

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

**ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ**

Е.В. СОКОЛОВА

**ВЗАИМОСВЯЗЬ
«ПОЛА» И «ЯЗЫКА»
В ТВОРЧЕСТВЕ
ИНГЕБОРГ БАХМАН
И ЭЛЬФРИДЫ ЕЛИНЕК**

АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР

**МОСКВА
2012**

ББК 83.3 (4)

С 59

***Центр гуманитарных
научно-информационных исследований***

Отдел литературоведения

Автор обзора – *Соколова Е.В.*
Отв. редактор – *Цурганова Е.А.*

С 59 **Соколова Е.В.**

**Взаимосвязь «пола» и «языка» в творчестве Ингеборг Бахман и Эльфриды Елинек: Аналит. обзор / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. литературоведения. – М., 2012. – (Сер.: Теория и история литературоведения). – 130 с.
ISBN 978-5-248-00626-7**

На примере творчества двух крупнейших писательниц Австрии И. Бахман (1926–1973) и Нобелевского лауреата 2004 г. Э. Елинек (р. 1946) прослеживается взаимовлияние категорий пола и языка и его преломление в их художественных текстах.

Для литературоведов, культурологов, преподавателей и студентов гуманитарных вузов.

ББК 83.3 (4)

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

О чем и почему	6
Австрийский след	11
Отто Вейнингер: Это было самоубийство	20

ИНГЕБОРГ БАХМАН

Ингеборг Бахман: Poeta docta	25
«Язык» в творчестве Бахман: Тема, средство, цель?	31
Языковая утопия Бахман: Язык любви	34
Язык и пол. Утопия женского языка: «Ундина уходит»	40
Конец утопии: «Виды смерти»	53
«Малина»: «Это было убийство»	58

ЭЛЬФРИДА ЕЛИНЕК

Э. Елинек продолжает И. Бахман	68
Место пишущего: «В стороне»	76
«Подрывная стратегия»: Пока кричу, живу?	82
Вокруг бездны: Топология в поэтике Елинек	88
Эмбриология насилия: «Перед закрытой дверью»	92
Подобное убивает подобное: «Пианистка»	97
«Это был несчастный случай»: «Похоть», «Алчность», «Зависть»	106
Заключение	116
Указатель имен и заглавий	119
Список литературы	123

Елена

Как мне столь дивной речи научиться?

Фауст

Легко: должна лишь речь от сердца литься.

Кто счастьем полн, желанием томим,

Тот ищет лишь...

Елена

Кто счастлив вместе с ним.

(И.-В. Гёте, «Фауст», Пер. Н. Холодковского)

ВВЕДЕНИЕ

О ЧЕМ И ПОЧЕМУ

*Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.
(О.Э. Мандельштам, «Silentium»)*

В четырехтомной «Новой философской энциклопедии»¹, изданной Институтом философии РАН в 2010 г., статья «пол» отсутствует. Такой категории в современной философии («вырабатывающей систему знаний об основаниях и фундаментальных принципах человеческого бытия»²), видимо, просто нет. Нет также в этой энциклопедии статей «женщина» и «мужчина», «женственность» и «мужественность». Даже статьи о «гендере» – категории, которая хоть и ограничивает осмысление пола социокультурным уровнем, отказываясь от экзистенциального и биологического, все-таки такому осмыслению способствует, – в этой энциклопедии нет. Зато есть «феминизм» как «термин, применяемый к идеологически-политическим, правовым, философским течениям западной мысли, занимающимся женской проблематикой»³. Все это, по-видимому, отражает уровень глубины, на котором современная

¹ Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Руководители проекта В.С. Степин, Г.Ю. Семигин. – М.: Мысль, 2010.

² Философия // Новая философская энциклопедия: В 4 т. – М.: Мысль, 2010. – Т. 4. – С. 195.

³ Феминизм // Новая философская энциклопедия: В 4 т. – М.: Мысль, 2010. – Т. 4. – С. 171.

(отечественная) философия¹ готова осмысливать краеугольный вопрос человеческого бытия – половую дихотомию.

Исключая «пол» и «женское» из области рефлексии, философский дискурс тем самым «вытесняет» и общечеловеческие проблемы, связанные с полом (а таковы, по мнению многих философов экзистенциального уровня, большинство человеческих проблем), в сферу коллективного бессознательного, где они беспрепятственно и с завидным упорством «рождают чудовищ» как индивидуального, так и общечеловеческого масштаба.

Несколько лучше обстоит дело в современной западной философии, хотя начиная со второй половины XX в. и там наблюдается тенденция подмены первоначальной, относящейся к глубинным (биологическому и экзистенциальному) уровням, категории пола («Geschlecht») социокультурным гендером («Gender»). Вот как оценивает ситуацию современный немецкий философ П. Слотердайк²: «У всех на устах сегодня социокультурная дрессура полов. Наивные мужественность и женственность, проявляющиеся у представителей менее развитых культур, могут казаться нам полными шарма; но в нашем собственном контексте возникновению такого впечатления мешает “глупость” как результат такой дрессуры. Сегодня каждый догадывается, что мужественность и женственность формируются в ходе продолжительных социальных дрессур, точно так же, как и классовые сознания, профессиональные этики, характеры и особенности вкуса. Каждый человек на протяжении многих лет учится выстраивать внутренний мир; каждому новорожденному предстоит многолетняя учеба, в ходе которой он обретает способность отождествлять себя с определенным полом. После этого, когда мужчина и женщина пробуждаются и обретают способность чувствовать происходящее в них самих, они открывают так-то и так-то устроенные самопроизвольно возникающие чувства: она мне нравится, он мне несимпатичен, это мои собственные импульсы, это приводит меня в возбуждение,

¹ В начале XX в. в России о проблеме пола так или иначе размышляли Н.А. Бердяев, В.С. Соловьёв, В.В. Розанов и др., придавая ей огромное значение.

² Слотердайк (Sloterdijk) Петер (р. 1947) – немецкий философ, социолог, культуролог, автор знаменитой книги о современном состоянии западной культурной парадигмы «Критика цинического разума» / «Kritik der zynischen Vernunft», 1983 (в рус. пер.: Слотердайк, 2008), а также фундаментального проекта «Сферы: I – III» / «Sphären: I – III», 1998–2004 (в рус. пер.: Слотердайк, 2005; 2007; 2010), содержащего попытку синтетического переосмысления всего массива человеческой культуры.

это мои собственные желания, я могу их удовлетворить так-то и так-то. На первый взгляд, все это кажется нам чисто опытными познаниями, и, полагаясь на них, мы решаем, что можем судить о том, кто мы есть. Но второй взгляд проясняет: в любом так-бытии скрыто присутствует воспитание. То, что кажется природой, при более близком рассмотрении оказывается кодом. Для чего важно постигнуть и осмыслить все это? Ну, разумеется, тот, кто извлекает из своей запрограммированности и запрограммированности других преимущества и выгоды, не чувствует никакого побуждения к рефлексии. Однако тот, кто оказался обделенным, в перспективе будет уклоняться от принесения тех жертв, которые заставляет приносить простая дрессура, привившая ему несвободу. Тот, кто обделен, имеет непосредственные мотивы для размышления. Позволительно сказать, что общее неприятное ощущение, которое вызывают отношения полов сегодня, привело к тому, что склонность к рефлексии над причинами проблемных отношений сильно возросла – у обоих полов. Везде, где начинают “вникать” в эти проблемы, обнаруживают, что в раздумьях находятся обе стороны» (Слотердайк, 2008, с. 138).

Целью настоящего обзора ни в коем случае не является устранение белых пятен в философском осмыслении категории «пола»; в нем прослеживаются преломления философской мысли (преимущественно западной), движущейся в указанном направлении, в творчестве двух значительных австрийских писательниц XX в. – Ингеборг Бахман (1926–1973) и лауреата Нобелевской премии Эльфриды Елинек (р. 1946) – в соотношении с особенностями их индивидуального авторского стиля и рефлексии по поводу языка.

Обе они сумели обрести мировую известность и оказали существенное влияние на мировую литературу. Одной из центральных тем в творчестве обеих является язык – и как миропорождающий Логос, идеальный язык, и как язык реальный, повседневный, с которым приходится иметь дело в жизни. Обе считают, что повседневный язык, носитель ошибок и искаженный, ответствен за неприемлемую реальность, которую порождает. Язык художественной литературы (через индивидуальный авторский стиль) – тот, на котором писатель творит свои тексты, – для них не только средство художественного самовыражения, но и предмет постоянного переосмысления и усовершенствования. Художественный язык их

произведений в различных аспектах неоднократно исследовался зарубежными авторами¹.

В творчестве обеих писательниц важную роль играет категория пола, хотя и осмысливается несколько по-разному. Обе констатируют отсутствие в мире *женского голоса*², в своих произведениях ищут причины его отсутствия, одновременно пытаясь постичь сущность отсутствующего. Обе задаются вопросом, возможен ли в принципе *женский голос*, и не дают положительного ответа. Напротив, ответ Ингеборг Бахман отрицательный – безымянная героиня, *женское я* в ее романе «Малина» (1971), ищущая собственный голос и тот язык, на котором могла бы выражать внутреннюю *женскую* сущность, в конце концов не просто окончательно умолкает, но и физически исчезает из мира. А через два года трагически погибает сама писательница – в больнице, от ожогов, через три недели после пожара в ее римской квартире³.

Ответ Эльфриды Елинек тоже отрицательный. Разница, возможно, в том, что если Бахман возлагает ответственность за такое положение вещей на господствующее *мужское*, порождающее *язык насилия* (подразумевая при этом как «внешнее» *мужское*, так и «внутреннее», развитое у творческой женщины и выступающее как внутренний «палач», «проводник» внешнего насилия внутрь), то Елинек, неустанно деконструируя господствующий *дискурс насилия*, оставляет часть ответственности собственно *женскому*. Она показывает, что *женское* как оно есть также содержит «ошибку» – «жертву», заложенную в природе женской сексуальности, – которая провоцирует и усиливает внешнюю мужскую агрессию.

По Бахман, *женский голос* не может существовать кроме как только в любви к Другому: «Я жила в Иване, а умираю в Малине»⁴

¹ О худож. языке И. Бахман см., напр.: (Oberle, 1990; Thiem, 1972; Vanderbeke, 1984; Weber, 1986). О языке Э. Елинек – см., напр.: (Schmidt-Dengler, 2008; Cambon, 2008; Schestag, 1997).

² «Женский голос» (как «женское письмо») в конце XX в. становится предметом осмысления и так называемого эссенциального феминизма, возникшего в рамках психоаналитического направления: Л. Иригарэ, Э. Сиксу, З. Вайгель, а также отчасти Ю. Кристева и др.

³ В обстоятельствах этой страшной смерти есть и другие переклички с романом «Малина». Так, последняя фраза романа – «Это было убийство». В июле 1974 г. итальянской полицией было возбуждено уголовное дело по подозрению в убийстве в связи с обстоятельствами смерти И. Бахман. Однако было установлено, что это несчастный случай (пожар произошел из-за того, что она уснула с зажженной сигаретой).

⁴ Бахман И. Малина. – М.: Аграф, 1998. – С. 360.

(а такая любовь в мире нынешнем, по ее мнению, недостижима, ибо не может быть двусторонней). В отсутствие любви этот голос постоянно заглушается шумами враждебного мира, отчего сам себя не слышит и, значит, не имеет возможности себя осознать. Елинек же, полностью с ней соглашаясь, не считает такое положение вещей достаточным основанием для того, чтобы молчать. Признав себя обреченной на молчание, она выбирает противоположную тактику – в своих произведениях Э. Елинек *кричит* о том, о чем не говорят, бросает вызов, шокирует, эпатирует, лишая господствующий дискурс возможности ее не слышать. Хотя вопрос о сущности того, что именно «кричит» через ее тексты, остается открытым. Сама писательница не дает ответа. Что это, *женский голос* или то самое внутреннее *мужское*, которое обвиняется в убийстве в романе Бахман? Когда кричишь, расслышать голос не менее трудно, чем когда не говоришь вовсе.

С уверенностью можно утверждать одно. И та, и другая писательница в своем творчестве обнажает *рану*. *Раны* эти, во многом между собой похожие, – *женские*, что в нашей культуре редкий, если не исключительный случай. И к настоящему моменту обе эти *раны* стали достоянием мировой культуры, в которой, как считает П. Слотердайк, начиная с эпохи Просвещения преобладает «критическая парадигма», вырастающая именно из *ран*: «Великой критики не случится, если у критика отсутствует великая ущербность. Они были сплошь тяжелоранеными культуры – все те, кто в великом стремлении найти какое-нибудь исцеляющее средство продолжали вертеть колесо критики... Все великие достижения современной критики непременно отмечены зияющими ранами: рана Руссо, рана Шеллинга, рана Гейне, рана Маркса, рана Кьеркегора, рана Ницше, рана Шпенглера, рана Хайдеггера, рана Теодора Лессинга, рана Фрейда, рана Адорно. Из самостоятельного лечения великих ран и возникают критики, которые служат для целых эпох копилками опыта самопознания. Каждая критика – это какое-то новаторское страдание по поводу эпохи и в то же время пример его показательного лечения» (Слотердайк, 2008, с. 22).

АВСТРИЙСКИЙ СЛЕД

Говоря о языке (слове, предложении и т.д.), я должен говорить о повседневном языке. Не слишком ли груб, материален этот язык для выражения того, что мы хотим сказать? Ну, а как тогда построить другой язык – И как странно в таком случае, что мы вообще можем что-то делать с этим своим языком!

(Л. Витгенштейн, «Философские исследования»)

То, что и И. Бахман, и Э. Елинек, стремящиеся добраться до глубин, раскрыть невозможную, на первый взгляд, диалектику пола как диалектику внутреннего и внешнего, проявляющуюся в мире на разных уровнях, увязать «запрещенную» категорию пола с другими универсальными категориями актуального дискурса¹, родились, выросли и прожили значительную часть жизни в Австрии – не случайно. Австрия (ее дух, ее история – важные темы в творчестве обеих писательниц) сформировала их, в каком-то смысле не оставив им выбора.

Ведущий отечественный германист, почетный профессор РГГУ Н.С. Павлова в своей книге «Природа реальности в австрийской литературе» (Павлова, 2005) исследует австрийские национальные особенности понимания реальности, определяющие характер этой литературы как явления. Констатируя особое положение в мире австрийской литературы, она возводит его, с одной стороны, к культурной и языковой общности с литературой Германии, одной из ведущих в мире, с другой же – к исторически обусловленному государственному устройству и национальному духу Австрии. Н.С. Павлова подчеркивает глубокое своеобразие понимания жизни, свойственного австрийской культуре.

И в австрийской жизни, и в литературе сочетаются два трудно совместимых качества: «почти неслыханный оптимизм» (А.В. Михайлов), основанный на отношении к жизни как к Бо-

¹ Здесь и далее, если нет пояснений, «дискурс» понимается в самом широком смысле – как совокупность самых разных дискурсов, всех вообще высказываний, рожденных актуальной культурной парадигмой. Под господствующим, доминирующим дискурсом понимаются все «нормы», относящиеся к современному состоянию «фаустовской» (Шпенглер) культурной парадигмы, в которой работают И. Бахман и Э. Елинек. «Властный дискурс», «дискурс насилия» – субъективные характеристики актуального дискурса, основополагающие в творчестве обеих писательниц.

жиему дару, на вере в раз и навсегда установленный твердый порядок, и определенная «нетвердость», порожденная ощущением многоликости, неустойчивости, зыбкости жизни.

Для австрийской литературы центральной является проблема глубокого соответствия «внутреннего устройства литературы» и «внутренней устроенности жизни» (Павлова, 2005, с. 11). Австрийской культуре вообще и литературе в частности свойственна открытость, позволившая вобрать в себя многое из того лучшего, к чему пришли другие национальные культуры и литературы – немецкая, итальянская, славянские и др. Кроме того, отличаясь более спокойным, чем жители немецких княжеств, мировосприятием, австрийцы всегда проявляли склонность к более выраженному оптимизму. В формировании оптимистического мировоззрения значительна и заслуга бенедиктинских монастырей, весьма распространенных в Австрии и воспитывавших радостное отношение к жизни и труду (Г. Бар). Монахи-бенедиктинцы становились воспитателями многих писателей, учившихся в их школах, и «значение воспитанного ими радостного самосознания отозвалось в австрийской культуре в целом» (Павлова, 2005, с. 18) и, прежде всего, в том, что основополагающей ценностью осознается всеобъемлющий порядок, цельность.

На этой почве формируется еще одно принципиальное отличие от немецкой культуры: австрийцам вообще и их литературе в частности совершенно не присуще распространенное среди лучших умов Германии эпохи Просвещения стремление познать последнюю тайну мироздания («Фауст» Гёте). «У австрийского поэта свой способ освоения мира. Ему не свойственно преувеличение возможностей художника: каждая частность осторожно встраивается в здание целого» (Павлова, 2005, с. 20). По этой причине, считает Н.С. Павлова, австрийскую литературу миновали яркие проявления романтизма, ей была неведома раздвоенная, скрыто самоуверенная романтическая личность, как и острое противостояние романтизма и классики, отличавшие немецкую культуру. Однако при этом «нельзя не почувствовать в австрийской культуре и другого, противоположного начала. Под покровом “порядка” тут копится ощущение зыбкости жизни» (Павлова, 2005, с. 20).

И «опыт австрийской классики», передающий «зыбкость ситуации и положения человека, многосторонность и сложность конфликтов, предчувствие обрыва и конца, с убеждающей силой вновь реализовал себя в австрийской литературе в эпоху символизма и модерна, когда подобное мироощущение утвердилось самой дейст-

вительностью и блестящим образом проявило себя в творчестве Гофмансталя и Шаукаля, Шницлера и Тракля, Бара и Цвейга» (Павлова, 2005, с. 23).

Именно в Австрии, главным образом в Вене, в начале XX в. получили серьезное осмысление обе выделенные категории, «пол» («Geschlecht») и «язык» («Sprache»). Кризис европейской культуры начала XX в. проявился там в значительной мере как «кризис языка», породив философию критики языка в разных ее вариантах (Л. Витгенштейн, М. Бубер, Ф. Маутнер, К. Краус и др.). Там же произошел поворот к осмыслению пола как движущей силы развития человека (ранний З. Фрейд) и его деградации (Вейнингер О.). Именно Вена – родина психоанализа¹.

«Кризис европейской культуры на рубеже XX в. предстает в первую очередь в форме кризиса веры в научную картину мира, окончательно сложившуюся в эпоху позитивизма... Может быть, ни в какой другой точке земного шара, кроме России, приближение взрыва не ощущалось так явственно, как в Австрии. Ощущение и рассудок, чувственное и сверхчувственное, сознательное и бессознательное, природа и культура – эти и целый ряд других антитез, пересекающихся и интерферирующих, оформляют коренное противоречие иллюзорного и реального, над разрешением которого мучительно бьется мысль австрийских философов и поэтов. Существование на границе между иллюзией и реальностью – их общая экзистенциальная ситуация; их общим идейным заданием явилось преодоление этой границы, прорыв к истинной реальности, скрытой под наслоениями научных и религиозных, этических и эстетических представлений, томящихся под властью дискурсов. Они желают этого даже в тех случаях, когда сами несут пограничную службу, как Витгенштейн, или довольствуются организацией пропускных пунктов, как Фрейд», – пишет в своей книге «Вертикальная линия: Философская проза Австрии в русской перспективе» проф. РГПУ им. Герцена А.И. Жеребин (Жеребин, 2004, с. 13–14).

В начале XX в. многие австрийские философы и литераторы говорили о кризисе языка, который острее всего ощущался в Вене. Отчасти он был обусловлен парадигматическим сдвигом в физике (открытие квантовых эффектов – М. Планк, А. Эйнштейн), потре-

¹ С 1902 г. там работал первый психоаналитический кружок «Психологическое общество по средам», куда помимо З. Фрейда входили А. Адлер, В. Штекель и др. А с 1907 г. также К.Г. Юнг.

бовавшим переосмысления всех областей человеческого знания. К тому же состояние общеупотребительного немецкого языка характеризовалось тогда нарастанием ошибок и искажений, неизбежных в периоды бурных социальных потрясений. Многие представители культуры воспринимали ситуацию как катастрофическую. Среди них Ф. Маутнер, К. Краус, Г. Штайнер, Г. фон Гофмансталь. Их объединяло убеждение в том, что «речь содержит большое количество ошибок и слишком уж часто становится не средством общения, но способом сокрытия мысли и бессмыслицы»¹.

Уже в самом начале века о языке писал австрийский физик и философ Эрнст Мах (1838–1916), предлагавший разрешить кризис в науке с помощью нового истолкования исходных понятий классической физики.

«Мах – мыслитель поздней, пресыщенной своими собственными интеллектуальными богатствами эпохи. Многовековая история науки вступает в его лице в период самокритики и ревизии накопленных знаний... Демонстрируя относительность научного знания, Мах подвергает сомнению объективное содержание законов природы как они формулировались наукой на протяжении ее истории» (Жеребин, 2004, с. 17).

В 1922 г. вокруг физика М. Шлика, преемника Э. Маха на кафедре философии Венского университета, сформировался «Венский кружок», объединивший философов, физиков, математиков, проявлявших интерес к философии науки (О. Нейрат, К. Гедель, Х. Хан, Ф. Вейсман, Ф. Кауфман, В. Крафт, Г. Фейгель, Р. Карнап и др.). Объединяющей идеей стало стремление свести философскую проблематику к формально-логической, сосредоточиться на логическом анализе языка науки, построить непротиворечивый научный язык, способный адекватно передать создаваемую новой наукой картину мира. Это объединение имело большое влияние в научных кругах и существовало до начала Второй мировой войны.

С «Венским кружком» связывают и имя Людвиг Витгенштейна (1889–1951), стоявшего у истоков логического позитивизма и аналитической философии, широко распространившихся в XX в. Его «Логико-философский трактат»² (1921) преследует как будто ту же цель, что и работы о языке других членов «Венского

¹ Бартли У.У. Витгенштейн // Людвиг Витгенштейн: Человек и мыслитель: Сб.: Пер. с англ. – М., 1993. – С. 174–175.

² Витгенштейн Л. Философские работы: В 2 ч.: Пер. с нем. – М.: Гнозис, 1994. – Ч. 1. – С. 1–73.

кружка» – создать единый язык науки. Однако именно в нем впервые явным образом обозначена сфера «невывысказываемого» – того, что в принципе невозможно выразить средствами языка. К этой сфере Витгенштейн относит этическое. Здесь же присутствует мысль о том, что способом преодоления языкового кризиса могло бы стать признание значимости молчания и закрепления за ним сферы «невывысказываемого». «...Устанавливая границу невыразимого, Витгенштейн вводил в современную философию критический анализ языка, подобно тому, как Спиноза, разграничивший философию и теологию, положил тем самым начало рационалистической критике Библии» (Жеребин, 2004, с. 136).

«Логико-философский трактат» Витгенштейна в 1920-е годы стал своего рода «библией» логического позитивизма «Венского кружка», несмотря на существенное расхождение: неопозитивисты, как считает А.И. Жеребин, раздражали Витгенштейна своим «высокомерным неприятием мистического опыта». «Философия “Трактата” ближе к онтологическому учению о языке, восходящему к православной традиции имяславия, чем к логическому позитивизму «Венского кружка». Если последнему был близок психоанализ, фрейдистская терапия языка, то сам Витгенштейн всегда оставался носителем того “океанического чувства”, которое Фрейд так безжалостно анализирует в “Неудобствах культуры”. Для Витгенштейна предметный мир, уловимый в понятиях, – только ничтожный островок твердой земли, со всех сторон окруженный океаном неизъяснимого» (Жеребин, 2004, с. 139).

«Прилагая все усилия к тому, чтобы создать непротиворечивую систему мысли, Витгенштейн сам же указывает на ее неполноту и ограниченность в духе романтической иронии. Всякое явление действительности содержит в себе, с его точки зрения, нечто большее и иное, чем все, что мы можем о нем когда-нибудь узнать и высказать. Он убежден, что перед лицом трансрационального и трансдефинитного бытия все человеческие теории и суждения схватывают лишь верхний слой реальности, тогда как последняя правда “показывает себя”, оставаясь неизъяснимой тайной» (Жеребин, 2004, с. 143–144).

Хотя сам Витгенштейн отрицал свое влияние, считая, что его идеи понимаются превратно и искаженно, сильнейшее его воздействие на современников и потомков несомненно. Не избежала его и Ингеборг Бахман. Изучая философию в Венском университете (1945–1950) под руководством В. Крафта, одного из членов «Венского кружка», Бахман подробно знакомилась со взглядами осно-

вателей логического позитивизма – Ф. Маутнера, Р. Карнапа, а также – Э. Маха и Л. Витгенштейна. Прежде всего, исходя из цели, поставленной перед ней В. Крафтом, – собрать воедино существующие философские воззрения, которые помогли бы преодолеть философскую систему М. Хайдеггера (1889–1976).

Через три года после успешной защиты докторской диссертации на тему «Критическое восприятие экзистенциальной философии Мартина Хайдеггера»¹ (1950), где она, в частности, опровергает действенность рекомендованного им «прислушивания к языку» при постижении истины, полагая, что к языку как он есть прислушиваться скорее вредно, чем полезно, Бахман пишет две работы о творчестве Л. Витгенштейна. Это эссе «Людвиг Витгенштейн: Об одной главе из истории современной философии»² (1953) и радиоэссе «Выразимое и Несказанное: Философия Людвиг Витгенштейна»³ (1953).

Некоторые исследователи утверждают, что Бахман воспринимала исключительно «раннего» Витгенштейна, его «Логико-философский трактат» (Schuhmann, 1988, S. 665). Однако и «поздние» его взгляды, после его смерти собранные в книге «Философские исследования» (1952), были близки писательнице. Логический атомизм сам по себе ее не интересовал. Ранние труды Витгенштейна привлекали ее критикой языка, выделением сферы «невысказываемого», закреплённой за «значимым» молчанием. В поздних же работах философ и вовсе отходит от идеи о возможности воспроизведения реальности с помощью элементарных ментальных образов, явным образом формулирует невозможность существования единственного совершенного языка – языка науки – каковой теперь «уравнивает в правах» с прочими языками, и приходит к мысли о том, что язык вообще мог бы рассматриваться как совокупность различных, взаимодействующих друг с другом «языковых игр» с собственными грамматиками (правилами). Бахман по своему воплотила эту идею в романе «Малина».

¹ *Bachmann I.* Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers: Diss. – München; Zürich: Piper, 1985. – 199 S.

² *Bachmann I.* Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte // *Bachmann I.* Werke: Bd. 1–4 / Hrsg. von C. Koschel et al. – München: Piper, 1978. – Bd. 4. – S. 12–23.

³ *Bachmann I.* Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins // *Bachmann I.* Werke: Bd. 1–4 / Hrsg. von C. Koschel et al. – München: Piper, 1978. – Bd. 4. – S. 103–127.

Однако и философия М. Хайдеггера, мишень ее интеллектуальных нападков, оставила след в ее мировоззрении. отождествление бытия и языка, тяга к «досократовской» Греции, жившей еще «в истине бытия», ощущение постепенного приближения реального языка к неминуемой смерти – эти матрицы ее мировосприятия оформились не без его влияния.

Опираясь на анализ некоторых ранних текстов Бахман («Улыбка сфинкса», 1949, и др.), автор фундаментальной монографии «Ингеборг Бахман: Наследие в зеркале переписки» (Weigel, 1999) З. Вайгель опровергает устойчивое мнение, будто философское мировоззрение писательницы сформировалось исключительно под влиянием философии М. Хайдеггера и Л. Витгенштейна: писательница-де просто повторяет понравившиеся ей тезисы «великих мужей» и не сообщает ничего принципиально нового. Следует иметь в виду, указывает З. Вайгель, непосредственное усвоение писательницей близких ей идей и концепций многих мыслителей, обусловленное ее индивидуальными интересами: научными (работа над диссертацией о философии М. Хайдеггера, с которым Бахман спорит, используя аргументацию Р. Карнапа и других философов «Венского кружка»), литературными и человеческими (проблема пола, проблема смерти). Каждый из прочтенных авторов оставил в ее мировоззрении свой след, утверждает З. Вайгель. Например, в вопросах теории искусства и философии истории писательнице особенно близки взгляды В. Беньямина.

Р. Пихль в статье, посвященной систематизации личной библиотеки И. Бахман, дает обзор прочтенных ею книг – это вся литература Античности, почти все классики мировой литературы, многочисленные произведения современных литератур разных стран, множество специальных работ по истории, социологии, политике, истории музыки и искусства, труды философов (Витгенштейна, Маутнера, Хайдеггера, Ясперса, Фрейда, Паскаля, Лейбница, Спинозы, Канта, Гегеля, Шопенгауэра, Ницше, Маркса, Штирнера, Фейербаха и др.). Большинство книг испещрены пометками (Pichl, 1993).

Пропущенные «через себя» философские идеи непосредственно воплощались в ее творчестве. Так, в эссе «Людвиг Витгенштейн: Об одной главе из истории современной философии» Бахман делает попытку подступиться к его мистическому «невывсказываемому» с рациональных позиций, объединяя два важных

для нее положения «Логико-философского трактата» (5.6 и 6.522¹) следующим образом: «Что есть Невысказываемое? Поначалу нам кажется совершенно невозможным представить логическую форму как таковую. Она показывает себя. Она отражается в предложении, как в зеркале. Предложение проявляет ее. То, что показывает себя, не может быть сказано; это мистическое. Тут проходят границы логики, и по мере того, как логика заполняет мир, он получает структуру логической формы, и ее граница есть граница нашего мира» (Bachmann, 1978, Bd. 4, S. 20). Писательница не просто перефразирует Витгенштейна – она пропускает его слова через себя, делает частью собственного мировоззрения: «По эту сторону “границ” находимся мы, думаем, говорим. Ощущение мира как ограниченного Единства возникает оттого, что мы сами в качестве метафизического субъекта перестаем быть его частью и становимся “границей”. Только путь через границу для нас закрыт...» (Bachmann, 1978, Bd. 4, S. 20).

Эльфрида Елинек также подчеркивает важность для себя традиции австрийской критики языка, связываемой с именем Л. Витгенштейна. В интервью газете «Ле монд де ливр» она отмечает: «Мои реалистические книги (Jelinek, 1980, 1985) уже были построены на работе с языком, тогда, в начале, основанной на использовании в качестве материала бульварных романов, телевизионных сериалов, других явлений массовой культуры. И лишь по мере накопления жизненного опыта я пришла к созданию текстов с повествовательной структурой (и настоящими людьми!). Я искала способ синтетически соединить критику языка с политическим содержанием текстов. Впрочем, к австрийской литературе традиционно примешивается критическое отношение к языку. Оно характерно, в первую очередь, для Витгенштейна и “Венского кружка”, затем для дадаизма в широком смысле, который исследовал политический опыт в шутовском и абсурдном ключе – говоря о чудовищности Первой мировой войны, – пока не был прерван Второй мировой войной. После войны Венская группа в своих экспе-

¹ Имеются в виду следующие положения из «Логико-философского трактата...» Л. Витгенштейна: «Границы моего языка означают границы моего мира» и «В самом деле существует невысказываемое, оно показывает себя, это – мистическое».

риментах со стилем вернулась к этой традиции. Сама я чрезвычайно много вынесла из этих экспериментов с языком»¹.

Не менее «австрийским» представляется и тот взгляд на проблему пола, который последовательно развивает и доводит до логического завершения И. Бахман в романе «Малина» (см. далее: «Малина»: «Это было убийство»), чтобы впоследствии (как отрицательный результат) он лег в основу размышлений и текстов Э. Елинек.

¹Э. Елинек. Идти до предела насколько возможно: Интервью (Le Monde Des Livres, 19.01.2007). – Режим доступа: <http://noblit.ru/content/view/682/33/>

ОТТО ВЕЙНИНГЕР: ЭТО БЫЛО САМОУБИЙСТВО

Другой в своем радикальном проявлении невыносим, его нельзя уничтожить, но нельзя и принять: таким образом, необходимо проводить в жизнь Другого, способного стать предметом сделки... И здесь берет свое начало более тонкая форма уничтожения, при которой вступают в игру все гуманистические добродетели современности.

(Жан Бодрийяр, «Прозрачность зла»)

Женщина же не полностью интегрирована в мир мужчин; в качестве Другого она противостоит им; естественно, что она пользуется имеющимися в ее распоряжении силами не для того, чтобы распространить на все мужское сообщество и в будущее влияние трансценденции, но, будучи сама отрезана и противопоставлена, стремится увлечь мужчин в одиночество отрезанности и во тьму имманентности.

