



А. Воротникова

*«Неженский» роман
Эльфриды Елинек «Пианистка»*

В романном контексте второй половины XX века произведения Э. Елинек, лауреата Нобелевской премии, при всей их очевидной нетривиальности и скандальности не выглядят столь уж необычными и пугающими. Напротив, в постмодернистской культуре с ее резким неприятием унифицированной истины и одномерного пространства они становятся знаковыми романами, в которые органично влились ведущие направления современной художественной мысли.

Если и можно говорить о нетрадиционности творчества австрийской писательницы, то только в свете гендерного подхода и то с известными оговорками. Чтобы понять, почему появление произведений Елинек неоднократно вызывало критику со стороны феминистского литературоведения, необходимо изложить главные принципы женской эстетики.

Понятие женского письма, разработанное французскими феминистскими теоретиками Элен Сиксу и Люси Иригарэ¹, предполагает отказ от категорий мужского рационального мышления, освобождение от пут логики, наивное восприятие бытия и экстатическую коммуникацию с миром. Это, как правило, письмо от первого лица, поскольку именно такая перспектива видения отличается особой интимностью и наиболее полно позволяет погрузиться в глубины неповторимой женской самости, складывающейся из едва уловимых переходов тончайших чувственных перцепций.

Личное бытие и бытие Другого не подлежит в женском творчестве интерпретации, так как, по убеждению феминистских исследователей, женщина не познает реальность, но пропускает ее через свои чувства, не мыслит ее, но вживается в нее и переживает ее. Эта стратегия миропостижения носит почти что телесный характер. Не случайно Сиксу выдвигает феминистский лозунг «писать телом», поскольку не разум, чья мощь культивируется мужчиной, но находящаяся на протяжении столетий в состоянии небрежения физическая оболочка связывает женщину с материальной действительностью, осваивать которую нужно не рационально,

но чувственно. Результатом этого становится эмоциональная форма изложения событий, утрачивающая логическую связанность и линейную направленность. Историческое время распадается в женском творчестве на ряд дискретных мгновений желания, боли, любви, ненависти, которые могут также ощущаться как бесконечно длящиеся, не имеющие ни начала, ни конца. История женского субъекта утверждает свое право на существование, затемняя собой большую историю мужской цивилизации. Темы семьи, дома, телесных проявлений, сексуальности и страстей считаются в феминистском литературном критицизме типично женскими².

Эти основополагающие принципы женской эстетики не оставались, однако, неизменными на протяжении нескольких десятилетий с момента их обоснования французскими авторами в начале 70-х годов прошлого столетия.

Как известно, жизненность любого явления обеспечивается его способностью к самокритике. Эйфория по поводу обретения женской самоидентичности начала постепенно сменяться страхом ее утраты. Телеологическая картина женского мира, в центр которого было поставлено страдающее женское Я, при ближайшем рассмотрении обнаруживала конститутивные черты столь ненавидимого феминистками дихотомического мировоззрения, исконно приписываемого мужчинам. Женская концепция утрачивала свою «женственность», перенимая инструментарий типично мужского мышления. Фетишизация сугубо женского опыта миропонимания скрывала угрозу его омертвления.

Утратившее свою привлекательность понятие женской субъективности взывало к ревизии избитых феминистских представлений о природе слабого пола. Образ женщины утрачивает в конце XX века традиционно приписываемый ему в патриархальной культуре ореол непротивления злу, обнаруживая в самом себе тягу к разрушению и агрессии. Деформация женской личности, отразившая уродливость существующего социального миропорядка, становится, по мнению Р. Шмидт, одной из отличительных черт женской литературы 70—80-х годов³.

Подрывной потенциал подобных произведений, в том числе «неженского» романа Э. Елинек «Пианистка» (1983), становится в конечном счете условием обновления феминистской литературы, залогом ее актуальности.

Писательница предстает в «Пианистке» любительницей провокационных вопросов и противницей однозначных ответов на них. В романе царит дух двойного отрицания, обнаруживающего себя в том, что критика одного явления бытия вовсе не предполагает утверждения истинности его противоположности.

Самодовольная уверенность в собственной правоте, которая столь претит Елинек, представляется характерной чертой мелкобуржуазного

сознания. Его носители не случайно находятся в центре художественного анализа практически во всех произведениях австрийской писательницы, в том числе и в «Пианистке».

