

УДК 82-2
ББК 83.3 (3)

В.В. Котелевская

**«РЕДУЦИРОВАННЫЙ»
ПЕРСОНАЖ ЭЛЬФРИДЫ
ЕЛИНЕК В «ОБЩЕСТВЕ
СПЕКТАКЛЯ»**

В статье анализируется один из ведущих поэтических приемов австрийской писательницы Э. Елинек — редукция персонажа. Прием рассматривается в широком контексте художественных исканий западноевропейской литературы XX в. Э. Елинек адаптирует к романной поэтике две модели театра — антипсихологический, гротескный театр XX в. и культурологическую модель постиндустриального «общества спектакля». Тотальная вовлеченность современника в экономическую и идеологическую реальность спектакля разоблачается в романах Елинек с помощью деконструкции массовых дискурсов и реалистической поэтики.

Ключевые слова: Елинек, человек-масса, общество спектакля, редуцированный персонаж, театр абсурда, гротеск, деперсонализация.

Котелевская

Вера Владимировна — канд. филол. наук, ст. преп. кафедры теории и истории мировой литературы Южного федерального университета
Тел. (863) 264-46-66

© В.В. Котелевская, 2008 г.

В своей книге «От героя к человеку» А.В. Карельский сформулировал значимый поворот в поэтике персонажа, наметившийся уже в середине XIX в. [Карельский, 1990]. На смену «необыкновенному», исключительному герою, населявшему миры романтиков, а также прочно связанных с их поэтикой Бальзака, Стендаля, приходит срединный человек, не хороший и не дурной, «такой, какой есть» (Г. Флобер). Флоберовский бездеятельный герой уже содержит в себе праформы прустинской и музильевской рефлексии, расшатывающей цельноформленность личности. Наиболее важным для последующих изменений в поэтике персонажа является не просто смена предмета изображения, измельчание и усреднение его, но перенастройка всей психологической оптики. В «негероическом» характере литература разглядела на рубеже XIX–XX вв. «неоднозначность» и сделала это несовпадение с собой, отсутствие самоидентичности «художественной проблемой» [Карельский, 1990, с. 215]. На смену абстрактному психологизму XVII–XVIII вв. и романтической / реалистической типизации приходит «психологический пуантилизм» (Х. Ортега-и-Гассет), обыгрывание вариаций внутри бесконечно расширившегося мира модернистской личности. Это касается как романной, так и драматургической поэтики (западноевропейская новая драма, экспрессионистская драма, театр Чехова и др.).

Таким образом, проблематизация цельности личности становится

одной из ведущих стратегий в изображении нового персонажа. Сюжеты поисков себя, рефлексии над бесконечно вариабельными индивидуальными возможностями, тотального отказа от участия в «акции», иными словами, от вовлеченности в «большую» историю реализуют позицию такого героя, утратившего позитивистски прочные амбиции. Главным формальным следствием такого идеологического поворота нужно признать разрушение аристотелевской концепции цельного персонажа. Именно сформулированные в античности критерии драматического героя и драматургической интриги были спроецированы европейским романом на собственную поэтику сюжета и персонажа. С отказом от принципов правдоподобия и типизации, а шире — принципа репрезентации — подвергаются деконструкции и сами основы миметической организации художественного мира [Рикёр, 2000]. Данные процессы в наиболее радикальной форме разворачиваются в драме (Л. Пиранделло, Г. Аполлинер, А. Арто, Б. Брехт, Э. Ионеско, С. Беккет, Ж. Жене и др.).

Движение от полноты реалистического характера к различным формам «редуцированного» персонажа намечаются в нескольких направлениях. Модернисты погружают персонаж в стихию личного и / или коллективного бессознательного, отчасти изолируя его от «шума времени» и перенося в неомифологическое пространство (Т. Манн, Г. Гессе, Ф. Кафка, Дж. Джойс, Э. Канетти). На разрыве с реалистической поэтикой позже настаивают и неоавангардисты, представители французского «нового романа». А. Роб-Грийе причисляет «интригу» и «персонаж» к «устаревшим понятиям», ссылаясь на практику Кафки, Фолкнера, Камю, Сартра, Беккета («О нескольких устаревших понятиях», 1957). Усиливающаяся в романе XX в. тенденция к «анонимности», философской программности персонажа и даже схематичности все более сближают поэтику эпоса и драмы. Более того, модель театра становится не только одной из востребованных в конструировании романских миров, но и определяющей культурологической метафорой XX в.