(Симона де Бовуар, «Второй пол»)

В своей книге А.И. Жеребин уделяет главу Отто Вейнингеру (1880–1903)¹, рассматривая его взгляды в контексте австрийской и русской мысли начала XX в. Называя его символом духовного кризиса, который переживала европейская культура, А.И. Жеребин видит в нем «тип переходного человека эпохи переоценки всех ценностей, когда все традиционные формы жизни и сознания казались исчерпанными, и декадентами владела смутная мечта о том, чего нет на свете» (Жеребин, 2004, с. 75).

Книга О. Вейнингера «Пол и характер» / «Geschlecht und Charakter» (1903) мало соответствует представлениям о научной диссертации, в качестве которой была представлена автором в 1902 г. профессору Йодлю. «Первоначальное название “Эрос и Психея” еще больше подчеркивает неакадемический характер этого сочинения» (Жеребин, 2004, с. 76). Как вспоминал Йодль, пришедший к нему юноша, убежденный сторонник эмпириокритицизма за несколько лет превратился в абсолютного мистика: «Душа его была для меня загадкой. Когда я видел его в последний раз и высказал сомнения по поводу его книги, он посмотрел на меня как на человека, которому предъявили математически точное доказательство истины, а он не понял» (цит. по: Жеребин, 2004, с. 77).

¹ См.: Жеребин, 2004, с. 75–129.

В 1903 г. книга вышла в расширенном варианте под названием «Пол и характер». Как пишет А.И. Жеребин, в авторецензии Вейнингер открыто признает свой антифеминизм, подчеркивая, что видел свою задачу в борьбе с разлагающим влиянием женщины на современную культуру. При этом он убежден, что «нашел окончательное решение проблемы пола и женского вопроса, поскольку последний является вопросом не социально-экономического, а духовного порядка»¹. «Подобно Толстому и русским религиозным мыслителям начала века, Вейнингер рассматривает вопрос о поле и о женщине в его философско-религиозном значении, как проклятый мировой вопрос, решение которого раскрывает тайну индивидуальности и тайну бессмертия, смысл каждой человеческой жизни и всемирно-исторического процесса в целом» (Жеребин, 2004, с. 78).

О. Вейнингер строит рассуждения в двух измерениях, считает А.И. Жеребин: в эмпирическом мире явлений и в умозрительном пространстве сущностей. В основе эмпирической реальности он видит принцип бисексуальности, подсказанный ему исследованиями З. Фрейда и В. Флисса². Каждый человек представляется ему сочетанием идеального мужчины «М» и идеальной женщины «Ж» в разных пропорциях. Чистый тип «Ж», как и чистый тип «М» в реальности не встречаются. «Однако в другом идеальном измерении именно они, типологически отвлеченные образы мужчины и женщины, для Вейнингера более чем правомерны. Здесь конструирует он антитезу, черпая материал для ее оформления из эмпирической действительности» (Жеребин, 2004, с. 83).

Центральную оппозицию книги, считает А.И. Жеребин, образуют женская сексуальность и мужской аскетизм. «Тип женщины, в котором Вейнингер различает подтип “матери” и подтип “проститутки”, характеризуется, по его мнению, независимо от этого разграничения, абсолютной сосредоточенностью на половой жизни; когда женщина занимается чем-либо, что не имеет отношения к полу, она делает это исключительно ради привлечения мужчины. Под сексуальностью Вейнингер подразумевает стремление к спариванию и совокуплению, к растворению индивиду-

¹ *Le Rider J. Der Fall Otto Weininger: Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus.* – Wien; München, 1985. – S. 193.

² Вообще говоря, этот принцип недвусмысленно прочитывается в Библии, причем применительно к разным уровням, которые могут быть соотнесены и с выделенными у Вейнингера: Быт. 1: 27; Быт. 5:2. Однако, по-видимому, Вейнингер действительно опирался на другие источники.

ального в родовом, сознательных проявлений личности в стихии иррациональных инстинктов. Отсюда такие признаки женского типа, как безволие и рабская покорность, отсутствие интеллектуальных интересов и творческой энергии. Подобно всем животным, женщина любит наслаждение и боится страдания, но ей неведомы понятия добра и зла, ей чуждо сознание абсолютной истины и безусловного нравственного долга – всего, что определяет, по Вейнингеру, человеческую личность» (Жеребин, 2004, с. 83).

«Итак, быть лишенной всякого смысла – это смысл женщины. Женщина являет собой противоположность божества, другую возможность в человеке. Поэтому к мужчине, обратившемуся в женщину, относятся с большим пренебрежением, чем к опустившемуся преступнику. Этим и объясняется страх мужчины перед женщиной, – это страх перед бессмысленной манящей бездной пустоты» (Вейнингер, 1997, с. 407).

Тип мужчины, считает А.И. Жеребин, разработан у Вейнингера менее детально и часто выступает лишь как контрастный фон, оттеняющий антифеминистскую концепцию женского характера. «С мужским аскетизмом Вейнингер связывает всю совокупность ценностей идеалистической этики: высокоразвитое нравственное сознание, твердость воли, творческий порыв к героическому самоотречению, отчетливое ощущение целостности и автономности своего Я, любовь к одиночеству как к способу существования на метафизической вертикали.

Отвлеченные типы мужчины и женщины служат Вейнингеру для того, чтобы прояснить положение дел в эмпирической действительности. Наложение умозрительного измерения на эмпирическое дает ему основание констатировать, что мужское начало все больше вытесняется женским, что та бисексуальность, с обоснования которой он начал свою книгу, есть признак прогрессирующей феминизации каждой отдельной личности и культуры в целом» (Жеребин, 2004, с. 84).

При всей тенденциозности книги, ее крайней антифеминистской и антисемитской направленности (ибо и еврейство, по Вейнингеру, имеет женскую сущность) многие острые вопросы Вейнингер оценивает верно. Сама беспрецедентная глубина проникновения в «бездну пола», на которую он отважился, заслуживает уважения. Обнаружение там, у истоков, принципиальной возможности диалектики, заложенной в бисексуальности человеческой природы, продуктивно, если понимать ее как диалектику внутреннего и внешнего,

развертываемую параллельно на разных уровнях¹ (хотя сам автор этого, кажется, не понял). Ибо прежде с полом в философском и религиозном дискурсах ассоциировался лишь «круговорот рождения и смерти», и уж никак не надежда вырваться в вечность. Вейнингер обнаружил почву, на которой она могла бы вырасти.

Заметил он также и то, чего не хотят видеть куда более благожелательно настроенные исследователи женского вопроса мужского пола – ничем не ограниченную эксплуатацию женщины господствующим дискурсом. Правда, не смог постичь всей ее разрушительности, тяжести и масштаба отдаленных последствий для каждого человека в отдельности и всего человечества в целом. Эту разрушительность выявила его судьба, а художественную разработку темы продолжили австрийские писатели (в том числе И. Бахман и Э. Елинек).

Принципиально верным кажется и его понимание гениальности – в том, что касается механизмов мышления гения («новый человек», по Вейнингеру) и его этических оснований. Правда, изложенное понимание вступает в противоречие с провозглашенным автором тождеством гениальности с идеалом аскетической мужественности. «Инсайты», высшие состояния, которые доступны гению в отличие от обычного человека и которые Вейнингер ставит так высоко, происходят именно «генидами», нерасчлененными образами, мышление которыми характерно, по Вейнингеру же, для женщин. Особенно «первичные инсайты» – «откровения извне», которые иницируют работу мозга над той или иной проблемой. Придать им дифференцированную форму или нет – всегда выбор реципиента, и это действительно требует волевых усилий и немалого умственного труда. Но без подобных «инсайтов» нет гения, а значит, ему должно быть в значительной мере присуще «женское» (правополушарное, как мы теперь знаем) мышление. Ошибка Вейнингера в том, что он ищет гения исключительно в окрестностях крайне правого полюса дихотомии *мужского и женского* (мужского – около 100%, женского – около 0%), в то время как вернее (и безопаснее) было бы искать его поближе к центру – точнее, в многомерной области, очерчиваемой колебаниями одномерной струны, «натянутой» на два полюса, «М» и «Ж». Амплитуда таких колебаний, а значит, и радиус охвата, максимальны как раз в области центра струны – там, где того и другого примерно поровну.

¹ Структура, которая наглядно изображала бы такие колебания, совершаемые в противофазе на двух разных уровнях, напоминала бы двойную спираль ДНК.

Вскоре после выхода книги Вейнингер впал в депрессию, от которой безуспешно пытался лечиться, и, наконец, сняв комнату в доме, где умер Бетховен, покончил с собой. Проведя ночь у места смерти человека, почитавшегося им как гений, на рассвете 4 октября 1903 г. он выстрелил себе в грудь.

В его самоубийстве А.И. Жеребин видит аналогию с «русской парадигмой “логического самоубийства”», заданной Достоевским в «Бесах» в образе нигилиста Кириллова, покончившего с собой, чтобы стать Богом. «“Реализованное Я было бы Богом”, – говорит Вейнингер и почти буквально повторяя рассуждения Кириллова (если бы не страх боли и смерти, то все прибегли бы к самоубийству), пишет: “Человек, который перестал бы бояться смерти, умер бы в тот же миг, ибо у него осталась бы лишь одна чистая воля к вечной жизни, а ее мы можем и обязаны в себе реализовать”¹. Вместе с героем Достоевского Вейнингер хочет своим самоубийством разделить историю человечества на две части² и мечтает о том бытии вне времени, когда “будет богом человек и переменится физически”» (Жеребин, 2004, с. 81).

Но это также и «этическое самоубийство». Отождествляя человеческую гениальность с идеалом мужественности и считая ее несовместимой с женским началом, тонкий юноша Вейнингер был слишком честен, чтобы не признаться себе самому, что в нем-то как раз *женского* очень много, а значит – логически безупречное заключение из неверной посылки, – гениальность ему недоступна, и – следствие всей этической направленности книги – значит, жить незачем: ведь собственная жизнь в таком случае наносит оскорбление провозглашаемым этическим идеалам.

Вообще, смелая и во многом верная³ книга наводит на мысль о некоей «системной ошибке», не оставляющей шанса для верного результата при более или менее приемлемых промежуточных. «Его огромная ошибка – вот что прекрасно, – писал Людвиг Витгенштейн, – если добавить ко всей книге знак ~ (в логике знак отрицания. – А.Ж.), то она выражает важную истину» (цит. по: Жеребин, 2004, с. 128).

¹ *Weininger O. Geschlecht und Charakter.* – Wien; Leipzig, 1903. – S. 203.

² «...от гориллы до уничтожения Бога и от уничтожения Бога до перемены Земли и человека физически» (*Достоевский Ф.М. Бесы.* – Л., 1990. – С. 102).

³ Если не принимать во внимание наивность естественно-научной аргументации О. Вейнингера, особенно очевидную сейчас, произвольное смешение им же самим предложенных уровней анализа и воспринимать тенденциозную агрессивность аргументации как свидетельство глубокого личного страдания.

ИНГЕБОРГ БАХМАН

ИНГЕБОРГ БАХМАН: РОЕТА ДОСТА

*Будь я божеством, я сделал бы для нее то, что Нептун
для одной нимфы – превратил бы ее в мужчину.
(С. Кьеркегор, «Дневник обольстителя»)*

Ингеборг Бахман (1926–1973) родилась в столице австрийской земли Каринтия г. Клагенфурте, расположенном неподалеку от австро-словенской и австро-итальянской границ. Поблизости проходила «еще одна граница» – между тремя языками: немецким, словенским и итальянским, и этому факту писательница придавала огромное значение (Bachmann, 1978, Bd. 4, S. 301).

В 1946 г. клагенфуртский еженедельник «Кертнер иллюстрирте» напечатал ее рассказ «Паром». С 1948 г. она регулярно публиковала стихи в венском литературно-художественном журнале «Линкей» и других периодических изданиях Австрии. Как подающий надежды автор привлекла внимание влиятельного литературного объединения «Группа 47» (А. Андерш, Г. Айх, Г. Бёлль, Г.В. Рихтер, В. Шнурре и др.), во многом определявшего тенденции развития немецкоязычной словесности в середине XX в.

После выхода первого сборника стихотворений «Отсроченное время» / «Die gestundete Zeit» (1953) к ней пришла известность. В первой половине 1950-х годов она выступала преимущественно как поэт: в 1956 г. был издан сборник стихотворений «Призыв к Большой Медведице» / «Anrufung des Grossen Bären». А с начала 1960-х писала, в основном, прозу. И как прозаик тоже получила признание после первой же книги (сборник рассказов «Тридцатый год» / «Das dreissigste Jahr», 1961), которая к тому же принесла ей самую престижную литературную премию немецкоязычного пространства – премию им. Г. Бюхнера (1964).

В последние шесть лет жизни Бахман почти не писала стихов. В 1971 г. вышел роман «Малина» / «Malina», задуманный как часть цикла романов «Виды смерти» / «Todesarten». Как следует из ее письма к издателю К. Пиперу, Бахман предполагала создать нечто вроде «Человеческой комедии» Бальзака: цикл романов о жизни современного общества, «величайшей арены убийств», где люди не умирают своей смертью – их медленно и планомерно умерщвляют. В центре всех ее романов – женщины. «Грандиоз-

ный замысел» (Albrecht, 1989) так и не был реализован: второй роман цикла «Случай Францы» / «Der Fall Franza» остался незаконченным, третий, «Реквием по Фанни Гольдман» / «Requiem für Fanny Goldmann», дошел до нас лишь в набросках. В 1972 г. вышел сборник рассказов «Синхронно» / «Simultan» – последняя книга, изданная при ее жизни. По собственному признанию писательницы (Bachmann, 1983), в этот сборник она включила все, что писала «для отдыха» во время очень напряженной работы над романом «Малина».

В сентябре 1973 г. Ингеборг Бахман не стало. Она погибла нелепо и страшно: получила многочисленные ожоги во время пожара в своей римской квартире и через три недели скончалась в больнице.

Спустя пять лет после ее смерти, в 1978 г., в издательстве «Пипер» вышло собрание ее сочинений в четырех томах (Bachmann, 1978). А в 1995 г., к 70-летию со дня рождения, – четырехтомное «критическое издание»: Бахман И. «Проект Виды смерти» (Bachmann, 1995), подготовленное М. Альбрехт и Д. Гёттше под руководством Р. Пихля. В нем собраны все сохранившиеся тексты, имеющие отношение к неосуществленному замыслу: наряду с романом «Малина», «Случаем Францы» и «Реквиемом по Фанни Гольдман» в него вошли все поздние рассказы и прозаические фрагменты. Как указывают издатели, тексты расположены в соответствии с замыслом писательницы (насколько его удалось восстановить по сохранившимся документам) и снабжены подробными комментариями.

Теперь, по прошествии почти 40 лет после ее смерти, ясно, что в истории мировой литературы XX в. Ингеборг Бахман остается прежде всего как автор этого цикла, в частности, романа «Малина», и еще – как тонкий лирик (Höller, 1999). Многие критики, включая и «отца немецкой критики» М. Райх-Раницки, причисляют ее к основателям послевоенной немецкоязычной поэзии наряду с П. Целаном и Г. Айхом (Öllmann, 1983). Несомненно влияние Бахман на немецкоязычную поэзию второй половины XX в., проявляющееся как в тематике, так и в поэтике. Главная литературная премия немецкоязычного литературного пространства для начинающих авторов с 1977 г. носит ее имя.

Поэтика И. Бахман вырастает из традиционной немецкоязычной культуры. Огромное значение для нее имела и литературная традиция, сформировавшаяся на территории Австрии: Ф. Грильпарцер (1791–1872), Г. фон Гофмансталь (1874–1929),

Р.М. Рильке (1875–1926), Р. Музиль (1880–1942), Ф. Кафка (1883–1924), Г. Брох (1886–1951), Й. Рот (1894–1939) и др. Исследователи отмечают сходство стихотворений Бахман со стихами Рильке: обоим поэтам свойственны необычайная восприимчивость к звукам и к музыке, увлеченность античной историей, особое отношение к культуре и языку, исключительная важность мотива смерти и трагичность – тона, восприятия мира и жизни конкретного человека (Brandis, 1984); многочисленны в ее текстах переключки с произведениями Г. фон Гофманшталя (Klinger, 1981) и Г. Броха – общим является, в частности, скептицизм по отношению к языку (Pichl, 1979).

Проблемы, которые затрагивает Бахман, свидетельствуют и о внутреннем родстве с творчеством Р. Музиля, чью эпопею «Человек без свойств» писательница считала величайшим со времен вольтеровского «Кандида» историко-философским опытом и беспощадным к современным идеологиям романом в жанре мировоззренческой критики (Bachmann, 1978, Bd. 4, S. 24). Многие исследователи, в частности Г. Вебер (Weber, 1986), среди «духовных наставников» И. Бахман выделяют наряду с Р. Музилем также М. Пруста (1871–1922) и С. Вайль (1909–1943). О каждом из них И. Бахман написала радиозэссе.

Что касается влияния на Бахман русской литературной традиции, можно назвать А. Блока, Б. Пастернака, В. Маяковского, А. Ахматову, которой, в частности, посвящено стихотворение «Воистину» / «Wahrlich» (1964). Говорить о сущностной близости едва ли возможно, однако известно, что Бахман была хорошо знакома с их творчеством, о чем говорила в своих «Франкфуртских лекциях». Нельзя не назвать и Ф.М. Достоевского – так, в 1953 г. она написала стихотворный «Монолог князя Мышкина» как либретто для композитора Х.В. Хенце.

Исследователи (Brandis, 1984; Weigel, 1995 и др.) отмечают в лирике И. Бахман многочисленные параллели со стихами ее современника П. Целана (1920–1970), с которым ее связывали сложные личные отношения, нашедшие отражение в их недавно опубликованной переписке¹. Их поэтический диалог продолжался с начала 1950-х годов и до самой смерти Целана. Оба поэта пессимистичны в оценке настоящего и будущего Германии и Австрии,

¹ Herzzzeit: Ingeborg Bachmann – Paul Celan: Der Briefwechsel / Hrsg. u. komment. von Badiou B., Höller H., Stoll A., Wiedemann B. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. – 402 S.

обоим тесно в рамках выразительных средств современного языка, оба ощущают «вину» немецкого языка за преступления против человечества в годы фашизма (Schmaus, 1998). «Убийство или самоубийство?» – вопрошали критики после выхода в свет романа «Малина», который заканчивается гибелью безымянной героини «я», во многом близкой Бахман. А за год до того, в 1970 г., покончил с собой 50-летний П. Целан – одна из последних жертв фашизма – через четверть века «концлагерный синдром» настиг и его (Schmaus, 1998).

Видевшая в 12-летнем возрасте из своего окна германские войска, беспрепятственно входившие в Вену после Аншлюса (1938), она, как и другие немецкоязычные авторы ее поколения, впоследствии остро ощущала вину своего народа за преступления фашизма против человечности – вину, которую «переносила» и на свой край, и на родной немецкий язык. Тема «виновности языка», созвучная положениям «критики языка» начала XX в., заметна в ее творчестве от стихотворений сборника «Отсроченное время» до романа «Малина» и других текстов проекта «Виды смерти».

З. Вайгель в ее 600-страничной монографии (Weigel, 1999) за множеством устойчивых клише, определяющих восприятие фигуры Бахман в немецкоязычном литературоведении, удастся разглядеть мощный, деятельный ум, находящийся в постоянном диалоге со многими выдающимися современниками как в Австрии и Германии, так и далеко за их пределами. З. Вайгель показывает огромное значение частной переписки И. Бахман для понимания ее личности и творчества, развенчивая попутно некоторые устойчивые легенды и мифы, сложившиеся вокруг ее имени в странах немецкого языка. Впервые материалом исследования служит не только наследие писательницы, но и те «следы», которые она оставила в творчестве многих своих современников, среди которых Г. Шолем, В. Гомбрович, Х. Арндт, Г. Кестен, В. Хильдесхаймер, Т. Адорно и др.

Интересна та часть книги З. Вайгель, которая называется «Биография как анафема» и посвящена развенчанию мифов вокруг жизни писательницы. Изложенный в ней ракурс восприятия фигуры И. Бахман близок также Эльфриде Елинек и нашел свое отражение в ее эссе «Война другими средствами»¹. Личность И. Бахман поро-

¹ *Jelinek E. Der Krieg mit anderen Mitteln // Kein objektives Urteil – nur lebendiges: Texte zu Ingeborg Bachmann / Hrsg. von C. Koschel. – München; Zürich, 1989. – S. 311–320.*

ждала в современниках полярные оценки. Став популярной и привыкнув к многочисленным интервью, Бахман не могла устоять перед искушением создавать свою «историю» (позднее так же поступит со своей официальной биографией Э. Елинек¹): изображая то «наигранную беспомощность», то «просто женщину». И друзья, и критики признавались, что их раздражало в ней как раз смешение несовместимого: жажда признания совмещалась с застенчивостью, энергия с беспомощностью и стремлением к независимости. Многочисленные свидетельства современников, приведенные и проанализированные З. Вайгель, помогают преодолеть предвзятость единичных источников и формируют образ писательницы как яркой и противоречивой натуры.

Одна из частей монографии посвящена огромной роли, которую в жизни и творчестве писательницы играет музыка, что вновь объединяет И. Бахман с Э. Елинек. Будучи музыкантом по образованию, Э. Елинек неоднократно признавалась в своем отношении к художественному языку как к музыкальному инструменту, а Нобелевскую премию по литературе получила с формулировкой «За музыкальное многоголосие в романах и драмах, которое со свойственной только этой писательнице языковой страстью разоблачает абсурдность и принуждающую власть социальных клише».

Обладая абсолютным слухом, И. Бахман была чрезвычайно восприимчива к музыке, что постоянно проявлялось и в ее творчестве. Однако, отмечает З. Вайгель, поэзия для нее отнюдь не сходна с музыкой (хотя многие критики отмечают именно «музыкальность ее стихов», их родство с музыкой), просто и у музыки, и у поэзии – общие корни – некое единое прайскусство. Обращаясь к знаменитому стихотворению Бахман «Подскажи мне, любовь» / «Erklär mir, Liebe» (1956) и подчеркивая его необыкновенную музыкальность, З. Вайгель показывает, что, по Бахман, в основе языка лирики, как и языка музыки, лежит любовь. Обобщая все имеющиеся до сих пор немногочисленные работы о роли музыки в творчестве Бахман², она приходит к выводу о том, что музыка, не прекращаясь ни на минуту, звучит во всех стихотворениях Бахман и в ранней ее прозе. К сожалению, музыка в поздней прозе Бахман,

¹ См.: *Jirku*, S. 197.

² См. также: *Die Saite des Schweigens: Ingeborg Bachmann und die Musik* / Hrsg. von Kogler S. – Wien: Steinbauer, 2006. – 320 S.

в произведениях, составивших «Виды смерти», остается вне поля зрения исследовательницы, хотя анализ поздних текстов не оставляет сомнений, что и в поэтике ее позднего творчества роль музыки очень велика.

Рассматривая место языковой проблематики в творчестве И. Бахман, З. Вайгель говорит и о «вине языка» за преступления фашизма, и о недоверии к языку (то и другое свойственно большинству немецкоязычных писателей второй половины XX в.), и о *языке любви* как истинном языке поэзии (чему посвящено исчерпывающее исследование М. Оберле: Oberle, 1990). Характерная же именно для поэтики Бахман диалектика языка и молчания, нередко замещающая у нее главную мировую антитезу жизни и смерти, остается вне поля зрения исследовательницы.

З. Вайгель показывает вновь, что И. Бахман была чрезвычайно широко и глубоко образованным человеком. Г. Бёлль в своем некрологе назвал ее «блестящим интеллектуалом» («brilliantе Intellektuelle»), в чьей поэзии всегда «присутствовала чувственность, не умаляя глубины абстракции»¹. Ж. Фиржес² (Firges, 2008) подчеркивает, что Бахман, как никому другому из ее современников, подошло бы наименование «poeta doctus», ученый поэт. Однако в самом этом факте он усматривает и одну из причин ее известных сложностей самоидентификации – ведь грамматически женщину-поэта следовало бы называть «poeta docta». Однако «poeta» поллатыни мужского рода и выражение «poeta docta» содержит в себе грамматическую ошибку. «Уже латинский язык несет в себе запрет на существование ученого поэта женского пола», – констатирует Ж. Фиржес (Firges, 2008, S. 9).

¹ Böll H. Ich denke an sie wie an ein Mädchen // Spiegel. – Hamburg, 1973. – № 43. – S. 206.

² Фиржес (Firges) Жан (р. 1934) – литературовед, философ, писатель бельгийского происхождения, пишущий по-немецки. До выхода на пенсию в 1999 г. был профессором университета в г. Людвигсбурге. В настоящее время пишет книги и владеет издательством научной литературы в г. Анвайлер-на-Трифельсе.

«ЯЗЫК» В ТВОРЧЕСТВЕ БАХМАН: ТЕМА, СРЕДСТВО, ЦЕЛЬ?

*Мертвая буква действует иногда сильнее
живого слова.*

(С. Кьеркегор, «Дневник обольстителя»)

И. Бахман так понимала литературу: «Литература, которая сама не может сказать, чем, собственно, она является, которая лишь дает знать о себе как о мощнейшем и очень древнем оружии против плохого языка, — ибо в жизни присутствует только этот плохой язык, — и которая, таким образом, противопоставляет самой жизни языковую утопию, эта самая литература, следовательно, как бы тесно ни была она связана со временем и его плохим языком, стоит того, чтобы ее славили хотя бы уже за упорное, исполненное отчаянья стремление к языку утопическому, превращающее ее в надежду и славу человечества. Самый вульгарный, самый претенциозный язык является частью языка мечты; любая лексика, любой синтаксис, пунктуация, период, метафора и каждый символ служат исполнению какой-то частички ни разу нами до конца не реализованной мечты о выражении» (Bachmann, 1978, Bd. 4, S. 268).

Проблема языка, занимающая у Бахман огромное место, выросла, во-первых, из личного обостренного восприятия языковых нюансов, свойственного талантливым поэтам; во-вторых, из зараженной ею интеллектуальной среды; в-третьих, из обусловленного временем и местом острого ощущения вовлеченности языка в злодеяния человечества и, собственно, «вины языка». Место языка в мире, его способность/неспособность отражать нюансы ощущений, властные функции языка, его связь с насилием, подавлением, возможность/невозможность «идеального языка», очищенного от словесного хлама, соотношение языка и молчания, роль молчания в мире и в коммуникации — вот круг вопросов, составляющий языковую проблематику в раннем (до 1967 г.) творчестве И. Бахман.

Слово в его изначальном, библейском смысле (тождественное бытию), очищенное от наслоений искаженной реальности, является в этот период целью ее творческих поисков. Бахман жаждет найти «истинный» язык. Однако, примеряя в своих текстах на эту роль различные «языковые игры» (по Л. Витгенштейну), испытывает одно разочарование за другим.

Происходя из протестантской семьи, И. Бахман глубоко ощущает связь Языка и Бога. Поиски истинного Слова для нее тождест-

венны поискам Бога, а само творчество аналогично Творению. Язык в его творящей роли выступает в божественной функции, и тот искаженный, обесмысленный язык, с которым приходится иметь дело в реальности, по ее ощущению, компрометирует божественное.

Отражение языковой проблематики в творчестве И. Бахман многократно становилось предметом исследования в литературоведении стран немецкого языка. То новое, что она привнесла в поэтический язык и язык художественной литературы вообще (особенности образного ряда, символики, тематики, интонации), подробно анализирует М. Юргенсен в книге «Ингеборг Бахман. Новый язык» (Jurgensen, 1981) в первой и второй частях соответственно. Главный его вывод – в том, что создание «нового поэтического языка» удалось И. Бахман в ее художественных текстах.

П. Фейль в диссертации «Языковой скепсис и языковые надежды в творчестве Ингеборг Бахман» (Fehl, 1970) рассматривает истоки недоверия писательницы к обычному языку, причины и проявления, проводит сопоставление теоретических взглядов писательницы о языке («Франкфуртские лекции», эссе о Л. Витгенштейне и М. Хайдеггере) и ее художественной «практики». Он заключает, что единственный путь преодоления недоверия к языку писательница видела в художественном слове, в *языке поэзии*.

М. Оберле в книге «Любовь как язык и язык как любовь» (Oberle, 1990) исследует утопию *языка любви* в творчестве писательницы в разные периоды, выявляет и раскрывает связь между проблематикой пола и проблематикой языка. Связь эта формируется не сразу. В ранних текстах И. Бахман, выросшей на общечеловеческих философских идеалах, центральной остается проблематика языка в описанных выше ракурсах. Проблема пола ставится позже, главным образом после ее «периода молчания» в 1960-е годы, отмеченного также и болезненными переживаниями в личной жизни.

Складывается впечатление, что к проблеме пола писательница приходит отчасти через язык. Тот утопический идеальный язык, которым должен был бы стать *язык любви* и на поиски которого нацелено ее раннее творчество, постепенно осознается ею как отсутствующий и недостижимый. При этом она ощущает, насколько близка к нему женщина, если бы только она могла высказать свое внутреннее. Однако и *женский голос* представляется писательнице отсутствующим. «Отсутствие» в мире и есть то главное, что соединяет в ее восприятии идеальный язык, жен-

щину и Бога, образуя проблемный центр поздних произведений, составивших проект «Виды смерти».

Не затрагивая напрямую вопросов пола, книга Г. Вебера «На границе языка» (Weber, 1986) выявляет религиозную основу представлений И. Бахман о языке. Центральные составляющие «нового поэтического языка» И. Бахман исследователь видит в религиозном и мифологическом пластах, подробно анализируя ее библейско-христианскую метафорику.

В диссертации У. Тима «Образный язык лирики Ингеборг Бахман» (Thiem, 1972) вскрываются существенные особенности поэтического языка писательницы – в частности, его опора на дихотомии, «бинарные оппозиции». Стремясь высказать ощущение или чувственное явление, Бахман строит поэтический образ на *паре антонимов*, образованной словами, одно из которых обозначает в языке определенную «крайность» выражаемого явления, другое – (контекстуальную) ее противоположность. Контрастность образного мышления, возведенная в принцип и нашедшая словесную форму выражения, позволяет Бахман, не нарушая цельности образов, уплотнять в текстах разрывы противоречивого сознания, а значит, духовные терзания и болевые точки.

Между двумя словесными полюсами возникает определенного рода *чувственное* напряжение. Между словами, называющими противоположные по смыслу понятия (качества, чувства и т.д.), как бы «выстраиваются» все промежуточные состояния, образуя что-то похожее на натянутую струну (непрерывный спектр промежуточных значений). Струна эта постоянно колеблется (ибо нюансы значений заставляют ее вибрировать, отклоняя в разные стороны) и «задевает» многомерную область невыразимого. Иррациональная природа этого напряжения позволяет вырваться за границы рационального мира, представимого в языке, и приблизиться к чувственной истине. Вторжение в текст иррационального создает эффект потрясающей емкости фраз в поэтическом языке Бахман, который отмечается многими исследователями (Jurgensen, 1981; Klaubert, 1983; Rauch, 1985).

Языковая проблематика затронута также в книге С. Ботнер «Ингеборг Бахман: Янусоголовая смерть» (Bothner, 1986) в связи с анализом образа смерти в лирике Бахман. В ней намечен комплекс переключек и взаимосвязей в паре «язык» / «смерть», которая иногда выступает у нее как антонимическая (пока под языком подразумевается язык идеальный), а в позднем творчестве чаще превращается в пару синонимов (ибо реальный язык несет смерть, а идеальный в мире недостижим).

ЯЗЫКОВАЯ УТОПИЯ БАХМАН: ЯЗЫК ЛЮБВИ

Если же вообще допустить, что между влюбленными должно быть сказано что-нибудь, то довольно, если говорит мужчина, который поэтому должен обладать одним из даров, заключавшихся в посяе Венеры, – даром беседы и сладкой, т.е. вкрадчивой лести.

(С. Кьеркегор, «Дневник обольстителя»)

Все реальные языки для писательницы – чужие: говорить и даже молчать на них могут лишь трупы («трупы вокруг молчат / на всех языках планеты»: Бахман, 2000, с. 121), чересчур тесное соприкосновение с подобными «языками отсутствия любви» равносильно смерти:

*Я тут лежу одна,
в ранах, затертая льдом.*

*Снег еще мне глаза
не завязал бинтом.*

*Трупы вокруг молчат
на всех языках планеты.*

*Никто не любит, никто
не ищет меня со светом!*

(Пер. А. Исаевой: Бахман, 2000, с. 121)

В понимании Бахман, между любовью и языком существует неразрывная связь. Несовершенный язык мешает совершенствоваться любви, и наоборот. Это подчеркивали многие исследователи ее творчества. В частности, М. Юргенсен утверждает, что в основе большинства рассказов из сборника «Тридцатый год» лежит восприятие «любви через язык и языка через любовь» (Jurgensen, 1981, S. 47). М. Оберле вскрывает особую роль языка в любовной лирике Бахман – не только как средства выражения, но и как утопии, идеала; показывает, что любовь всегда порождает особый язык, *язык любви* (Oberle, 1990). Нередко именно он интересует писательницу в первую очередь. С *языком любви* связаны ее «языковые надежды» (Fehl, 1970) в середине 1950-х годов.

