



А. Воротникова

## Судьба романа (Э. Елинек «Дети мертвых»)

Концепция жанра романа и его развития в наиболее общем виде может быть вмещена всего в одну перефразированную строку из великой книги — Библии: «В начале было Слово, и Слово было у Автора». Начавшийся с приходом Нового времени и проявившийся во всей полноте в Новейшее время распад ценностного единства бытия нашел свое отражение в динамике романских форм, которую было бы правомерно рассмотреть сквозь призму проблемы автора и принадлежащего ему, как творцу, произведения слова. Если контурно очертить эволюцию романа именно с этой методологической точки зрения, то окажется, что авторское слово, воплощающее идею абсолюта, в классических образцах жанра еще сдерживало намечающуюся деструктивную тенденцию, но постепенно утрачивало способность фокусирующего представления действительности с имманентно присущим ей смыслом.

В постмодернистскую эпоху происходит окончательный отказ от всех метанарраций (термин Ж. Ф. Лиотара), то есть властных дискурсов, а логоцентрическая модель мира, представляющая бытие в структурированно-упорядоченном виде, обнаруживает свою полную несостоятельность. Как реагирует романное сознание на произошедший во второй половине XX века парадигматический сдвиг? Какая роль отводится сегодня в романе автору и его главному инструменту — слову? Попытаемся найти ответы на эти и другие вопросы в произведении австрийской писательницы Эльфриды Елинек «Дети мертвых» — типичном образце постмодернистской прозы.

Проблема отношений автора и жанра напрямую связана с темой романа, посвященного Второй мировой войне. Потенциальный носитель исторической памяти — современный человек — показан в «Детях мертвых» как бездуховное существо, занятое исключительно удовлетворением своих материальных потребностей. Нынешнее поколение погружено в состояние исторической амнезии, где нет места угрызениям совести, чувству вины и страху перед возможностью повторения прошлого. Образы воскресших мертвецов — участников и свидетелей, жертв и палачей вой-

ны и их потомков, врываются в беззаботный мир отдыхающих в пансионате «Альпийская роза» бургеров, — несут символическую нагрузку. Во фрейдистском духе они репрезентируют выступающее на поверхность общественного сознания тягостное и забытое знание о холокосте.

Коль скоро ««причиной» появления определенного жанра становится художественное воплощение особой, специфической концепции человека в его отношении к миру» [7, с. 208], то и причиной его исчезновения является изменение этой концепции. При написании романа на тему геноцида его создательница, безусловно, находилась в характерном для послевоенного творческого сознания состоянии энтропии, сущность которого как нельзя более емко сформулировал Т. Адорно: «Писать после Освенцима стихи — варварство» [13, S. 30]. Несмотря на минувшие после войны полстолетия — «Дети мертвых» писались в 1995 году — проблема невыразимости исторического опыта прошлого остается по-прежнему актуальной для Елинек, что находит самое полное воплощение в романном дискурсе.

В произведении звучит множество языков: СМИ, политики, статистического западноевропейского обывателя, массовой и высокой культуры, спорта и т. п. Сосуществование в романе различных дискурсов напоминает напряженное, хотя и абсолютно безрезультатное соревнование: они перебивают и выталкивают друг друга, захватывают образовавшиеся свободные места, вновь оказываются вытесненными. Причем все эти действия происходят мгновенно в пределах одной, иногда совсем короткой фразы. Дискурсивное мельтешение препятствует не только утверждению, но и самой фиксации точки зрения того или иного действующего лица и самого автора. Как следствие, образы героев утрачивают всякую определенность.

Претерпевающие разные виды насильственной смерти студентка Гудрун Бихлер, вдова Карин Френцель и спортсмен Эдгар Гштранц, чьи имена фигурируют в произведении наиболее часто, могут называться протagonистами лишь на этом основании. Фактически же их образы абсолютно условны и миметически недостоверны, их характеры психологически не очерчены, им заказано личностное развитие. Достаточно размыты и дискурсивные функции героев: потенциально принадлежащие им высказывания нигде не даются в кавычках, в лучшем случае позволяя распознать себя в потоке несобственно-прямой речи<sup>1</sup>. Ироничное высказывание, от-

---

<sup>1</sup> Пример несобственно-прямой речи, возникшей на основе взаимопроникновения голосов автора и героя: «На поверхности плавают несколько листиков: клен. Карин Френцель тупо смотрит на них некоторое время, а потом до нее доходит, что тут не так. Вокруг нет ни одного листового дерева! Лишь темные ели монокультурного леса. Откуда взялись эти листья? Кто или что бросилось в этот бассейн, из которого поднимается неопишуемая гнилостная вонь, кто здесь так ударил по природе, что гулко разнеслись трубные звуки?» [10, с. 77].