Шоу, представление, спектакль — именно сквозь призму этих сценических модусов видится мир западному человеку в XX в. При этом отметим, что театральность наделяется двумя ценностными смыслами. В одном случае «театр» мыслится как спонтанность, дорефлексивная и потому более подлинная реальность, в которой личность может сыграть себя разной и тем самым выйти к постижению своей «самости» (К.Г. Юнг). Такая концепция представлена в «магическом театре» Г. Гессе («Степной волк»), она же лежит в основе многочисленных концепций психодрамы, у истоков которой стоит Я. Морено с его «театром спонтанности». Катарсическая, очищающая сила игровой иллюзии расценивается здесь как плодотворная в познавательном плане и продуктивная для онтологического самоопределения субъекта.

Другая линия развивается в сторону негативизации театральной модели, разоблачения ее обольщающей, поработщающей, авторитарной власти над свободой субъекта. Она напрямую связана с левыми (Б. Брехт), новыми левыми (Э. Ги Дебор, Э. Елинек) и постструктуралистскими концепциями (Ж. Бодрийяр, М. Фуко, Р. Барт). Ориентированность самой модели постиндустриального общества на театральную модель не вызывает сомнения сегодня у идеологов новой «экономики впечатлений» [Пайн, Гилмор, 2005].

О значимости интерпретации театрального топоса для западноевропейского романа пишет, в частности, М. Райт [Raith, 2004]. Сравнивая две жанровые разновидности, в которых образ театра занимает важное место — немецкий воспитательный роман (Гёте, Жан-Поль) и французский реалистический роман (Бальзак, Стендаль), автор выводит следующую закономерность. Если в немецком *Bildungsroman* театр, пьеса обычно становятся предметом эстетического переживания и анализа, то французский роман изображает театр как часть становящейся художественной индустрии, над которой властны экономические законы. Субъект, наблюдающий за происходящим на сцене, здесь уже не рефлектирующий эстет, а «потребитель», вовлеченный в индустрию развлечений и жаждущий попасть в ее средоточие (М. Райт анализирует роман Бальзака «Утраченные иллюзии»).

Взаимное наложение моделей позднекапиталистического общества и театра чутко улавливает Кафка в своем «романе большого города» «Пропавший без вести» (авторское название — «*Verschollene*», до недавнего времени роман был известен под заголовком, который дал ему М. Брод, — «Америка»). Картина нелепого и одновременно жестко организованного рекламного шоу в конце романа, где потерявшийся в новом Вавилоне Карл Росман пытается устроиться в «Театр Оклахомы», дает наглядный пример подавления индивида. Язык шоу изначально предназначен для «человека-массы», т.е. для лишенного индивидуальных ценностей пассивного потребителя. Кафка передает ужас и бессилие юного Росмана перед обольщающей и тотальной силой «общества спектакля».

Эволюция массовой сценической модели в XX в. проделала путь от оперетты и мелодрамы к мюзиклу, затем — к телевизионному ток-шоу, реалити-шоу. Постмодернистское качество «спектакля» заключается в размывании границы между подлинной реальностью и реальностью сценического представления. Вся общественная и частная жизнь в постиндустриальном обществе организована как всеобщий спектакль. При этом главным «действующим лицом» становится уже не субъект, а объект — товар. Э. Ги Дебор, автор концепции спектакуляризации постиндустриального общества, пишет: «Спектакль — это стадия, на которой товару уже удалось добиться полного захвата общественной

жизни. Отношение к товару не просто оказывается видимым, но теперь мы только его и видим: видимый нами мир — это его мир» [Дебор, 2000, с. 42]. Процесс отчуждения влечет за собой утрату категории подлинности, ведет к диссоциации личности, расщеплению ее на микророли, что и реализуется в литературном приеме «редукции» персонажа до отдельных заданных «функций». Симулякром является не только всякий товар, но и собственное «я», которое для субъекта является столь же мифологичным и сконструированным извне, как и весь мир товаров. Под категорию товара подпадает все: помимо произведенных техникой вещей это и природа, и искусство, и впечатления [Бодрийяр, 2000]. Индустрия туризма, которую так саркастично описывает Э. Елинек в своих многочисленных романах («Дикость», «Дети мертвых», «Алчность»), построена как раз на брендировании природы и национальных мифов.