В такой перспективе особое место занимает ее стихотворение «Подскажи мне, любовь» / «Erklär mir, Liebe» (1956). Уже первые его строки предполагают, в первую очередь, смену языка:

*Приподними на легком ветре шляпу,
ведь непокрытой голове твоей
так рады облака, – но где блуждает
твоя душа, каким реченьям новым
твои уста сейчас отворены?*
(Пер. А. Карельского: Бахман, 2000, с. 93)

Следующие две строфы целиком посвящены описанию *языка любви*, на котором свободно изъясняется природа: павлин, голубь, селезень, рыба, жук, скорпион, вода, виноград и камень. Только человек не в состоянии постичь эту простую речь.

*Дом полон трепетом травы змеиной,
затмения и всполохи ромашек
слепят глаза, и летние снежинки
дрожат на запрокинутом лице...*

*Павлин в торжественном восторге распускает хвост,
свой воротник топорщит кроткий голубь,
и расширяет воздух воркованье,
и селезень кричит...*

*Заговорили воды,
и за руку волну берет волна,
и, лопнув, ягода с куста упала.
На свет улитка высунула рожки,
И камень нежностью смягчает камень!*
(Бахман, 2000, с. 93)

Человеку же этот естественный язык недоступен. Способность мыслить (рациональное мышление) представлена авторским голосом как тяжкий приговор: неспособность изъясняться на языке любви ведет к утрате способности любить. Невысказываемость любви приводит к вымыванию ее из реальности. Отражая существующий антагонизм *рационального и чувственного, язык мысли* противопоставляется здесь *языку любви* как другой, более реаль-

ный, претендент на роль языка, определяющего вектор развития реальности в настоящий момент.

Однако в этом стихотворении поражение *языка любви* пока кажущееся. Любовь в нем указывает на иное предназначение человека, которое не определяется существующей реальностью. Она призывает обратиться к духу, вступить с ним в разговор. Автор видит такой путь, однако считает, что он не дает реальному миру главного – нового языка, – который постепенно его бы преобразовывал. Это путь, который совершается в молчании, а значит, на реальность непосредственно не воздействует: о чем невозможно сказать, того нельзя и помыслить.

*Скажи, любовь моя, как мне понять:
ужель весь этот краткий страшный срок
мне суждено лишь с мыслями водиться,
не знать любви и не дарить любви?
зачем нам мыслить? Разве нас не ждут?*

*Ты говоришь: но есть ведь ум другой,
есть дух, он верит в нас, он ждет ответа...
Молчи. Уж я ль не знаю: саламандра
пойдет в любой огонь.
Ее не гонит страх и ей не больно.
(Бахман, 2000, с. 95)*

Любовь для Бахман – прежде всего *язык*, в корне отличающийся от доминирующего в реальности *языка мысли, разума*. Это язык чувственный, резонирующий со всем живым, и через резонансы способный на него воздействовать, постепенно вытесняя из живого мира разрушительные явления и заполняя лакуны. Однако доступность этого языка для человека, каков он есть, вызывает сомнения. В том же 1956 г. она пишет стихотворение «Братская любовь» / «Bruderschaft» (1956), показывающее, как раскручивается спираль насилия, превращаясь в водоворот, захватывающий все новые жертвы (включая автора), и констатирует торжество насилия (и его языка) над любовью, ведущее к тотальному разрушению:

БРАТСКАЯ ЛЮБОВЬ
*Все в мире – кровавая бойня,
никто никому не простил.
Мне больно, и я бяю больно,
как ты, не жалея сил.*

*Чистейшего души касанья
был в каждом касанье свет.
А ныне здесь льды молчанья,
и в них отражений нет*¹.

Любовь в человеке слишком слаба, и в конечном итоге она замолкает, вытесненная *языком насилия*. Ибо живущий «поволчь» человек отчасти осознанно, отчасти автоматически отвечает внешнему миру на его языке, и постепенно перестает слышать другое – чистые и светлые, но тихие движения души. Вместо того чтобы стать «усилителем» внутреннего *языка любви*, он принимает на себя роль «постороннего шума», глушащего нежелательную внутреннюю радиостанцию, и постепенно теряет способность воспринимать ее.

Анализ произведений Бахман конца 1950-х годов убеждает в том, что *язык любви*, по ее мнению, обладает силой, необходимой для того, чтобы вытеснить постепенно ныне действующий *язык насилия*, подразумевающий диктатуру *разума* по отношению к *чувству*, *цивилизации* по отношению к *природе*, *мужского* по отношению к *женскому*. Однако современный человек едва ли способен овладеть таким языком.

В рассказе «Все» / «Alles» (1956–1961) из сборника «Тридцатый год» протагонист поворачивается к любви лишь после того, как гибель единственного сына положила конец всем прочим его «языковым надеждам». В самом конце рассказа *язык любви* кажется той ниточкой, потянув за которую ему, возможно, удастся вытянуть себя из бездны молчания, в этом рассказе не «значимого», а эквивалентного смерти.

Поначалу, наблюдая окружающий мир (согласно его убеждению, сотворенный Словом), герой приходит к заключению, что мир никуда не годится, потому что никуда не годится язык, на котором он говорит.

«...И внезапно я понял: все на свете – вопрос языка, не именно этого, нашего, немецкого, – он всего лишь один из созданных в Вавилоне, чтобы все запутать. Под ним вызревает иной язык, включающий все: от взглядов, жестов до самых сокровенных мыслей и чувств. И именно в нем – корень всех наших бед» (Bachmann, 1978, Bd. 2, S. 143).

¹ *Bachmann I. Werke: Bd. 1–4 / Hrsg. von C. Koschel et al. – München: Piper, 1978. – Bd. 1. – S. 150. – Пер. с нем. автора обзора.*

Движимый безумной надеждой спасти мир, он приходит к выводу о необходимости совершенно нового языка, который был бы способен пересоздать мир заново. Прекрасная теория. И эту теорию он пытается применить на практике, положив в основу воспитания новорожденного сына. «Все зависело теперь от того, сумею ли я защитить ребенка, уберечь его от нашего языка, пока он не сможет сам создать совершенно иной язык, открывая, тем самым, новое время» (Bachmann, 1978, Bd. 2, S. 143). Однако уберечь младенца от воздействия языка не удастся. Мальчик постепенно учится говорить, день ото дня становясь все злее, грубее, неуправляемее. Любовь отца нужна малышу гораздо больше, чем его теоретические измышления и глобальные планы.

А любви нет, есть только проекты и порождаемые ими требования. И у ребенка не формируется «иммунитет» против фальши и лжи, несправедливости и преступления, тени которых носит язык. Годом к десяти ребенок превращается в маленькое чудовище, зеркальную копию реального мира, не облагороженного любовью. *Язык любви* не формируется сам по себе, показывает И. Бахман, недолюбленный ребенок не научится самостоятельно изъясняться на нем, если не будет сначала подражать ему, испытывая его воздействие на себе.

Внимательно и беспристрастно приглядевшись к повзрослевшему сыну, отец окончательно похоронил связанные с ним надежды, а вместе с ними – остатки любви. Последствия не заставили себя ждать: ребенок погиб. А между родителями, которых и прежде-то мало что связывало, выросла стена молчания: они утратили способность разговаривать друг с другом.

«Важнейшей темой творчества И. Бахман, – пишет Ж. Фиржес, – является любовь, но любовь в своем тристановском варианте, любовь абсолютная. И. Бахман видит в ней не только “самую мощную силу на Земле”, но также и двигатель всего художественного творчества. Однако в любви участвуют двое. У Бахман же любовь исходит почти всегда от женщины. Поскольку ее собственный идеал любви чрезвычайно высок, в личной жизни она искала мужчину (предпочтительно художника), который соответствовал бы ее высоким требованиям. Опыт показывал, однако, что мужчины, с которыми она пыталась превратить любовь в креативную силу (чтобы создать совместное художественное произведение), не способны были соответствовать подобным требованиям» (Firges, 2008, S. 7).

Исторический феномен отсутствия «женского письма» в литературе И. Бахман ощущает остро. Как отмечает Ж. Фиржес, в большинстве рассказов сборника «Тридцатый год» она принимает авторство своего «мужского “я”» и даже подчеркивает его. Не случайно рассказ «Все», выражающий актуальный для нее на тот момент срез философской проблематики языка, написан от лица мужчины. Мужская фигура отца выступает носителем Логоса, и долг отца заключается в том, чтобы передать дееспособный Логос ребенку (мужского пола), что оказывается невозможным.

Действие рассказа разворачивается преимущественно на символическом плане. Реальная сторона упрощена и схематизирована, предстает продуктом анализа. Глубинные корни неудачи протагониста не вскрываются. Те причины, которыми объясняет провал сам герой, весьма склонный к философскому анализу, лишены жизненности, мертвы – и потому не оставляют надежды. С этой точки зрения «Все» – рассказ, безусловно, «мужской». «Женский» взгляд на тот же самый проблемный узел был бы иным. И Бахман остро чувствует это. С этого момента ее захватывает идея попытаться изложить «женский» взгляд, заставить своих протагонистов говорить «женским» голосом. Так появляются рассказы «Шаг к Гоморре» / «Ein Schritt nach Gomorrha», «Ундина уходит» / «Undine geht» (1961), позднее – *женское «я»* в романе «Малина».

ЯЗЫК И ПОЛ. УТОПИЯ ЖЕНСКОГО ЯЗЫКА: «УНДИНА УХОДИТ»

*Она – сирена, из-за пения которой матросы
разбивались о рифы; она – Цирцея, превращавшая
своих любовников в животных, ундина, увлекающая
рыбака на дно пруда.*

(Симона де Бовуар, «Второй пол»)

Рассказ «Ундина уходит», завершающий сборник «Тридцатый год» (Bachmann, 1978, Bd. 2, S. 253–266; в рус. пер.: Бахман, 1996, с. 54–59), представляет собой монолог Ундины, существа чужого, иноприродного в человеческом мире. Ундина И. Бахман олицетворяет женское начало, а в окружении стихии воды (традиционно ассоциируемой с женским началом) превращается в символ Вечной женственности.

Как указывает Ж. Фиржес, рассказ Бахман можно считать своеобразным ответом на драму Жана Жироу «Ондина»¹ (1939) или ее продолжением. Во французской пьесе рыцарь Ханс фон Виттенштейн цу Виттенштейн² влюбляется в морскую деву Ондину. Ондина – природное существо, наивное, непосредственное, простодушное. Своей естественностью она возбуждает любовь живущего разумом, зажатого в рамки социальных норм рыцаря – Ханса. Она кажется ему существом, которое поможет ему, отчужденному от природы, освободить его индивидуальность. Ханс хочет на ней жениться. Подводный царь позволяет нимфе покинуть родную стихию при условии, что супруг будет хранить ей верность. Если верность будет нарушена, Ондина вернется в свою стихию, а Ханс умрет.

Нимфа не вписывается в нормы придворной жизни. Наивность ее воспринимается как невоспитанность, непосредственность – как бесстыдство, достоинство – как вызов. Да и Хансу постепенно становится ясно, что для него это было лишь увлечение. Он не способен выйти за рамки норм своего окружения, не готов соответствовать свободной натуре молодой жены. То, что в начале привлекало его в ней, теперь пугает и раздражает, и в конце концов он покидает ее, чтобы вернуться к прежней возлюбленной,

¹ В основе которой знаменитая поэма «Ундина» Ф. де Ла Мотт Фуке (1811).

² Немецкое имя во французском тексте актуализирует широкий ассоциативный пласт, связанный с этим бродячим сюжетом в немецкоязычных культурах – А. ф. Арним, Э.Т.А. Гофман, Г.К. Андерсен, Г. Хауптман и др.

графине Берте. Таким образом, договор с подводным царем расторгнут, Ундина должна вернуться в воду, а Ханс – умереть.

Рассказ И. Бахман начинается в тот момент, когда протагонистка расстается с Хансом. Ундина уходит. И уходя из человеческого мира, она предпринимает попытку осмыслить пережитое и высказать его. Пока она еще в этом мире, она может говорить, но скоро утратит эту способность, растворившись в родной бессловесной стихии. И. Бахман в рассказе ухватывает тот уникальный момент, когда «женское “я”» уже отделено от мужчины, наделенного в обществе привилегией говорить за обоих, и «говорит своим собственным голосом, произносит элегическую прощальную речь, адресованную всем людям вообще и людям по имени Ханс в особенности» (Firges, 2008, S. 50).

В начале рассказа она так определяет собственную сущность:

«Детей от вас у меня *нет*, ибо мне были *неведомы* вопросы, требования, предостережения и преднамеренность, я *не* знала будущего и *не* знала, как занять место в другой жизни. Мне *не* нужны были денежное содержание, клятвы и уверения, а только воздух, воздух ночной, береговой, приграничный, чтобы можно было снова и снова его вдыхать для новых слов, новых поцелуев, для беспрерывного признания: Да, Да» (Бахман, 1996, с. 57).

Близкая «Вечной женственности» сущность Ундины не подлежит позитивной языковой рационализации, а принадлежит, по мысли И. Бахман, сфере «невывысказываемого», и потому словесное определение звучит, с одной стороны, непоследовательно и косноязычно, с другой – обладает определенными особенностями: в частности, основано на отрицании, являясь, по сути, апофатическим. Ундина у Бахман определяет собственную сущность от противного, перечисляя, чем она **не** является. Для нее характерно **не**знание вопросов, требований, предостережений и преднамеренности, **не**знание будущего, **не**умение занять свое место в реальности, **не**зависимость от денежного содержания, клятв и уверений. Эти фразы создают образ, во многом противоположный образу реальной человеческой женщины, сложившийся в актуальном дискурсе. Будучи существом, **не** приспособленным для обитания в реальном мире, оно должно иметь иную среду обитания.

Следующее далее определение среды опять же построено как отрицание обыденной (земной) среды обитания человека. В результате возникает обобщенное противопоставление Земля – Вода, которое работает как «антонимическая пара» в лирике И. Бахман

(Соколова, 2001, с. 75–108), формируя вдоль этой оси вибрирующую область чувственного напряжения.

«...я должна была возвратиться в воду, в ту стихию, в которой *никто не строит* себе гнездо, *не наводит* над собой крышу, *не натягивает* тент. *Не быть нигде, нигде не оставаться*» (Бахман, 1996, с. 57).

Вода представляет здесь не собственно воду, а стихию, лишенную определенных качеств реального мира. Вода – это *бездомность* (неимение дома). И эта *бездомность* добавляет образу Ундины «другое измерение», освобождая ее от пространственной укорененности. Таким образом, два главных качества бахманской Ундины вводятся через отрицание: Ундина – *не* «человеческая женщина» и она *бездомна* (ибо в доме не нуждается).

В последующем монологе Ундина излагает свои представления о человеческом мире, отражающие критические воззрения самой писательницы. Примечательно, что фразы, критически характеризующие реальность, всегда утвердительны. Фразы отрицательного синтаксиса (Соколова, 2001, с. 109–123) используются лишь там, где несостоятельность реального мира высвечивается, выявляется (чаще всего при столкновении с *Иным*, представленным в рассказе Ундиной и ее стихией – водой):

«Мой *смех* долго колыхал воду, гортанный *смех*, которому вы порой *с ужасом* подражали в ночи. Ибо вы (люди. – Е.С.) всегда знали, что все это и *смешно* и *страшно* и что вы сами себе хозяева, но *никогда не были* в ладу с собой. Так что лучше вам *не* вставать среди ночи, *не* вслушиваться во тьму двора, сада, ведь это было бы не чем иным, как признанием в том, что вас легче всего на свете соблазнить жалобным стоном, манящим звуком и что вы только этого и жаждете – великого предательства. Вы *никогда не были* в ладу с собой. Со своими домами, со всем, что установлено» (Бахман, 1996, с. 58).

Здесь охарактеризована сущность «установленных» взаимоотношений человека с миром, и она тоже отрицательна: *не* быть в ладу с собой, быть *не* в ладу с собой. Человеческая реальность старается *не* допустить соприкосновения с *Иным*, ибо такой контакт породил бы сравнение и открыл возможность выбора, который мог бы разрушить несостоятельную реальность. Постигнув малопривлекательную сущность человеческого мира (предшествующая часть монолога) и чувствуя угрозу, которую сама она для «установленного» мира представляет, Ундина отговаривает людей от контакта с подобными себе: «**не**

вставать среди ночи, **не** вслушиваться во тьму двора, сада...» одновременно, впрочем, перечисляя способы осуществления такого контакта. Таким образом, самым построением своего высказывания, его формой Ундина передает «сообщение» – о наличии разных возможностей.

В структуре приведенного отрывка важную роль играет дихотомия «смех» – «страх», со стороны человека определяющая границы иной, «невывысказываемой», сущности мира. В контексте монолога противопоставление выходит за рамки частного и в обобщенном виде предстает как «один из ликов» главной дихотомии человеческого существования: «жизнь» – «смерть». Складывается впечатление, что описанная «ось истины» («смех» – «страх») видна только извне, со стороны другого мира.

Фразы с отрицательным синтаксисом всякий раз используются для обозначения неудовлетворенности человека реальностью, его сомнений и вопросов. Далее – также и для характеристики человека в целом, описания сущности человека:

«Я знала одного человека, его звали Ханс, и он был *не такой, как все* другие. Знала и еще одного, он тоже был *не такой, как все* другие. Потом одного, кто был *совсем не такой, как все* другие, его звали Ханс, я любила его» (Бахман, 1996, с. 59).

Сущность человека, считает Ундина, состоит в первую очередь в том, чтобы быть *не таким, как другие*. На первый план выходит наличие индивидуальности. И далее из нее в том же абзаце (как следствие?) вырастает вторая особенность: *невечность, неизбежность конца*:

«Я *не махала* ему, только сделала знак рукой, смысл коего – *конец. Конец, которому нет конца*. Конец *не наступал* никогда. Можно спокойно делать этот знак. Этот знак *не печальный*, он *не оку-тывает* траурным флером вокзалы и шоссе-ные дороги, он менее печален, чем обманчивое маханье рукой, с которым столь многое подходит к концу. Уходи, Смерть, а ты, Время, остановись. *Не прибегать* к ворожбе, *не лить* слезы, *не сплетать* руки, *никаких* клятв и просьб. *Ничего* похожего» (Бахман, 1996, с. 59).

Ундина стремится определить, что такое смертность, что значит – быть смертным. Не смерть как таковую, а именно смертность как свойство человека, которое, как следует из этого же отрывка, смертью на самом деле *не является*, в ней *нет ничего* печального и трагического, с ней *не стоит бороться*. По сути, под человеческой смертностью здесь понимается непостижи-

мость для человека *единства жизни и смерти*, порождаемого синтетическим слиянием двух противоположных начал. В самом тексте синтеза также не происходит – Унидина уходит, его не осуществив.

Далее в монолог вводится *третья* составляющая сущности человека – язык. И язык человека в представлении Ундины оказывается *языком антонимических пар*:

«Хороши все-таки были ваши речи... Вы ратовали против собственности и за собственность, за ненасилие и за оружие, за новое и за старое, за реки и за регулирование рек, за клятву и против того, чтобы клясться» (Бахман, 1996, с. 60).

Заметим, что язык выступает здесь в своей «женской» ипостаси – речи (Reden). Г. ф. Клейст, книги которого с пометками И. Бахман на полях были в ее личной библиотеке (Pichl, 1993), разделяя «письменность» и «устную речь», соотносит первую с «мужским», а вторую – с «женским» началами¹. И. Бахман, в целом, согласна с таким разделением (это проявляется во многих ее поэтологических стихотворениях). Именно устная речь в своей мимолетности (а не письмо, одна из функций которого – увековечивать сказанное) оставляет в дискурсе пространство для сосуществования противоположных точек зрения, не осуществляя при этом их синтеза. Речь остается «местом встречи», но встреча ни к чему не приводит, если не начинается диалог, не происходит взаимодействия, движения навстречу. Противоположные мнения в речи как встретились, так и разошлись, столкнулись, и разбежались, не породив ничего нового.

Для поэтики И. Бахман вообще характерно противопоставление универсальных образов, смысловых полей, связанных сложными контекстуальными взаимоотношениями (от синонимии до антонимии одних и тех же образов в разных контекстах) с целью выявления некоего «основополагающего принципа», укорененного в слиянии противоположностей, в стремлении приблизиться к невысказываемому, обозначив словесно его крайности – границы (Oberle, 1990; Weber, 1986).

¹ См., напр.: Lyon J. Kleist's Prinz Friedrich von Homburg and the crisis of masculinity // The Germanic reviews. – Washington: Heldref publications, 2008. – Vol. 83, N 2. – P. 167–188.

В контексте рассказа «Ундина уходит» человеческая речь подобного разрешающего соединения не осуществляет – ироническая дистанция не оставляет сомнений, что язык этот состоит пока из одних лишь противоречий. Таким образом, третья составляющая человеческой сущности (выраженная в языке) – противоречивость, непоследовательность.

Итак, человек – *не такой как другие, не бессмертный, непоследовательный*. Далее в монологе эти три составляющих человеческой сущности, образуя как будто бы музыкальные «темы», лейтмотивы, звучат и по отдельности, и во взаимодействии. По структуре рассказ напоминает музыкальное произведение, в котором параллельно развиваются несколько тем. Как в музыкальном тексте, тональность каждой «темы» время от времени меняется, хотя значение языковой составляющей неуклонно возрастает от начала к концу. В кульминации монолога, как своеобразный итог, приводится определение конца, человеческой смерти, основанное на отрицании:

«Никто больше не будет так говорить о токах и силах, о магнитах и механизмах и о сущности всех вещей.

Никто больше не будет так говорить о стихиях, о мироздании и светилах.

Никто никогда не говорил так о Земле, о ее облике, о периодах ее существования. В твоих рассказах все было так четко: кристаллы, вулканы и пепел, лед и пламя в недрах.

Никто никогда не говорил так о людях, об условиях, в каких они живут, об их зависимости, их имениях, идеях, о людях на этой Земле, на Земле прошедших и будущих времен. И было справедливо так говорить и в столь многом сомневаться.

Никогда не окутывало предметы столько волшебства, как в твоих речах, никогда не звучали слова так высокомерно. Благодаря тебе язык мог даже взбунтоваться, и сбиться с пути, и обрести мощь. Со словами и фразами ты делал все что угодно – объяснялся с их помощью или преображал их, называл что-то по-новому, и предметы, которые не понимают ни прямых, ни косвенных слов, от этих названий начинали прямо-таки шевелиться.

Ах, чудовища, никто ведь не умел так хорошо играть! Это вы изобрели все игры – цифровые лото и каламбуры, фантасмагории и любовные игры.

Никто и никогда не говорил так о себе. *Почти* правдиво. *Почти* убийственно правдиво. Склонившись над водой, *почти* отрехшись от всего. Мир уже во тьме, и я не могу надеть ожерелье

из ракушек. Не будет больше прогалины. Ты не такой, как другие...» (Бахман, 1996, с. 60–61).

Конец всего определен Ундиной как прекращение в высшей степени ценной, поэтичной человеческой речи. Это гимн языку и человеку говорящему. Здесь еще звучат утопические надежды, связываемые с языком. Язык для Бахман – огромная ценность и инструмент воздействия на реальность, способный как «сбиться с пути», так и «обрести мощь». Даже Ундина, существо внешнее по отношению к миру, иноприродное, признает, что «было справедливо так говорить и в столь многом сомневаться», что человек умеет говорить о себе «почти правдиво. Почти убийственно правдиво». Однако ключевое слово здесь – «почти».

Огромную роль в этом отрывке играют как *отрицательный синтаксис* («главные» фразы каждой «строфы» выстроены в соответствии с ним), так и многочисленные *полярные противопоставления* («вулканы – пепел», «лед – пламя», «прошедшее – будущее», «сбиться с пути – обрести мощь», «прямые – косвенные слова» и др.), в совокупности определяющие сущность человеческого языка. С их помощью достигается эффект обобщения, емкости фразы и одновременно – подлинности, правдивости. В десятистраничном монологе вмещается весь миропорядок: в столкновении и попытке соединения человеческого и нечеловеческого, вечного и временного, жизни и смерти, любви и вечности, смерти и языка как носителя и выразителя внутренних противоречий, который, однако, один только и может дать средство для их разрешения.

Сходные идеи писательница развивает в других рассказах сборника «Тридцатый год», аналитически критикуя существующее положение вещей («Среди убийц и безумцев») или тестируя очередной утопический проект («Шаг к Гоморре»).

Протагонистка рассказа «Шаг к Гоморре» (1961), участница лесбийской пары, предполагает создать собственное царство, где старый язык «утратил бы силу и сам бы себя судил» (Бахман, 1996, с. 70). Там обретет силу новый язык, женский, язык любви, и «...Мару она будет учить говорить, медленно, точно, не давая привычному языку напустить туману» (Бахман, 1996, с. 70). Противопоставляя в этом рассказе «мир мужчин» и «мир женщин», Бахман отвергает и тот, и другой, мечтая о «новом царстве»:

«В ее царстве утвердится новая мерка. Уже нельзя будет сказать: она такая-сякая, *разумная-неразумная, верная-неверная, порядочная или бессовестная, недоступная или гуляющая*» (Бахман, 1996, с. 70).

Оперируя высказываниями, основанными на парах антонимов, писательница вновь достигает двойного эффекта. С одной стороны, осуществляет критику существующего языка, вскрывая его внутреннюю противоречивость, заложенную в нем тенденцию к суждению-осуждению, навешиванию ярлыков. С другой – иллюстрирует стремление уловить истину через крайности, путем указания ее словесных границ. Будучи «посередине», истина, таким образом, заведомо оказывается где-то внутри многомерной области колебаний одномерной струны, натянутой между двумя противоположностями. Можно предположить, что на роль «новой мерки» ею пробуются такая струна, «натянутая» на *пару антонимов*.

Профессор университета г. Калгари (Канада) Л. Маркотик, анализируя рассказ «Ундина уходит», видит его уникальность в том, что в нем выражает себя объект, одновременно являющийся субъектом (Markotic, 2008). Ундина выступает в рассказе одновременно субъектом речи и желания и объектом проекции мужского желания. Сравнивая рассказ с представлениями о женщине и ее миметической стратегии, изложенными в работах французского психоаналитика Люс Иригарэ, Л. Маркотик констатирует, что многое из намеченного в теоретических рассуждениях последней, было по сути, уже воплощено в рассказе И. Бахман.

Соглашаясь с другими специалистами по творчеству И. Бахман (Weigel, 1999; Aspertsberger, 2007), Л. Маркотик называет рассказ «Ундина уходит» «невозможной историей» (Markotic, 2008, S. 231). Повествователь – Ундина – говорит из «другого состояния»: голосом наделено немое по природе создание, находящееся в оппозиции к социальному устройству. Иными словами, актуализируется «невозможная возможность», осмысляемая Л. Иригарэ в «Зеркале Другой Женщины» / «Speculum of the Other Woman»: «Что было бы, если бы объект заговорил?»¹.

Ундина И. Бахман в процессе говорения превращается в субъект желания, продолжая оставаться объектом. Оставаясь воображаемым, идеальным Другим для мужчины, она говорит ему: «Не забывай, что в этот мир меня позвали вы, вы обо мне мечтали, о другом, другой, с вашим разумом, но совсем в ином облике...» (Bachmann, 1978, Bd. 2, S. 260). Происходя из воды, представляя невыразимую природу, противостоящую обществу с его законами и языком, Ундина обретает дар речи и использует его, чтобы объяснить, почему она уходит.

¹ Irigaray L. Speculum of the Other Woman. – Ithaka: Gillian C. Gill, 1985. – P. 135.

В работах Л. Иригарэ анализируется женская субъективность и женское желание в историческом контексте, представляющем женщину как объект желания мужчины. Принято считать, что ее понимание «мужчины» и «женщины» универсализировано. Л. Маркотик, однако, видит в ее работах скорее критику обоих понятий – и «мужчины», и «женщины как Другого мужчины». Л. Иригарэ утверждает, что женщина не тождественна мужчине, но и не является его симметричной противоположностью; при этом именно одну из двух названных позиций ее постоянно принуждают занимать. В работе «Пол, который не единичен» / «The sex which is not one» она пишет: «Теоретически такой вещи как женщина, не бывает. Ее не существует. И самое оптимистичное, что можно утверждать: ее не существует *пока*»¹.

Свои рассуждения в «Зеркале Другой Женщины» Л. Иригарэ начинает с обзора фрейдистского психоанализа – дискурса, пытавшегося говорить о специфичности женщины. В отличие от философии, имеющей дело с «человеком вообще» и почти ничего не сообщающей о женщине, фрейдистский психоанализ настаивает на ее особости. Но вместо того, чтобы поискать что-нибудь, характеризующее женщину, психоанализ объясняет ее с точки зрения мужчины, рассматривающего и конструирующего ее как противоположность себе, давая тем самым женщине «отрицательное» определение.

Первая часть «Зеркала...», «Слепое пятно древней мечты о симметрии», посвящена классическому психоанализу. По мнению Л. Иригарэ, Фрейд не просто неверно интерпретирует женское желание – главная его ошибка в том, что он приступает к рассмотрению желания женщины с точки зрения мужского представления о нем. Одна из главных тем Л. Иригарэ – расхождение между концепциями женщины и женщиной. В каком-то смысле она пытается «извлечь» женщину из способов ее концептуализации, т.е. каким-то образом определить ее от противного.

Похожим образом в рассказе И. Бахман Ундина одновременно воплощает и разрушает концептуальное представление о себе. Будучи не более чем объектом проекции, она, взяв голос, становится больше, чем только объект. Она разрушает мужскую проекцию изнутри, одновременно воплощая принцип женственности и провозглашая, что сыта по горло его воплощением. Говоря изнутри

¹ Irigaray L. The sex which is not one. – Ithaka: C. Porter, 1985. – P. 166.

своей роли, она показывает, что не способна ей соответствовать, и, выражая себя, одновременно разрушает себя как концепт.

Л. Маркотик считает, что И. Бахман намеренно выбирает «клишированный образ» и заставляет его озвучить свои желания. Унди́на – образ, хорошо освоенный немецким романтизмом, – водный дух, который влюбляется в смертного мужчину и жертвует своей вечной жизнью в воде, чтобы быть с ним. Сказка де Ла Мотт Фуке вышла в 1811 г. и почти сразу была переведена на другие языки, последовали многочисленные оперы и балеты, в том числе и постановка Ж. Жиро́ду, которая идет в его театре до сих пор.

В истории Фуке Унди́на, хоть и с трудом, постепенно адаптировалась к человеческому обществу и утратила изначальную сущность. В рассказе И. Бахман она, напротив, в какой-то момент встает и уходит. В отличие от традиционных версий, где Унди́на больше всего на свете хочет стать человеком и получить душу – т.е. стать как мужчина, – по версии И. Бахман, как только Унди́на получает голос, оказывается, что стать человеком, получить душу, отнюдь не является главным ее желанием. Она продолжает любить воду, категорически отрицает человеческую субъективность как она есть и самоидентификацию, она не становится человеком и не хочет становиться, хотя ее способность выражать себя через речь и наделяет ее определенной формой субъективности.

Л. Маркотик видит в Ундине «мысленный эксперимент», поставленный И. Бахман: субъект-объект или объект-субъект. Ее не может быть. Вернее, она может быть (в хайдеггеровском смысле), но ее не может существовать. Вводя свое понятие о «бытии», М. Хайдеггер, оказавший на И. Бахман значительное влияние, подчеркивал, что оно включает память, фантазии, ангелов, числа, драконов и т.д. – иными словами, то, чего физически не существует, но что оказывает воздействие на индивидуальную и культурную жизнь. Унди́на представляет природу и свободу и воплощает их. То и другое остается за пределами привычного мира. Заговорив, она выражает собственную точку зрения, постоянно подчеркивая свое положение как Другого, объекта. Л. Маркотик слышит в ее монологе не столько изъяснение подавленного желания, сколько демонстрацию того, как трудно такое изъяснение осуществить.

Унди́на обращается к мужчине, рассказывает, почему решила уйти. Она устала воплощать мужские желания и фантазии, представлять их возможности и способности. Она знает, что ее стихия – свобода, но также и анархия, и демонстрирует тайную тягу мужчины к тому и к другому. Поэтично и одновременно

очень конкретно она показывает, что это значит, быть Другим для мужчины, почему ее это не устраивает, и она по своей воле уходит.

Во второй части «Зеркала...» Л. Иригарэ утверждает, что женщина – подавленный элемент философской мысли: то, о чем молчат, и одновременно то, что эту мысль вызывает. Она показывает, что женщина не может быть описана в рамках противопоставления мужчина – женщина, представляющего ее как мужское Другое. Точно так же Ундина не может быть обыденным партнером для мужчины, она критикует его за то, что он ищет своего дополнения в женщине – ибо пока мужчина нуждается в смертной женщине, чтобы дополнить себя, она будет воплощать и его желание, и одновременно угрозу.