Главная героиня романа, тридцатилетняя учительница музыки, несостоявшая пианистка, Эрика Кохут с поверхностно-обывательской точки зрения ведет вполне благонаправленный образ жизни: каждый день она дает уроки, иногда посещает со своими воспитанниками музыкальные вечера, по возвращении домой отдыхает вместе со своей престарелой матерью перед экраном телевизора, по выходным дням отправляется в обществе все той же матери на лоно природы. Однако за типично филистерским существованием героини таится невидимая для окружающих трагедия не реализовавшей себя в личной и профессиональной жизни женщины, страдающей под гнетом многочисленных неизбывных комплексов.

Неудавшуюся жизнь пианистки автор отказывается интерпретировать как частный случай, обнаруживая в нем всеохватные закономерности общественной жизни. Установление причин краха Эрики Кохут Елинек осуществляет посредством развенчания значимых феноменов современного западного мира, принявших форму мифов.

Проблема застывшего мифологизированного сознания волновала писательницу, по-видимому, уже давно. В 1980 году появляется эссе под названием «Бесконечная невинность»⁴, в котором Елинек обращается к понятию «мифы повседневности», позаимствованному ею у французского структуралиста Ролана Барта, автора книги с многозначительным названием «Мифологии»⁵. Под мифом Барт понимает ложный, социально-отчужденный, деформированный образ действительности. «Функция мифа, — пишет философ, — удалять реальность, вещи в нем буквально обескровливаются, постоянно истекая бесследно улетающей реальностью, он ощущается как ее отсутствие»⁶.

Р. Барта как основателя семиологии особенно увлекает история возникновения мифов, которая становится в то же время историей манипулирования языком. Провозглашая миф словом, ученый исследует процесс превращения дискурса в миф: «Миф — это похищенное и возвращенное слово. Просто возвращается слово уже не совсем таким, каким было похищено; при возвращении его поставили не совсем на свое место. Такое кратковременное умыкание ... как раз и сообщает слову-мифу его ледяную застылость»⁷. С семиологической точки зрения смысл в мифе низводится до состояния формы; «он опустошается, обедняется, из него испаряется всякая история»⁸, то есть происходит натурализация понятия. В этом Барт усматривает главный принцип мифа — «превращение истории в природу»⁹. В эссе «Бесконечная невинность» Елинек берет себе на вооружение данный бартовский тезис. «Старая мистификация, — пишет она, — природа вместо истории»¹⁰.

Разоблачить миф, по убеждению французского семиолога, позволяет циничский и демистифицирующий взгляд на него мифолога, то есть исследователя мифов¹¹. Именно такую стратегию конфронтации с мифами повседневности принимает Э. Елинек, сумевшая осмыслить и воплотить теоретические выводы Р. Барта в рамках своего наиболее скандального и новаторского для женской литературы романа «Пианистка».

Первый из развенчиваемых Елинек мифов и при этом наиболее укорененный в буржуазном обществе — музыка, образ которой освобождается в романе от традиционно приписываемого ей в немецкой и особенно австрийской культуре сакрального романтического ореола. В индустриальном мире музыкальное наследие прошлого подвергается беспощадной коммерциализации, превращаясь, подобно материальным объектам, в предмет купли-продажи и фетиш.

Потребление произведений искусства обывателями уподобляется в «Пианистке» поглощению пищи, в результате чего возвышенное приобретает резко заземленные коннотации. Мать Эрики, дилетантка от музыки, предлагает дачникам «в обмен на качественное парное молоко» «качественную и свежую музыку» (59)¹². На музыкальном вечере «гости набрасываются на яства и с громким чавканьем уплетают рагу из барочной музыки» (99). Тело Эрики писательница называет «единственным вместительным холодильником, в котором искусство хорошо сохраняется» (35—36). Культура в целом сравнивается с варевом, кашей, «которая никогда не сварится» (301). За потребителями продуктов музыкального творчества в романе закреплено устойчивое обозначение — «бараны» и «стадо» (108 и др.).

Музыкальное образование обыватель воспринимает как важный шаг на пути продвижения по социальной лестнице, как атрибут материального благосостояния. Главная героиня оказывается типичной жертвой подобного музыкального образования, не являющегося призванием, но насильственно навязываемого ей честолюбивой матерью, желающей видеть дочь великой пианисткой.

Вскрывая истинную суть современного музыкального образования, Елинек параллельно подвергает растабуированию образ чудо-ребенка, носящий, по мнению исследователя стереотипного мышления Р. Барта, сугубо буржуазный характер: «...он (= вундеркинд) является предметом восхищения, поскольку идеально воплощает в себе функцию всякой капиталистической деятельности: выиграть время, свести длительность человеческой жизни к арифметическому исчислению драгоценных моментов»¹³.