Именно этот аспект современного мира — отчуждение реальности от человека, тотальное брендирование, превращение субъекта в «человека-массу» — и является центральной темой творчества Эльфриды Елинек. Примечательно, что Э. Елинек транспонирует приемы своего «постдраматического» театра на организацию эпических текстов, что задает провокационный ключ восприятия [Doll, 1994, s. 6]. Главным свойством как с точки зрения содержательной характеристики персонажа, так и с точки зрения формы его репрезентации является отсутствие самоидентичности. В романах австрийской писательницы показан результат деперсонализации человека урбанистического — утрата индивидуальных качеств, трансформация в социальную маску (ср. персонажи как «акустические маски» у Э. Канетти), сведение всей полноты личности к некоей роли с жестким набором правил. В контексте философской антропологии XX в. эта трансформация объясняется все большей зависимостью современного человека от массовых стандартов, от диктата внешних критериев «престижа», навязываемых обществом потребления. «Человек-масса» есть не социальная и классовая характеристика, как подчеркивал Х. Ортега-и-Гассет в своем эссе «Восстание масс» (1930). Это «психологическая реальность», «человеческий склад», основными чертами которого являются инфантилизм, отказ от ответственности, самостоятельности выбора, отсутствие внутренней эволюции и подавление других индивидов, предпринимающих попытки «быть собой» на собственный лад [Ортега-и-Гассет, 1989]. «Человек-масса» неспособен к созиданию — он согласен лишь выполнять заданные «форматом» функции. Выбор между свободой и несвободой — главный принцип, по которому различаются, с одной стороны, личность в состоянии поиска себя и, с другой стороны, «деперсонализированный» человек-масса.

На языке экзистенциальной философии М. Бубера это противостояние двух разных экзистенциальных позиций. «Деперсонализованный» персонаж воспринимает мир в терминах «Оно», как объект — предмет постижения, овладения, манипуляций, потребления. Иная позиция — это восприятие мира, всех его составляющих, как-то природы, человека, искусства в качестве «Ты», это вслушивание и «диалог». Открытость диалогу есть открытость саморазвитию личности, и на этом содержании строилась жанровая природа романа Нового времени. Как отмечал М. Бахтин, необходимое условие любого романного сюжета — это «неготовый» герой, герой, открытый изменению, герой в момент кризиса. Именно этого качества лишен «деперсонализированный», редуцированный герой — он статичен, он не меняется вопреки всевозможным испытаниям и выходит в прежнем «инфантильном» состоянии из любого конфликта. Эволюции, качественного изменения не происходит. Поэтому вполне логично, что все богатство индивидуального характера, интеллектуальной и психологической рефлексии доверено в романах Эльфриды Елинек повествователю. Тенденция перехода романа к новой поэтике редуцированного персонажа, персонажа-фигуры отчетливо озвучена уже в полемике двух австрийских писателей, предшественников Елинек, Элиаса Канетти и Германа Броха. Брех упрекнул автора «Ослепления» в абстрактности, схематической фигурности героев, их деформации в сравнении с реальными людьми. Канетти, как автор, развивающий литературную традицию гиперусловности, возразил в письме писателю: «Это — фигуры. Люди и фигуры — не одно и то же. Роман как литературный жанр начинается с фигур. Первым романом был “Дон Кихот”. Что вы думаете о его главном герое? Не представляется ли он вам достоверным именно потому, что он — крайность?» [Канетти, 2000, с. 16]. В подобном ключе усиления условности, параболизации персонажа и сюжета развивалось творчество других немецкоязычных авторов — Ф. Кафки, А. Дёблина, Р. Музиля. Во второй половине XX в. поэтика «деформированной реальности» (Х. Ортега-и-Гассет) обрела новые ориентиры — она адаптировала язык «спектакля», масскультурного зрелища для разоблачения тотальной ангажированности человека-потребителя.