Помимо критики, адресованной мужчине и индуцированному им социальному устройству, Ундина в рассказе И. Бахман стремится выразить и свое собственное желание. Говоря, она одновременно осознает и высказывает, что ее привлекает в мужчине. Это его готовность откликнуться на зов; его «раздвоенность», постоянное несогласие с самим собой (иными словами, готовность к развитию); а главное – умение пользоваться языком. Получив возможность изъясняться словами, Ундина открывает для себя иронию. И здесь Л. Маркотик вновь видит параллель с рассуждениями французского психоаналитика.

Л. Иригарэ говорит о «миметической стратегии» женщины. Поскольку мимикрия подразумевает конструирование – хоть и вынужденного, насильственного характера – в ней содержится идея создания нового. По Иригарэ, намеренное подражание, мимикрия, способность подстраиваться под ожидания, напоминает о том, что женщина могла бы творчески формировать собственную судьбу в соответствии со своим желанием. Однако поскольку женщина вынуждена подстраиваться под плоско-зеркальное отражение мужчины, по крайней мере изображать его, она пытается изображать таким образом, чтобы было понятно: она только изображает; она вообще может только «изображать», но никогда не «быть» тем, что изображает. «Игра с мимесисом дает женщине возможность выявлять те аспекты, в которых она эксплуатируется дискурсом, не позволяя при этом всю себя целиком свести к набору таких аспектов»¹. Таким образом, рождается ироническая дистанция с «изображаемым».

¹ Irigaray L. The sex which is not one. – Inhaka: C. Porter, 1985. – P. 76.

Женщина «столь сильна в мимикрии» благодаря тому, что «никогда не поглощена полностью своей ролью, одновременно пребывая где-то еще»¹. Л. Иригарэ считает, что это «где-то еще» – область мистического, ощущение перетекания собственного «я», стирание границ между «я» и другими, стремление к единению с Богом, превосходящим человека (man) и разрушающим его попытки превратить женщину в отражение собственного желания. Подобное «перетекание» присутствует и в рассказе И. Бахман, оно составляет основу водной природы Унидины.

Л. Маркотик считает, что образ Ундины, изображающей то, чему она подражает, гораздо более убедительно, чем Л. Иригарэ с ее экстатическим мистицизмом показывает, что женщина существует где-то еще, но только не в воображаемом мужчиной другом. Соглашаясь с Хайдеггером в том, что язык – дом бытия, И. Бахман отнюдь не считает, что «инструмент хозяина никогда не разрушит хозяйский дом» (А. Лорде²). Ее подход к языку включает в себя анализ, каким образом «инструмент» соорудил именно такой «дом», предполагая принципиальную возможность «другого дома» – того самого «где-то еще» женской субъективности.

Л. Иригарэ, считает Л. Маркотик, и сама борется с языком. Отталкиваясь от оппозиции мужского – женского, она воспринимает язык как фаллоцентрический и ищет – в том числе на практике, в собственном тексте, – иные способы выражения, которые понизили бы значимость идентичности, через которую мужчина репрезентирует себя себе самому.

Рассказ «Ундина уходит» показывает, насколько эта задача сложна. Язык, с точки зрения И. Бахман, не является инструментом, который можно использовать, чтобы присвоить себе субъективность, не будучи субъектом одновременно и по отношению к языку. Как и люди, Ундина – одновременно и субъект языка, и субъект по отношению к нему. Язык выражает ее желание, сообщая ей субъективность. Но поскольку она хочет высказать что-то новое, другое, ее слова и фразы не работают, будучи не в состоянии освободиться от груза традиционных значений. Таким образом, считает Л. Маркотик, рассказ «Ундина уходит» наглядно демонстрирует иллюзорность идеи о том, что женщина может обрести автономную субъективность только лишь через выраже-

¹ Irigaray L. The sex which is not one. – In: Inha: C. Porter, 1985. – P. 76.

² Lorde A. The master's tools will never dismantle the master's house // Sister Outsider: Essays and Speeches. – California: Freedom, 1984.

ние себя на существующем языке. «Отчет Ундины – вовсе не об обретении женским персонажем собственного голоса, а о том, насколько это трудно», – констатирует Л. Маркотик (Markotic, 2008, S. 240).

Ж. Фиржес также отмечает особое место рассказа «Ундина уходит» в творчестве И. Бахман: «...это единственный ее текст, в котором осознанно и последовательно выражается женская позиция. Здесь писательница не принимает на себя мужскую позицию автора, как в большинстве других произведений. Этот рассказ фиксирует важный “поворотный пункт” в формировании ее авторского стиля, помещая в центр проблематики трудности, связанные с женским авторством. И хотя в поздней прозе авторство опять передается мужской инстанции, это не уменьшает значимости рассказа» (Firges, 2008, S. 60–62).

Уже в романе «Малина» (1971) показано, что *язык насилия и разума* неизмеримо сильнее *языка любви*, они неизбежно разрушат последний и обрекут его на *молчание* (смерть). То есть между 1961 и 1967 гг. наступает *конец утопии*: писательница разочаровывается если не в принципиальных возможностях *языка любви*, то по крайней мере – в практических.

КОНЕЦ УТОПИИ: «ВИДЫ СМЕРТИ»

Другой всегда мертв, но в то же время он не подвластен разрушению.

(Ж. Бодрийяр, «Прозрачность зла»)

В сущности дело обольщения должно бы вести себя так, что при первом взгляде на молодую девушку, жертву своей или чужой любви, сразу можно было бы угадать, кем и как она была обольщена. Опытный убийца, например, всегда наносит известный, своеобразный удар, и привычный глаз сыщика при виде раны сразу узнает руку злодея.

(С. Кьеркегор, «Дневник обольстителя»)

Прозаические тексты И. Бахман, написанные после 1967 г., исследователи ее творчества (М. Альбрехт, Д. Гёттше, З. Вайгель и др.) объединяют в проект «Виды смерти» – «Todesarten» (Über die Zeit schreiben, 1998; Weigel, 1999). Это наброски романов «Случай Францы» и «Реквием по Фанни Гольдман», единственный завершённый роман «Малина», многочисленные прозаические фрагменты и рассказы, в том числе и составившие сборник «Синхронно» – «Simultan» («Синхронно», «Проблемы, проблемы», «О вы, счастливые глаза», «Лай», «Три дороги к озеру»)¹, изданный в 1972 г.

Во всех этих текстах, считает Ж. Фиржес, писательница ставит перед собой задачу разобраться с прошлым. И в собственной жизни, и в жизни общества она ощущает разрушающее влияние прошлого – индивидуального, семейного, исторического – и ощущает потребность выявить, отследить это влияние как на индивидуальную судьбу, так и на общество, человечество в целом.

Очень важна для Бахман тема противодействия фашизму и связанная с ней тема подавленной вины, взваленной на себя поколением отцов. Эта тематика оказывается в центре второй главы романа «Малина» и обоих незаконченных романов. Писательница берет на себя просветительскую миссию, стремясь, в частности, вынести тему коллективной вины на публичное обсуждение (Firges, 2008, S. 8). Причем тема коллективной вины теснейшим образом связана для нее с темой «вины языка».

¹ В рус. пер.: Бахман И. Рассказы: К 70-летию со дня рождения / Пер. с нем. и вступл. С.Е. Шлапоберской // Иностранная литература. – М., 1996. – № 9. – С. 54–72; Бахман И. Три дороги к озеру / Пер. с нем. Л. Черной // Бахман И. Три дороги к озеру: Повесть и рассказы – М.: Прогресс, 1976. – 302 с.

С фашистским прошлым неразрывно связана фигура отца, вырастающая у И. Бахман в символ. Отец представляет символический порядок, реализуемый господствующим дискурсом, который безнадежно себя скомпрометировал в фашистскую эпоху. От «отцовской» проблематики неотделимо и критическое переосмысление определяемой мужчинами символической системы в общественном ролевом сознании мужчины и женщины.

Женский пол главной героини почти во всех текстах проекта «Виды смерти» поначалу как будто не является для писательницы главным, однако постепенно, в процессе «работы воспоминаний» (Firges, 2008, S. 63), погружаясь в бессознательное, сначала в индивидуальное, затем – коллективное, она наталкивается на то обстоятельство, что единственное бессознательное, доступное лично ей, – женское. И значит, приходится разбираться с тем, что такое, собственно говоря, это женское – ибо хоть сколько-нибудь удовлетворительных представлений о нем в истории культуры обнаружить не удастся.

Поиски в культурном наследии открывают лишь разветвленную систему зеркал и проекций, за которыми скрывается либо чудовищный страх, порождающий неосознаваемую ненависть и агрессию, либо (реже) разного рода идеализации, превращающие *женское* в объект поклонения, идол, лишая его жизненной сущности. Такого рода поиски по сусекам мировой культуры осмыслены, например, в книге С. де Бовуар «Второй пол» (1949). Результаты представлены в систематизирующей второй главе первого тома, где приводятся пять типических, по Бовуар, для западной культуры представлений о женщине: Монтерлан, или Хлеб отвращения; Д.Г. Лоуренс, или Фаллическая гордость; Клодель и служанка Господня; Бретон, или Поэзия; Стендаль, или Романтика истинного¹, – т.е. опять-таки набор проекций и отражений.

Само *женское* в своей сущности представляется из культурного дискурса исключенным, не имеющим в нем собственного голоса, и, следовательно, отсутствующим. Однако будучи женщиной, И. Бахман знает, что как феномен оно существует (хотя бы потому, что лично ей дано в ощущениях), и значит, здесь имеет место столкновение с чем-то не проявляющим себя в дискурсе, но тем не менее пребывающим в мире. Но поскольку через слово оно себя не выражает, его воздействие на реальность не может быть помыслено и осознано, и автоматически вытесняется в область

¹ Бовуар С. де. Второй пол. – М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997. – С. 240–293.

бессознательного, индивидуального и коллективного, где и пребывает, оказывая необъяснимое и потому ужасающее (а следовательно, разрушительное) воздействие на реальность.

Осмысливая те ограничения, с которыми приходится сталкиваться на пути в глубь коллективной памяти, И. Бахман вновь и вновь наталкивается на вопрос о месте *женского* в культурной парадигме символической текстуальности. Будучи женщиной-автором, сотворяющим дискурс художественной литературы, она не может не задаваться вопросом о соотношении в себе самой «пишущего» и «женского». Они, очевидно, не совпадают, но глубина разрыва требует осмысления.

Вслед за Клейстом, который «в дополнение к традиционному противопоставлению мужского и женского начал... привнес в культуру XIX в. оппозицию письменного (понимаемого как мужского) и речевого, устного (понимаемого как женского)»¹, она склонна воспринимать свое «пишущее» как «мужское». И ее вопрос можно сформулировать так: «Что есть женщина, когда она пишет? Она пишущая женщина или автор женского пола, принимающий на себя мужскую авторскую позицию?»².

В романе «Малина» Бахман делает выбор в пользу мужской позиции рассказчика. «...Писательница превращает саму эту проблематику в материал критической рефлексии, разделяя творческое “я” на *мужскую* и *женскую* его части, при этом *мужская* часть сохраняет доминирующее положение, а *женская* по-вампиридски опустошается и разрушается» (Firges, 2008, S. 8–9). В этом единственном своем завершенном романе писательница так и не находит разрешения проблемы мужского символического господства. Для нее верно высказывание Элизабет Бронфен: «Авторство как продукт символической текстуальности заранее предполагает смерть *женского* и всех ценностей, принадлежащих этой парадигме»³.

Растянутые во времени, отсроченные последствия разрушений, растущих из прошлого, писательница отчетливо ощущает в себе – поскольку они вплетены в историю и особенно многочисленны как отголоски эпохи фашизма. Через выявление симптомов

¹ Lyon J. Kleist's Prinz Friedrich von Homburg and the crisis of masculinity // The Germanic reviews. – Washington: Heldref publications, 2008. – Vol. 83, N 2. – P. 170.

² Brüns E. Aussenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich // Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleisser und Ingeborg Bachmann. – Stuttgart; Weimar, 1998. – S. 11.

³ Bronfen E. Nur über ihr Leiche: Tod, Weiblichkeit, Ästhetik. – München, 1994. – S. 578.

болезни «работа воспоминаний» подталкивает ее к поискам причин нынешних страданий в собственном прошлом. Работа воспоминаний превращается в болезненную необходимость отыскивать в первую очередь те следы, которые не могут проникнуть в сознание и лишь в результате долгой психической работы по распознаванию и расшифровке поддаются осмыслению. Как полагает Ж. Фиржес, эта работа воспоминаний становится главной техникой и одновременно темой «Малины» и обоих незавершенных романов цикла «Виды смерти».

«В качестве главной травмирующей фигуры во всех трех текстах выступает фигура отца, которая разрушает *женское «я»* и неумолимо толкает его к смерти» (Firges, 2008, S. 64). В «Реквиеме по Фанни Гольдман» за отцовской фигурой, не оставляющей героине возможности разрешить основной внутренний конфликт (между любовью, женственностью и творческой продуктивностью), Ж. Фиржес видит собирательный образ, наделенный определенными чертами двух возлюбленных И. Бахман – писателей Ханса Вайгеля и Макса Фриша. Йордан в «Случае Францы» больше, по его мнению, похож на Макса Фриша. Интересно, что оба эти текста, в которых за разрушающими *женское* образами представителей мужского властного дискурса по многим биографическим деталям и знакам угадываются конкретные мужчины из жизни Ингеборг Бахман, так и остались незавершенными. До конца был дописан только один роман – «Малина» – тот, где, во-первых, разрушающая функция распределяется между «четырьмя убийцами», а во-вторых, ни один из мужских образов не соотносится однозначно с реальными людьми из жизни писательницы. «Если прочесть оба незаконченных романа раньше, чем “Малину”, складывается впечатление, что хотя тематика остается той же, следы реальных людей менее отчетливы» (Firges, 2008, S. 68). «Работа воспоминаний» перешла здесь на другой уровень обобщения и за счет этого была доведена до конца.

Общим для всех трех текстов является то, что главная героиня, женщина, предстает жертвой поведения мужчин по отношению к ней. И большинство исследователей, не делая различия между фрагментами и завершенным текстом, объединяют их в некий единый текст, соединенный общностью темы. Конечно, такой подход имеет основания, однако неизвестно, как составляла бы свой текст сама И. Бахман – в частности, стала бы она включать в него незавершенные тексты или нет. Известная исследовательница жизни и творчества Бахман М. Альбрехт полагает, что

роман «Малина» задумывался как увертюра к многотомному циклу романов, который должен был бы стать ответом «повествовательной концепции Макса Фриша» (Albrecht, 1989, S. 221).

Похожей точки зрения придерживается и Х. Хёллер, отдельную главу своей книги о жизни и творчестве Бахман (Höller, 1987) посвятивший ее сложным взаимоотношениям со швейцарским писателем и драматургом Максом Фришем. Х. Хёллер утверждает, что весь проект «Виды смерти» и роман «Малина» как одна из его составных частей представляют собой ответ писательницы М. Фришу, который через год после их разрыва, в 1964 г., опубликовал роман «Назову себя Гантенбайн». Отождествив себя с его главной героиней – актрисой по имени Лиля, И. Бахман, как считает Х. Хёллер, почувствовала себя оскорбленной, и, желая ответить на «фиктивную» историю Лилы собственной, один за другим начала писать рассказы о насилии и жертве, об обезличивании одного человека другим, о превращении его в медицинский «случай». О насилии «мужского» над «женским», о том, чего «мы обычно просто не замечаем», о «видах смерти».

В художественный мир М. Фриша женщина вписана как «Знак Другого», считает Ж. Фиржес. «В случае Бахман и Фриша область воображения пересекается с реальностью, и писательница становится не только “материалом литературы”, но и “другой стороной”, необходимой для становления авторства Фриша»¹.

«Много есть способов убить. Можно воткнуть нож человеку в живот, можно лишить его хлеба, оставить тяжелобольного без медицинской помощи, поселить в неблагополучном доме, послать на смерть “по работе”, довести до самоубийства, вовлечь в войну и т.д. Лишь немногое из этого считается у нас запрещенным»², – писал Б. Брехт. В основе понимания Бахман возможных «видов смерти» лежит личное предательство. По сути, ничего не происходит, никто вроде бы не делает ничего плохого – просто выжидает: вкладывает в руки «жертвы» снотворное, провоцирует болезнь – и выжидает: рано или поздно наступит срыв, и тогда конец неминуем.

¹ Brüns E. Aussenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich: Psychosexuelle Autorposition bei Marlen Haushofer, Marie-Luise Fleisser und Ingeborg Bachmann. – Stuttgart, 1998. – S. 188.

² Brecht B. Buch der Wendungen. – Frankfurt a. M., 1969. – S. 54

«МАЛИНА»: «ЭТО БЫЛО УБИЙСТВО»¹

Заставили замолчать голос, который в Откровении претендовал на обладание источником возникшего по ту сторону мышления божественного знания.

(Ф. Розенцвейг, «Звезда спасения»)

Три главных персонажа романа «Малина» – *безымянная* героиня «я», молодой венгр Иван и сорокалетний австрийский государственный служащий со странным именем Малина – образуют, на первый взгляд, любовный треугольник: «я» живет вместе с Малиной, при этом любит Ивана. Однако по мере погружения в художественную реальность текста проясняется, что «я» и Малина – не муж и жена, не сожители и не друзья – это скорее две стороны одной личности: рациональное мужское (Малина) и чувственное женское («я») ее начала. Разговоры этих двоих – по сути, споры разделенного надвое человека с самим собой, тонко чувствующей женской души с холодным разумом, успешной частью, вписавшейся в окружающий *мужской* мир, где воплощенная рациональность безраздельно повелевает ранимой и любящей душой.

Другая (помимо господства рациональности) составляющая мужского мира у Бахман – насилие – представлена в романе символической фигурой Отца. Это главный персонаж страшных снов, кошмаров, преследующих женскую часть героини во второй главе. Фрейдистская идея переворачивается и доводится до абсурда, обретая при этом глубину и универсальность, позволяя вывести в сознание скрытые уродливые искажения, грозящие разрушением всему живому и, в первую очередь, женскому в героине. Отцовская фигура проецируется на реальный мир как обобщенное зло коллективной и индивидуальной истории, которому без всякой надежды на успех противостоит душа с ее бессильной любовью, способная лишь раз за разом безропотно принимать мученическую смерть в конце каждого кошмара. Меняется лик Отца, меняется «вид смерти», итог противостояния во всех кошмарах один и тот же.

Возлюбленный «я», Иван, – обыкновенный человек, не хороший и не плохой, порождение реальности. В значительной мере он наделен разумом, до некоторой степени подвластен инстинктам, насквозь пропитан духом времени, и не способен на чувства.

¹ Последняя фраза романа «Малина» (Бахман, 1998, с. 362).

Ж. Фиржес отмечает, что образ Ивана в «Малине» интересен еще и тем, что некоторые биографические детали указывают в этом случае на австрийского поэта Пауля Целана (1920–1970), с которым Бахман связывала многолетнюю дружба. «Благодаря недавней публикации переписки между И. Бахман и П. Целаном¹ можно выявить сходные структуры в отношениях между персонажами романа» (Firges, 2008, S. 8).

Сюжет романа – зарождение, развитие и крах любовных отношений женской части «я» с Иваном на фоне все более напряженного (по мере развития чувства) ее конфликта с реальностью и с собственной мужской составляющей, Малиной. Финал – беспросветное торжество разума, полное вытеснение женской части «я» из реального мира и оккупация всего освободившегося пространства Малиной. По форме роман монологичен – это внутренний монолог *женского «я»*, перемежающийся ее же письмами, снами и короткими диалогами с Иваном или с Малиной, в которых чаще всего один не слышит другого (с Иваном), или же слышит очень хорошо, но совершенно не вовлекается эмоционально (Малина).

С каждым из главных персонажей связан определенный язык. Малина говорит на *языке разума*, Отец – на *языке насилия*. Иван говорит на «обычном» языке, представляющем собой смесь первого и второго с добавлением некоторого количества «головных» и «шахматных» фраз, пустословия и лжи, в то время как «я» мучительно постигает *язык любви*. Таким образом, «Малина» – не в последнюю очередь роман о языке, о способах его функционирования в реальности и в сознании человека, о соотношении выразимого словами и невысказываемого.

В каком-то смысле четыре центральных персонажа романа «Малина» («я», Малина, Отец, Иван) олицетворяют четыре *языковых игры* в витгенштейновском смысле (язык любви, язык разума, язык насилия, обывденный язык) и их взаимосвязи. Хотя, вообще говоря, подход к языку как к игре (в буквальном смысле) писательнице чужд. Язык как игру воспринимают Малина (в меньшей степени) и Иван (в большей). Именно Иван, обычный человек, предстающий, в конце концов, неспособным овладеть *языком любви* (по крайней мере в представлении женского «я»), в наибольшей степени склонен воспринимать язык как игру.

¹ Herzzzeit: Ingeborg Bachmann – Paul Celan: Der Briefwechsel / Hrsg. u. komment. von Badiou B., Höller H., Stoll A., Wiedemann B. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. – 402 S.

«Привязать можно, только придерживая что-то про запас, временами чуть отступая, меняя тактику, – словом, тем, что Иван называет игрой» (Бахман, 1998, с. 92).

Женскому «я», ведущему повествование, такое отношение к языку не свойственно:

«Для меня невозможно что-то рассказать про себя Ивану. Но продолжать, не включаясь и самой в игру – почему я говорю “в игру”, правда, почему, это не мое слово, это слово Ивана, – невозможно тоже» (Бахман, 1998, с. 55).

То, что для героини становится основой *нового языка, языка любви*, дающего надежду на примирение с миром, представляется ее партнеру *игрой*:

«С помощью Ивана, который жаждет игры, и ради этого я тоже освоила целый набор ругательных фраз» (Бахман, 1998, с. 93).

Через свою протагонистку, *женское «я»*, писательница в этом романе связывает зарождение чувства с формированием *нового языка*. Первые же шаги ее любви к Ивану рождают новые фразы: «Так или иначе мы отвоевали себе первые немногие группы фраз, дурацкие зачины фраз, полуфразы...» (Бахман, 1998, с. 43). Вскоре, правда, она констатирует: «“Головных” фраз у нас полно, выше головы, так же, как телефонных фраз, как шахматных фраз, как фраз касательно всей жизни. Многих фраз нам еще недостает, не было еще ни одной фразы о чувствах, потому что Иван такой фразы не произносит, потому что я не решаюсь построить фразу такого рода, хоть и думаю об этой далекой недостающей нам группе фраз, несмотря на все хорошие фразы, которые мы уже способны построить» (Бахман, 1998, с. 54).

Пестуя зарождающийся новый язык, «я» боится столкновений с реальностью, ожидая только помех: «В нашу первую фразу мог встрять клаксон автомобиля, полицейский, который стал бы записывать номер неправильно припаркованного мотороллера, какой-нибудь прохожий, который, горланя песню и пошатываясь, протиснулся бы между нами, водитель доставочного фургона, который заслонил бы нам вид, – Господи, не перечислить, сколько всего могло бы нам помешать!» (Бахман, 1998, с. 42). По мере того, как чувства Ивана остывают (во всяком случае, так думает «я»), особый язык двоих, едва возникнув, начинает разваливаться, а с середины третьей главы (когда разрыв с Иваном предощущается героиней как неизбежный) его окончательно и бесповоротно вытесняет молчание – «я» теряет способность к словесному самовыражению.

Последнее слово в романе оставлено за *языком насилия*: «Это было убийство» – так заканчивается роман. «А ведь я была так уверена, что эта прекрасная книга существует и что я найду ее для Ивана. День не настанет, люди не смогут никогда, поэзия не сможет никогда и люди тоже, у них сделаются черные, мрачные глаза, их руками сотворится разрушение, придет чума, та чума, что есть во всех, та чума, которой поражены они все, она скоро унесет их, и это будет конец» (Бахман, 1998, с. 326). Любовь и созданный ею язык оказываются, по Бахман, нежизнеспособными в реальном (мужском) мире.

Разочарование в действенности *языка любви* как инструмента изменения реальности явилось одной из причин творческого кризиса И. Бахман в 1960-е годы. Это, по-видимому, объясняет и удививший в свое время многих критиков и читателей ее отказ от поэзии. С середины 1960-х годов Ингеборг Бахман, признанный поэт, чей лирический талант вызывал восхищение многих, почти не писала стихов. Даже после ее смерти в наследии были обнаружены лишь несколько новых стихотворений. Поскольку язык лирики гораздо ближе к языку любви, чем язык прозы, то, потеряв способность изъясняться на языке любви, она закрыла для себя и область лирики. Ощувив недоступность языка любви и одновременно его очевидную уязвимость по отношению к языкам разума и насилия, она предпринимает последнюю попытку найти альтернативу – соединить любовь и разум, обратившись к прозе.

Вопрос о том, почему она способна вести повествование исключительно от мужского лица, И. Бахман задавала себе давно. По ее признанию, этот вопрос стал для нее одним из стимулов к написанию романа: «Когда я это придумала, мне показалось, будто я нашла персонаж, позволяющий, не отрекаясь от *женского “я”*, все же переложить вес на *мужское*» (цит. по: Firges, 2008, S. 71). Таким образом, считает Ж. Фиржес, в «Малине» она вступает на новый путь: предпринимает попытку, оставаясь в мужской авторской позиции, позволить своему женскому «я» проявить себя – писать, от него не отрекаясь.

Роман «Малина», самой писательницей названный «мнимой духовной автобиографией»¹, по жанру может быть определен как роман о художнике, о женщине-авторе, которая выносит на авансцену эстетико-философские основы собственного творчества.

¹ Шлапоберская С. Предисловие переводчика // Бахман И. Малина. – М.: Аграф, 1998. – С. 10.

«В двойственной фигуре, соединяющей мужское (Малину) и женское “я”, находит выражение диссоциированность – или лучше говорить об альтерировании? – авторской позиции Ингеборг Бахман» (Firges, 2008, S. 71). Не вызывает сомнений, что между обоими полюсами «я», мужским и женским, царит постоянное напряжение. На это явным образом указывает гороскоп героини, составленный в романе астрологом г-жой Новак:

«...Она представила мне мой гороскоп, показавшийся ей необыкновенно странным, я сама не могу не видеть, как резко тут все прорисовано, с первого взгляда, сказала она, в этом гороскопе читается невероятное напряжение, в сущности, это образ не одного человека, а двух, составляющих крайнюю противоположность друг другу, при таких предзнаменованиях, если только я сообщила ей точные данные, я должна подвергаться постоянному испытанию на разрыв... Врозь, сказала г-жа Новак, можно было бы выжить, но вот так, вместе, – навряд ли, кроме того, здесь поразительным образом проявляются мужское и женское начала, разум и чувство, продуктивность и саморазрушение» (Бахман, 1998, с. 267–268).

Как считает Ж. Фиржес, мужской части здесь приписаны рациональность и творчество, а женской – чувства и тяга к саморазрушению (Firges, 2008, S. 72). Но все не так однозначно, ибо «Малина с одинаковой серьезностью рассматривает все: суеверия и лженауки он находит не более смешными, чем науки, о которых через каждые десять лет выясняется, сколько суеверий и лженаучности лежало в их основе и от скольких результатов они вынуждены отречься, чтобы продвинуться вперед... То, что Малина рассматривает все бесстрастно, и людей, и вещи, характеризует его наилучшим образом, вот почему он принадлежит к тем редким людям, которые не имеют ни друзей, ни врагов, однако не замыкаются в себе» (Бахман, 1998, с. 268). Малина разумен и выдержан, но следствием этого становится равнодушие – единственное, в чем его можно по-настоящему упрекнуть. Его разум силен, но он ничему не служит, не служит любви:

«Это равновесие, это хладнокровие, которые ему присущи, рано или поздно доведут меня до отчаянья, я-то ведь реагирую во всех ситуациях, участвую в каждом смятении чувств и несу потери, которые Малина безучастно принимает к сведению» (Бахман, 1998, с. 268).

Малина ни к чему не стремится, его все устраивает, и будь его воля – он бы ничего не менял. Это консервативная сила, основанная на мертвом, застывшем знании, без цели и смысла.

«Я думаю, что перемены и превращения в любом смысле Малину совершенно не трогают, ибо он вообще ни в чем не видит ни хорошего, ни плохого и уже тем более ничего выдающегося. Мир для него просто такой, какой есть, каким он его застал» (Бахман, 1998, с. 269).

К переменам стремится женское «я», представляющее противоположность:

«Я – первый пример безоглядного расточительства, существо восторженное и неспособное разумно использовать окружающий мир» (Бахман, 1998, с. 271).

Как только выявляется описанная структура в системе персонажей, становится ясно, что «Мужская часть (Малина) женского “я” принимает на себя роль рассудка, а также – авторство, а женская часть ставит перед ним задачу записать историю саморазрушения *женского “я”*» (Firges, 2008, S. 73). Психосексуальное напряжение внутри единой двуполой конструкции, воздействующее на женское “я” не только на душевном, но и на телесном уровне, влияя на ее желания и способность к любви, делает ее нежизнеспособной, что и заканчивается разрушением женской части на физическом уровне.

«Нелегко разобраться, что думает сама Бахман: то ли, что бисексуальность является обязательной предпосылкой всякого художественного творчества вообще, то ли, что творческая продуктивность как таковая требует мужского авторства. В обоих случаях, однако, ценой такой продуктивности становится разрушение (или саморазрушение) женского “я”. С этой точки зрения роман “Малина” представляет собой историю такого разрушения» (Firges, 2008, S. 74).

«По Бахман, процесс овладения пишущей женщиной мужской привилегией творчества ведет, с культурно-исторической точки зрения, не к снятию поляризации существующей системы разделения труда по половому признаку, а лишь к выведению ее на поверхность, осознанию: мужской двойник “я”, его alter ego, Малина представляет собой творческое Другое внутри самого

женского “я”»¹. Но он же является и пожирающим его вампиром (Firges, 2008, S. 74).

«Четверо убийц»² постепенно проявляются в тексте романа. Во-первых, это Иван (хотя его вину *женское “я”* истерически отрицает), отвергнувший самозабвенную любовь *женского “я”*, не захотевший или не способный соответствовать ее всепоглощающему стремлению к абсолютной любви. Во-вторых, это Отец как представитель патриархального уклада, осуществляющий властную функцию в семье таким образом, что это приводит если не к буквальному уничтожению дочери, то к формированию у нее стойкой тяги к саморазрушению, лишает ее способности обрести женскую зрелость, «замораживая» на стадии дочери. В-третьих, Отец как олицетворение господствующего символического порядка, многократно виновного в истреблении народов³, но несмотря на это продолжающего осуществлять подавляющую функцию в отношении всякого *другого* и (в том числе) *женского*.

И, наконец, четвертый убийца – Малина, собственное внутреннее *мужское* женского “я”, являющееся внутренним представителем господствующего дискурса, его проводником извне вовнутрь. И последнюю (суммарную) вину за свое вытеснение из реального мира *женское “я”* возлагает именно на него. Эта часть двойственно-двуполой личности автора, стремясь преуспеть в реальном мире, добровольно вписывается в виновный символический порядок, соглашаясь по умолчанию со всеми его требованиями. Малина добровольно отказывается от любви в пользу бесстрастности разума, равнодушия. Он просчитывает ходы, держит все под контролем, и излишне эмоциональная женская составляющая с ее нереалистической потребностью любить ему мешает. Не то чтобы он целенаправленно стремился ее уничтожить, цели такой он не ставит, все происходит само собой: когда она как бы сама делает

¹ Brüns E. Aussenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich: Psychosexuelle Autorposition bei Marlen Haushofer, Marie-Luise Fleisser und Ingeborg Bachmann. – Stuttgart, 1998. – S. 200–201.

² Напр.: «Поэтому я больше ничего не говорю Малине про трех убийц, еще меньше я хотела бы говорить о четвертом, о ком мне ему рассказывать незачем, ибо у меня своя манера выражения и я мало искусна в описаниях» (Бахман, 1998, с. 270).

³ Народ, человеческая общность, человечество соотносятся с женским началом как в современной философии (напр., Адорно), так и в христианской эзотерике (Сведенборг).

выбор в пользу исчезновения, он не видит никаких причин ее останавливать. Вот последний их разговор:

«Я: Что-то, видимо, не задалось у приматов, самое позднее – у гоминидов. Мужчина, женщина... странные слова, странная химера! Кто из нас двоих выдержит испытание с оценкой *summa cum laude*? Я – это было моим заблуждением. Может быть “я” – это предмет?

Малина: Нет.

Я: Но ведь оно есть – здесь и сегодня?