С рождения временная протяженность жизни Эрики попадает в ведение матери, возмнившей себя всевластным божеством: «Когда она (=мать) ... увидела выползающий из ее собственной утробы бесформенный комок глины, она не мешкая принялась энергично месить и обраба-

тивать его, стремясь сохранить чистоту и утонченность» (39). Мать экспроприрует талант Эрики, усматривая в нем источник будущих денежных доходов, большая часть из которых достанется ей, как если бы она была владелицей доходного предприятия.

Отношения матери-дочери, освященные в патриархальной этической традиции светом нежной любви, подлежат кардинальному пересмотру в «Пианистке». Родительская любовь приобретает в романе черты пресловутого себялюбия. Уродливо-обыденное общение двух самых близких женщин едва ли следует считать исключением — скорее это норма, порожденная универсальным законом насилия.

Запечатленное в романе сосуществование матери и дочери моделирует устройство общества в целом. Описывая встречу Эрики с матерью после рабочего дня, Елинек прибегает к реалиям авторитарного мира, не локализованного в пространстве и времени, но тождественного самой истории: «...мамочка уже заняла позицию в проеме двери и зовет Эрику на расправу. Призывает ее к ответу и прижимает к стенке: *инквизитор* и *расстрельная команда* в одном лице, которое семья, частная собственность и государство наделили неоспоримым материнским правом» (7).

Насилие, охотно определяемое феминистками в качестве важнейшей конститутивной черты представителей сильного пола, по убеждению писательницы, в равной степени свойственно и женщинам. Эгоистическая тяга к власти над себе подобными лишена в романе гендерной маркировки и представляется присущей любому человеческому существу. В этом смысле автор не является апологетом ни промужски, ни проженски ориентированного общества, предпочитая находиться над схваткой.

В сфере отношений полов, занимающих в «Пианистке» едва ли не центральное место, авторитет мужчины как главное табу фаллоцентрического мира ниспровергается Елинек без всякого снисхождения. Мужская и женские ипостаси бытия резко разведены в романе. Их образы встраиваются в повествовательную структуру произведения ненавязчиво и как бы исподволь. Тот и другой миры вращаются вокруг фигуры главной героини, которая, будучи индивидуалисткой, не принадлежит ни одному из них.

На территории, где царствуют молодые мамыши и домохозяйки, писательница регистрирует свидетельства той же деформации женской личности, какой подверглась и Эрика Кохут. Быт во всех его проявлениях предстает в «Пианистке» как нечто извращенное и отталкивающее. О месте мужчины в семейной жизни упоминается как бы невзначай: «Припозднившиеся отцы семейств стучатся в двери домов, в которых они, словно *ужасные удары молота*, обрушиваются на своих домочадцев» (75).

В районе увеселительных заведений, на мужской территории, представители сильного пола вновь оказываются хозяевами. Женское присутствие здесь также ощутимо, но уже в несколько ином, чем в жилых квар-

талах, качестве. В стриптиз-клубе на поверхность особенно отчетливо выступает вещная суть женского тела, ставшего объектом купли-продажи. Экономический смысл любви достигает в сцене посещения Эрикой пип-шоу своего апогея: «Монетки летят в щель, окошечко открывается, и перед зрителем появляется розовая плоть: настоящие чудеса техники» (78). Мелочь, за которую продается и покупается любовь, приобретает в контексте всей сцены метонимическое значение: возникают ассоциации с дешевой, мелочной сущностью самих участников пип-шоу — как мужчин, так и женщин.

Елинек показывает процесс растабуирования эротизма в буржуазном обществе и превращения его, говоря словами Р. Барта, в «особый предмет бытовой собственности»¹⁴. Барт трактует стриптиз в своей статье с тем же названием как способ ритуального заклинания женской сексуальности и ее демистификации: «...публика получает прививку небольшой дозы зла, чтобы затем погрузиться в иммунизированное Моральное Благо»¹⁵. Успокоительно-мелкобуржуазный стиль стриптиза позволяет приручить женский эротизм. Не случайно клиенты пип-шоу из романа чувствуют себя вполне комфортно в тесных кабинках, размеры которых «прямо пропорциональны малым размерам их жилищ» (82). Используемая здесь Елинек параллель наводит на мысль об одомашивании эротики, превратившейся в уже традиционный предмет потребления далеко не столь морального, каким ему хотелось бы казаться, мелкого буржуа.