В контексте поэтики редуцированного персонажа интересны три романа Эльфриды Елинек. Авторская модальность во всех трех случаях иронична, а техника изображения варьируется от пародии на фактуально-репортажное или мелодраматическое повествование до грубого сюрреалистического гротеска, порой переходящего в кич. К выбранным романам — «Михаэль» («Michael. Ein Jugendbuch fuer die Infantilgesellschaft», 1972), «Любовницы» (Liebhaberinnen, 1975), «Дети мертвых» (Die Kinder der Toten, 1995) — может быть применено остроумное определение Ханса-Роберта Яусса — «более не изящная

литература» («mehr nicht schoene Literatur»). Жесткость, порой даже жестокость авторского отношения к своим персонажам-марионеткам, использование снижающе-анатомического модуса описания, стилизация вульгарных интонаций обыденной речи — все эти приемы и заставляют читателя ужаснуться изображенной повседневности в романах Елинек.

Роман «Дети мертвых» [Jelinek, 2004a, Елинек, 2006a] можно считать, пожалуй, наиболее радикальной формой остранения как классического реалистического романа, так и множества жанров массовой культуры, включая не только собственно литературные — мелодрама, роман-триллер, но и дискурсы массовых коммуникаций — рекламные проспекты и слоганы, имиджевые статьи о туристических агентствах, тексты женских и спортивных глянцевого журналов, газетной политической публицистики.

Наряду со сложной полистилистической фактурой роман обладает достаточно непростой организацией художественного мира. Одна из проблем в интерпретации — это определение онтологического статуса персонажей. В потоке повествования синхронно сосуществуют прошлое — настоящее — будущее, сон — явь — галлюцинаторная реальность, мир мертвых — мир живых. Действительное и метафорическое, фантастическое переплетены. Они принципиально неразличимы. К традиционной оппозиции *реальности / сознания персонажа* добавляется актуальная для литературы постиндустриального общества оппозиция *реальность / медиареальность*. В этом смысле двое из своеобразной триады «восставших из мертвых» героев романа — спортсмен Эдгар Штранц и юная фотомодель Гудрун Бихлер — в большей степени принадлежат медиареальности, и в меньшей степени — самим себе. В структуре их личности «имидж» как набор определенных социально-психологических характеристик доминирует, вытесняя индивидуальные желания, мысли, чувства. Дискретность, а в данном случае и краткость, жизни подобных персонажей мотивирована автором как следствие главной установки — установки на успех любой ценой («Уйти в неизвестность — хуже смерти»). За пределами успеха такая история жизни обрывается, поскольку вне мира масс-медиа она не существует.

Все три оживших героя в «прежней жизни» были подавлены разными формами власти. Знаменитый спортсмен — властью духа состязательности (в этом смысле он одновременно предстает и персонификацией «спортивности», столь характерной для массовой культуры). Юная фотомодель Гудрун Бихлер — властью культа телесной красоты, активно продвигаемого масс-медиа. Трагическая ирония в том, что именно обольстительность, красота стали объектом притяжения для анонимного убийцы. Ирония Э. Елинек по отношению к абсолютизи-

рованному культу телесности достаточно гротескно реализована в ее эссе «Женщина и тело» («Frau und Koeper»), где в монологе фотомодель признает свое тело Богом, высшим повелителем.

Третий персонаж, Карин Френцель, который можно считать сквозным для разных произведений Елинек (в особенности заметна переключка с романом «Пианистка»), подавлена властью матери. Здесь явно прослеживается кафкианская тема страха и бессознательной вины перед родительским авторитетом. Неоднократно, кстати, героиня предстает под именем Каген Е., что не может читателя не подтолкнуть к аналогии с полуанонимными героями Ф. Кафки. Карин, вдова, возраст ее около 50 лет, предстает в романе как личность, редуцированная до роли вечной дочери. Беспомощность и апатичность, вытесненность всех желаний в ней проецированы и на сам способ ухода из жизни: отправившись, наконец без матери, на прогулку в горы, она в шоке срывается с обрыва, увидев своего двойника — женщину в абсолютно таком же спортивном костюме на другой стороне обрыва. Трагифарсовость сопровождает большинство сцен, связанных с Карин Френцель, и сцена ее нелепой смерти — не исключение.