носящееся к одному из действующих лиц, передает идею несуществования всех романских героев в классическом смысле этого слова: «Эдгар покажется нам еще не раз, но это *не он*» [10, с. 283].

Примечательно, что образ обезличенного человека метафорически входит в семантическое поле «язык»: он — книга, от которой «не остается ничего, кроме пробела» [10, с. 57]; «неопубликованное интервью» [10, с. 59]; точка [10, с. 25]; «имя и две даты на камне и крест» [10, с. 60], местоположение которых невозможно определить; «камень без надписи» [10, с. 71]; «половинки букв, которые не издают никакого содержания» [10, с. 315]. Место главного героя в елинековском произведении принадлежит не человеку, а языку.

Если роман как жанр рождается вследствие утверждения личностного самосознания, выделения его из коллективного [6], то в «Детях мертвых» наблюдается прямо противоположное явление: исчезновение личности из художественной картины мира ставит под сомнение дальнейшее существование жанра, утрачивающего свой непосредственный идейный стержень. Последним оплотом погруженного в глубокий кризис жанра в этом случае могло бы стать авторское сознание как важнейшая фокусирующая призма, собирающая в некое единство мозаично распадающийся образ дегуманизированного бытия.

Однако и позиция автора<sup>2</sup> утрачивает в постмодернистском произведении свойственный ей прежде авторитетный характер, под сомнением оказывается само ее наличие. Как верно замечает Г. Энгдаль, голос, звучащий в елинековском произведении, странный и множественный: «Автор существует везде и нигде» [14]. Елинековский автор в «Детях мертвых» — это неуловимая субстанция, своего рода фантом, подобный заселяющим романное пространство привидениям. Его появление в тексте оказывается столь же неожиданным, как и исчезновение, шутовские выходы и даже откровенно звучащий ведьмовской хохот (междометия «хи-хи» и «ха-ха» время от времени вклиниваются в основной текст повествования) напоминают проказы кобольдов, в русской традиции — домовых, и прочей нечисти.

Полнота авторского кругозора, придающая смысловую целостность художественной картине мира, оказывается в «Детях мертвых» игровой фикцией. «Игра есть разрыв наличия» [8, с. 59], — пишет Ж. Деррида. Применительно к данной ситуации игра указывает на разрыв наличия автора. Иногда он использует местоимение «я», позиционируя себя тем самым как вполне определенную личность и вводя в заблуждение читателя. Так, в следующем отрывке явно содержится ироничное указание на био-

---

<sup>2</sup> В данном месте статьи речь будет вестись об авторе в одной из его важнейших ипостасей, а именно о его функции организатора повествования.

графического автора — Эльфриду Елинек — и ее аутсайдерское положение в родной Австрии: «Кстати, я тоже принадлежу к числу тех, кого не любят слушать. Кто же последует за тем, кто сам вне себя?» [10, с. 202]. Иногда автор, возмутитель общественного спокойствия, как будто подыгрывает своим обвинителям, пытаясь оправдаться перед ними, в чем на самом деле он, конечно, не нуждается: «Взгляды пристают к ним [студентам-медикам], но стоп: теперь я вижу, что убеждения им не пристали. Единственное, что пристало, так это грязь, но грязь не сало, высохло — отстало. *Что вы на меня так смотрите, я-то здесь причем?*» [10, с. 191].

В романе неоднократно обыгрывается образ автора как всезнающего и всемогущего демиурга художественного текста (такими полномочиями он был наделен в реалистических романах XIX века), который приобщен к тайнам бытия: «...Но ведь имя бога... я пока не открыла» [10, с. 254]. Отчетливая ирония звучит и по поводу вездесущности романного творца. При описании места, которое вдова Френцель занимает в обеденном зале, автор неожиданно возникает как одно из действующих лиц, якобы тоже присутствующих в пансионате «Альпийская роза» в качестве не то отдыхающей, не то привидения: «Звук такой, будто стены отражают голос Карин с крошечным запозданием, что бы она ни сказала матери, одесную которой она сидит — *если от меня, то слева*» [10, с. 196]. А то и вовсе автор притворяется наивно-инфантильным простачком, ничем не отличающимся от примитивно мыслящих средних людишек и никоим образом не претендующим на роль высоколобого интеллектуала. Так происходит в следующем эпизоде: «...Карин вскакивает, да еще на стул, поднимает свою юбку и издает трескучий деревянный звук, как древолаз (была такая детская игрушка, которая взбиралась по деревянному шесту — то вверх, то вниз, смотря как шест держать. *Мой папа мне такого покупал*)» [10, с. 212]. Автор прячется за эту ребячливую маску, как если бы он пытался направить читателя по ложному следу и снять с себя ответственность за учиненное хулиганство — созданный им текст, тем самым абстрагируясь от собственного творения, давая ему возможность автономного существования.

