становится женское тело, традиционно в классической литературе, представленное в дискурсе любви. Ю.Кристева в статье «Дискурс любви» пишет: «Можно ли сделать зримым нестерпимую и ослепительную смесь – и солнце, и инцест? Как сделать зримым то, что не является зримым из-за того, что ни один код, ни одна конвенция, ни один договор или идентичность не выносят его?... Назвать свои именем сексуальный акт совсем не значит передать отношение любви как смятение субъектов, предающихся ей. Дискурс любви должен взять на себя двоякую функцию: прежде всего он должен стать непристойным, по силе возможности он идет за фанатизмом вплоть до самых перверсивных его закоулков. Однако наименование пер-

¹⁷ Адорно Т.В. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003. – С. 329.

¹⁸ Воронникова А.Э. Гиноцентрические романы Германии и Австрии 70 – 80-х годов XX века. – Воронеж: ВПИУ, 2006.

¹⁹ Елинек Э. Похоть: Роман... – С.7.

версивных отношений не соответствует высоте «непомерности» любовной тоски, поэтому дискурс о любви должен стать еще и бессвязным»²⁰.

В романах Елинек разворачивается дискурс любви, но за смятением субъектов, предающихся ей, стоит каждодневное сексуальное насилие над женщиной – насилие духовное и физическое. Задача писательницы – сказать именно об этом, отразить этот социальный феномен в прямом зеркале, перешагнув через мифологизированную киноиндустрией «непомерность любовной тоски». Дискурс о любви должен стать еще более непристойным, он должен стать «обнажением невозможного»²¹, которое Ю.Кристева называет «апогеем литературы», а Р.Барт – «высшей формой художественной выразительности, поскольку буквальность позволяет извлечь поэтическую метафору от искусственности, показать ее как разительную истину, отвоеванную у тошнотворной непрерывности языка»²².

К концу XX века стало невозможно говорить о любви, о высоких и романтических чувствах. Современное общество становится нечувствительным к любовным темам, разговорам, излишним. Любовь, высокие желания вытесняются в общественном сознании сексуальными потребностями и похотью. По этому поводу Р.Барт замечал: сама любовь становится непристойной, она подменяет сексуальное сентиментальным²³. Непристойность, которую М.Фуко определил как «трангрессию», как жест, обращенный на предел²⁴, становится главным действующим лицом романа «Похоть». В современном обществе и культуре любовные желания становятся невозможными, поскольку в любовном дискурсе не может реализоваться вопросно-ответная, смысловая структура желания. В отличие от похоти, которая однонаправлена, желание обнаруживает вопросно-ответную, смысловую структуру. Желание диалогично и непременно нуждается в диалоге с желаниями Другого. В этом смысле желание аналогично высказыванию (теория слова М.Бахтина). «Каждое высказывание (как и желание. – Г.К.) прежде всего, нужно рассматривать как ответ на предшествующие высказыва-

ния ... оно их опровергает, подтверждает, дополняет, опирается на них...»²⁵.

В современном обществе и культуре женское тело продолжает рассматриваться как объект интереса, «потребления», отношения, существующий «для других» в ущерб природному назначению женского тела – реализации женственного, женского, материнского начала²⁶. По мнению Елинек, женское тело в единстве с любящим мужским должно стать «сакральным» пространством человеческого бытия. В самом скандальном романе Елинек - «Похоть» - оно помещается в «эпицентр» абсурдного, перевернутого мира. Уже само название романа «Lust» (Lust нем. – радость, наслаждение, удовольствие) отсылает читателя как к основному тезису эпикурейства («Главное в жизни – стремление к удовольствиям и наслаждению»), так и к другому известному в античном соматизме тезису киников («Ориентир человеческого бытия – жизнь в согласии с природой своих естественных инстинктов»). При всем их различии оба эти направления стереотипно связываются с особым «пристрастием» к вопросам телесного в человеке.

В XX веке человеческое тело оказалось вовлеченным во всеобщий процесс «овеществления». В наибольшей степени эта тенденция затронула женское тело и женскую субъективность как наименее защищенную в социальном и идеологическом плане категорию. Тело для женщины, для ее судьбы, ритма жизни, ее самооценки и самореализации представляется более значимым, чем тело в жизни мужчины. Тело женщины по сути своей экзистенциально. Все, происходящее с женщиной, есть одновременно происходящее и с ее телом.

В современных философских и культурологических построениях (Р.Барт, М.Фуко, Ю.Хабермас и др.) неоднократно указывается на то, что тело женщины уже по самому «определению» выступает своеобразной точкой пересечения многих линий зависимости как от природы, так и от современного фаллоцентрично ориентированного социума. В социокультурном пространстве маскулинная «воля к власти» над женским телом и «воля к наслаждению» женским телом оказываются связаны воедино в так называемом «демоническом эротизме». В свое время этот феномен подробно описал С.Кьеркегор. Анализируя художественный образ дон Жуана, датский философ отмечал, что самую изыскан-

²⁰ Кристева Ю. Дискурс любви // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 104.

²¹ Там же. – С. 107.

²² Барт Р. Мифологии... – С. 199.

²³ Барт Р. Фрагменты речи влюбленного (1977) / Пер. с франц. В.Лапицкого. – М.: Ad Marginem, 1999. – С. 217 – 218.

²⁴ Фуко М. Трангрессия // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 112.

²⁵ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 271.

²⁶ Gertler Ch. Die Entschleierung der Mythen der Natur und Sexualität Gegen den schünen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. – Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, 1990. – S. 120 – 135.

ную чувственную усладу мужчине доставляет именно духовное порабощение любящей и преданной ему женщины.

Сама женщина в современном обществе все более «овеществляется», а ее тело «опредмечивается», «дисциплинируется» по преимуществу другими, в смысле прямого или косвенного насилия, угнетения, агрессивного натиска. В обществе тотального потребления осуществляется «пленение» женщины, или ее «колонизация» (термин Ю.Хабермаса). Женщина и ее тело подчиняется «правилам игры», установленным извне, «мужским» обществом. Женскому телу отказано в моде «быть» – радоваться, наслаждаться, любить.

В заключение отметим, что в своих романах Елинек намеренно перекодирует социальное по-

ведение в эротическое, причем именно в неконвенциональное («извращенное»), а с точки зрения коммуникатора – в непристойное и неуместное. Выводя новые формулы непристойности, Елинек изображает «физиологический ужас» как само собой разумеющееся, как повседневную бытовую норму и как естественный ход вещей и событий. Ее письмо есть разновидность публичного интеллектуального эпатажа, который состоит в провокационном, агрессивном, на грани скандала действии, с единственной целью обратить внимание читателя на «культурные искривления» в современном обществе и таким образом разрушить существующие в его сознании мифологические образования.

E. JELINEK'S NOVELS: SUBVERSIVE STRATEGY OF MYTH DESTRUCTION

© 2009 G.V.Kuchumova^o

Samara State University

Austrian author E. Jelinek is one of the first German-language writers who discusses dangers of overexpanding «mythological» notions in the society and consumption culture openly. In the formulae of the improper – using strong sarcastic language – she unmasks the paramount myths of the contemporary western world.

Key words: E. Jelinek's novels, trivial myths, demythologisation, formulae of the improper

^o Galina Vasilyevna Kuchumova, Cand. Sc. in Philology, Senior lecturer, Senior research fellow of German philology department. E-mail: gal-kuchumova@mail.ru