Использование приема «двойника», мнимой оппозиции, характерно для многих романов Э. Елинек. Таковы две героини романа «Любовницы», которые, при разном исходе их судьбы, мечтают об одном и том же (Бригитта и Паула). Их образы редуцированы до одного, агрессивного, утрированного автором желания — выйти замуж. Двойное кодирование, столь характерное для поэтики Елинек, явлено в контрасте между названием романа, настраивающим читателя на любовную мелодраму, и полное отсутствие любовной темы в тексте. За своих избранников героини борются как за эксклюзивный товар, мысля на языке «потребителей».

Принцип абсурдно-комической парности особенно ярко воплощен в романе «Михаэль: Книга для инфантильных мальчиков и девочек». Ингрид и Герда, имена которых звучат почти как анаграммы, работают стажерами менеджеров в одной корпорации. Их мечты словно калькированы друг с друга, и общая тенденция к обезличиванию реализована также в необычной орфографии и пунктуации романа: вопреки правилам, все имена, как нарицательные, так и собственные, напечатаны со строчной буквы, а знаки препинания в предложениях отсутствуют. Обезличивается тем самым и интонация рассказчицы, ее отношение к повествуемому. Дополнительным стилистическим средством, демонстрирующим шаблонность, механистичность связей между людьми, является графический знак, заменяющий союз «und» (&) — своеобразная эмблема глобализованной экономики. Елинек изображает не только поступки этих персонажей скопированными с телевизионной реальности, но и их мысли и чувства, которые прописаны в рекламной стилистике.

В автоматизации, доведении до плоской схемы двух персонажей Елинек разоблачает дух деиндивидуализированного «человека корпорации» (У. Уайт), который ради материальной стабильности, даруемой работодателем, не оставляет себе свободы для самовыражения.

Организация художественного мира в романе «Михаэль» подчинена мнимой оппозиции «объективной» реальности и реальности, симулированной средствами масс-медиа (телевидение, пресса, радио, реклама, популярные политические и социологические дискурсы). Второй член оппозиции отображает феномен массовой культуры. Однако самыми различными художественными средствами Э. Елинек показывает, что жесткой границы между двумя этими реальностями не существует, что никакого «объективного», т.е. независимого, автономного от массмедиа мира не существует. Более того, для того типа людей, которых изобразила Елинек, — инфантильных, безответственных, не претендующих на индивидуальность — виртуальная реальность «глянцевых» мифов куда важнее их собственной жизни. Это слияние, неразличимость клише и собственных желаний и подвергается критике автора.

Несмотря на единство повествовательной инстанции (голос рассказчицы), в нарратив постоянно вторгаются всевозможные «голоса», некие идеологические шумы, которые действительно сопровождают жизнь современного человека. Это и обрывки рекламных слоганов, и фрагменты бесед домохозяек в супермаркете, и целые эпизоды из реалити-шоу, ток-шоу, телевизионных игр, мелодрам, сериалов. И хотя композиционно Э. Елинек отделяет каждому виду реальности свою «рубрику» (*erzaehlung, nacherzaehlung, wirklichkeit*), «чистоты» формы ей добиться не удается.

Так, в «действительность» Герды вторгаются мечты, стилизованные под сюжеты популярных телепередач (интервью со спортивного чемпиона, мелодраматическая встреча на берегу моря с голливудским красавцем и т.п.). Или, наоборот, в эпизод телевизионного шоу монтируются фрагменты из «действительности»: Инга Майзе произносит театральные монологи о страсти, а на этом фоне изображаются вполне «реальные» порноигры дядюшки Билла с детьми. Или: Герда сидит, сгорбившись, за офисным столом, но эти «кадры» перебиваются сценами фотосессии глянцевой поп-дивы Гитты.