Происходящее как будто не зависит от воли автора, становящегося равным читателю, вместе с ним наблюдающим за романскими событиями и оценивающим их. То автор, дублируя реакцию читателя, пререзает повествование возгласом «ах» [10, с. 76], то вступает с ним в односторонний диалог, задавая вопросы или поучая и инструктируя его. В одном месте романа звучит приглашение сыграть в игру «Угадай-ка!»: «...Хотя эти парни родом с Нижнедунайской штрассе, 174, второго венского округа, мы встретим их черным тушем! Потому что они не лежат ни на каких носилках никакой больницы, и они ни (*отгадайте с трех раз!*) в какой церкви не вывешены на стене» [10, с. 193]. В другом романном эпизоде автор надевает на себя маску сочувствующего комментатора: «Тело этого

молодого человека была выброшено за ненадобностью... *Вообще-то жалко. Да?»* [10, с. 160]. Незадачливым экскурсантам адресовано клишированно плакатное предупреждение-напоминание о возможности возникновения пожара: «Они [экскурсанты] устраивают перекур с переговорами — *осторожно, пожароопасно!* — потом они снова вернутся назад» [10, с. 76]. К романной героине Гудрун Бихлер, которой угрожает гибель, обращен призыв: *Немедленно в укрытие!* [10, с. 101].

Часто автор пытается создать иллюзию не зависящего от него романного действия, выдвигая предположения о том, что происходит. Например: «Сейчас, *как мне кажется*, хочет излиться короткий дождь» [10, с. 324]. Еще более убедительно невмешательство автора в события выглядит в тех эпизодах, где он исправляет свои собственные поспешно выдвинутые комментарии по поводу наблюдаемого: «Стоп, я поторопилась, это не приветственный лай двух кружащих, в принципе безобидных, животных; один — мотоцикл, судя по звуку, — гневно взревел... что-то загрохотало, зазвенело, и посыпались обломки!» [10, с. 323].

Елинек удачно пародирует технику показа событий в режиме онлайн, который делает невозможным континуальное восприятие времени. Таким образом писательница исподволь критикует СМИ, повинные в распространении клипового сознания, которое, в свою очередь, оказывается чреватым забвением прошлого и уничтожением чувств вины, ответственности, стыда, то есть морально-нравственной деградацией.

Пытаясь пробудить своих соотечественников от духовной спячки, автор подчеркивает всеобщую ответственность за совершенные в истории злодеяния посредством использования объединяющего местоимения «мы», не выделяя при этом себя из людской массы. «*Мы, мертвые*» [10, с. 111], «победителей из *нас* не выйдет» [10, с. 117], «нож будет к горлу *всем нам*» [10, с. 111], — звучат безрадостные итоги романного расследования. Примечательно, что в этих немногочисленных примерах автор снимает ернически-шутовскую маску и серьезно говорит о трагическом состоянии современного общества.

Вообще же автору в «Детях мертвых» свойственно опасливое отношение к назидательности, которую неизменно включает позиция идейного доминирования. Неприятие авторитетных суждений, которые в своей гипертрофированной форме становятся основой идеологий, определяет дух елинековского произведения. В нем наблюдается отказ от властных дискурсов как таковых, поскольку именно они определили собой трагический ход истории XX века. В мире, пережившем кровопролитнейшую из всех войн, человек, чья природа обнаружила звериное начало, перестал быть мерой всех вещей, реальность утратила свой высокий гуманистический смысл, а Истина оказалась «ничьей землей». И героям, и автору в «Детях мертвых» тоже нет нигде места. Первые вынуждены существовать в по-

граничном пространстве между жизнью и смертью, поскольку оба эти состояния обесмыслились в лишенном времени мире. Второй оказался бесприютным в собственном тексте, так как заразился релятивистским умонастроением и утратил уверенность в собственной функции, растворившись во множественности перспектив и точек зрения. Исчезновение абсолюта привело к распаду системы ценностей, которая нашла свое художественное соответствие в децентрированной позиции автора, отказывающегося от монопольного владения знанием о мире, и, как следствие этого, во фрагментарной форме повествования.