Малина: Да.

Я: У него есть история?

Малина: Уже нет.

Я: Можешь до него дотронуться?

Малина: Никогда.

Я: Но ты должен меня сохранить!

Малина: Должен ли? Как же мне за тебя взяться?

Я: (*con fuoco*) Я тебя ненавижу.

Малина: Ты со мной разговариваешь, ты что-то сказала?

Я: (*forte*) Господин фон Малина, Ваша милость, ваше высокоблагородие! (*crescendo*) Ваше величие и всемогущество, я Вас ненавижу! (*fortissimo*) Обменяй меня, я не против, давайте меняться, ваша честь! (*tutto il clavicembalo*) Я тебя ненавижу! (*perdende le forze, dolente*) Пожалуйста, спаси меня все-таки! Я никогда не питала к тебе ненависти.

Малина: Я не верю ни единому твоему слову, я верю только всем твоим словам в совокупности.

Я: (*dolente*) Не оставляй меня! (*cantabile assai*) Разве ты меня оставишь! (*senza pedale*) Я собиралась рассказывать, но не буду. (*mesto*) Ты один мешаешь мне в моем Воспоминании. (*tempo giusto*) Возьми себе все эти истории, из которых сделали большую историю. Забери у меня их все» (Бахман, 1998, с. 356–357).

По мере нарастания напряженности, которое, впрочем, ощущает только *женское я*, выявляется, что на самом деле они говорят на языках, устроенных совершенно по-разному. Если для языка Малины характерны лаконичность, точность, сухость понятий, то *женское я* гораздо более многословно, интонации его многократно богаче (что подчеркивается итальянскими комментариями в скобках, построенными по образцу принятых в музыкальных партитурах указаний темпа, громкости, тембра), а функции слова в речи совершенно иные. Если его реплики не покидают поля ин-

формации, то ее высказывания наполнены энергией – в данном случае разрушительной.

Нельзя сказать, что Малина не понимает ее – в конце концов он весьма точно формулирует свой способ восприятия ее речи: «Я не верю ни одному твоему слову, я верю только всем твоим словам в совокупности». Оставаясь глухим к эмоциональной, энергетической составляющей сообщения, он честно пытается компенсировать свою глухоту восприятием всего сказанного не по отдельности, а как целого. Однако этого оказывается недостаточно. Ибо целое в его текущем состоянии не является целым, оно повреждено, ущербно. Спроецировав непреодолимый внутренний разрыв на стену жилища («Я: С каких пор у нас трещина в стене? Малина: Я не помню, должно быть, давно»: Бахман, 1998, с. 355), женское я принимает решение исчезнуть и входит в стену, которую не сумело пробить:

«Надо было мне еще написать записку: “Это не Малина”. Но стена расступается, я – в стене, а Малине может быть видна только трещина, которую мы заметили уже давно. Он будет думать, что я вышла из комнаты» (Бахман, 1998, с. 361).

Малина остается невозмутим. Он бесстрастно заполняет собой все освободившееся пространство. Разбивает ее солнечные очки, играет ее кубиком, отодвигает ее подсвечник. И отвечает по телефону Ивану:

«Здесь никакой женщины нет.

Я же говорю, здесь никогда не было женщины с таким именем.

Больше здесь никого нет.

Мой номер? 72 31 44.

Мое имя?

Малина» (Бахман, 1998, с. 362).

Круг замыкается. *Женского я* словно никогда и не было – ведь у него с самого начала не было имени, имя было одно на двоих, и теперь оно остается за *мужским*.

Роман «Малина» допускает прочтение на разных уровнях, объединенных ощущением связи индивидуального и исторического, межличностного и родового, и механизмы взаимодействия, действующие на каждом из этих уровней, – аналогичны. Подавление народов (женское) тоталитарной властью (мужское), истребление их в войнах неизбежно оборачивается (и порождается) подавлением женского в обществе и семье, приводящим к воспроизводству людей (и мужчин, и женщин), носящих в себе

неосознаваемые разрушительные и саморазрушительные механизмы. И если *мужская* агрессия направлена вовне, и поэтому по крайней мере доступна осознанию, то *женская* по природе агрессия обращена внутрь и остается скрытой от восприятия – *мужское* (чье бы то ни было) не видит ее, и потому она закрыта для осознания. Как и все неосознанное, она становится источником страха и ненависти, и потому ничуть не менее опасна, чем агрессия видимая, внешняя, – как для отдельных людей, так и для общества, человечества в целом. В этом ракурсе выявленный И. Бахман проблемный узел рассматривается, препарируется, раскручивается далее в произведениях Эльфриды Елинек.

ЭЛЬФРИДА ЕЛИНЕК

Э. ЕЛИНЕК ПРОДОЛЖАЕТ И. БАХМАН

Фрейлин Еллинек сидит, наклонив голову и ждет, она вставила два листа, проложив их копиркой, но поскольку я молчу и откусываю нитку, то она оживает, когда звонит телефон, снимает трубку, а я говорю: «Скажите, что хотите, что меня нет, что вы пойдете посмотрите... что я больна, уехала, умерла».

(И. Бахман, «Малина»)

В жизни и творчестве И. Бахман и Э. Елинек много общего. Обе родились и выросли в Австрии, вдалеке от столицы. Обе в детстве всерьез занимались музыкой (Э. Елинек даже успешно закончила консерваторию), изучали философию (И. Бахман, защитив диссертацию о М. Хайдеггере, стала доктором философии, Елинек всерьез увлекалась философией французского постструктурализма). Свой путь в литературе обе начали с поэзии, освоили драматургию (И. Бахман – автор нескольких известных радиопьес, Елинек как драматург известна и признана во всем мире), писали эссеистику и прозу. Обе сильны в критическом осмыслении реальности, выросли на идеях критики языка, ставят язык в центр своего творчества – и как предмет осмысления, и как инструмент воздействия на реальность. И обе они – пишущие женщины с далекой от гармонии личной судьбой, и потому трагическая судьба одной стала предметом рефлексии для другой, младшей.

То, что Елинек много думала и писала об И. Бахман, – совершенно естественно и хорошо известно, об этом написано много исследовательских работ (см., напр.: Rommé, 2009; Kanz, 1999). Скрытые и явные цитаты из ее произведений, отсылки к ее биографии можно найти во многих текстах Елинек. Об этом будет сказано ниже. Есть и еще одно интересное совпадение. Персонаж по имени фрейлин Еллинек (Jellinek), правда, с двумя «л», фигурирует в романе «Малина» И. Бахман. Это секретарь женского «я», она помогает разбираться с почтой, отвечать на звонки, систематизировать и раскладывать многочисленные бумажки, хаотически разбросанные по квартире. И хотя чисто теоретически Э. Елинек и И. Бахман к моменту написания романа могли быть знакомы (пи-

сательский дебют Э. Елинек пришелся на 1967 г.¹, однако известность пришла к ней позднее, уже в 1970-е годы), никаких указаний на такое знакомство, а тем более на тесные взаимоотношения между ними обнаружить не удалось. И едва ли И. Бахман, вводя свой персонаж, имела в виду именно эту свою будущую последовательницу. Тем интереснее совпадение – из тех, которые не случайны.

Б. Йирку, составитель и один из авторов сборника статей и эссе о восприятии И. Бахман современными женщинами творческих профессий (Mitten ins Herz, 2009), в статье «Из империи Не-Мертвых: Э. Елинек продолжает И. Бахман» (Jirku, 2009) прослеживает преломление главных проблемных узлов творчества Бахман в сложных провокационных произведениях Эльфриды Елинек. Елинек, считает Б. Йирку, многому научилась у И. Бахман и других женщин-писательниц с трагическими судьбами – Сильвии Платт, Марлен Хаусхофер и др. Их творчество и судьбы в определенном смысле обеспечили ей возможность «высказаться и не сгореть самой», «пройти сквозь пламя, которое разрушило персонажей Бахман и ее жизнь», «чтобы добраться до новых границ и попытаться их преодолеть» (Jirku, 2009, S. 193).

В текстах И. Бахман, подчеркивает исследовательница, воспроизводятся «противоречия женской идентичности, психосексуальные и языковые условия, формирующие и окружающие ее» (Jirku, 2009, S. 193). *Женское «я»* у нее традиционно определяется прежде всего как Другое мужчины; идентификация *женского «я»* происходит через любовь, от которой женщина в то же время страдает и умирает. Елинек делает следующий шаг в том же направлении: констатирует невозможность существования *женского «я»* вообще. И если женских персонажей Бахман знание разрушает, порождая противоречия с предписанной им женской ролью, с которой они себя идентифицируют в рамках господствующего дискурса (исключением является разве что Ундина из рассказа «Ундина уходит»), то персонажи Елинек «осознанно» играют роли, предписанные дискурсом, и остаются в живых.

¹ В 1967 г. Э. Елинек выпустила сборник стихотворений «Тени Лизы»: Jelinek E. Lisas Schatten. – München: Relief-Verlag Eilers, 1967. – 12 S. В 1969 и 1970 гг. последовало эссе «буколит» и роман «Мы только приманка, беби»: Jelinek E. bukolit. – Wien: Rombus, 1969. – 90 S.; Jelinek E. Wir sind lockvögel, baby! – Reinbek: Rohwolt, 1970. – 257 S.

Для Елинек, как и для Бахман, литература – способ преодоления границ. Однако, считает Б. Йирку, «в исполнении Елинек эта позиция звучит более радикально»: «война продолжается другими средствами, собственным, более прямым языком» (Jirku, 2009, S. 194). В отличие от Бахман, описывающей «виды смерти» женских персонажей («Todesarten»), Елинек изображает их «пребывание в смерти» («das Totsein»), их несуществование, невозможность сказать «я». Тема, ставшая центральной в четвертой из «Франкфуртских лекций о поэтике» И. Бахман, звучит в Нобелевской речи Э. Елинек «В стороне». Наряду со «смертью автора» (Р. Барт) и смертью *женского* авторства (И. Бахман) в фокус внимания Елинек, считает Б. Йирку, попадает невозможность «субъекта» женского пола как такового. Ее прочтение И. Бахман аккумулирует биографию писательницы, ее бессилие и отчаяние. «Смерть писательницы» превращается в двойное убийство: она умирает, так и не живя.

Тексты Р. Барта важны для обеих писательниц. Под его влиянием И. Бахман, заостряя вопрос о взаимосвязи растворения и воссоздания, переносила акцент с уровня языка на уровень писательского стиля – уровень «реальных взаимоотношений писателя с языком» (Jirku, 2009, S. 195). И. Бахман предпринимала попытки найти язык, который противостоял бы объектному статусу *женского* и тем самым деконструировал бы существующий культурно-символический порядок. В конце концов, Бахман отказалась от подобных попыток и предложила свою эстетическую программу – проект «Виды смерти». Но если надежды И. Бахман на соответствующие культурно-эстетические изменения носили утопический характер, то Э. Елинек с самого начала отказывается от утопий, представляя в своих романах и пьесах человека как «языковую машину», как лишенный индивидуальности тип.

Отзвук творчества Бахман, влияние ее личности можно обнаружить во многих текстах Елинек. Б. Йирку останавливается на трех, где это влияние подчеркивается самой писательницей: это эссе, посвященное Ингеборг Бахман, «Война другими средствами» / «Krieg mit anderen Mitteln»¹ (1983), киносценарий по ее роману

¹Jelinek E. Der Krieg mit anderen Mitteln // Kein objektives Urteil – nur lebendiges: Texte zu Ingeborg Bachmann / Hrsg. von C. Koschel. – München; Zürich, 1989. – S. 311–320.

«Малина» / «Malina. Ein Filmbuch»¹ (1991), по которому был снят известный фильм Вернера Шрётера с Изабель Юппер в главной роли, и пьеса «Стена» / «Die Wand» (2003), где Бахман – одна из персонажей.

В эссе «Война другими средствами» Елинек полемизирует с тезисом И. Бахман «Нет Войны и Мира, есть только Война» (цит. по: Jirku, 2009, S. 196). В центре – взаимосвязь творчества и биографии женщины-автора. Самоуничтожение *женского «я»* персонажей Бахман соотносится с фактами личной жизни писательницы. Елинек утверждает, что художественный текст – в особенности текст, написанный женщиной, – всегда имеет биографическую основу: женщина-автор «вписана» в него, и воспринимается текст также всегда через призму ее биографии.

Елинек так видит роль женщины в общественном и литературном пространстве: «Женщина – Другое, мужчина – норма. У него есть свое местоположение (Standort) и он функционирует, производя идеологии. У женщины нет места. Взглядом бессловесного иноземца, обитателя другой планеты, ребенка, который еще не приобщен (“расчленен”), женщина смотрит снаружи на действительность, к которой не принадлежит. Но тем самым она осуждена на то, чтобы высказывать правду, а не прекрасную иллюзию»².

В случае И. Бахман число спекуляций по поводу ее личной жизни в связи с текстами было огромным. На примере ее судьбы Э. Елинек осознала, что опровергать сплетни бессмысленно, единственный путь сохранить себя – активно участвовать в формировании мифа о самой себе: отбирать и создавать биографические факты, осознанно вписывая свою биографию в доминирующий дискурс. Только так, полагает Э. Елинек, писательница может защититься от проникновения в личное пространство и продолжить существовать как личность.

Эссе «Война другими средствами» – признание заслуг И. Бахман и одновременно описание механизма растворения женщины в условиях господствующего культурно-символического порядка. По Елинек, И. Бахман была первой женщиной в послевоенной литературе, которая во всех произведениях поэтическими

¹ Isabelle Huppert in ‘Malina’: Ein Filmbuch von Elfriede Jelinek. Nach dem Roman von Ingeborg Bachmann. Mit Mathieu Carrière als Malina in einem Film von Werner Schröter. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

² Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek / Hrsg. von Gürtler Ch. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. – 229 S.

средствами выражала свое страдание, параллельно разрушая собственную жизнь. Только феминистки позднее разъяснили это страдание. Елинек, однако, дистанцируется от феминизма, построенного на солидарности всех женщин.

На примерах персонажей Бахман она показывает, что фашизм начинается в отношениях мужчины и женщины, в которых женщина приговорена к небытию и исключена из общественных процессов. В любви она видит «продолжение войны другими средствами». На примере романа «Малина» Елинек показывает, что и в любви женщина лишена возможности развиваться – не только интеллектуально, но также и в области чувственного и эротического. Любовь как форма женского самоотрицания, единственная, принятая в дискурсе, разоблачается ею как «продолжение войны другими средствами». И если Бахман, протестуя против вписывания женщины в миф о любви и смерти, в конце концов, сталкивается с разрушением женщины под тяжестью этого мифа, то Елинек изначально признает, что женщина приписана к любви (и смерти) и этим определяется.

«Я» женщины, по Бахман, обладает качественно другими свойствами, чем мужское; оно знает, что наряду с индивидуальным одновременно включает в себя и коллективное «я», иными словами, – «не я», а значит, и потенциальную способность к действию от лица «коллективного субъекта». У мужчин восприятие «я» индивидуально и непрерывно, они просто исполняют ожидания «общества», не сливаясь с ним, что отчетливо проявляется, например, в мужской мемуарной литературе (Jirku, 2009, S. 196).

Ощущая себя жертвами, женские персонажи поздней прозы Бахман идентифицируют себя со всеми жертвами вообще и, находясь в этом непризнанном и как бы не существующем статусе, лишены возможности инициировать общественную дискуссию – соответствующий субъект высказывания в общественном дискурсе отсутствует. Сущность страдания женщины – в том, что как индивидуум она в дискурсе не существует, в нем присутствует лишь коллективный объект или субъект, называемый женщиной. И если у Бахман такое положение вещей выявляется, например, через мотив исчезновения физического тела женских персонажей, наделенных чувственностью и интеллектом, то Елинек осознанно помещает женское тело в такие условия, что из него исчезает «я» – тем самым демонстрируя иллюзорность его бытия, «не-бытие».

У обеих писательниц звучит тема своей страны (и народа), тема Австрии, и у обеих – там идет «война всеми средствами»

(Jirku, 2009, S. 199). Но если у Бахман Австрия представляет собой скорее утопическое пространство, неразрывно связанное с прошлым, то у Елинек Австрия – здесь и сейчас – страна убийц, в которой смерть чувствует себя как дома.

Тезисы, намеченные в эссе, Елинек развивает в киносценарии по роману «Малина». Приступая к работе над сценарием, она стремилась создать «верную, хотя и в определенном смысле радикализированную адаптацию, которая продолжила бы роман 60-х годов в современность»¹.

Сценарий обнажает разрушение *женского «я»*, сохраняя главный проблемный узел: с одной стороны, необходимость занять мужскую позицию рассказчика, чтобы иметь возможность реконструировать процесс духовного и психического развития *женского «я»*, с другой – амбивалентность мотивации и цельности персонажей. Как утверждает З. Вайгель, «в триаде “я”, Малина и Иван И. Бахман реализовала намерение найти новую форму повествования, в которой смогла показать диалектику разума и страсти (Малина – “я”) не только в координатах напряжения межполовых отношений и любовной страсти (Иван – “я”). Тем самым роман выходит далеко за рамки тривиального противопоставления (мужской рассудок – женская страсть)» (Weigel, 1999, S. 27).

Э. Елинек подхватывает и развивает это новшество, тем более что кинематографические средства predispose к эффектам двойных отражений. Она вводит в сценарий мотив «женского вуайеристского взгляда», который, однако, лишен возможности к развитию и замирает на стадии «пристального взгляда». В эпизоде, когда героиня идет через парк и, случайно наткнувшись на парочку, вместо того чтобы удалиться, наблюдает за любовниками, не в силах отвести взгляд и покидает сцену, лишь получив пощечину от мужчины, видно, как под пристальным взглядом субъект перетекает в объект и сливается с наблюдателем. Героиня переступает установленные границы межполового общения и неосознанно провоцирует латентную мужскую жестокость (Jirku, 2009, S. 202).

Как считает Б. Йирку, Елинек формирует живое, постоянно изменяющееся пространство смыслов между текстом романа, сегодняшним днем, двумя авторами (Бахман, Елинек) и читателем/зрителем. «Я» романа, существующее за рамками возможных

¹Röhmild D. Zur Verfilmung von Ingeborg Bachmanns Roman «Malina». Ein Gespräch mit der Drehbuchautorin Elfriede Elinek // Diskussion Deutsch. – Frankfurt a.M., 1995. – 42. – S. 136.

оценок, по сценарию перемещается в пространстве, не имеющем четких границ. Целостность «я» произрастает из мира отражений: «Я вошла в зеркало, я пропала в зеркале, я заглянула в будущее, я была в ладу с собой, и вот я опять с собой в разладе» (Бахман, 1998, с. 149), – констатирует безымянная героиня романа «Малина».

В киносценарии «я» превращается «просто в какую-то женщину» (Jirku, 2009, S. 202) и не оставляет возможности для индивидуализации. Елинек подчеркивает невозможность одновременно переживания женщиной креативности и сексуальности, осознанно работая с двумя главными топосами романа: разъяснительным аппаратом из области клинической психиатрии и нюансами слияния-разделения автора романа и «я».

«Женщине» (а не «я») предписана роль проекции мужчины. Эта женщина (не как «я») не имеет возможности выразить себя в писательстве (ибо быть женщиной предполагает следование заданной программе) и не может иметь собственного имени. Как женщина она получает роль, но не имя: индивидуализации, которой обладают Малина и Иван, она лишена. «Я» исчезает в провале стены, а рассказчик-мужчина, Малина, записывает историю. Как alter ego «я», как «разумный» принцип, готовый к борьбе и войне, Малина остается жить, чтобы рассказывать, в то время как чувственная, восприимчивая и любящая часть рассказчика входит в стену, где пребывает в состоянии смерти.

Важной темой романа Бахман Б. Йирку видит также невозможность для женского «я» выразить себя средствами общепринятого патриархального языка, языка насилия и подавления, языка убийц. «Я» использует разные языковые возможности в общении с Малиной и с Иваном, но каждый раз убеждается в недостижимости понимания. «В противоположность Бахман, “я” Елинек не исчезает в стене, а выступает из разлома, чтобы получить Нобелевскую премию» (Jirku, 2009, S. 206). Тесно связанные с языковой рефлексией диалоги романа в фильме изъяты из контекста и представлены как радикализованная реальность.

Пьеса «Стена» построена на цитатах из произведений трех писательниц, названных в начале – Ингеборг Бахман, Марлен Хаусхофер и Сильвии Платт. Все три действуют как персонажи, наделенные узнаваемыми чертами своих прототипов, а также некоторых других женщин-писательниц второй половины XX в., чьи судьбы разрушил конфликт между знанием и страстью. В отличие от героини романа «Стена» (1963) Марлен Хаусхофер они не становятся убийцами, а обращают агрессию, пропитавшую общество,

против себя – убивая самих себя. Их желание создать свое собственное тело, представить женское тело как конструкт, просветить собственную «естественность» и представить бытие-женщиной как произведение искусства приводит их к самоубийству, совершая которое они выступают одновременно как субъекты и как объекты своих действий, избегая смерти от руки мужчины, и тем самым, в жестоком смысле, спасая свое достоинство. Смерть женщин-авторов в пьесе Елинек представляется актом свободы и независимости (Jirku, 2009, S. 207).

И если для Бахман *женский голос* в господствующем дискурсе неминуемо ведет к смерти, исключая самого себя, будучи невозможен настолько, что заговорить удастся только ценой жизни, то Елинек, принимая эту невозможность, все-таки говорит – говорит из состояния смерти.

МЕСТО ПИШУЩЕГО: «В СТОРОНЕ»

Отрицая темную предпосылку всей жизни, не позволяя смерти считаться Нечто, но превращая ее в Ничто, философия создает для себя самой видимость свободы от предпосылок.

(Ф. Розенцвейг, «Звезда спасения»)

«В стороне» / «Im Abseits»¹ называется Нобелевская лекция Э. Елинек, 2004. Так писательница определяет позицию, из которой пишет: «Пишущий пребывает вовне, и его позиция служит жизни, пусть она и находится вне жизненных пределов... пишущий извне наблюдает за жизнью, вершащейся в другом месте, вдали от него... В мир иной он еще не ушел, однако он всегда уходит в сторону» (Елинек, 2006, с. 7–8).

Такое «место пребывания», освобожденное от бурления жизни, чуждо живущим. Оттуда возможен беспристрастный взгляд, который им едва ли доступен и тем более приятен, ибо показывает «их многообразие в свойственной им однообразности» (Елинек, 2006, с. 8). И оттого «место» становится шатким и полным опасностей: «Когда находишься в стороне, всегда надо быть готовым к тому, чтобы отскочить еще и еще на шаг, прыгнуть в ничто, в бездну, начинающуюся как раз на твоей обочине. Там, в стороне, кроется ловушка, ждущая своей добычи, она распаивается, чтобы заманить тебя поглубже. Она привлекает тебя, увлекает вовнутрь. Нет, я не хочу терять из виду тот путь, по которому я не иду. Я хочу описать его как следует, описать достоверно и точно. Уж если я на него смотрю, из этого должен выйти какой-то толк. Но этот путь безжалостен ко мне. Он не оставляет мне выбора. Что мне остается? Мне недоступно само движение по пути, я не могу двинуться прочь. Я уйду, оставаясь на прежнем месте. Но и там для надежности мне необходима защита от собственной незащитности, равно как и от ненадежной почвы, на которой я стою» (Елинек, 2006, с. 9).

В таком положении единственной опорой для писательницы становится язык. Язык для Э. Елинек – живой. Единственное, что

¹ *Jelinek E. Im Abseits: Rede zur Verleihung des Literaturnobelpreises am 10.12.2004 in Stockholm // Theater der Zeit. – B., 2005.–60, Н. 1. – S. 4–9. В рус. пер.: Елинек Э. В стороне: (Нобелевская лекция) / Пер. с нем. А.В. Белобратова // Елинек Э. Клара Ш. / Под ред. А.В. Белобратова. – Тверь: KOLONNA publications: МИТИН ЖУРНАЛ, 2006. – С. 5–23.*

живо безусловно, по сути своей¹, и потому в соприкосновении с языком она видит возможность остаться в живых, даже уйдя от жизни. Однако, будучи живыми, слова непредсказуемы, их взаимоотношения с «хозяином» – непросты и неоднозначны, они не терпят насилия и давления, потому что свободны, и слушаются только по собственному желанию, хотя сами еще далеки от совершенства². Иными словами, нет никакой гарантии, что они будут слушаться:

«Рядом со мной, вселяя в меня уверенность, а не только охраняя меня, идут мои слова, проверяя, правильно ли я поступаю, насколько я по-настоящему неправильно описываю реальность, ведь мои слова всегда описывают реальность неправильно, они не могут иначе, однако делают они это так, что любой, кто читает или слышит их, сразу замечает, что они неправильные. Они ведь лгут! И этот сторожевой пес, мое слово, мой поэтический язык, который призван защищать меня, для этого я его и держу, вдруг на меня набрасывается. Мой защитник хочет меня покусать. Мой единственный защитник, не позволяющий другим людям меня описывать, мой язык, мои слова, которые существуют как раз для того, чтобы описывать все что угодно, но не меня саму, – потому-то я и исписываю бездну бумаги, – моя единственная защита оборачивается против меня же. Неужели мои слова даны мне лишь для того, чтобы они на меня нападали, прикидываясь моими защитниками? Я искала в словах, в письме защиту, но теперь мои спутники, мои слова, которые в своем движении, в звучании представлялись мне надежной опорой, оборачиваются против меня. Ничего удивительного. Я ведь всегда им не доверяла» (Елинек, 2006, с. 9–10).

Начиная свое говорение-описание из небытия, Э. Елинек отнюдь не стремится тем самым «заговорить смерть», не подпустить ее к себе. Хотя и такая функция говорения известна в литературе, особенно в австрийской литературе. Она, например, характерна для протагонистов старшего соотечественника и современника Елинек Томаса Бернхарда (1931–1989)³.

¹ Такое понимание Слова практически совпадает с изложенным, напр., в Евангелии от Иоанна (Ин 1: 1–4). Присутствует оно и у И. Бахман.

² Этот же мотив развивается в стихотворении И. Бахман «Слова» / «Ihr Worte, auf, mir nach» (*Bachmann*, 1978, Bd. 1, S. 162–163; в рус. пер.: *Бахман*, 2000, с. 142–146).

³ См. об этом: *Ташкенов С.П.* Метастазы патриархальности и «женское письмо» // Гендерная проблематика в современной литературе. – М.: ИНИОН, 2010. – С. 153–154.

В отличие от Т. Бернхарда Э. Елинек говорит из «состояния смерти» с самого начала, а значит, ей не нужна смерть «заговаривать», прогонять. Ее слова уже не испытывают давления снаружи – им не приходится сдерживать внешнюю угрозу, – и они могут свободно распространяться во внешнем по отношению к «месту говорения» пространстве. Речь обретает другую направленность (собственно, возвращает себе естественную направленность, утраченную ранее) – изнутри вовне, – и в результате жизнь обнаруживается там, где ее быть, кажется, не может. Или доносится из той сферы, которую Л. Витгенштейн последним постулатом своего «Логико-философского трактата»¹ закрепил за молчанием. «С литературной точки зрения меня всегда интересовало, как облечь в эстетическую форму то, о чем невозможно сказать. Молчание – всегда наилучшая позиция. Но я постоянно пыталась кружить вокруг темного пятна истории, о котором так много рассказано, но так мало сказано, пробуя обозначить его контуры – высказать невысказываемое, произнести произносимое...» (Белобратов, 2003), – признается Э. Елинек в интервью.

Язык у нее «непроизвольнопроизвольно» возвращает себе божественную функцию, которую в обычной жизни, «там, на дороге», утратил. Будучи живым, язык ставит собственные цели: в частности, оживление мертвого (а не убийство живого – как «обыденный язык» в физической реальности), и писательница волея-неволей следует за ним (так как, отойдя от «жизни», никакой другой возможности оставаться в живых себе не оставила): «Сказать словами – процесс вовсе не произвольный, он непроизвольнопроизволен, хочешь ты этого или нет. *Слова знают, чего они хотят.* Им хорошо. Вот я, к примеру, этого не знаю, *мне неизвестны имена.* Говорение, вообще всякое речение безостановочно изрекается там, на дороге жизни, не имея ни начала, ни конца, но назвать это сказываемым словом я не могу. Бесконечны речи тех, кто на ней стоит, потому что остановиться никто не желает, слишком они занятой народ. Они все там, на дороге. Но меня там нет. Там только мои слова, порой покидающие меня и идущие к людям, не ко всем подряд, а к тем, настоящим, реальным людям» (Елинек, 2006, с. 10).

«Меня слушают, хотя мои слова меня не слушаются, хотя я их уже совсем потеряла из виду. О моих словах много чего говорят. Поэтому им самим много говорить не приходится, и это тоже

¹ «О чем невозможно говорить, о том следует молчать»: (Витгенштейн, 1994, Ч. 1, с. 73)

хорошо. К ним прислушиваются – как они медленно говорят, говорят вслед тому, что где-то кто-то нажимает на красную кнопку, и происходит страшный взрыв. Остается сказать лишь одно: Отец наш небесный... Слова мои имеют в виду не меня, хотя кто же, как не я, родитель моих слов – или, точнее, родительница? Я – родительница языка моего отечества. Родной язык был здесь с самого начала, он всегда был во мне, вот только не было отца, который имел бы к этому отношение. Мой родной язык часто вел себя непристойно, мне это ясно давали понять, однако я понимать не хотела. Сама виновата. Отец покинул нашу маленькую семью, оставил родной язык. Он был прав. И я бы на его месте тоже здесь не осталась. Теперь мой родной язык последовал за отцом, ушел от меня прочь. Он, как уже сказано, там, на той стороне. Он прислушивается к людям, идущим по дороге. По той дороге, по которой так рано ушел отец. Теперь мой родной язык знает что-то – бог знает что, – чего он раньше не знал. Но чем больше он знает, тем меньше это о чем-нибудь говорит» (Елинек, 2006, с. 17).

Говорение из смерти – не новая позиция в литературе. Всякий большой писатель так или иначе подавал весть оттуда (Достоевский, Камю и др.). Новое состоит в ясности осознания своего «места», повлекшей необходимую работу по синтезу нового художественного пространства и языка («языка мертвых?»), который позволил бы осуществить неосуществляемую коммуникацию.

При этом сама смерть перестает быть чем-то однородным, сущность чего может быть определена как отсутствие жизни. Смерть у Елинек образует сложное иерархическое пространство, внутри которого, собственно говоря, и существуют живые. Так, в пьесе «Облака. Дом» / «*Wolken. Heim*» «мертвые мертвые», пребывающие под землей, и «немертвые мертвые», обитающие в облаках, образуя каждый свой коллективный субъект, пытаются влиять на живых. Вот как определяет тех, других и третьих переводчица пьесы на русский язык Т.А. Баскакова: «Три части немецкого народа выступают в пьесе как три коллективных, если можно так выразиться, персонажа: немертвые, мертвые и живые» (Баскакова, 2010, с. 173).

«Немертвые – умершие великие поэты и мыслители; их “извергла земля” и они существуют в облаках (или: в виде облаков) и в людской памяти... обитают наверху, в небе; связаны с духом, со словом; похожи на детей, ибо отрешены от земных забот; называют себя “немертвыми”, “сынами богов”, “ангелами истории”, “добры-

ми духами”, “странниками”, “вечными детьми”, “небесным родом”, “небожителями”, “спящими”».

«Мертвые – герои войн, погребенные в земле и не нашедшие там покоя... обитают в самом низу, в глубинах земли; тоже отчасти связаны со словом; называют себя “мертвыми”, “героями”, “праведными”, “корнями мандрагоры”, “костями истории”» (Баскакова, 2010, с. 173–174).

Те и другие воздействуют на «живых», которые обитают на поверхности земли, между этими двумя типами «мертвых».

«Я знаю только, что подвержена навязчивой идее вынести тайну на свет и извлечь мертвых из гробниц, а жертв – из забвения. Как собака, которая откапывает падаль... В нашей немецко-говорящей стране семьи жертв были жестко отделены от семей палачей, и работа памяти о Холокосте различна в зависимости от того, продельвается она детьми палачей (какой бы ни была ее глубина) или детьми жертв. Речь идет о процессе, который почти произволен, и направление которого трудно изменить»¹, – неустанно подчеркивает писательница.

В интервью газете «Лё монд де ливр» писательница прямо формулирует свою цель – «извлечь мертвых из гробниц, а жертв из забвения», невзирая на сопротивление господствующего дискурса. Но и активное противодействие – не ее метод. Она выбирает воздействие через язык – литературу «в ее решительном бессилии», и продолжает говорить, смещая реальность и исподволь расшатывая основы, не надеясь на скорый успех: «Всеобщность, тоталитарность не допускает ничего, кроме абсолютного холода господства. Подобно паразиту она уничтожает все, что не укладывается в ее рамки. Кроме того, я, в частности, не думаю, что литература оказывает большое влияние, по моему ощущению, ее воздействие часто оказывалось переоцененным с обеих сторон – как со стороны писателей, так и со стороны властей. Ее сила – в трагедии нелепой женщины (в моем случае) или нелепого мужчины. Литература – в своем решительном бессилии – должна стремиться сместить реальность, заставить ее отклониться от курса, единственно тем, что она написана. По-другому это не работает...