Подобный монтаж аттракционов позволяет автору наглядно показать вторжение массмедийной условности в жизнь людей. Таким образом вскрывается важное свойство средств массовой коммуникации: они становятся органичной частью «действительности», активно изменяют ее. Монтаж, с другой стороны, есть и способ подачи информации в телеэфире, на газетной полосе, в радиоэфире. Э. Елинек имитирует разноголосицу этих каналов коммуникации, подобно тому как Дж. Джойс в эпизоде «Эол» имитировал стиль рекламного и газетного текста.

Что касается способов презентации персонажей, то своим условным минимализмом он откровенно напоминает сценарный:

«aus einer tuer laeuft Ingrid aus der andren gerda. sie sind kaufm. lehrlinge. Ihnen fehlt noch immer die kleinigkeit auf dies an kommt.

sie lesen in der zeitung immer ueber sachen die hoehere schuelerinnen in ihrer freizeit treiben. Manchmal verstehen sie nicht alles. Wenn man sie fragt antworten sie: freitag um 4 ist die arbeit der woche vorbei.

freitag um 4 fuehlen wir uns so glueklich & frei. Das ist alles was sie koennen. sie wiederholen es immer wieder wie die idioten» [Jelinek, 2004b, s. 7].

«Из одной двери выбегает Ингрид, из другой — Герда. Они обе учатся на продавщиц. Им обеим по-прежнему не хватает кое-чего по мелочи, но в этой мелочи все дело.

Они всегда читают в газете про то, как развлекаются в свободное время ученицы старших классов. Иногда им не все понятно. Когда их спрашивают, они отвечают: в пятницу в четыре часа рабочая неделя закончится.

В пятницу в четыре мы так счастливы & свободны. И это все, что они могут. Они твердят это всё вновь и вновь, как идиоты» [Елинек, 2006b, с. 8].

Схематичность подачи позволяет провести аналогии с редуцированными персонажами театра абсурда, где они «сокращены» до частей тела, молчания или бессмысленных фраз, а их имена часто заменяются инициалами, цифрами (С. Беккет) или же являются явно схематичными (ср. у Ионеско: Логик, Оратор, Старик, Старуха). Принципиально важно для двух рассматриваемых романов Елинек, что персонажи практически лишены функции речи. В романе «Дети мертвых» за героев говорит рассказчица, предоставляя им лишь пространство фрагментарного потока сознания в рамках несобственно-прямой речи, а реплики персонажей «Любовниц» и «Михаэля» — это стандартные, урезанные фразы, субъекты которых уподоблены автором марионеткам, персонажам-автоматам. Напоминают абсурдистскую поэтику и сцены с буквальным механистическим распадом тела Герды — в усердии быть такой же, как все, обладать чем-нибудь «таким же», как у других («Genau das gleiche besitzen») она постоянно терпит поражение, а тело подвергается механическому разрушению, поруганию [Jelinek 2004b, p. 45]. В типичной для гротеска манере невероятное переводится здесь из субъективного плана сознания в объективный план существования, тем самым разрушая реалистическую иллюзию. Прием расчленения, деформации тела — один из часто используемых в «театре жестокости» (А. Арто), театре абсурда, в авангардном театре начала века (А. Жарри), а также в прозе Ф. Кафки, А. Дёблина, В. Сорокина и др. [Доценко, 2005]. Е.Г. Доценко пишет, например, характеризуя авангардную поэтику А. Жарри («Король Убю») и проецируя ее на театр

абсурда: «В ходе битвы герои буквально распадаются — разрываются на части, отказ от человеческого присутствия» в драме осуществляется здесь за счет стремительной утраты привычного, цельнооформленного облика героя» [Доценко, 2005, с. 74]. Для авторов XX в. деконструкция телесности — один из способов метафорического представления деконструкции личности. Характерно, что в «Детях мертвых» у Елинек она представлена буквально как «мертвая».

Редукция персонажа проявляется у Елинек также в нарушении привычных смысловых соотношений между «живым» и «мертвым», «органическим» и «механическим». В «Детях мертвых» мышцы спортсмена сравниваются с механическими поршнями, а растение «ежевика» — «работает» на кустах (на потребу многочисленным туристам). Все включено в товарооборот «общества спектакля», а три персонажа романа будто пародийно реализуют пророческую триаду лозунгов О. Хаксли из «Дивного нового мира»: «спорт, секс, потребление». Одна из метафор для характеристики спортсмена Эдгара — «этот альянс из натурального и искусственного волокна». Гибель его в автокатастрофе символична: именно тело прежде всего подвергается уродливому механическому разрушению. В отталкивающе-анатомическом состоянии предстает и тело юной красавицы Гудрун, восставшей из мертвых. Карин Френцель редуцирована до функции потребителя услуг (туристических в частности).