Женская природа, изначально ассоциирующаяся с мистическим злым началом, покорена мужчиной-цивилизатором. Ее соответствием в современном мире становится имитирующая тело надувная кукла, которую клиент может приобрести вместо живого оригинала в расположенном по соседству со стриптизом секс-шоупе. Примечательно, что один из наиболее часто встречающихся в романе тропов — саркастическое сравнение женского тела с деревом, лишенным жизни, грубо обрабатываемым лесорубом и плотником-мужчиной: «...женский ствол тихо ждет, когда его коснется топор. Принцесса (=Эрика) стала взрослой, и тут уже возникают противоречия: одному подавай неброскую мебель с изящной фурнитурой, другому — гарнитур из настоящего кавказского орехового дерева, а третьему достаточно высокой поленницы дров» (142).

Овеществление женской личности достигает своей наиболее полной реализации в судьбе главной героини, которая воспринимает собственное тело как «страшно чужое» (141). Вернуть ему способность к чувствительности Эрика пытается, причиняя себе боль. Табуизированная тематика извращенной женской сексуальности нашла свою нишу в романе «Пианистка». Мать, как единоличная владелица, внушает своей дочери с детства отвращение ко всему тварно-телесному, что «предстает постоянным препятствием на ее (=Эрики) прямо начертанном пути» (146). Ощущение

постоянного присутствия всевидящего ока матери (читай: ханжеского общества) заставляет героиню воспринимать свои телесные потребности как вину, искупить которую можно, только причинив себе физическую боль. Мазохизм дает в этой ситуации право на запретное удовольствие. Нарушение табу — прикосновение к собственному телу — происходит в акте насильственного самонаказания.

Мазохизм Эрики включает в себе еще одну важную для понимания ее личности сторону. Приобретя неудачный любовный опыт в мимолетных связях с мужчинами, Эрика, воспитанная матерью в духе превосходства над остальными людьми, решила: «...никогда и никому не владеть ею до последней и крайней степени ее «я», до самого остатка!» (136). Поэтому она даже в своих сексуальных экспериментах предпочитает быть предоставленной самой себе, считая это более приятным, «чем быть полностью предоставленной другим» (139).

Аномальные наклонности Эрики не носят, однако, всепоглощающего характера. Ее мазохизм, выросший на благодатной почве обывательского мировоззрения, оказывается оборотной стороной мелкобуржуазных представлений о любви, которые наиболее отчетливо проявляются во взаимоотношениях пианистки с ее учеником — двадцатилетним студентом Вальтером Клеммером.

Связь с Эрикой молодой студент рассматривает как возможность приобретения опыта: «В общении с женщиной намного старше себя, — которая уже не требует бережного обращения, — он хочет научиться тому, как обращаться с молодыми девушками, более разборчивыми» (104). Таким образом, в отношениях с учительницей Клеммер руководствуется соображениями выгоды. Это вовсе не мешает ироничному автору постоянно твердить о любви героя (195 и др.).

Такая модель отношений полов, бытующая в мелкобуржуазном мире, вызывает у главной героини скорее двойственную, чем отрицательную оценку. Не желающая «иметь над собой господина» (122), Эрика в то же время испытывает потребность в «нормальных», с обывательской точки зрения, отношениях. Пианистка, как и всякая женщина, создает в своем воображении идеал любви, полностью копирующий клишированные представления о счастье: «Только она, он, маленькая комната в гостинице и любовь!» (258).

Нетрудно заметить в этой лапидарно раскрашенной лубочной картинке любовного праздника черты сходства с образами отношений мужчины и женщины, лавинообразно обрушивающимися на потребителя продукции СМИ. Эрика, проводящая большую часть свободного времени в своей уютной квартире перед телевизором, несомненно, впитала в себя предлагаемые в транслируемых передачах нехитрые идеалы китчевого мировоззрения. В «Пианистке» магический образ голубого экрана, этого скромно-

го статиста в истории Эрики, исподволь разоблачается как неотъемлемый атрибут обывательского существования.

Впитавшая в себя образы китчевого мира СМИ, Эрика Кохут усматривает возможность обретения счастья в браке с Клеммером. В ее рассуждениях проступает логика типичной потребительницы буржуазного социума, для которой брак — плод холодного расчета, а не чувства. По убеждению обывателей, «естественной конечной целью всякой связи является брак»¹⁶, — считает Р. Барт. Заключение брака воспринимается мелкой буржуазией как восстановление нарушенного незаконной связью Порядка — высшей ценности современного западного общества. «Порядок паразитирует на Любви, все зло буржуазного общества — ложь, эксплуатация, нажива — получает поддержку от подлинности новобрачной пары»¹⁷.