Речь не только о том, чтобы ввести в литературу политический подтекст с его пафосом и господской интонацией, а о том, чтобы “литераризовать” этот пафос, например, пафос антифашиз-

¹ Елинек Э. «Идти до предела насколько возможно»: Интервью (Le Monde Des Livres, 19.01.2007). – Режим доступа: <http://noblit.ru/content/view/682/33/>

ма и, обратившись к байкам и дурным шуткам, заставить его вымотаться и разорваться в словесной игре (таков мой метод), чтобы потом воссоздать на более прочной основе. Искусство (если только я действительно владею им) или, скажем лучше, моя миссия нацелена на то, чтобы сделать тривиальной не вещь, а слово, следующее уже намеченными путями. Поскольку то, что нельзя выразить, нельзя больше и помыслить. Можно сказать, что мои поиски достигли кульминационной точки в “Детях мертвых”, этот роман является для меня итогом пути в работе с языком. Это высшая планка, на которую я осмелилась замахнуться в литературе»¹.

В отличие от протагонисток И. Бахман, которые под вытесняющим воздействием реальности выбирают молчание в разных его вариантах (Ундина – витгенштейновское, значимое; *женское «я»* в «Малине» – абсолютное молчание мертвых), Эльфрида Елинек делает выбор в пользу говорения. Но пока ее «язык мертвых» не стал по-настоящему живым, одной из главных особенностей ее говорения остается крик – вызов, эпатаж, шок. Чтобы перекричать бессмысленные шумы актуальных дискурсов, приходится кричать. Этим определяется первая особенность ее стилистической стратегии, отчетливо проявившаяся уже в ранних текстах, – «подрывная».

¹ Елинек Э. «Идти до предела насколько возможно»: Интервью (Le Monde Des Livres, 19.01.2007). – Режим доступа: <http://noblit.ru/content/view/682/33/>

«ПОДРЫВНАЯ СТРАТЕГИЯ»: ПОКА КРИЧУ, ЖИВУ?

При нанесении и получении ударов обе стороны выступают друг для друга в качестве субъективных объектов... Всякая борьба необходимо приводит к взаимному превращению субъектов в нечто вещественное.

(П. Слотердаик, «Критика цинического разума»)

Описывая «подрывную» стратегию разрушения мифов в романах Э. Елинек, доктор филол. наук из Самары Г.В. Кучумова определяет избранную писательницей авторскую позицию как «холодную» позицию интеллектуального превосходства, «язвительную и реалистически беспощадную», при которой «единственно возможным методом разрушения современных мифов становится деструкция», осуществляемая «в шифрах “жесткого реализма”» (Кучумова, 2009, с. 9). Исследовательница подчеркивает, что Елинек активно использует эффект острашения, намеренно добиваясь шокирующего воздействия на читательское восприятие: не только «очуждая» описываемые явления, но и «ожутчая» их. В ее романах очуждаются как принятые в обществе символы, так и классическое наследие прошлого – в особенности литература и музыка.

«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... товар, готовый к употреблению. Филармония, в стенах которой звучит высокая музыка, приобретает... сходство с публичным домом» (Кучумова, 2009, с. 9).

По мнению Г.В. Кучумовой, Елинек намеренно перекодирует социальное поведение в сексуальное, причем нарочито непристойное и неуместное, или же неадекватное и несвоевременное. «Физиологический ужас» она изображает как повседневную бытовую норму, как естественный ход вещей. «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», – считает Г.В. Кучумова (Кучумова, 2009, с. 20).

Сюзанна Бёмиш (Bömisch, 2008) связывает подрывную стратегию деконструкции мифов в творчестве Э. Елинек с категорией «абъектного», введенной Ю. Кристевой¹ в качестве одной из ведущих категорий анализа «искусства отвратительного». Немецкоязычные понятия «абъектное» («abjekt»), «абъект» («das Abjekt») восходят к соответствующим терминам в английском и французском языках и обозначают нечто «низкое, пошлое, вульгарное, дурное, порочное». Понятие «абъекции» возводят к латинскому «ab-jicere», что буквально обозначает «отбрасывать от себя», «выбрасывать», «низвергать», «удалять».

Ю. Кристева видит в «абъекте» нечто такое, что отщепляется от субъекта и низвергается им в пространства несуществования, откуда тем не менее оно то и дело всплывает, угрожая разрушить самоидентификационные конструкции субъекта. Все, что относится к телесным отверстиям, размыванию границ между внутренним и внешним, поглощению и поглощенности, границам между бытием и небытием (например, гниение), – потенциально подпадает под эту категорию.

С. Бёмиш рассматривает тексты Э. Елинек как литературу «абъекта», «абъектное искусство», утверждая, что указанная проблематика играет у нее особую роль. Акт творения, как и творческий акт языкового выражения, неоднократно предстает у Елинек как рвотный. Игра с «абъектным», считает исследовательница, становится действенным инструментом разрушения мифов, эффективной критики фашизма, критического осмысления семантики самоотграничения субъекта от «абъектного» и, соответственно, женского, ибо, по Кристевой, целью «абъекции» является, в первую очередь, материнское, женское тело (Bömisch, 2008, S. 35).

Женское как фигура «абъекции» представляет, по мнению С. Бёмиш, лейтмотив творчества Э. Елинек (Bömisch, 2008, S. 37). Начиная с романа «Любовницы» / «Die Liebhaberinnen» (1975) многочисленные метафоры гниения, разложения в ее текстах выражают невозможность для женщины построить в реальности свою идентичность. Отбрасывая его за ненадобностью, воспитыва-

¹ Kristeva J. Pouvoir de l'Horror. Essai sur l'abjection. – Paris: Seuil, 1980. – 247 p.

вая к нему отвращение, считает Елинек, человечество обрекает себя на вечный круговорот насилия и убийства – как на индивидуальном, так и на семейном, социальном и историческом уровнях.

В текстах «Бембиленд» и «Вавилон»¹, указывает С. Бёмиш, Елинек вскрывает тесную связь между войной, насилием, мученичеством и инцестом. Зависимость от материнского, которая при подавляющей власти в патриархате не может быть благополучно разрешена, всплывает вновь и вновь – в форме фанатизма, поисков спасения, отрицании женского. В одном из трех монологов «Вавилона», написанном от женского лица, «Маргит говорит» («Margit sagt»), мужчины-мучители и фанатичные мученики, «чистые» женоненавистники на службе у Аллаха, предстают инфантильными, так и не отделившимися от матери сыновьями: «Он должен любить только свою мать – и точка. Согласитесь, что от него требуется не так уж много. Он всю жизнь был здоровеньким, мой гвардейский офицерик, он хороший солдат, солдат каких мало... он все еще сидит на горшке и громко требует избавления» (Елинек, 2008, с. 125).

Бесконечное воспроизводство насилия, демонстрирует писательница, коренится в «абъектном» – в том, что было отброшено человечеством не глядя, с отвращением, вытеснено в «небытие» (а таково в ее понимании и положение «женского» в господствующем дискурсе). И теперь вынуждено напоминать о себе доступными средствами – поднимая одну за другой волны отвращения и ужаса, рождающиеся в глубинах бессознательного, порождая нескончаемую череду актов насилия и убийства.

Работая с пластами бессознательного, не только индивидуального, но и коллективного, Э. Елинек в «Вавилоне» последовательно и целенаправленно развенчивает психоаналитический дискурс, ставший органичной частью господствующего дискурса с его выраженной потребительской ориентацией, коллаборационизмом и ограниченностью.

«Во время родов я хотела во что бы то ни стало занять член, и вот теперь должна расплачиваться за то, что отдала его сыну, уж очень он меня упрашивал» (Елинек, 2008, с. 137).

«Я получила сына в подарок, но куда девалось мое сверх-я, вот что удивительно, ведь оно так окрепло и разрослось, я хотела сказать, распрямилось? Я очень долго искала свое сверх-я, но так и не заметила, как по оплошности его проглотила. И внушила себе,

¹ В рус. пер.: (Елинек, 2008).

что пока ничего не нашла. А оно давно уже здесь, в полной готовности. А я его не нашла» (Елинек, 2008, с. 136).

Подобным образом фрейдовский психоанализ последовательно и остроумно деконструируется на нескольких страницах. Его стратегия, по Елинек, приводит к абсурду, лишь на первый взгляд, представляющему синтез противоположностей. Параллельно деконструируется и христианство в его профанированной форме, усвоенной властным дискурсом.

«Я как нарочно была убита на избранном мной чудесном кроваво-крестном пути к Богу, хотя этот путь отменно обставлен столбиками с распятиями и распрекрасно отмечен страданиями... Едва я успела оглядеться, чтобы понять, что сотворил со мной Господь, как у меня родился его сын. Он просто выскользнул из меня. Но ведь я и сама – дитя божье! Мать никогда не бывает права, прав всегда только отец! Я понимаю, рождение представляется ему чем-то невыразимо ужасным, жестоким, подобным тяжелой операции без наркоза. Что до сына, то пока я и сама не знаю, что у него на уме и к какому виду относится. Было ли то, что Бог со мной сотворил, и в самом деле убийством. Нет. Кажется, тут было нечто другое, хотя и столь же насильственное» (Елинек, 2008, с. 113).

Параллельная деконструкция обнажает аналогии в треугольниках Бог – человек – Сын Божий (жертва) и отец – мать – сын, где позиция жертвы по аналогии с первым треугольником переносится с матери на сына (причем с одобрения, если не по воле, отца). Елинек в этом тексте попеременно переносит фокус внимания на пары: Бог – человек, мужчина – женщина, мать – сын, показывая, что с точки зрения диалектики отношений они воспроизводят друг друга. Мать относится к сыну так, как к ней – господствующий дискурс (олицетворяемый мужчиной), но и Бог, в свою очередь, в своем «отношении» к человеку воспроизводит отношение мужчины к женщине.

Собственно говоря, под сарказмом, создающим крайнюю степень очуждения, здесь просвечивает иное понимание жертвы Христа: Сын всегда становится жертвой вместо матери, показывает Э. Елинек. Дева Мария (женское) предстает жертвой уже потому, что решения «впустить в мир» Бога она не принимала – это было немыслимо и потому полностью исключено в рамках Ветхозаветного дискурса. Ее «поставили в известность» (Благовещение), как, впрочем, и Иосифа. «Божественное вмешательство» свершилось через нее, нарушив ее право на свободный выбор.

И не потому, что, будь она свободна, выбор был бы другим, а потому лишь, что в общественном дикурсе отсутствовала принципиальная возможность подобного выбора: такая возможность не могла быть помыслена. А значит, по-другому божественное вмешательство осуществиться и не могло.

Но при этом произошло нарушение Закона – было нарушено право на свободный выбор: Бог выступил как «принуждающая инстанция», как «обольститель» по отношению к невинной жертве. Но Закон как Закон божественный остается таковым лишь тогда, когда его нарушение неминуемо влечет расплату. И Бог «расплачивается» – готовностью принести в жертву Сына. Жертва Сына может еще быть отвергнута обществом – опять-таки в результате свободного выбора. Народ (женское начало), вбирающий в себя Мать, может растворить в себе ее жертву, освободив от нее Сына, но этого не происходит. И ключевым моментом становится предательство как неверность, как непреложное свойство «мира сего», актуального дискурса. Не случайно в эпизодах Тайной вечери и потом, в Гефсиманском саду, Христос неоднократно дает понять, что личность предателя несущественна: в обществе как оно есть, где «верные» спят, всегда найдется человек, готовый эту нишу занять (отсюда и призыв к бодрствованию)¹.

Своей беспощадной деконструкцией Елинек выводит на свет скрытый универсальный механизм, действующий в жизни каждого индивидуума и человечества в целом. В «Вавилоне», написанном в 2004 г., мерцает то, что можно назвать «положительной программой». Растворение жертвы (не забвение, не превознесение, не культ, не отрицание и вытеснение, а именно «растворение» через индивидуальные осознания) в коллективном сознании – тот путь, который мог бы остановить непрекращающееся «производство жертв». А пока:

«Куда же я подевала вязальные спицы, они нужны, чтобы выколоть сыну глаза! Ему не надо видеть, что я с ним делаю, и вот я никак не могу найти эти дурацкие спицы. Ах да, он взял их себе, чтобы другой не видел, что он хотел бы с ним сделать! Даже *быть одновременно преступником и жертвой* он непременно хочет сам, мой сынок! Вы только представьте себе, тем и другим сразу! Он не хочет насиловать, и чтобы его насиловали тоже не хочет. У него

¹ См., напр.: Мк 14:27, Лк 22: 21–22; Мф 26: 31, 40–41, 45–46; Мк 14: 38; Лк 22: 46; Ин 13: 26–27.

было время решиться на что-нибудь одно! Чего же теперь он хочет? Он хочет все делать сам, и чтобы с ним делали тоже хочет» (Елинек, 2008, с. 137–138).

Искаженное отношение «мужчина – женщина» в своей тесной связи с отношениями «Бог – человек», «власть – народ», «родитель – ребенок», по Елинек, бесконечно воспроизводится в реальности, продолжая себя из прошлого в будущее и порождая замкнутый круг насилия и убийств.

ВОКРУГ БЕЗДНЫ: ТОПОЛОГИЯ В ПОЭТИКЕ ЕЛИНЕК

Множество Ничто, являющееся предпосылкой философии, реальность смерти, не изгоняемой из мира и возвещающей о себе в несмолкаемой крике своих жертв, превращает в ложь основную идею философии, идею единого и всеобщего познания Всего – еще до того, как эту идею помыслили.

(Ф. Розенцвейг, «Звезда спасения»)

Поэтика Елинек создает особую топологию. Не удовлетворяясь возможностями «поверхностного» языка, действующего в мире, деформированном непримиримыми оппозициями, растягивающими его в плоскость, она ищет выхода, осуществляя деконструкцию «плоского» языка.

Юлиана Фогель (Vogel, 2010), профессор университета Констанца, считает, что все тексты Э. Елинек пронизаны недоверием к пластичности. Трехмерное пространство в них сводится к плоскости, намеренно разрушаются эффекты перспективы и объемности. Плоскость, поверхностность становятся организующим принципом ее текстов – будь то романы (от «Любовниц» до «Детей мертвых» и «Алчности»), пьесы или эссе. «Даже когда писательница пластически изображает плоскости и вытаскивает на свет чудовищные искривления, она полностью игнорирует иллюзионистское воздействие телесного мира» (Vogel, 2010, S. 9).

Даже и «глубинный смысл» в ее текстах, который должен скрываться под поверхностным слоем, утрачивает, по Ю. Фогель, трехмерность. Редуцируя трехмерные явления до двухмерных фактов, писательница обманывает ожидания определенной глубины культурологического измерения. Тексты Елинек артикулируют жажду уплощения: плоскость у нее предстает плоской, поверхность по-настоящему поверхностной, и отсутствие глубины оказывается пустотой. Через стратегии уплощения Елинек разрушает ту иерархию культурных ценностей, которая лежит в основе упорядочивания пространства, одновременно подрывая основы медийной литературной политики, воплощаемые в массовой литературе.

Подобные стратегии уплощения, отмечает Ю. Фогель, действуют уже в первых текстах Елинек («буколит»¹, «Мы только

¹ Jelinek E. bukolit. – Wien: Rombus, 1969. – 90 S.

приманка, беби!»¹): текст – только страница в книге, ее можно разрезать ножницами вдоль предварительно нарисованной линии. При этом получится прямолинейный разрез без каких-либо закруглений. Элементами конструкции ранних текстов писательницы Ю. Фогель считает вырезанные фрагменты, обрезки, пребывающие «в постоянной тревоге, в движении и не имеющие шансов прийти к покою, стабильности. Созданный таким образом текст остается нестабильным и превращается в арену перемещений, сдвигов, беспорядочных изменений, что ставит под сомнение саму возможность пребывания картины во времени» (Vogel, 2010, S. 12).

Начиная с романа «Михаэль. Руководство для инфантильного общества»² (1972), и особенно посвященного Р. Барту эссе «Бесконечная невинность»³ (1970) в произведениях Э. Елинек важное место отводится критике СМИ, олицетворяемых телеэкраном. Характеризуя молодое поколение как духовно не состоявшееся и попавшее в зависимость от СМИ, она показывает, что и по эту сторону экрана восприятие остается только двухмерным, плоским. Плоскость, порожденная телевидением, превращается в политически индуцированный объект устремлений. Двухмерность предстает теперь результатом насильственного и в то же время желаемого массами уничтожения формы. «Характерные для инфантильного сознания черты – духовная незрелость, отсутствие “заботы о себе” – выступают источниками насилия и агрессии, садомазохизма и вуайеризма, ненависти к себе и близким. В таком сознании, уверена Елинек, заложены зародыши насилия, агрессии, зла, которые впоследствии развиваются в сексуальный деспотизм, в терроризм на работе и в семье, в “обыкновенный фашизм”» (Кучумова, 2010, с. 177).

В топологической перспективе исследует Ю. Фогель и мотив одежды в произведениях австрийской писательницы – в особенности в ее театральных пьесах 1990-х годов. В знаковом поле моды и одежды, так же как и в явлениях, связанных с «перекройкой» тела (пластическая хирургия), Э. Елинек видит отражение «психического коллапса трехмерности» (Vogel, 2010, S. 14). Одежда в ее произведениях всегда «не подходит», плохо сидит, не добавляет пластичности облаченному в нее телу, – напротив, тело все более напоминает

¹ Jelinek E. Wir sind lockvögel, baby! – Reinbek: Rowohlt, 1970. – 257 S.

² Jelinek E. Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. – Reinbek: Rowohlt, 1972. – 118 S.

³ Jelinek E. Die endlose Unschuldigkeit // Jelinek E. Prosa. Hörspiel, Essay Text. – Schwifting: Schwiftinger Gallerie-Verlag, 1980. – S. 49–82.

одежду, которую можно «вывесить на бельевую веревку». «Персонажи Елинек представляют собой не что иное, как омертвевшие кучи одежды, утверждающие свою полноценность и причастность жизни чередой преходящих эрекций» (Vogel, 2010, S. 17).

Важные изменения в концептах плоскости и плоского Ю. Фогель отмечает в романе «Дети мертвых» (1995), в котором вводится образ «складки» (связанный с мотивом одежды). Наличие складок предполагает возможность постоянного изменения формы; четкие ограничения и границы, организующие плоское пространство, теряют смысл, им на смену приходит некая реальная сила, действующая в неевклидовом пространстве, в эмпирическом же мире не воспринимаемая. Это сила «несправедливо убиенных», сила жертв, погребенных в земле. В финале романа «Дети мертвых» Э. Елинек универсализирует противопоставление глубины и поверхности и показывает высвобождение этой силы, приводящее к разрушению поверхности, которое оказывается фатальным именно из-за того, что никакого внутреннего пространства под поверхностью нет.

Фатима Накви (Naqvi, 2010) из университета Нью-Джерси (США) продолжает исследовать взаимосвязи глубины и поверхности в произведениях Э. Елинек, обращаясь к парадоксальной топологии, развернутой в эссе «Страх. Расстройство»¹ (2006). Не поддающуюся ясному высказыванию связь между страхом как симптомом и сознательной борьбой с ним писательница выражает через топологические структуры. С одной стороны, она переосмысливает традиционный для немецкоязычной литературы психоаналитический подход, с другой – создает новую топологическую и топографическую модель, которая самой своей структурной невозможностью делает возможной жизнь и, прежде всего, искусство. Ее размышления о страхе поначалу вскрывают полную безнадежность ситуации – в том, что касается его преодоления. Однако следующая за этим переоценка ценностей открывает возможность позитивной оценки страха. Именно такие парадоксы Ф. Накви относит к «невозможным возможностям».

В эссе «Страх. Расстройство» ситуация, как считает Ф. Накви, проецируется в трехмерное пространство, в котором страх способен вести к единственной цели – к Ничто. Топографической метафорой этого состояния становится кривизна – все предстает искривлен-

¹ Jelinek E. Angst. Störung // Modern Austrian Literature. – Ohio: Bowling Green State univ.; Houston: Rice univ., 2006. – 39, ¾. – Режим доступа: <http://ourworld.compuserve.com/homepage/elfriede> 7.07.2007.

ным, а исправление – невозможным. «Ярость от невозможности войти внутрь, но и вновь выбраться наружу, хотя там, внутри, так и не побывал, направляется на себя самого, против собственной неспособности противостоять тому, чего боишься» (Naqvi, 2010, S. 134). Творческий импульс, художественная креативность рождаются, по Елинек, там, где происходит столкновение с неведомым и ужасным или конфронтация с «абъектным». Корень беспредметного страха в конфликте сознаваемой вроде бы непринадлежности индивидуального «я» отвергаемому, неконтролируемому и пугающему «мы» и извечной, непреложной тем не менее его принадлежности этому «мы». Таким образом, страшящийся субъект пребывает в «невозможном» положении: с одной стороны, он «оседлан страхом», ибо чуждое неведомое «мы» пугает его, с другой – не может двинуться с места, ибо сам является его частью.

Однако к концу эссе, отмечает исследовательница, безвыходная ситуация парадоксальным образом разрешается. Возможность борьбы со страхом рассматривается в начале лишь для того, чтобы показать ее бесперспективность. Риторика борьбы разоблачается как иллюзорная, сопротивление предстает отступлением, а урон наносится вовсе не противнику (страху) и даже не внешнему миру, а только самому «я», которое отступает прежде, чем подставляет грудь противнику. Здесь Ф. Накви вновь видит «невозможную возможность», подобную описанной выше: сначала «я» наносит себе удар, а потом оказывается, что это правильно, ибо никому другому ущерб не нанесен. Противником «я» предстает то самое «мы»: «У нас нет иного противника кроме всего», – пишет Елинек (цит. по: Naqvi, 2010, S. 136). И потому, сопротивляясь страху, мы только усиливаем его силой собственного страха, который «вечен и сидит на нас верхом: стряхнуть невозможно» (Naqvi, 2010, S. 137).

Разоблачая стратегию сопротивления экзистенциальному страху как несостоятельную, Елинек выстраивает новую топологию возможности. «Я», пришедшее в соприкосновение с чудовищным, не может войти, но не может и удалиться, единственное, куда оно может «двинуться» – это по кругу, вокруг бездны, оставаясь на одном и том же расстоянии от ее центра, где обосновалось чудовище. Борьба со страхом предполагает бесконечное движение по замкнутому кругу, по одной стороне ленты (где царит безнадежность), но после того, как бесперспективность подобной борьбы осознана, происходит незаметный переход на другую сторону ленты, полную возможностей. В результате вокруг центра экзистенциального ужаса формируется топологическая структура, напоминающая ленту Мёбиуса.

ЭМБРИОЛОГИЯ НАСИЛИЯ: «ПЕРЕД ЗАКРЫТОЙ ДВЕРЬЮ»

*Ничто каждой новой смерти есть новое, всегда
заново ужасающее Нечто, от которого нельзя ук-
лониться ни говорением, ни молчанием.*

(Ф. Розенцвейг, «Звезда спасения»)

В романе «Перед закрытой дверью» / «Die Ausgesperrten» (1980), как и во многих других своих художественных текстах, Э. Елинек разрабатывает оппозицию «палач – жертва».

Категории «палач» и «жертва» в ее понимании представляют собой две стороны одной медали и связаны с полом. Связь эту можно сформулировать так: вслед за О. Вейнингером Э. Елинек рассматривает каждого человека как комбинацию «идеальных» типов «М» и «Ж» в индивидуальной пропорции. Однако эти «идеальные» исходные типы, по ее мнению, уже не идеальны. Оба они уже содержат «ошибку»: чистый тип «М» содержит «ошибку», которую можно обозначить как «палача», а чистый тип «Ж» содержит «ошибку», которую можно назвать «жертвой». Таким образом, получая (генетически и в результате воспитания) свои «М» и «Ж», каждый человек одновременно приобретает «ошибку» – индивидуальную комбинацию «палача» и «жертвы», где «палач» складывается из «палача» в «М» отца и «М» матери, жертва – из «жертвы» в «Ж» отца и «Ж» матери. На актуализацию преимущественно той или другой «ошибки» в реальной жизни наряду с полом оказывает воздействие воспитание и сопротивление среды.

«Палач» и «жертва» в понимании Э. Елинек проявляются и в отношении к языку. «Палачу» свойственно «чрезмерное говорение», стремление «заговорить» мир, тем самым лишая его способности сопротивляться, – чтобы в конечном итоге подчинить себе, овладеть им (и, значит, перестать бояться). «Жертва», напротив, говорить неспособна. Она лишена дара речи, ее обыкновенное состояние – немота в сочетании с ощущением собственного бессилия. Не находя выхода в словах, обида накапливается до состояния клокочущей ярости, когда готова прорваться наружу в форме самого жестокого насилия – и тогда «жертва» мгновенно превращается в «палача».

Помимо отцовской фигуры «палача» и дочерней фигуры «жертвы» (как это было у Бахман), Э. Елинек исследует также

материнскую фигуру «палача» (напр., мать в «Пианистке») и сыновью фигуру «жертвы» (напр., в «Вавилоне»).

Разрушительная плоская диалектика «палач» – «жертва» в рамках семьи представлена в романе «Перед закрытой дверью». «Палачом» выступает отец семейства Витковски, «жертвой» показана мать. Двое детей, близнецы, мальчик и девочка, подростки, причудливым образом соединяют в себе обе позиции. Роман начинается с описания бессмысленно жестокого нападения группы подростков, включая обоих детей, на прохожего. Корни насилия и его способности неограниченно распространяться во внешнем мире Э. Елинек выявляет в обыкновенной (австрийской) семье.

Роман может быть прочитан как эмбриология насилия в самом широком смысле. Семья порождает своего убийцу. Отца, мать и сестру в финале романа убивает сын Райнер, названный так матерью (носителем нереализованных духовных потребностей) в честь поэта Райнера Марии Рильке, воплощения идеала. Препарируя психику благополучных подростков-гимназистов, Елинек показывает, что в них непременно обитают убийца и жертва. Вторая возможность реализуется в судьбе сестры-близняшки Анны.

Интересны языковые стратегии обоих подростков, как они показаны в романе. Райнер – поэт, интеллектуал, жаждущий самовыражения, утверждения своего индивидуального «я» и обретения власти через слово. Его потребность в словесном самовыражении доходит до абсурда – начав говорить, он не может остановиться, используя речь как власть, которая дает ему право манипулировать другими людьми, он стремится «завладеть миром» через речь, «заговорить» его до смерти. Его сестра Анна, едва ли уступающая ему в интеллектуальном снобизме, отличается, по сути, только тем, что, столкнувшись с сопротивлением внешнего мира, наоборот, умолкает. «Анна погружается в молчание, а Райнер – в маниакальную болтливость, посредством которой он пытается завладеть миром и присвоить его себе» (Елинек, 2004, с. 268).

Анну время от времени сковывают внезапные приступы молчания, когда она не может произнести ни слова и в состоянии только писать и играть на рояле. «Анна устроилась на заднем сиденье, где без стеснения источает грубый запах пота, напоминающий запах испуганного животного. И все же она стоит на более высокой ступени в смысле культуры, благодаря игре на фортепиано. То, что не в состоянии протиснуться наружу из ее рта, похоже, сочится изо всех ее пор» (Елинек, 2004, с. 334–335).

«Во-первых, Анна презирает людей, у которых есть собственные дома, автомобили и семьи, а во-вторых – всех остальных особей без разбора. Она готова взорваться от ярости в любой момент. Словно клокочущий багровыми водами пруд. Он заполнен немотой, которая беспрерывно нашептывает ей что-то. Она не похожа на девушек с перманентом или с болтающимся из стороны в сторону хвостиком, она не торчит в магазине грампластинок, вслушиваясь в мелодийку шлягера и беспокойно перебирая ножками в такт, когда заводится от клевого ритма. Все люди, кроме самой Анны, располагаются на скользкой ледяной поверхности без конца и без края, и она пинками гонит их перед собой. Гонит к бесконечной кромке обрыва, которого не видно, но он, надо надеяться, существует, гонит, чтобы сбросить их всех в ледяную, мертвящую воду. С братом она говорит о литературе и философии, а из нее самой рвется наружу язык созвучий, издаваемых чревом рояля» (Елинек, 2004, с. 21).

Здесь звучит тема вынужденной немоты как состояния не просто противоречивого, но и взрывоопасного. Стремление к высказыванию очень велико, а языковые возможности господствующего дискурса не только ограничены или недоступны, но и скомпрометированы долгой историей лжи, подавления и насилия, а потому презренны. В результате огромный багаж невысказанного создает такое давление изнутри вовне, что взрыв неизбежен. Вопрос только в том, куда будет направлена агрессия: на себя (самоубийство) или вовне (убийство).

На примере «языка природы» в романе деконструируется утопия идеального языка, близкая (как было показано) И. Бахман. У Елинек эта идея вложена в уста образованной матери, на словах стремящейся приобщить детей к высотам духа, на деле же остающейся безропотной и безмолвной жертвой постоянного сексуального и ментального насилия со стороны отца. «Есть настоящий язык цветов, который мать в свое время изучила. Розы обозначают любовь, при условии, что они красные, а гвоздики символизируют социалистическую партию, при условии, что они тоже красные. А потом, есть еще цветы, которые могут выражать постоянство, верность, доверие и тому подобную чепуху, их никак нельзя по ошибке перепутать, иначе это будет означать катастрофу для любимого человека. Да и в самом общем смысле существует язык природы, который можно услышать только в полной тишине. Он либо скрыт в глубине души человека, либо нет, и если он у человека в душе есть, то человек может его расслышать. Это так же

важно, как и сухое книжное знание, хотя оно является весьма важной предпосылкой. Следует обращать внимание и на попадающиеся по пути корни необычной формы, камни, переплетения сучьев, сознательно ими пренебрегать нельзя» (Елинек, 2004, с. 117).

Утопическая программа универсального языка, изложенная как бы в согласии с мистической традицией, вывернута наизнанку – беспощадной иронией и тем, что звучит из уст матери, которая в глазах собственных детей непрерывно лжет самой безропотной неподлинностью своего существования в положении жертвы. Разумеется, все услышанное от нее вызывает в детях резкое отторжение – и тем хуже, если она произносит верные вещи. Елинек показывает здесь, как лживая позиция говорящего превращает в ложь все сказанные им слова.

Сталкивается с природой и Райнер, будущий убийца, а пока еще – плодovitый поэт. Он предпочитает язык природы «облагороженной», отчужденной от самой себя, лишенной своего языка и вынужденной ограничиваться лишь теми средствами, который ей оставил садовник:

«Деревья смешанных пород содрогаются под порывами ветра, упираясь в ночное небо. Кажется, будто невидимая рука трясет их одновременно, ухватившись за железные скобы, но такая иллюзия беспорядка была когда-то намеренно создана садовником, в действительности это строжайший порядок, потому что садовник специально подобрал и посадил деревья именно таким образом... Впечатление непринужденное и в высшей степени художественное, как раз такого впечатления хочет добиться Райнер, который скорчился у подножия наобум выбранного дерева и терзает ни в чем не повинный немецкий язык, как изволит выражаться в его адрес учительница немецкого, и все же сочинения его скорее необычны и зачастую бросают вызов общепринятым нормам и условностям... Он в бешенстве наносит несколько ударов по стволу голубой ели, потому что ему никак не приходит на ум нужное слово, ну совсем никак, но когда он в пятый раз обрушивает свой гнев на безвинное дерево, то вот оно, слово, тут как тут, – конечно же, это слово – смерть, и от него расходится кругами мрачное настроение. Райнеру необходимо все время думать о смерти и делать подходящее выражение лица. По-французски смерть – женщина и встречается в книгах Кокто, в немецком же – это мужчина и встречается в его сочинениях. Стихотворение находится в состоянии возникновения, которое мучительно и зачастую кончается ничем, потому что поэт малодушно и преждевременно капитулирует. А терпения у него

слишком мало, ведь возникновение стиха сопряжено с муками и, к сожалению, требует времени, которым поэт по большей части не располагает, ведь он призван сотворить кое-что еще, а не только одно это стихотворение, а потому он должен постоянно стремиться вперед» (Елинек, 2004, с. 172).

Здесь обнажается неподлинность поэтического таланта Райнера: он не умеет ждать, не умеет слышать окружающий мир; язык природы, даже «укрошенной», ему недоступен. В отличие от садовника, который знал, что делает, Райнер выбирает дерево, под которым устроиться, наобум. Природа для него бессловесна и представляет собой «неживой» объект, на котором можно сорвать ярость.