Сюжет возвращения мертвецов в «Детях мертвых» — возможно, попытка автора дать персонажам шанс обрести вторую жизнь, реинкарнация несостоявшихся личностей, не знавших свободы. И воплощена она в шокирующем предупреждении живых. Общее свойство, объединившее трех героев, — это абсолютная незаметность их ухода. Трагизм, который окрашивает в финале авторскую модальность, связан с наблюдением над полным равнодушием живых к живым и к мертвым тоже. Вырвавшиеся на свободу сюрреалистические призраки даже не пугают группу отдыхающих, собравшихся в уютном коттедже на склоне Альп. И финал романа — гибель автобуса с туристами в горах, — несомненно, лишь нагнетает рассеянные по тексту апокалиптические настроения рассказчицы. Процедура «страшного суда», которую, с присущей ей радикальностью, осуществляет Э. Елинек в романе, заканчивается обвинительным приговором. Оппозиция *живое / мертвое* соотносится здесь с оппозицией *свобода / несвобода, личность / маска (функция, роль), целое / часть*. Редуцированный персонаж предстает лишь как «часть» человека, часть при этом мертвая, в буквальном («Дети мертвых») или переносном («Любовницы», «Михаэль») смысле. Эта семантика, на наш взгляд, генетически связана с кафкианским поэтическим миром. В. Беньямин отметил сходство двух сфер — мира чиновников и мира отцов, по сути, выявив два вида авторитарной вла-

сти — бюрократически-корпоративной и родительской [Беньямин, 2000]. Персонажи Елинек нередко подавляемы именно этими двумя механизмами власти, при этом трагизм ситуации, в интерпретации писательницы, состоит в добровольном согласии на эту несвободу.

Таким образом, Э. Елинек своеобразно адаптирует в своей романной поэтике две модели театра. С одной стороны, это поэтика антипсихологического, гротескного, абсурдного театра XX в., в котором персонаж «редуцирован» до отдельной функции. С другой стороны, автор воссоздает модель «общества спектакля», каковым, по мнению западных социологов и культурологов, предстает постиндустриальная действительность. Невозможность человека-массы выйти из игры, его тотальная вовлеченность в экономическую, идеологическую реальность спектакля реализуется в романах Елинек в формах деконструкции массовых дискурсов и реалистической поэтики.

Литература

1. Беньямин В. Франц Кафка. М., 2000.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000.
3. Дебор Г. Общество спектакля / Пер. с фр. С. Офертас и М. Якубович. М., 2000.
4. Доценко Е.Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме. Екатеринбург, 2005.
5. Елинек Э. Дети мертвых / Пер. с нем. Т. Набатниковой. СПб., 2006а.
6. Елинек Э. Михаэль. Книга для инфантильных мальчиков и девочек / Пер. с нем. И. Алексеевой. СПб., 2006б.
7. Канетти Э. Ослепление / Пер. с нем. С. Апта. СПб., 2000.
8. Карельский А.В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М., 1990.
9. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // <http://www.tuad.nsk.ru/~history/Author/Engl/O/Ortega/VostMass/index.html>
10. Пайн Дж.Б., Гилмор Дж.Х. Экономика впечатлений. М.; СПб.; Киев, 2005.
11. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1, 2. М.; СПб., 2000. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе.
12. Doll A. Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen. Stuttgart, 1994.
13. Jelinek E. Die Kinder der Toten. Hamburg, 2004а.
14. Jelinek E. Michael. Ein Jugendbuch fuer die Infantilgesellschaft. Hamburg, 2004 б.
15. Raith M. Die Buehne als Modell medial erfahrener Wirklichkeit in Balzacs *Illusionen perdues* // <http://web.fu-berlin.de/phin/phin30/p30i.htm>