Образы распадающихся тел, отсутствие связанного, хронологически выстроенного повествования, лишенная стабильности авторская позиция создают ощущение смыслового хаоса, репрезентируемого и на дискурсивной плоскости. Язык, казалось бы, остается единственным организующим началом в опустошенном романном мире Елинек. Энергию для своего существования статичный мир «Детей мертвых» черпает из языка. Если бытие героев Елинек не ведает развития, то слова и запечатленные в них смыслы находятся в постоянном движении. На страницах текста возникает своего рода бурлящий языковой водоворот, на поверхность которого безостановочно выныривают переиначенные пословицы и поговорки, фразеологизмы и клише.

Елинек отвергает прагматику языка, эксплуатируемую метанаррацией: писательница вскрывает механизм работы мифологизированного языка — важнейшего инструмента в руках монополистов истины. Недоверие к языку, призванному нести правду, но в действительности вуалирующему ложь, — явление почти что генетическое для австрийской литературы. Языковой скепсис, определяющий эстетику Карла Крауса и Ингеборг Бахман, Петера Хандке и Эрнста Яндля, Элиаса Канетти и Томаса Бернхарда, представителей Венской группы, объясняется общей культурно-исторической ситуацией XX века, узнавшего две опустошительные мировые войны, подоплека событий которых зачастую надежно скрывалась за идеологической пропагандой. Язык в «Детях мертвых» представлен как носитель травматической памяти фашистского прошлого и гиперреальности современного потребительского общества. Вся динамика романного действия, вся его симулятивная событийность создаются только в рамках языковой игры, лишь дискурс дает импульс бытию произведения.

Однако и языку не дано избежать всеобщей участи исчезновения. «Дом языка, к несчастью, рухнул» [10, с. 313], — сказано в романе. Елинек играет со словесными трупами, представленными опустошенными звучащими оболочками. В духе языковой критики Ролана Барта [1] писательница приходит к выводу о симуляции жизненности языка, возникающей как результат сохранения знака при отсутствии первоначально закрепленного за ним означаемого. Иначе говоря, язык — это еще один вид

смерти в романе. Запущенный автором механизм саморазоблачения вербальной лжи поддерживает иллюзию жизни выхолощенного языка. Подобный опустошенный язык, не способный запечатлеть реальность, едва ли может рассматриваться в качестве начала, скрепляющего ее. Распадающееся бытие находит свое непосредственное отражение в слове, лишившемся смысловой целостности. Именно поэтому «язык несет в самом себе необходимость самокритики» [8, с. 50].

Жизнеспособность жанра и обеспечивающий ее фактор — авторство — напрямую связаны с проблемой слова как хранилища истины и как важнейшего средства ее художественного воссоздания. Слово в классическом романе запечатлеvalo определенную идеологическую позицию и становилось предметом изображения [4, с. 145]. У Елинек оно перестает быть идейным центром притяжения-отталкивания сходных-различных концепций мира. В духе деконструкции [8, с. 52—53] в романе утверждается идея распада центра, то есть отказа от любых привилегированных отношений и, в конечном счете, от абсолюта. Отсутствие центра, в свою очередь, коррелирует с аннигиляцией субъекта, будь то герой или автор текста.

Произведение Елинек — художественная иллюстрация к постмодернистской идее смерти автора. Современные философы констатируют растворение пишущего субъекта в текстовом пространстве. Знаменитая статья Р. Барта так и называется — «Смерть автора» [3]. «В результате отпечаток автора на произведении сводится к обозначению его отсутствия; в игре литературного творчества автор выступает в роли мертвеца» [12, с. 72], — замечает другой французский мыслитель — М. Фуко, предрекающий полное исчезновение авторской функции и замену ее дискурсом [12, с. 90]. Последнее как раз и наблюдается в «Детях мертвых». Примечателен в этом смысле один из романских эпизодов, в котором автор «самоустраняется», представляя свое произведение уже готовым, но написанным вовсе не им текстом: «Не оборачивайтесь, это я! Клянусь, *так и написано*» [10, с. 254].

Текст начинает говорить сам за себя. Пасующий перед невыразимой истиной о холокосте, автор передает ее через дискурсивный показ необратимого распада картины мира: роман оказывается интертекстуальным собранием не связанных друг с другом обрывков из других произведений и художественных стилей. В результате роман возвращается в лоно обезличенного языка, утрачивая свою жанровую определенность и становясь тем, что Р. Барт настойчиво называет текстом [2]. Ученый подчеркивает парадоксальность текста, проявляющуюся, в частности, в его способности «взламывать» любые жанровые иерархии и классификации [2, с. 415].