Присутствует здесь и другой план: «ни в чем не повинный немецкий язык» (язык фашизма, уничтожившего миллионы), в котором «смерть» мужского рода (и тем самым не является частью природы) противопоставляется французскому языку – именно на нем писал поэт-мистик Кокто, и «смерть» там, будучи женского рода, принадлежит природе, а не противостоит ей.

Можно увидеть в этом романе и перенесенную на другую культурную почву версию «Преступления и наказания», лишенную, однако, пафоса покаяния и перерождения, несущего надежду. Здесь нет покаяния и нет искупления, поскольку в собственных глазах (в рамках представлений, сформированных дискурсом) Райнер-убийца действует чуть ли не легитимно – расправляется с «палачом» и убирает свидетелей.

ПОДОБНОЕ УБИВАЕТ ПОДОБНОЕ: «ПИАНИСТКА»

Эрот жестикулирует, но не разговаривает, а если и случается, то лишь загадочными намеками, образной музыкой.

(С. Кьеркегор, «Дневник обольстителя»)

Идея половой амбивалентности властного дискурса развивается Э. Елинек и в романе «Пианистка» / «Die Klavierspielerin» (1983). В основу сюжета положена история взаимоотношений матери и дочери, чудовищная ущербность которых, распространяясь на все сферы жизни обеих (в первую очередь, дочери, главной героини романа), накладывает отпечаток на внешний мир, искажая и извращая окружающую реальность, делая жизненную ситуацию героини невыносимой. «Содержание первой же фразы, своеобразной идиллической затравки, опрокидывается, оборачивается своей полной противоположностью и мгновенно встраивается в оппозицию “реальность – видимость”. Не успев умилиться взаимной нежности матери и трогательно опекаемого ею чада, читатель вынужден с небес – нет, не спуститься – упасть, грохнуться, причем не на землю, а прямоком на ристалище, где в поединке не на жизнь, а на смерть сошлись непримиримые враги. Оказывается, “дитяти” уже за тридцать и шустра Эрика по необходимости: в неведомо который раз она пытается ускользнуть от грозящей ей “расправы” и в неведомо который раз “мамочка”, “инквизитор и расстрельная команда в одном лице”, настигает дочь, “призывает ее к ответу”, “прижимает к стенке”, “допрашивает” и “распинает” свое “ускользающее из рук создание”¹» (Леонова, 2010, с. 347).

Стремясь во что бы то ни стало вырастить из дочери музыкального гения, мать присваивает себе безграничную власть над ней, и это «патологическое по масштабам желание “взрастить гения” и столь же патологическое желание подчинить себе дочь, единолично распорядиться ею, парализовать ее волю» (Леонова, 2010, с. 348) представляет собой изощренную форму сублимации садистских наклонностей, «сместившихся в сторону дочери после того, как под рукой не стало прежнего объекта – мужа, в результате супружества помешавшегося и заботливо помещенного женой в сумасшедший дом» (Леонова, 2010, с. 348).

¹ Елинек Э. Пианистка. – СПб., 2002. – С. 7–8.

Мать обладает абсолютной властью над поработанной дочерью не только внутри общего дома, но и во внешнем мире. Ее разрушительное присутствие в сознании и жизни дочери ощущается постоянно, что достигается писательницей за счет «ужасающей предметности» (Леонова, 2010, с. 348) описаний. «Едва увидев “выползающий из ее собственной утробы бесформенный кусок глины, она, не мешкая, принялась энергично месить и обрабатывать его”¹ да так и не прекратила этого занятия: вот она “напяливает на ребенка музыкальную сбрую”², вот “усердно принимается развешивать на мелкие части”³ надежды Эрики, а вот “свинчивает крышку ЕЕ черепа, самоуверенно запускает в него руку и роется там, что-то выискивая”⁴» (Леонова, 2010, с. 348). Однако, считает исследовательница, в подобной ипостаси мать из романа Э. Елинек вполне тривиальна и «легко вписывается в созданную мировой литературой (Генри Миллером, Франсуа Мориак и др.) галерею матушек-монстров, первенство которых, однако, успешно могли бы оспорить литературные папаши-монстры» (Леонова, 2010, с. 349).

Но хотя главный конфликт романа описывается прежде всего оппозицией «палач – жертва», воплощаемой в отношениях матери и дочери, Е.А. Леонова констатирует, что позиции участниц оппозиции подвижны. Образ дочери сам по себе амбивалентен. Во многих эпизодах Эрика превращается в копию матери и легко превосходит ее в бессмысленной жестокости. «Поведение Эрики закономерно, – подчеркивает Е.А. Леонова, – знающая в отношении себя только язык глумления и насилия, она только этот язык и могла усвоить, только им в совершенстве и овладеть и, соответственно, только на нем и изъясняться – с матерью ли, с приглянувшимся ей Вальтером Клеммером, с другими людьми» (Леонова, 2010, с. 350).

Е.А. Леонова отмечает здесь важную для Э. Елинек тему взаимосвязи языка и реальности. Э. Елинек показывает, как язык насилия порождает реальность, непреодолимо разделенную на «палачей» и «жертв». В гендерном аспекте роль жертвы у Елинек предназначена женщине. Однако, в отличие от Бахман, писательница вскрывает половую амбивалентность обеих позиций. Переложить всю ответственность на «палачей», по ее мнению, – не выход.

¹ *Елинек Э.* Пианистка. – СПб., 2002. – С. 39.

² Там же. – С. 43.

³ Там же. – С. 53.

⁴ Там же. С. 37.

«Жертва» тоже несет свою долю ответственности: усвоив «язык насилия», жертва не обязана на нем говорить, порождая все новые волны насилия, она, например, имеет право хранить молчание или попытаться говорить как-то иначе.

И эта тенденция намечена в образе Эрики Кохут. Не зная другого языка и не имея, таким образом, собственного средства воздействия на подавляющую реальность, Эрика бежит из нее в реальность «ночную», которая, как ей кажется, вообще ни в каком языке не нуждается, — туда, где царит «доязыковое», инстинктивно-физиологическое. Она совершает ночные вылазки в Пратер — «ночные», скорее, по сути, «когда вполне приличный в своей “дневной” жизни человек превращается в один сплошной сгусток инстинктивно-физиологического, целиком погружается в таинственно-инфернальную тьму своего и чужих тел, в необузданную телесно-тварную стихию» (Леонова, 2010, с. 350). Э. Елинек показывает, что «жертва», чувствуя себя вытесненной из «дневной», поддерживаемой властным дискурсом реальности, не находя себе в ней места, обречена на поиски места в «вытесненной» реальности — каковой в силу длительной исторической традиции табуирования оказывается и «женская» стихия телесного.

Однако полное вытеснение стихийной телесности из «дневной» реальности, полное отрицание ее дискурсом, не оставляющее возможностей для осознанного (в том числе и языкового) освоения, порождает лишь непреодолимое разделение реальности на «дневную» и «ночную». Когда разум спит, чудовища продолжают рождаться, ибо стихия, из которой они произрастают, не будучи просветлена осмыслением, тем не менее живет, оставаясь источником всего живого. И живет по собственным законам, не постижимым для разума, который, поддавшись страху, избрал путь вытеснения и подавления.

«Ночной Пратер с его притонами и преступлениями, с его выброшенными “на обочину жизни и профессии обитателями”, — это гротескный образ “города на панели”, где “венские нравы расцветают самым пышным цветом во всех своих неограниченных дурных качествах”¹. В “царство чувственности” Эрику гонит судорожный “поиск новых, невиданных зрительных впечатлений”, потребность приобщиться к запретной для нее самой сфере... шагнуть, что называется, “за черту”, посредством подглядывания и подслушивания создать иллюзию собственного участия в любов-

¹ Елинек Э. Пианистка. — СПб., 2002. — С. 213.

ном акте» (Леонова, 2010, с. 350). Пассивное, молчаливое подглядывание и подслушивание, замещающее потребность в (активном) участии, являющемся прерогативой субъекта, – единственное, что остается «привычной жертве», пребывающей (и ощущающей себя) в роли «предмета», привычно насилуемого и унижаемого существа. Как полагает Е.А. Леонова, обилие гротескно-откровенных сцен в романе служит автору «одним из средств донесения до читателя мысли о том, что попрание всех проявлений свободы личности неизбежно оборачивается агрессией и разрушением, поражением и катастрофой, а загнанная в подполье естественная человеческая природа непременно за себя отомстит, обернется противоположностью – сплошной, если можно так выразиться, физиологизацией, уродующей чувства, извращающей мысли, поступки, и, что еще страшнее, регенерирующей зло и аномалии в других» (Леонова, 2010, с. 351).

Размышления о лексических особенностях романа подводят исследовательницу к актуальной во всех текстах Э. Елинек проблеме «слова в изображении всего, что связано с “материально-телесным” низом» (Леонова, 2010, с. 353).

Сущность ее Е.А. Леонова формулирует, цитируя героя романа Олдоса Хаксли «Гений и богиня»: «До чего все-таки груб наш язык! Если умалчиваешь о физиологической стороне эмоций, гресишь против фактов. А если говоришь о ней, это выглядит, как желание прикинуться пошляком или циником. Страсть или тяга мотылька к звезде, нежность, или восхищение, или романтическое обожание – любовь всегда сопровождается какими-то процессами в нервных окончаниях, коже, слизистой оболочке, железах и пещеристой ткани. Те, кто умалчивает об этом, – лжецы. К тем, кто не молчит, приклеивают ярлык развратника. Тут, конечно, сказывается несовершенство нашей жизненной философии; а наша жизненная философия есть неизбежный результат свойств языка, абстрактно разделяющего то, что в реальности всегда нераздельно. Он разделяет и вместе с тем оценивает. Одна из абстракций “хороша”, а другая “плоха”... но природа языка такова, что не судить мы не можем. Иной набор слов – вот что нам нужно. Слов, которые смогут отразить естественную цельность явлений»¹.

Соглашаясь с героем Хаксли в том, что необходимость обновления языка (и не только введение «киного набора слов») назре-

¹ Хаксли О. Гений и богиня / Пер. с англ. В. Бабкова // Иностранная литература. – М., 1991. – № 5. – С. 108.

ла, исследовательница подчеркивает, что разработка новых языковых пластов, построение новых стилей является задачей, которую Э. Елинек считает самой важной в своем творчестве. «Очевидно, изображение “дневной” и “ночной” (или “теневой”) жизни подражает существованию, условно говоря, “дневного” и “ночного” стилей. Именно последний в “Пианистке” от страницы к странице набирает разгон, и преодолеть его “фронтальную атаку” непросто (при том, что в романе – при наличии непристойностей в поведении героини – по сути, нет непристойной, ненормативной лексики; правда, и к эвфемизмам для обозначения физиологических явлений автор не прибегает). Однако приходится согласиться, что подобный язык – “язык тела”, как сказано в самом романе, – для Э. Елинек важнейшее средство художественного воссоздания и внешней и внутренней “естественной” жизни человека в неурезанном виде: так физиологический аффект выливается в художественный эффект» (Леонова, 2010, с. 354).

Уделяя внимание особенностям языка в романе «Пианистка» (а большинство выделенных особенностей присущи всем текстам австрийской писательницы), Е.А. Леонова подчеркивает его предельную вещественность, предметность. Оснований для такой предметности языкового изображения, по ее мнению, два. Это, во-первых, заикленность Эрики Кохут на собственных переживаниях, ее предельное одиночество среди других людей, для которых она только вещь, инструмент, предмет собственности. «“Собственность” (“многоликакая собственность”, “неугомонная собственность”) – одно из наиболее часто используемых в романе определений: “Главная мамочкина задача состоит в том, чтобы удерживать собственность в одном и том же месте, по возможности в неподвижном состоянии”¹» (Леонова, 2010, с. 355).

Во-вторых, это невозможность для Эрики Кохут подлинного «осуществления», пребывание ее «по ту сторону жизни». Множество вещей, названных в романе, являют собой ее опредмеченные и овеществленные чувства и переживания. Таково, например, платье. «Платья – это и обещание свободной от материнского “патронажа” жизни, красивой в своей естественности; и “свидетели ее тайных желаний”, агентура в логове врага; и катализатор ее фантазий взамен вытесненных порывов; и заменитель друзей и близких» (Леонова, 2010, с. 355). В образе платья соединяются протест против власти матери и неосознанное стремление ей уподобиться:

¹ Елинек Э. Пианистка. – СПб., 2002. – С. 11.

«Платье для Эрики то же, что сама Эрика – для матери» (Леонова, 2010, с. 356).

Лексический состав «Пианистки», как считает исследовательница, генерализуется «аффективным состоянием Эрики, обусловленным целым букетом комплексов (в особенности комплексом семьи, подавленной сексуальной жизни)» (Леонова, 2010, с. 356). Помимо «телесной лексики» она выделяет в нем «семейную лексику» (мамочка, дочь, ребенок, отпрыск, отец, дом, свое гнездо и т.д.), военную (заградительный огонь, воинственный пыл, карательный поход, горячий боец), охотничью (мужчины-охотники, чуют добычу, ее дома натаскивали, охотничьи угодыя и др.), кулинарную, отдающую каннибализмом, а также – тюремную и, наконец, зоологическую. «Зооморфным кодом маркируются все аспекты содержания романа, а также все названные выше лексические пласты. Создается впечатление беспримерного и беспредельного зверинца, в котором человеческое все убывает, а животнo-инстинктивное – все прибывает» (Леонова, 2010, с. 356).

Еще одна важная лексическая группа – это призванные закамуфлировать подлинную ситуацию клише и идиомы, порождения поведенчески-мировоззренческих стереотипов, правил общественного сценария, требующего от персонажей приспособиться и существовать исключительно в масках.

Подчеркивая монологичность романа «Пианистка», Е.А. Леонова отмечает его сходство с потоком сознания в «Улиссе» Джойса, но видит в нем и «талантливую художественную реализацию фрейдовской “техники свободных ассоциаций”» (Леонова, 2010, с. 356). Стиль романа характеризуется, по ее мнению, обилием непредсказуемых метафор, неожиданных персонификаций, тавтологий, призванных «не открыть, но спрятать»; чередованием вязкого письма и письма скачкообразного, импульсивно-лихорадочного; почти медицинским препарированием физиологии ущербной личности; игрой словами и смыслами, каламбурами, звукописью, выраженным ритмическим рисунком; экстремально достоверной и одновременно гротескной конкретикой; очевидным интеллектуализмом, объемным цитатным потенциалом, включающим музыкальные, музыковедческие, литературные, мифологические аллюзии и реминисценции; «кричащей антиномичностью, сцеплением несцепляемого» (Леонова, 2010, с. 357); тиранией времени как дискретной, разрушающей силы, а также – горьким сарказмом.

Индивидуальный стиль Э. Елинек Е.А. Леонова определяет как «клинический импрессионизм (по аналогии с термином “кли-

нический реализм”, предложенным в свое время В. Реем в отношении произведений А. Шницлера, Г. Бара и некоторых других писателей рубежа XIX–XX вв.)» (Леонова, 2010, с. 359).

Г.В. Кучумова предлагает рассматривать искаженные отношения деспотичной матери и дочери-жертвы в романе Э. Елинек «Пианистка» в широком социокультурном контексте (Кучумова, 2010). В фигуре деспотичной матери, считает она, персонифицированы существующие в современном обществе визуальные стратегии власти. Мать выступает в романе в отцовской, мужской роли – как Всевидящее Око («Auge des Gesetzes»), от которого не скрыться и не убежать; как карающая инстанция, от которой ждут неминуемого наказания (Кучумова, 2010, с. 182). Олицетворяя в данном случае властный дискурс, «мать настойчиво формирует у дочери единственную и окончательную “реальность”, усиленно навязывая ей нужный для поддержания власти формат восприятия мира. Наделяя саму себя “божественными полномочиями”, мать с момента рождения дочери принимается на свой лад лепить ее из “бесформенного комка глины” (Lehmklumpen)» (Кучумова, 2010, с. 182). И как властный дискурс, показывает Э. Елинек, мать несет свою долю ответственности за разрушение дочери, за ее непреодолимую тягу к самоуничтожению, проявляющуюся на всех уровнях – физическом (стремление испытывать боль, в том числе нанося себе физические повреждения), душевном (отсутствие эмоциональной жизни, убитой в зародыше), духовном (невозможность конституировать себя как личность, способную на свободный выбор).

Исследуя феномен тирании материнства, писательница выводит новую формулу тоталитарной власти, исходя из традиционной в психоанализе модели тоталитаризма в рамках семьи (по Фрейду), а именно в отношениях матери и дочери. Фигура отца как обладателя фаллоса и носителя закона замещается в романе фигурой властной матери. «Применительно к данной модели отношений “мать–дочь” речь идет о реализации парадигмы инцеста второго типа. Если использовать расширительное определение инцеста первого типа (комплекс Антигоны “сестра–брат” в модели Леви-Стросса, Эдипов комплекс “мать–сын” в модели Фрейда), то парадигма инцеста второго типа базируется на связи “мать–дочь”, в максимальной форме контакта двух одинаковых фигур, осуществ-

вляемого зачастую посредством третьего – мужчины¹) (цит. по: Кучумова, 2010, с. 178).

В европейской литературе Средних веков, отмечает Г.В. Кучумова, тема «мать–дочь» звучала маргинально и редко становилась предметом художественного осмысления. В культуре Просвещения женские персонажи, облеченные властью, и вовсе отсутствовали, поскольку доступ к образованию и власти в те времена имели исключительно мужчины². Однако к концу XIX в. обозначился интерес к теме власти матери над инфантильной дочерью. «Варианты “фаллической матери” легко обнаружить также в романах Ф. Кафки “Замок” (“Das Schloss”, 1921–1922), “Америка” (“Der Verschollene”, 1911–1918). В последнем интересна фигура Брунелды, тирания которой проявляется в патологическом симбиозе “мать–сын”. Среди прочих примеров укажем на роман Э. Канетти “Ослепление” (“Die Blendung”, 1935), в котором проигрывается связка “властная жена-мать” – “инфантильный муж-ребенок”. И лишь на исходе XX в. в западноевропейской литературе окончательно утверждается новый, “маскулинный” образ женщины – властной матери (“das phallische Frauenbild”)³. Подобно мифологическому герою Кроносу, властная мать в попытках обмануть время “пожирает” своих детей. Она удерживает их в лоне своей заботливости, делает беспомощными и инфантильными, с тем чтобы легче осуществлять над ними контроль и сохранять свое господствующее положение» (Кучумова, 2010, с. 179).

Роман «Пианистка» Э. Елинек, как и другие ее романы 1980-х годов («Перед закрытой дверью», 1980; «Похоть», 1989), построенные в первую очередь на разносторонней проработке оппозиции «палач – жертва», вскрывает закономерность, имеющую универсальный характер. Ребенок «жертвы» всегда носит в себе черты «палача» (и отчасти «жертвы»), а ребенок «палача» – всегда потенциальная «жертва» (и отчасти «палач»). Актуализация того или другого комплекса у ребенка зависит от многих факторов – в том числе от воспитания и от пола. Однако один из них (а чаще оба, но в разной степени) проявится непременно, если не предпри-

¹ Папа Э. Инцест // Психология любви и сексуальности. – М.: Искусство XXI век, 2006. – С. 152.

² Schütter B. Weibliche Perspektiven in der Gegenwartsliteratur. – Frankfurt a. M.: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1999. – 234 S. – (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; Bd. 50).

³ Mütter-Töchter-Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur / Hrsg. von H. Kraft und E. Liebs. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993. – S. 239.

нимать осознанных усилий по предотвращению такого развития. Именно этот механизм превращает Райнера в убийцу родителей и сестры («жертва») в романе «Перед закрытой дверью», он же заставляет Герти убить собственного сына и одновременно сына своего мучителя в романе «Похоть», по той же причине бесконечно истязает себя Эрика Кохут из «Пианистки». «Комплекс жертвы» – не то, что легко преодолеть, даже отдать себе в нем отчет непросто. И едва ли не частное поначалу наблюдение, развиваемое из романа в роман, обретает в произведениях Э. Елинек все более универсальный характер, а в «Детях мертвых» достигает общности закона, движущей силы истории. И обремененная «вестью» писательница ищет языковые средства, которые помогли бы ей достучаться до тех, кто непременно является чьим-то родителем и чьим-то ребенком, убедить их, что порочный круг необходимо разорвать, а сделать можно только с обеих сторон. Необходимо, чтобы «палач» перестал быть палачом, но этого недостаточно. «Жертве» также следует перестать быть жертвой, ибо своей внутренней «ошибкой» она притягивает «палача» и неосознанно провоцирует на реализацию его внутренней «ошибки»¹, если процесс не купируется осознанием.

¹ В своих наблюдениях и выводах Э. Елинек здесь приближается к положениям виктимологии, науки о потерпевших, оформившейся в рамках современной криминологии (Г. ф. Гентинг, Б. Мендельсон и др.).

«ЭТО БЫЛ НЕСЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ»¹: «ПОХОТЬ», «АЛЧНОСТЬ», «ЗАВИСТЬ»

Я смотрела на пустые облачения и думала о том, что мир, построенный церковью, целен и совершенен, но именно в этой целостности и совершенстве он эфемерен. Его строители не видят главного разделения – на убитых и убийц, не слышат его под сердцем, а значит, этот народ им никогда не спасти. В их мире, не видящем жизни, можно полагаться только на смерть, умеющую соединять несоединимое.

(Елена Чижова, «Лавра»)

В 1989 г. Э. Елинек выпустила роман «Похоть» («Lust»), в 2000 г. вышел ее роман «Алчность» («Gier»), в 2007 г. на ее сайте появился текст под названием «Зависть» («Neid»). Заглавия называют три из семи христианских смертных грехов (по католической версии²). Похоже, Э. Елинек поставила перед собой масштабную задачу: показать, как именно каждый из смертных грехов (трех пока что) ведет человека к смерти. Замысел (если таковой действительно имеет место) вновь заставляет вспомнить И. Бахман и ее проект «Виды смерти».

Форму при этом Э. Елинек выбрала «развлекательную». «Похоть» написана в жанре (анти-)порнографического романа, «Алчность» – в жанре детектива. Но только на первый взгляд. Начиная с самых ранних своих текстов, писательница работает с жанрами массовой, развлекательной литературы, пародируя их и переписывая по-своему, принципиально отвергая разделение литературы на «высокую» и «низкую». В ее текстах все пронцаемое становятся границы между прозой и драмой, письменной и устной речью, отдельные голоса – все менее различимыми, что достигается с помощью иронии и пародии через вариации, умножение и

¹ Таков точный перевод последней фразы романа Э. Елинек «Алчность»: «Es war ein Unfall». В русском переводе Т. Набатниковой остался просто «Несчастный случай» (см.: Елинек, 2005, с. 463), тем самым утрачена очевидная и значимая отсылка к роману И. Бахман «Малина».

² В 590 г. Папа Римский Григорий Великий, пересмотрев первоначальный список семи смертных грехов, составил его в том виде, который впоследствии использовал и Данте: 1) luxuria (похоть), 2) gula (обжорство), 3) avaritia (алчность), 4) acedia (уныние), 5) ira (гнев), 6) invidia (зависть), 7) superbia (гордыня).

«переворачивание» тривиальных драматических ходов, использование языковых клише и стереотипов.

Страстная читательница детективов, в своем интервью «Я несусь головой на стену и исчезаю» газете «Франкфуртер альгемайне цайтунг» Э. Елинек призналась: «Мне хотелось бы написать блестящий детектив, как Чандлер, или Хэммет, или Рут Рэнделл, или П.Д. Джеймс. Но не буду даже пытаться – этот жанр уже достиг совершенства. “Алчность” – отчасти все-таки детектив, хотя там и ясно, кто преступник»¹. На вопрос другого интервьюера (К. Нюхтерна), как она предпочитает отдыхать, Елинек ответила, что в часы досуга читает детективы, смотрит их в кино и по телевидению: «Вообще-то этим я занимаюсь почти все время, поэтому часто спрашиваю себя, почему же так редко чувствую себя отдохнувшей»², – заметила она.

Как указывает исследовательница из Зальцбургского университета Криста Гюртлер, обещание «Развлекательный роман» в подзаголовке романа «Алчность», как и издательский текст с обложки: «В дразнящей игре Э. Елинек с легкостью сводит воедино детективную историю, порнографию и тривиальный роман» (Gürtler, 2010, S. 144), никого не обманывают. Когда «легкий» роман пишет Эльфрида Елинек – это вовсе не означает, что его легко читать, а «дразнящая игра» наверняка потребует расшифровки. «Во всяком случае, немецкая критика “развлекательности” в нем не обнаружила и реакция на роман оказалась преимущественно негативной» (Gürtler, 2010, S. 144).

С точки зрения действия, считает К. Гюртлер, канву ее произведений роднит с классическими детективами лишь преступление. «Жизнь – преступная история, чего только не происходит с человеком, по большей части, это мелочи, но именно на них нужен наметанный первый взгляд, со второго взгляда люди совершенно не интересны» (Елинек, 2005, с. 211), – пишет Елинек в «Алчности». Начиная с первого романа «Мы только приманка, бэби» (*Wir sind lockvögel baby*, 1970), предательство, насилие и убийство составляют у Елинек важнейшие элементы, а то и конечный результат действия. Романы «Перед закрытой дверью» (1980) и «Похоть» (1989) завершаются убийствами членов семьи, в «Дикости» /

¹ *Jelinek E.* Ich renne mit dem Kopf gegen der Wand und verschwinde (Gespräch mit R.-M. Gropp und H. Spiegel) // *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. – Frankfurt a.M., 2004. – 8.11.

² *Nüchtern K.* Erlösung gibt es nicht // *Falter*. – Wien, 2000.

«Wildnis, oh schutz vor ihr» (1985) лесоруба Эриха случайно застреливают, а в «Детях мертвых» (1995) историческая катастрофа перерастает в природную, и «сама земля приходит в движение»¹.

По сравнению с традиционным криминальным романом, считает К. Гюртлер, в произведениях Э. Елинек многие элементы отсутствуют. Прежде всего, разоблачение преступника – т.е. преступники называются, однако индивидуально-психологические разъяснения поведения людей, которые «со второго взгляда совершенно не интересны», не привлекают писательницу. Ее интересует литературный анализ общества, в основе которого – пакт о сокрытии преступлений, порядок, основанный на власти. Ее персонажи – подчеркнуто поверхностны, они не имеют истории, не имеют идентичности: «Жандарм редко задумывается о своих поступках, которыми мы намерены заняться, он предпочитает оставаться на поверхности, где он проводит по себе расческой, протягивая борозды через свои густые русые волосы, словно по скрижалям» (Елинек, 2005, с. 14). Отказавшись от прямой деконструкции медийного дискурса (как в ранних своих произведениях), в «Алчности» Елинек вскрывает его универсальную власть над индивидуумами, превращенными в неразделимую массу.

Поскольку мотив разоблачения отсутствует, нет и традиционного для классического детектива персонажа, восстанавливающего порядок, – детектива или комиссара. Эта роль иногда принимается на себя рассказчиком. Если же в виде исключения персонаж-носитель символического порядка все же вводится (как, например, в «Алчности»), он предстает в перевернутом виде. Именно Курт Яниш, потомственный жандарм, движимый алчностью, в этом романе вносит самый серьезный беспорядок – сам становится убийцей. Он женат на незаметной женщине, его сын работает на почте, и у сына уже тоже есть сын. У Курта Яниша большие долги. Шантаж и вымогательство у женщин должны помочь ему избавиться от долгов.

Для этого жандарма, как и для некоторых других мужских персонажей Елинек, определяющей чертой является алчность к материальному: деньгам и имуществу. Однако дома, обладать которыми он жаждет, принадлежат живущим в них женщинам. Чтобы завладеть вожаемым домом, жандарм при помощи сво-

¹ *Vogel J. Keine Leere der Unterbrechung – Kinder der Toten oder der Schrecken der Falte // Modern Austrian Literature. – Ohio: Bowling Green State univ.; Houston: Rice univ., 2006. – 39, ¾. – S. 15.*

его тела овладевает женщиной, и всячески старается этот дом от женщины освободить.

Алчность женщин в романе Елинек другого рода. Она направлена не на материальные ценности, а на нематериальное – на обещание счастья, иллюзию любви – и, следовательно, на мужчин. Особенно это характерно для стареющей Герти, чье имя неслучайно совпадает с именем протагонистки из романа «Похоть». «Почему женоубийцы так любимы женщинами? Потому что они специализируются на женщинах» (Елинек, 2005, с. 61). Мужчины и женщины, указывает К. Гюртлер, вовлечены в войну тел, ставших товаром, в собственном доме уже не могут чувствовать себя дома. Сексуальность превращается в обменную стоимость. Но поскольку бездетная Герти не может по-настоящему удовлетворить латентно гомосексуального жандарма, ему необходима еще и шестнадцатилетняя Габи (Gürtler, 2010, S. 146).

Елинек не испытывает жалости к женщинам, рассматривая их как соучастниц, которые сами предлагают себя мужчинам в качестве объектов, – начиная с романа «Любовницы» / «Liebhaberinnen» (1975) и заканчивая недавно написанными «Драмами принцесс» / «Prinzessinnendramen» (1999–2003). В первой главе «Алчности» жандарм убивает юную Габи Флук, чтобы она не помешала ему в погоне за домами, и погружает тело задушенной жертвы в заболоченное озеро. Герти убивает себя сама в последней главе: принимает барбитураты, предварительно передав дом и остальное имущество в распоряжение жандарма.

Убийство и самоубийство, таким образом, вынесены на поверхность повествования, а жизнь, как и смерть женщин, разыгрываются между ними. Как другие мертвецы у Елинек, Габи впоследствии вновь выплывает на поверхность. Всплытие прочитывается, по К. Гюртлер, как пародия на всплытие не-мертвых в романе «Дети мертвых», иллюстрируя один из главных принципов построения романа – тривиализацию. «Он испортил всю игру, труп Габи, которую искали как живую и поэтому, естественно, никогда бы не нашли, со всеми фотографиями на всех столбах, чуть ли не до самого Земмеринга, и вот она вдруг выныривает в качестве утопленницы, хотя ведь мертвые бездейственны и больше совсем ни на что не реагируют» (Елинек, 2005, с. 366). Однако поиски ее убийцы ни к чему не приводят.

В своем повествовании, подчеркивает К. Гюртлер, Елинек иронически развенчивает мифы о доме и о любви в контексте политической реальности Австрии. В основе ее романов – не только

реальная политика, но и совершенные в действительности преступления. Так, за убийством Габи стоит случай, произошедший в небольшом провинциальном городке в 1986 г., о котором сообщалось в прессе. В тексте, как всегда, присутствуют многочисленные отсылки к медийной реальности.

В «Алчности» много скрытых цитат из философского, поэтического дискурсов – цитируются Р.М. Рильке, Б. Штраус, И. Бахман и др. – еще одно отличие от «обычных» произведений «тривиальной литературы». Последнее предложение романа, «Это был несчастный случай», переписывает заключительную фразу романа И. Бахман «Малина» – «Это было убийство». Концовка «Алчности», считает К. Гюртлер, саркастически подчеркивает диагноз, выставленный обществу, в котором смерть Герти может быть воспринята только как частный несчастный случай.

Интертекстуальные связи с произведениями И. Бахман в «Алчности» вообще многочисленны и не случайны, указывает К. Гюртлер, этот роман может быть прочитан и как «альтернативный вариант» фрагмента прозы из наследия И. Бахман под тем же названием – «Алчность» («Gier»¹), где речь также идет о преступлении.

Материалом для Бахман в свое время послужило нашумевшее убийство в Риме, о котором итальянская пресса писала несколько недель подряд, а также собственные наблюдения и соображения писательницы, записанные ею летом 1970 г. в Каринтии.

И. Бахман рассказывает о происшествии в охотничьем домике в Каринтии: 62-летний мультимиллионер Бертольд Рапатц застрелил свою тридцатитрехлетнюю третью жену Элизабет Михайлович, ее любовника-словенца, а затем – самого себя. Пояснительный текст издательства гласит: «Несмотря на все своеобразие индивидуальности Бертольд Рапатц является типичной фигурой нашего времени: он хочет всего и все получает. Его алчность – жажда денег, власти, обладания женщинами, жажда жизни. Но эта алчность разрушает людей, оказывающихся в его власти, и, в конечном итоге, разрушает его самого»².