Однако желание Эрики соответствовать буржуазной норме, провозглашающей брак основой стабильности, наталкивается на необходимость отказа от совместной жизни с матерью, что, в свою очередь, оказывается нарушением более раннего, а следовательно, более истинного порядка. Отсюда амбивалентность чувств героини, колеблющейся между тягой преступить границу и желанием не нарушать ее. Мазохизм в реализации отношений с Клеммером становится средством искупления вины перед матерью.

Кроме того, строя интригу с мужчиной по собственному мазохистскому образцу, Эрика утверждает свое лидерское положение, что льстит ее непомерному самолюбию. Но в игре, которую героиня навязывает Клеммеру, она наталкивается на реальное мужское насилие, в результате чего обнаруживается иллюзорность желаний женщины. Мужчина, не терпящий над собой господства, восстанавливает путем применения грубой силы традиционную оппозицию, в которой главенствующее положение закреплено за ним, а не за женщиной, лишенной права на самоопределение.

Ирония как основной у Елинек метод художественного осмысления действительности носит в романе «Пианистка» двунаправленный характер. Она поражает как традиционный в западном обществе образ подчиненной женщины, так и феминистский образ новоявленной эмансипе.

Эрика на протяжении всего повествования не желает мириться с социальной предзаданностью своего существования. Тем карикатурнее выглядят ее жалкие потуги разрушить status quo. «Ирония судьбы» героини заключается в трагикомическом повторении ситуаций. На композиционном уровне романа это находит выражение в организации всех событий по единой схеме: бегство из цепких объятий матери — действие вне стен родительского дома, направленное на обретение свободы — неминуемое возвращение в исходное место. Фантазии Эрики влекут ее за пределы предначертанного, грубая реальность, репрезентируемая безжалостным автором, насмешливо и бесцеремонно ставит зарвавшуюся героиню в по-

ложенные ей рамки. Ирония создается в произведении именно за счет трагикомического несовпадения сущего и данного.

Эрика мечтает о блестящей карьере пианистки, а работает учительницей музыки. Хочет стать неотразимой внешне, но выглядит довольно заурядно. Жаждет романтической любви (хотя и не признается себе в этом желании), вместо этого подвергается грубому насилию. Пытается отомстить обидчику или покончить жизнь самоубийством (то есть совершить неординарный поступок), в действительности самое большее, на что она оказывается способной, — вонзить себе в плечо кухонный нож.

Жизнь пианистки, дочери буржуазного мира, воспринимается как иллюстрация к его главному закону — имманентности. Любовь мелкого буржуа к завершенности — предмет сарказма Р. Барта: «Мелкая буржуазия больше всего на свете уважает имманентность; ей нравится все, что в самом себе содержит свой предел»¹⁸. По мнению ученого, «замкнутое на себе бытие вселяет в мелкого буржуа чувство блаженства»¹⁹.

Как уже говорилось выше, целью мифов мелкобуржуазного сознания является создание неподвижного образа действительности. Мифическая неподвижность мира, против которой направлены стрелы елинековской сатиры, становится идейно-формальной константой романа «Пианистка». Основой иронии в произведении является как раз столкновение кажущегося движения героини и ее фактического стояния на месте. Эрика представлена практически во всех эпизодах романа в движении, что не случайно — ведь современная жизнь так динамична: «Эрика сразу же целенаправленно отправляется в ту сторону, в которой она бывала уже не раз» (71); «Эрика сходит с трамвая, дальше она идет пешком» (75); «Эрика, словно караван, продолжает свой путь» (75) и т. д.

Эрика постоянно спешит, пытаясь угнаться за ускользающим временем. Образ времени, настойчиво напоминающего о себе стареющей пианистке, становится лейтмотивом романа. Если Эрика и тешит себя иногда надеждой обхитрить ход жизни, продлить свою молодость, то цинично-бесчеловечный автор вносит скепсис в подобные планы своей героини. Черты угасания и смерти он замечает в том, что выглядит торжествующим и излучающим силу.