Замена романа текстом имеет помимо эстетического более существенный — этический — аспект. Разомкнутый навстречу бесконечной игре означающих текст ведет себя безразлично по отношению к скрывающим-

ся за ними означаемым. Происходящее в нем «расстояние смыслов» (Р. Барт) чревато утратой проблемного содержания. Именно это происходит и с произведением Елинек, посвященном, казалось бы, актуальнейшим вопросам современности. Писательница вызывает к совести австрийской нации, не покаявшейся за совершенные в войну преступления против человечества, обращает внимание своих соотечественников на неизжитое прошлое. Однако преобладающая в романе игровая струя размывает его внутренний смысл. Введенный в произведение фантом смерти оказывается столь могущественным, что релятивирует своей симулятивной властью все, в том числе и общественно значимую проблематику романа. Перенасыщенность произведения эсхатологическими идеями и образами не столько пробуждает сознание от спячки, сколько рождает ответную защитную реакцию — индифферентное отношение. В тексте как дискурсивном феномене отсутствует глубинное измерение, поэтому интерпретация самых серьезных тем возвращается на языковую плоскость, самодостаточную и независимую от выражаемого содержания.

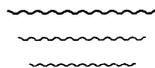
В основе елинековского повествования лежит эксцессивная логика СМИ, которые обрушивают поток информации, уничтожающей самое себя и создающей «вечное настоящее» [9, с. 293] или «тиранию настоящего времени» [5, с. 130]. Действие происходит не в реальном историческом пространстве, а в виртуальном, не ведающем временного деления на прошлое, настоящее и будущее. Как в компьютерной игре, здесь существует возможность бесконечного повтора одних и тех же ситуаций (в том числе дискурсивных), в результате чего время и память как его хранилище утрачивают свой аксиологический статус. Символичен финал произведения: оползень, хоронящий под собой всех живых-мертвых героев, воплощает идею лавинно нисходящей на современного человека информации, бесконечно объемной и многообразной, но фактически абсолютно бесполезной, не несущей истинного знания о мире, не способной удержать ценные крупицы опыта прошлого и, как следствие, не выводящей субъекта на новый уровень осмысления им собственной жизни, погружающей его в состояние духовной аморфности.

Пародийно используя в своем произведении принципы построения виртуальной действительности, писательница сама подпадает под их власть. Созданная ею романная история оказывается незаконченной и вообще принципиально незаканчиваемой, подобно виртуальному пространству разъятой в пустоту постмодернистской бесконечности. Слова М. Бланшо «нет конца там, где царит конечность» (цит. по: [11, с. 28]) достаточно полно передают ситуацию незавершенной истории в «Детях мертвых», а может быть, и в романном жанре в целом. Пророчества о смерти романа звучали не раз, по большей части обнаруживая свою несостоятельность. Памятуя об этом, едва ли стоит забегать вперед, констати-

руя окончательный уход данного жанра с литературной сцены. Способность к модификациям (необходимость, диктуемая самим временем) является залогом продолжения жизни романа, которому, возможно, уготована бесконечная история.

### *Список литературы*

1. *Барт Р.* Мифологии. М., 2000.
2. *Барт Р.* От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 413—423.
3. *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 384—391.
4. *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72—233.
5. *Вирильо П.* Тирания настоящего времени // Искусство кино. 1996. №1. С. 130—133.
6. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. М., 1969. Т. 2.
7. *Головкин В. М.* Герменевтика жанра: проектная концепция литературоведческих исследований // Литературоведение на пороге XXI века: матер. междунар. науч. конф. М., 1998. С. 207—211.
8. *Деррида Ж.* Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Современная литературная теория: сб. матер. Саратов, 2000. С. 43—60.
9. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика // Современная литературная теория: антология / сост. Н. В. Кабанова. М., 2004. С. 273—293.
10. *Елинек Э.* Дети мертвых / пер. с нем. Т. Набатниковой. СПб., 2006.
11. *Керимов Т. Х.* Неразрешимости. М., 2007.
12. *Фуко М.* Что такое автор? // Современная литературная теория: сб. матер. Саратов, 2000. С. 70—91.
13. *Adorno Th.* Kulturkritik und Gesellschaft // Gesammelte Schriften / Hrsg. von R. Tiedermann. Darmstadt, 1998. Bd. 10.1. S. 30.
14. *Engdahl H.* The Nobel Prize in Literature 2004. URL: <http://nobelprize.org/literature/laureates/2004/presentation-speech.html>



*V*



*Переводы*