Выявляя иллюзорность принципа женской эстетики «писать телом» (Э. Сиксу), Елинек воспринимает телесное не как источник радостного миропознания, а как нечто, отягощающее человека, прежде всего женщину, мыслью о неизбежности конца. Образ телесного, подвергшийся деперсонификации, уподобившийся бездушной вещи, оказывается в непосредственной близости образу тления и смерти. «Бесформенный труп» (105), «мертвый остов корабля» (446) — трагикомические обозначения, которыми награждает безжалостный автор свою героиню, незадачливую любовницу молодого студента. Мысль о разрушительной работе времени опре-

деляет сознание пианистки: «На лице у Эрики заметны следы близящегося распада. Появились складки, веки слабо выгнулись, как лист бумаги под воздействием пламени, нежная кожа под глазами съежилась в голубоватую сеточку. Над переносицей пролегают две резкие черты, которые не удастся разгладить. Лицо снаружи стало на размер больше, и этот процесс растянется на годы, пока слой плоти не сожмется и не исчезнет совсем и пока кожа плотно не обтянет череп, который уже не будет давать ей тепла. В ее волосах появились отдельные белые нити, непрестанно умножающиеся и питаемые несвежими соками. Потом волосы собьются в отвратительный пепельный колтун, в котором не гнездится никакое тепло и который не способен заботливо укрывать...» (186). Вряд ли можно отыскать в женской литературе более откровенное и жесткое описание процесса угасания женской природы. Автор как бесстрастный врач констатирует симптомы смертельной болезни под названием «жизнь».

Смерть как высший итог статичности буржуазного бытия правит миром «Пианистки», принимая обобщенный образ черной дыры. Ассоциирующаяся первоначально с женскими гениталиями, черная дыра становится в романе метонимическим обозначением женщины в целом. Отвращение к деторождению, пронизывающее собой многие эпизоды произведения, наиболее отчетливо также запечатлено в рассматриваемом образе. «Рыхлый прогорклый плод» (314), который героиня ощущает внизу живота, не способен произвести на свет новую жизнь — в нем гнездится смерть.

Смерть, секс, рождение не мыслятся Елинек как разрозненные понятия. Напротив, свое бытие в пространстве романа они обретают в рамках некой совокупности, вмещенной в многозначный образ черной дыры. «Эрика в своих мыслях с отвращением расписывает, как она, словно бесчувственная зияющая дыра в метр семьдесят пять длиной, будет лежать в гробу и как смешается с землей; дыра, которую она презирала и держала в небрежении, полностью забрала над нею власть. Она превратилась в Ничто. И ничего другого для нее больше не существует» (315), — подводит автор пессимистический итог размышлений о женской сущности.

Обыгрывая известную феминистскую идею о том, что женщина лишена в патриархальной культуре истории²⁰, Елинек утверждает в начале романа: «У Эрики нет истории, и она не впутывается ни в какие истории» (24). Дальнейшее повествование служит ироническим разоблачением собственного исходного тезиса писательницы о характере своей героини: Эрика все-таки впутывается в историю с Клеммером, но не получает при этом своей собственной истории, поскольку неудавшийся роман со студентом не вносит существенных корректив в ее замкнутое существование.

Для Э. Елинек вообще не стоит проблемы поиска личностью самой себя. Женский субъект у нее предстает изначально сложившимся, целост-

ным, но не в позитивном, а в отрицательном смысле. Образ Эрики целостен в своей деформации. «Сам распад <личности> предстает как тотальность»²¹, — считает Р. Шмидт. Пианистка не способна на духовные изменения, поэтому ее уделом становится движение по замкнутому кругу, что находит свое соответствие в кольцевой композиции романа. Если произведение открывается словами: «В квартиру, в которой она живет вместе с матерью, учительница музыки Эрика Кохут врывается как ураганный ветер» (7), то и заканчивается оно практически также: «Эрике известно направление, в котором она идет. Она идет домой. Она идет и постепенно ускоряет шаги» (445). Картину очередного неизбежного возвращения в материнский склеп читатель может представить уже сам, без помощи писательницы. Круг судьбы главной героини, как и круг романного текста, замыкается, уподобляясь черной дыре.

Мир, где господствует смерть, не может быть представлен, с точки зрения Елинек, в координатах традиционной эстетики. Распад идеалистических оппозиций, на которых зиждилось классическое искусство, заставляет обратиться писательницу к эстетике отвратительного, находящейся на протяжении столетий под запретом. По мнению психоаналитика Ю. Кристевой, вызвать из-под спуда табу духовно мерзкое — значит сублимировать испытываемый перед ним ужас посредством эстетического²². Действительно, суть растабуирования состоит в том, чтобы, назвав явление своим именем, нейтрализовать его.

Следует отметить, однако, что Елинек не претендует на обладание знанием о настоящей сути вещей и об их реальных именах. Свою задачу она видит в другом — в том, чтобы показать клишированный образ мыслей, нашедших свое выражение в застывших языковых формулах (поговорок, афоризмах, прецедентных текстах). Мертвый язык, претендующий на роль носителя истины, разоблачается в романе как хранилище всечеловеческой лжи. Это еще одна ипостась черной дыры, в которой бесследно исчезает исходная, соответствующая действительности идея.

В терминологии Р. Барта язык, от которого остается только оболочка, скрывающая подмененный смысл, есть метаязык²³. Несомненно, близка писательнице мысль французского философа о мифе как о метаязыке, представляющем вторичный язык, на котором говорят о первичном языке-объекте: «Миф — язык, не желающий умирать; питаясь чужими смыслами, он благодаря им незаметно продлевает свою ущербную жизнь, искусственно отсрочивает их смерть и сам удобно вселяется в эту отсрочку; он превращает их в говорящие трупы»²⁴.

В контексте философской мысли эпохи критика языка приобретает особую актуальность, становясь критикой общества. Способ, к которому Э. Елинек прибегает с целью прояснения связей языка и реальности, — это деконструкция тривиальных языковых формул, помещенных в дис-

курс сарказма и непристойности. В результате надуманно-возвышенное оказывается в самом конце ценностной иерархии, общепринятое поворачивается к читателю своими уродливыми сторонами, а само собой разумеющееся начинает восприниматься как совсем непознанное.

Текст романа «Пианистка» изобилует пословицами и поговорками. Это не случайно, поскольку обращение к данным языковым формулам неизменно актуализирует хранящиеся в национальном сознании устойчивые когнитивные модели освоения действительности, которые отфильтровывают любые посторонние элементы значения. То есть пословицы и поговорки служат наиболее консервативной языковой формой репрезентации бытия. Так как рассматриваемые элементы лингвистической системы особенно ригидны к попыткам их модификации, приходится прибегать к разрушению их структуры и значения с целью развенчания их авторитета, а следовательно, и идеологии, хранилищем которой они являются.

Не характеризуя прямо представителей мелкой буржуазии, Елинек предпочитает более утонченные методы создания их обобщенного портрета. Например, о жадности матери Эрики она сообщает в завуалированной форме, внося изменения в готовые языковые образцы обывательского мышления. Исходную пословицу «Spare in der Zeit, dann hast du in der Not» («Копи вовремя, чтобы иметь в нужде») автор преобразует в «Die Mutter will in der Zeit sparen, um später genießen zu können» (6)²⁵ (в русском переводе: «Мать сейчас экономит, чтобы пожить в свое удовольствие» (9)).

Несомненно, мать, как бережливая хозяйка, следует в своем накопительстве застывшему образу соответствующей добродетели, поэтому ее интенции и переданы с помощью известной пословицы. Деконструкция второй части, однако, приводит к целостному ироническому переосмыслению пословицы. Мать копит не из-за боязни нужды, а из-за желания будущего наслаждения, которым в контексте оказывается покупка большой квартиры. К данной пословице мать прибегает как к средству узаконивания собственных эгоизма и жадности, проявление которых спровоцировано в рассматриваемом эпизоде неразумным поступком Эрики — приобретением дорогостоящего платья.

Аналогичную функцию в дискурсе дочери и матери Кохут выполняет пословица «Wer plant, gewinnt» (34) (дословно: «Кто планирует, тот выигрывает»; в русском переводе романа: «Позаботишься в молодости, порадуешься в старости» (54)), производная от «Wer wagt, gewinnt» («Кто рискует, тот выигрывает»). Мать и дочь строят планы на будущий пенсионный период жизни Эрики. В измененной пословице очень точно подмечена психология мелкого обывателя, который возводит здание своей жизни на точном расчете, боится непредсказуемости и риска, являющихся уделом сумасбродных романтиков. В контексте всего произведения данная

видоизмененная пословица приобретает ироническое звучание: заслуженный отдых не воспринимается как награда Эрики, но как бесславный конец ее напрасно растроченной на пустые иллюзии, закрепощенной деспотической матерью жизни.

Несомненный интерес представляет также способ конфронтации автора со стереотипами мышления из области культуры. В интертекстуальном пространстве «Пианистки» прецедентные тексты иногда возникают в совершенно неожиданном окружении. Эрика-подросток, наблюдающая за тем, как восстает юношеская плоть ее кузена, готова воскликнуть, подобно гетевскому герою: «Остановись, мгновенье, ну, пожалуйста, ты так прекрасно» (69) («Dieser Augenblick soll bitte verweilen, er ist so schön» (44)). Возвышенную маркировку-перифразу, закрепленную за Веной, автор „уравновешивает“ малолестной перифразой, придуманной ею самой в пику горделивому штампу: «В их (=венцах) головах гуляет призрак веселой и шумной вечеринки в винном погребке, и на него расходуются целые килограммы интеллекта. Остаток соображения уничтожается алкоголем. Страна алкоголиков. Город музыки» (32—33). («Ein Heuriger am Wochenende spukt bereits in ihren Köpfen herum und vernichtet mehrere Kilo Gedankenmaterial. Der Alkohol wird den Rest besorgen. *Land der Alkoholiker. Stadt der Musik*» (21)).

Едва ли целью Эльфриды Елинек является ироническое ниспровержение культуры и ее представителей как таковых. Скорее критика писательницы направлена в адрес лжеучеников великих людей, возомнивших себя преемниками культурного наследия прошлого. Романистка протестует против процесса опошления классики, превращения ее в неотъемлемый элемент буржуазной повседневности.

Воплощенная ею в художественной форме идея вхождения классики в массовую культуру повторяет в общих чертах философскую концепцию Г. Маркузе. Маркузе видел главную силу высокой культуры в ее конфронтации с существующими отношениями, в ее остранении (термин В.Б. Шкловского), создающем измерение истины. Размывание противоречий между действительностью и произведением искусства ведет к утрате обличающего потенциала последнего²⁶. Мысль философа о ценности негативистского потенциала искусства Елинек восприняла не только как абстрактный теоретический тезис, но как практическое руководство к действию. Современный мир представлен в ее творчестве как состояние, подлежащее отрицанию и взывающее к изменению. Будучи сатириком-мифологом, а не прекраснородным утопистом (последнее отличает не одного мечтательно настроенного женского автора), Э. Елинек создает образ лучшей действительности не прямо, а опосредованно, через представление ее худшего варианта. Отказ от однозначно позитивной оценки женского и неприятие идеи однополярного мира (только феминистского

или только маскулинистского) есть несомненная заслуга писательницы, нашедшей в себе мужество во всеуслышание заявить об уродливости существующих форм бытия, не в последнюю очередь женского.

Констатируя признаки смерти в языке, мышлении, образе жизни, Эльфрида Елинек вносит свежую струю в женскую литературу, предупреждая и ее представительниц об опасности омертвения. Поэтому, читая Елинек, хочется воскликнуть: «Женская литература умерла — да здравствует женская литература!»

¹ См.: *Cixous H.* The Laugh of the Medusa // *Signs* 1 (summer, 1976). P. 875—899; *Irigaray L.* What Method Have You Adopted for This Research? // *Irigaray L.* This Sex Which Is Not One. Ithaca: Cornell University Press, 1985. P. 150—152.

² См. об этом подробнее: *Жеребкина И.* «Прочти мое желание». Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М.: Идея-Пресс, 2000. С. 152 и др.

³ См.: *Schmidt R.* Arbeit an weiblicher Subjektivität. Erzählende Prosa der siebziger und achtziger Jahre // *Deutsche Literatur von Frauen / hrsg. von G. Brinker-Gabler.* Zweiter Band: 19. und 20. Jahrhundert. München: Beck, 1998. S. 466.

⁴ См.: *Jelinek E.* Die endlose Unschuldigkeit // *Jelinek E.* Prosa — Hörspiel — Essay. München: Beck, 1980. S. 49—81.

⁵ См.: *Барт Р.* Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000.

⁶ Там же. С. 270.

⁷ Там же. С. 251.

⁸ Там же. С. 242.

⁹ Там же. С. 255.

¹⁰ *Jelinek E.* Op. cit. S. 74.

¹¹ *Барт Р.* Указ. соч. С. 254.

¹² Здесь и далее цитаты с указанием страниц в скобках приводятся по изданию: *Елинек Э.* Пианистка / Пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2004.

¹³ *Барт Р.* Указ. соч. С. 198.

¹⁴ Там же. С. 191.

¹⁵ Там же. С. 188.

¹⁶ Там же. С. 93.

¹⁷ Там же. С. 92.

¹⁸ Там же. С. 127.

¹⁹ Там же. С. 128.

²⁰ См.: *Жеребкина И.* Указ. соч. С. 255.

²¹ *Schmidt R.* Op. cit. S. 469.

²² См.: *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 117—122.

²³ См.: *Барт Р.* Указ. соч. С. 276 и др.

²⁴ Там же. С. 259.

²⁵ Здесь и далее цитаты с указанием страниц в скобках приводятся по изданию: *Jelinek E.* Die Klavierspielerin. Reinbeck: Rowohlt, 1986.

²⁶ См.: *Маркузе Г.* Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. М.: REFL-book, 1994. С. 81 и др.

VII

*Русская литература:
взгляд из-за рубежа*