Сопоставляя две «Алчности», К. Гюртлер подчеркивает, что если для И. Бахман роли убийцы и жертвы определены четко, то для Э. Елинек подобная однозначная иерархия уже невозможна. Убийца, соучастники, жертва – у Елинек отнюдь не обязательно разные люди. Для нее не существует всеведущего голоса, который

¹ *Bachmann I. Gier // Todesarten-Projekt. – München, 1995. – Bd. 4. – S. 473–505.*

² *Ibid. – S. 505.*

своей интерпретацией возвращал бы утраченный порядок. Таким не является и голос повествователя в «Алчности», даже когда смещается на позицию детектива, – ведь повествователь у Елинек ищет «не улики, а структуры, и не трупы, а ошибки менталитета» (Gürtler, 2010, S. 146). Елинек не занимает никакой определенной повествовательной позиции, хотя постоянно иронизирует и комментирует происходящее, даже «теологически-телеологическое обоснование истории» (Gürtler, 2010, S. 149) Елинек отвергает. Различие между рассказчиком и автором в романе подчеркивается, голос рассказчика подвергается сомнению, перспектива многократно ломается и вскрывает «столкновение интересов рассказчика с космосом, созданным им самим»¹, который постоянно «заговаривает» с читателем и «хамит» ему.

В «Алчности» Елинек вновь переводит борьбу против «красивой видимости» общественной реальности, против смещения природы и истории, против политики на рельсы языковой демифологизации, вновь разрушает стереотипы, сложившиеся в смысловом поле «алчность, дом, любовь, порядок». Именно в этом поле в массовой культуре царит развлекательный роман с непременным счастливым концом, победой любви над злом, торжеством временно нарушенного порядка. Этим мифам Елинек противопоставляет алчность как движущую силу всего, что происходит в сфере любви, дома, общественного порядка. «Пересекая смысловые поля смертного греха алчности, текст достигает высоты исповеди, которая только и делает возможными изменения» (Gürtler, 2010, S. 152).

Задумывая роман «Похоть», Э. Елинек заявляла о намерении найти женский вариант для языкового выражения сексуальности – в качестве женского ответа на порнографическую новеллу «История глаза» Ж. Батая². Однако, по собственному признанию, потерпела поражение, убедившись, что женского языка для обценного не существует и существовать не может. Французская исследовательница Ф. Ретиф указывает на противоречие между этим признанием, приведенным в авторском послесловии к французскому изданию романа «Похоть»³, и более ранним текстом писательницы

¹ Breitenfellner K. Elfriede Jelinek, Gier. Ein Unterhaltungsroman // Wespennest. – Wien: Verein Gruppe Wespennest, 2001. – 122. – S. 92.

² Bataille (Georges) (sous le pseud. de Lord Auch). Histoire de l'oeil. – P., 1928. – 128 p.

³ Jelinek E. Lust. – P.: Seuil, 1996. – P. 280.

«Смысл обценного» (1988): «Конечно, порнография для женщин должна существовать, но я не думаю, чтобы она основывалась на презрении к женщине. Мужской взгляд на женщину всегда полон презрения. И порнография представляет не действие, а процесс унижения»¹.

За время, которое разделяет два эти текста, Елинек в процессе письма осознала, что предмет порнографии (а этимологически слово «порнография» означает «описание проституции») – проститутка или женщина вообще как объект мужского желания, т.е. в зеркале мужского взгляда, – не может иметь собственного языка, ибо язык предполагает субъект говорения, в данном случае невозможный (Rétif, 2008, S. 107).

В марте 1989 г. в интервью журналу «Профиль» Елинек призналась: «Поначалу я действительно хотела написать женское порно, женский ответ на “Историю глаза” Ж. Батая. Хотела найти женский язык для обценного. Но в процессе написания текст разрушил меня как субъект в моем намерении написать порнографию. Я осознала, что женщина не может решить подобную задачу, по крайней мере, при современном состоянии общества... В моем романе речь не о порнографии, а об антипорнографии. Я показываю, что сексуальность в том виде, в котором она разворачивается в рамках конвенциональных брачных отношений, представляет собой практику насилия мужчины по отношению к женщине... У Батая эротика – великое растворение Я, путь разрешения задачи Я по саморастворению. Однако в то время как мужчина в сексуальном желании сохраняет свое Я, которое может и растворить, у женщины вообще нет Я, которое можно было бы растворять»².

И хотя, учитывая подчеркиваемое писательницей стремление «мифологизировать собственную биографию», тщательно отбирая высказывания и факты о своей жизни и взглядах, попадающие в медийное пространство (см., напр.: Jirku, 2009, S. 197), принимать оба приведенных высказывания за чистую монету было бы странно, можно предположить, что Э. Елинек всерьез обдумывала принципиальную возможность женского порнографического романа. И отвергла ее, отказавшись, в том числе, и от тривиального «переворачивания» мужского порнографического дискурса,

¹ Jelinek E. Der Sinn des Obszönen // Frauen und Pornographie / Hrsg. von Gehrke C. – Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1988. – S. 102.

² Jelinek E. «Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen»: Interview mit S. Löffler // Profil. – Wien: NEWS, 1989. – 13/28 (März). – S. 83.

который сохранял бы структуру, меняя местами субъект и объект. Подобные попытки имели место в литературе последних лет, в том числе и немецкоязычной, – таков, например, роман У. Хан «Мужчина в доме» (1995) о мести женщины жестокому любовнику, где объектом сексуального порабощения становится мужчина. В понимании Елинек «женское» как «другое» не могло бы реализовать себя в подобном «переворчивании», так как тем самым заключило бы себя в рамки разоблачаемого дискурса, отказавшись от (гипотетических) иных возможностей.

Как считает Ф. Ретиф, потерпев поражение в намерении написать женский порнографический роман, Елинек, однако, справилась с задачей полемики с Ж. Батаем, поставив под вопрос мистическое понимание эротики как искусства, проходящее через его творчество. Эстетика обценного предстает у Батая как трансгрессия, источник трансгрессивных состояний, взламывающих установленные границы. Взгляд, направленный на женские гениталии, оказывается средством негативной трансценденции. У Елинек же глаз, взгляд лишены действительности и как средство трансценденции, и как орган трансгрессии. Батаевская эстетика обценного демифологизируется у нее, предстая в перевернутом виде. «Елинек одновременно воспроизводит и разоблачает его эстетику. Воспроизводит эстетику трансгрессии в обценном, чтобы, перешагнув через нее, перевернуть и показать, что она пуста и лишена смысла, ибо никакого перехода через установленные границы, через запреты не происходит. Подобная трансгрессия остается запертой внутри традиционной системы ценностей» (Rétif, 2008, S. 109). Кроме того, «вскрытие властных структур у Елинек замещает, демонтирует, деконструирует негативную теологию Батая. У Елинек больше нет Бога, в том числе и в его негативной, отсутствующей форме. Бог умер окончательно. Замещающая Его любовь – тоже», – считает Ф. Ретиф (Rétif, 2008, S. 111).

Как указывает Г.В. Кучумова (Кучумова, 2010), Елинек в романе «Похоть» развенчивает характерный для современного западного культурно-исторического дискурса фаллоцентризм и акцентирует внимание на уязвимости этой модели, теряющей свою силу в современную эпоху. Парадокс механизма саморазрушения тоталитарной системы заключается, по ее мнению, в том, что тоталитаризм, строящийся на желании симбиотической связи с матерью, насильственно удерживает структуру общества под жестким патерналистским контролем. На примере центральных персонажей романа Елинек прописывает парадоксальность действия механизма

саморазрушения тоталитаризма: поле власти мужчины пронизано чувством тотального страха, разрушительным, в том числе, и для самой этой власти. Елинек, с одной стороны, подчеркивает всевластие своего героя, пародийно утрируя притязания господина директора на власть в семье (и шире – мужчины в обществе), намеренно стягивая все сюжетные нити и отдельные романские эпизоды к фигуре Германа, в чьем имени к тому же звучит удвоение властного начала (Herr – «господин», Mann – «мужчина»). С другой стороны, «наделяет своего деспотичного героя свойствами “мужчины-ребенка”, слабого, инфантильного, ищущего в семье, в домашнем уюте, в женщине защиту от враждебного внешнего мира. Ее герой, одолеваемый постоянным страхом, в буквальном смысле слова стремится в тело жены, как в уютное гнездышко, в “норку” (“Fuchslotch”), в “мягкую ложбинку” (“Mulde”)» (Кучумова, 2010, с. 183).

Отечественный исследователь Н.В. Гладилин подчеркивает, что дискурс господства в романе «Похоть» связан не только с сексуальной, но и с экономической властью. Жена господина директора терпит все прихоти мужа в том числе потому, что экономически от него зависит. В похожем положении по отношению к нему находятся представители низшего класса, рабочие его фабрики. Чтобы не потерять работу, они принуждены петь в хоре, созданном по инициативе директора, посылать детей на музыкальные курсы к директорской супруге. В данном случае, будучи сама жертвой насилия со стороны мужа, Герти выступает как его пособница во властном подавлении окружающих. «В качестве приемника дискурса доминанции возвращается любимое произведение директора – его сын, который представляет собой миниатюрное подобие своего отца» (Гладилин, 2011, с. 252).

Убийство героиней сына в финале романа «Похоть» «есть уничтожение всего патриархального поведенческого образца, настойчиво повторяемого на протяжении всего романа» (Гладилин, 2011, с. 250). Благодаря этому убийству, считает Н.В. Гладилин, женщина присваивает себе статус субъекта, способного на самостоятельное действие. Однако оно может восприниматься и как ликвидация всего биологического вообще вследствие атаки на властный дискурс доведенной до крайности жертвы.

В семантическом поле дискурса насилия «палач» и «жертва» предстают «взаимоперетекающими» категориями, способными частично или полностью меняться местами. Высказываясь на языке насилия, «жертва» превращается в «палача» и потенциальный

«палач» может стать «жертвой» – эту позицию как раз и занимает в романе сын Герти, будущий носитель дискурса насилия.

Ощущая, что в своем настоящем статусе постоянно истязаемого объекта она представляет собой бомбу замедленного действия, Герти совершает действие, которое «минимизирует» приносимый ею ущерб. Будучи «жертвой», она способна породить только «палача» или «жертву» и, значит, для ее сына существуют только две эти возможности, причем мужской пол предрасполагает его к роли «палача». И она превращает его во внеочередную «жертву». Убийство сына здесь – разновидность самоубийства, убивая его, она констатирует собственную принадлежность к «мертвым», и стремления утвердиться в роли субъекта в этом убийстве уже быть не может: мертвый – не субъект.

Однако даже если вслед за Н.В. Гладилиным счесть, что «лишь благодаря этому убийству женщина получает статус субъекта, способного на самостоятельное действие» (Гладилин, 2011, с. 250), общая направленность выводов не меняется. Это лишь означает, что «стать субъектом» в рамках господствующего дискурса синонимично, по сути, «стать убийцей». Если не хочешь (или не можешь) быть убийцей, в рамках дискурса насилия автоматически становишься жертвой. Здесь Елинек, двигаясь с противоположной стороны, вновь достигает и главного посыла христианства, одновременно отказываясь от какой бы то ни было «борьбы за равные права» – ведь это означало бы отстаивать право «жертвы» на убийство.

Единственное, против чего восстает писательница – господствующий дискурс. Голем, за тысячелетия социокультурного развития достигший гигантской мощи, и теперь, когда человек, развив в себе некоторую способность мыслить, временами готов брать ответственность на себя и действовать как-то иначе, заявляющий свои права на него и вовлекающий в автоматические действия, которые ведут к разрушению жизни и саморазрушению. Препарируя, деконструируя, разворачивая его к читателю разными гранями, Елинек показывает, что и в наши дни это все тот же *дискурс насилия*, породивший фашизм и Холокост.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*Живые слова, построенные в верном порядке,
умели рождаться заново.*

(Елена Чижова, «Лавра»)

Две австрийские писательницы XX в., соединенные между собой причудливой паутиной биографических параллелей, творческих и провиденциальных связей, И. Бахман и Э. Елинек, в своих художественных текстах выявляют отсутствие в мире голоса, который они обозначают как «женский». Часть безусловно сущего, показывая они, никак не проявляет себя в дискурсе и, таким образом, исключена из области рефлексии, вытеснена из сознания и обречена вести разрушительную работу из потаенных глубин коллективного бессознательного. К отсутствующей части обе писательницы причисляют женскую индивидуальность, *женское «я»* (в отличие от коллективного женского, представленного набором социальных ролей и связанных с ними символических структур и мифологических образований). А также – всех вообще насильственно лишенных голоса, иными словами, «всех убиенных», все жертвы.

В их произведениях разнообразно преломляются безысходность, безъязыкость и опасная амбивалентность положения жертвы в мире насилия. В поисках «спасителя» тестируется возможность «другого языка», «другого голоса», в частности, «женского голоса». И констатируется отрицательный результат: «женский голос» в актуальном дискурсе невозможен.

Однако результат этот самими же писательницами отчасти опровергается на уровне художественного языка, авторского стиля, на котором у обеих происходит отмечаемое многими исследователями¹ превращение мертвой буквы в живое Слово. Независимо от теоретических построений обеих писательниц (а обе они неоднократно подчеркивали свое отношение к Слово как к живому) превращение это ощущается читателями, исследователями и переводчиками (Шлапоберская, 1975; Набатникова, 2006; Белобратов, 2007), которые замечают, что язык в художественных текстах Бахман и Елинек – вибрирующий, энергетически насыщенный, живой.

¹ Об особенностях художественного языка И. Бахман см., напр.: *(Jurgensen, 1981; Klaubert, 1983; Oberle, 1990; Schuscheng, 1987; Thiem, 1972; Weber, 1986)*. О художественном языке Э. Елинек: *(Lücke, 2007; Pelka, 2005; Pflüger, 1996)*.

У И. Бахман такой эффект достигается за счет увеличения размерности охватываемого словом пространства через вибрации звуков, смыслов и ощущений между полюсами антонимических пар (Тим, 1972; Соколова, 2001), а также благодаря отрицательным, апофатическим определениям невысказываемого. Все это позволяет прикоснуться к Иному с другой стороны границы, вглядываться оттуда, не пытаясь его расчлениить или упрятать в клетку посюсторонних правил. Слово у нее в определенном смысле тождественно человеку¹ и, как и человек, представляет собой подвижную границу² между «чем-то» и «совсем не тем» в их вечном и бесконечном разнообразии.

Э. Елинек достигает похожего эффекта иначе. Ее слово, укorenенное в вещи, ветвится и разрастается, подобно дереву. Оно входит в текст на всех уровнях сразу – как звук, значение, вещь, форма, миф, как составная часть всевозможных клише и идиом. Причем в каждую из названных позиций слово приводит за собой многочисленных «родственников» – по принципу подобия или, наоборот, противоположности, созвучия или же диссонанса. Таким образом выстраивается разветвленная сеть многослойных сцеплений, организующая единый мощный поток. И этот поток захлестывает гораздо более широкие области жизни, чем те, о которых «говорится» в тексте, увлекая за собой не только «живое», но и «мертвое», поднимая со дна не только «видимое», но и «тайное». Поток этот нередко сам определяет направление движения, писательница лишь позволяет ему проявляться через себя, осуществляя по отношению к нему «материнские» функции: следует за ним, как за ребенком, увещевая, предостерегая и направляя – привлекая внимание к тем или иным аспектам реальности.

Как отмечает переводчица некоторых романов Э. Елинек на русский язык Т. Набатникова, главная ценность книг писательницы «не в сюжете, не в идее, а в стиле. Она рвет привычные связи смыслов, а обрывки соединяет по-новому. Это некий алхимический процесс. В результате возникает неожиданное вещество, не имеющее ничего общего с исходными элементами. Это можно уподобить расщеплению атомного ядра или ядерному синтезу. И мож-

¹ «Я не верю ни единому твоему слову, я верю только всем твоим словам в совокупности» (Бахман, 1998, с. 356–357).

² В том же смысле, что и у Л. Витгенштейна, например, в его положении 5.6 из «Логико-философского трактата» «Границы моего языка означают границы моего мира» (Витгенштейн, 1994, Ч. 1).

но сказать, что Елинек овладела термоядерной плазмой языка. Или еще одно сравнение: она, как ведьма, варит волшебное варево, и равных ей в этом колдовстве в современной литературе нет» (Набатникова, 2006).

Похожие «магические» свойства издавна соотносились с языком поэзии – однако в творчестве И. Бахман и особенно Э. Елинек, тоже начинавшей в поэзии, свойства эти, достигнув предельной концентрации, осуществили квантовый скачок, переметнувшись дальше – на прозу, драму, эссе.

Интересно, что в последнее время сходные тенденции проявляются также в творчестве русских писателей – например, Елены Чижовой (премия «Русский Букер»: 2009) или Михаила Шишкина (премия «Большая книга»: 2006, 2011). Вот как осмысливает свои взаимоотношения со словами Е.С. Чижова в романе «Лавра», где, кстати, тоже звучат темы Слова творящего, «убийц» и «убитых», исключенного и исключаемого женского голоса: «Мои слова должны были бы стать сложнее и полнее слов... они упорядочены и протяженны, уходят вглубь и ввысь. Эти слова, к которым я стремлюсь, не могут быть двоядушными: они должны сцепиться друг с другом, но не по образу и подобию жизненных звеньев – жизненным будет только первый, самый неглубокий слой... Они еще не сцепляются в одно, но уже приходят, когда я, бывает, меньше всего их ожидаю: сначала возникает тихий звук, каждый раз особый, словно где-то вдали невидимый и неумелый регент подает ноту из-за такта, и, собираясь на звук, я начинаю различать фразу, похожую на музыкальную»¹.

¹ Чижова Е. Лавра: Роман. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – С. 134.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ЗАГЛАВИЙ

- Адлер (Adler) А. 9
 Адорно (Adorno) Т. 10, 28, 64
 Айх (Eich) Г. 25, 26
 Альбрехт (Albrecht) М. 26, 53, 56, 126
 Андерш (Andersch) А. 25
 Андерсен (Andersen) Г.К. 40
 Арендт (Arendt) Х. 28
 Арним (Arnim) А. ф. 40
 Ахматова А.А. 27
- Бабков В.О. 100
 Бар (Bahr) Г. 11, 12, 103
 Барт (Barthes) Р. 70, 89
 Баргли (Barthley) У.У. 13
 Баскакова Т.А. 79–80, 125, 126
 Батай (Bataille) Ж. 111, 112
 Бахман (Bachmann) И. 2, 3, 8–11, 15–19, 23, 25–67, 68–75, 81, 92, 94, 98, 106, 110, 116–118, 125
 «Виды смерти» = «*Todesarten*» 3, 25, 26, 28, 30, 33, 53–57, 70, 106
 «Все» = «*Alles*» 37–39
 «Лай» = «*Das Gebell*» 53
 «Малина» = «*Malina*» 3, 9, 16, 19, 25, 26, 28, 39, 52, 53, 55–67, 68, 71, 73, 74, 110
 «О вы, счастливые глаза» = «*Ihr glücklichen Augen*» 53
 «Отсроченное время» = «*Die gestundete Zeit*» 25, 28
 «Подскажи мне, любовь» = «*Erklär mir, Liebe*» 29, 35–36
 «Призыв к Большой Медведице» = «*Anrufung des Grossen Bären*» 25
 «Проблемы, проблемы» = «*Probleme, Probleme*» 53
 «Реквием по Фанни Гольдман» = «*Requiem für Fanny Goldmann*» 26, 53, 56
 «Синхронно» = «*Simultan*» 26, 53
 «Случай Францы» = «*Der Fall Franza*» 26, 53, 56
 «Среди убийц и безумцев» = «*Unter Morden und Irren*» 46
 «Три дороги к озеру» = «*Drei Wege zum See*» 53
 «Тридцатый год» = «*Das dreissigste Jahr*» 25, 34, 37–39, 40, 46
 «Ундина уходит» = «*Undine geht*» 3, 39, 40–52, 69
 «Шаг к Гоморре» = «*Ein Schritt nach Gomorra*» 39, 46
 Белль (Böll) Г. 25, 30
- Белобратов А.В. 76, 78, 116, 125, 126
 Бернхард (Bernhard) Т. 77, 78
 Беньямин (Benjamin) В. 17
 Бердяев Н.А. 7
 Бёмиш (Bömisches) С. 83–84
 Блок А. 27
 Бовуар (Beauvoir) С. 20, 40, 54
 «Второй пол» = «*Le deuxième sexe*» 20, 40, 54
 Бодрийяр (Baudrillard) Ж. 20, 53, 125
 Бретон (Breton) А. 54
 Брехт (Brecht) Б. 57
 Ботнер (Bothner) С. 33, 126
 Брок (Broch) Г. 27
 Бубер (Buber) М. 13
 Бюхнер (Büchner) Г. 25
- Вайгель (Weigel) З. 9, 17, 27, 28–30, 53, 73, 129
 Вайгель (Weigel) Х. 56
 Вайль (Weil) С. 27
 Вебер (Weber) Г. 9, 27, 33, 116, 129
 Вейнингер (Weininger) О. 3, 13, 20–24, 92
 «Пол и характер» = «*Geschlecht und Charakter*» 20–22, 24, 126
 Вейсман (Waismann) Ф. 14
 Витгенштейн (Wittgenstein) Л. 11, 13–18, 24, 31, 32, 78, 81
 «Логико-философский трактат» = «*Tractatus logico-philosophicus*» 14, 15, 16, 18, 126
- Гегель (Hegel) Г. 17
 Гедель (Gödel) К. 14
 Гейне (Heine) Г. 10
 Гентинг (Henting) Г. 105
 Гёте (Goethe) И.-В. 5, 12
 «Фауст» = «*Faust*» 5, 12, 126
 Гёттше (Göttsche) Д. 26, 53, 127
 Гладиллин Н.В. 114, 115, 126
 Гомбрович (Gombrowicz) В. 28
 Гофман (Hoffmann) Э.Т.А. 40
 Гофмансталь (Hofmannsthal) Г. ф. 13, 14, 26, 27
 Григорий (Gregorius Dialogus) Великий 106
 Грильпарцер (Grillparzer) Ф. 26
 Гюртлер (Gürtler) К. 71, 107–109, 126
- Данте Алигьери (Dante Alighieri) 122
 Достоевский Ф.М. 24, 27, 79
- Елинек (Jelinek) Э. 3, 8–11, 18, 19, 23, 28, 29, 67, 68, 69–115, 116–118

«Алчность» = «Gier» 3, 106–111, 125
 «Бесконечная невинность» = «Die endlose Unschuldigkeit» 89
 «Буколит» = «bukolit» 69, 88
 «Бембиленд» = «Bambiland» 84
 «В стороне» = «Im Abseits» 3, 70, 87–90
 «Вавилон» = «Babel» 84–87, 93
 «Война другими средствами» = «Der Krieg mit anderen Mitteln» 28, 70–73
 «Дети мертвых» = «Kinder der Toten» 90, 107, 108, 125
 «Дикость» = «Wildnis, oh schutz vor ihr» 107
 «Драмы принцесс» = «Prinzessinnen-dramen» 109
 «Зависть» = «Neid» 3, 106
 «Любовницы» = «Die Liebhaberinnen» 83, 88, 109
 «Михазель. Руководство для инфантильного общества» = «Michael. Ein Jugend-duch für die Infantilgesellschaft» 89
 «Мы только приманка, беби!» = «Wir sind lockvögel, baby!» 69, 89, 107
 «Перед закрытой дверью» = «Die Ausgesperrten» 3, 92–96, 104, 107
 «Пианистка» = «Die Klavierspielerin» 3, 93, 97–105, 125
 «Похоть» = «Lust» 3, 104, 105, 106, 107, 111–115, 125
 «Стена» = «Die Wand» 71, 74–75
 «Страх. Расстройство» = «Angst. Störung» 90–91

Жеребин А.И. 13, 15, 20–22, 24, 125
 Жироду (Giraudoux) Ж. 40, 49

Иригарэ (Irigaray) Л. 9, 47–48, 50, 51
 «Зеркало Другой Женщины» = «Speculum of the Other Woman» 47–48
 «Пол, который не единичен» = «The sex which is not one» 50, 51
 Исаева А. 34

Йирку (Jirku) Б. 69–75, 112, 127
 Йодль (Jodl) Ф. 20

Камю (Camus) А. 79
 Канетти (Canetti) Э. 104
 Кант (Kant) И. 17
 Карельский А.В. 35
 Карнап (Carnap) Р. 14, 16, 17
 Кафка (Kafka) Ф. 27, 104
 Кестен (Kesten) Г. 28
 Клейст (Kleist) Г. ф. 44, 55

Клодель (Claudel) П. 54
 Кокто (Cocteau) Ж. 95
 Краус (Kraus) К. 13, 14
 Крафт (Kraft) В. 14, 15, 16
 Кристева (Kristeva) Ю. 9, 83
 Кучумова Г.В. 82–83, 89, 103–104, 113–114, 126
 Кьеркегор (Kierkegaard) С. 10, 25, 31, 34, 53, 97, 125

Ла Мотт Фуке (La Motte Fouqué) Ф. де 40, 49
 Леви-Стросс (Lévi-Strauss) К. 103
 Лейбниц (Leibniz) Г.В. 17
 Леонова Е.А. 97–102, 126
 Лессинг (Lessing) Т. 10
 Лорде (Lorde) А. 51
 Лоуренс (Lawrence) Д.Г. 54
 Лоцевский К.В. 126

Мандельштам О.Э. 6
 Маркотики (Markotic) Л. 47–52, 127
 Маркс (Marx) К. 10, 17
 Маутнер (Mautner) Ф. 13, 14, 16, 17
 Мах (Mach) Э. 14, 16
 Маяковский В.В. 27
 Мендельсон (Mendelsohn) Б. 105
 Михайлов А.В. 11
 Монтерлан (Montherlant) А. 54
 Музил (Musil) Р. 27

Набатникова Т.А. 106, 116, 117, 118, 125, 126
 Накви (Naqvi) Ф. 90–91, 128
 Нейрат (Neurath) О. 14
 Ницше (Nietzsche) Ф. 10, 17
 Нюхтерн (Nüchtern) К. 107

Оберле (Oberle) М. 9, 30, 32, 34, 116, 128

П.Д. Джеймс (P.D. James) 107
 Павлова Н.С. 11–13, 126
 Пара (Parat) Э. 104
 Паскаль (Pascal) Б. 17
 Пастернак Б.Л. 27
 Пихль (Pichl) Р. 17, 27, 44, 125, 128
 Планк (Planck) М. 13
 Платт (Plath) С. 69, 74
 Пруст (Proust) М. 27

Райх-Раницки (Reich-Ranicki) М. 26
 Ретиф (Rétif) Ф. 111–113, 127, 128
 Рильке (Rilke) Р.М. 26, 27, 93, 110
 Рихтер (Richter) Г.В. 25
 Розанов В.В. 7
 Розенцвейг (Rosenzweig) Ф. 58, 76, 88, 92, 128

- Рот (Roth) Й. 27
 Руссо (Rousseau) Ж.-Ж. 10
 Рэнделл (Rendell) Р. 107
- Сведенборг (Swedenborg) Э. 64
 Семигин Г.Ю. 6
 Сиксу (Sixous) Э. 9
 Слотердайк (Sloterdijk) П. 7, 8, 10, 82, 126
 «Критика цинического разума»= «*Kritik der zynischen Vernunft*» 7, 8, 10, 126
 «Сферы, I – III»= «*Sphären, I – III*» 7, 126
 Соколова Е.В. 42, 117, 126
 Соловьев В.С. 7
 Спиноза (Spinoza) Б. 17
 Стендаль (Stendhal) 54
 Степин В.С. 6
- Ташкенов С.П. 77
 Тим (Thiem) У. 9, 33, 116, 117, 128
 Тракл (Trakl) Г. 13
- Фейгель (Feigl) Г. 14
 Фейербах (Feuerbach) Л. 17
 Фейль (Fehl) П. 32, 34, 127
 Фиржес (Firges) Ж. 30, 38, 39, 40, 41, 52, 53–57, 59, 61–64, 127
 Флисс (Fleiss) В. 21
 Фогель (Vogel) Ю. 88–90, 108, 128
 Фрейд (Freud) З. 10, 13, 15, 17, 21. 48, 103
 Фриш (Frish) М. 56, 57
- Хайдеггер (Heidegger) М. 10, 16, 17, 32, 49, 51, 68
 Хаксли (Huxley) О. 100
 Хан (Hahn) У. 113
 Хан (Hahn) Х. 14
 Хауптман (Hauptmann) Г. 40
 Хаусхофер (Haushofer) М. 55, 57, 64, 69, 74
 Хенце (Henze) Х.В. 27
 Хёллер (Höller) Х. 26, 27, 56, 57, 127
 Хильдесхаймер (Hildesheimer) В. 28
 Холодковский Н.В. 5, 125
 Хэммет (Hammitt) Д. 107
- Цвейг (Zweig) С. 13
 Целан (Celan) П. 26, 27, 28, 59
- Чандлер (Chandler) Р. 107
 Черная Л.Б. 53, 126
 Чицова Е.С. 106, 116, 118, 125
- Шаукаль (Schaukal) Р. ф. 13
 Шеллинг (Schelling) Ф.В. 10
- Шишкин М.П. 118
 Шлик (Schlick) М. 14
 Шницлер (Schnitzler) А. 13
 Шнурре (Schnurre) В. 25
 Шолем (Scholem) Г. 28
 Шопенгауэр (Schopenhauer) А. 17
 Шлапоберская С.Е. 53, 61, 117, 125, 126
 Шпенглер (Spengler) О. 10, 11
 Штайнер (Steiner) Г. 14
 Штекель (Stekel) В. 11
 Штирнер (Max Stirner) Макс 17
 Штраус (Strauss) Б. 110
- Эйнштейн (Einstein) А. 13
- Юнг (Jung) К.Г. 13
 Юргенсен (Jurgensen) М. 32, 33, 34, 116, 127
- Ясперс (Jaspers) К. 17
- Aspersberger F. 47, 127
- Badiou B. 27, 59
 Brandis B. 27, 127
 Breitenfellner K. 111
 Bronfen E. 55
 Bruns E. 55, 57, 64
- Cambon F. 9, 127
 Carrière M. 71
- Fleisser M.-L. 55, 57, 64
- Gehrke C. 112
 Gropp R.-M. 107
- Huppert I. 71
- Kanz Ch. 68, 127
 Klaubert A. 33, 116, 127
 Klinger K. 27, 127
 Kogler S. 28
 Koschel C. 16, 28, 37, 125
 Kraft H. 104
- Liebs E. 104
 Le Rider J. 21
 Löffler S. 112
 Lücke B. 116, 127
 Lyon J. 44, 55
- Masanek N. 127

Öllmann U.M. 26, 128

Pelka A. 116, 127

Pflüger M.S. 116, 128

Pommé M. 68, 128

Rauch A. 33, 128

Röhmild D. 73

Schestag U. 9, 128

Schmaus M. 27, 59, 128

Schmidt-Dengler W. 9, 128

Schröter W. 71

Schuhmann K. 128

Schuscheng D. 116, 128

Schütter B. 104

Spiegel H. 107

Stoll A. 27, 59

Vanderbeke B. 9, 128

Wiedemann B. 27, 59

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные тексты

- Бахман И.* Воистину: Стихи / Сост., вступит. ст., коммент., пер. с нем. Е.В. Соколовой. – М.: Независимая газета, 2000. – 176 с.
- Бахман И.* Малина / Пер. с нем. и вступ. ст. С. Шлапоберской. – М.: Аграф, 1998. – 368 с.
- Бахман И.* Рассказы: К 70-летию со дня рождения / Пер. с нем. и вступл. С. Шлапоберской // Иностранная литература. – М., 1996. – № 9. – С. 54–72.
- Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла / Пер. с франц. Л. Любарской, Е. Марковской. – М.: Добросвет: КДУ, 2006. – 258 с.
- Гёте И.-В.* Фауст / Пер. с нем. Н. Холодковского. – М.: Детская литература, 1956. – 352 с.
- Елинек Э.* Перед закрытой дверью / Пер. с нем. И. Ланина; Под ред. А.В. Белобратова. – СПб.: SYMPOSIUM, 2004. – 382 с.
- Елинек Э.* Пианистка / Пер. с нем. А.В. Белобратова. – СПб.: Симпозиум, 2002. – 397 с.
- Елинек Э.* Похоть / Пер. с нем. А.В. Белобратова. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 320 с.
- Елинек Э.* Алчность: [Развлекательный роман] / Пер. с нем. Т. Набатниковой. – СПб.: Амфора, 2005. – 463 с.
- Елинек Э.* Клара Ш. / Пер. с нем.; Под ред. А.В. Белобратова. – Тверь: KOLONNA publications: МИТИН ЖУРНАЛ, 2006. – 227 с.
- Елинек Э.* Бембиленд / Пер. с нем. М. Куличихиной, В. Седельника. – М.: АСТ: Астрель, 2008. – 286 с.
- Елинек Э.* Болезнь, или Современные женщины / Пер. с нем. О. Козонковой, В. Фадеева. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 286 с.
- Елинек Э.* Посох, палка и палач / Пер. с нем. В. Седельника, Т. Баскаковой. – М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2010. – 252, (4) с.
- Кьеркегор С.* Дневник обольстителя / Пер. с дат. П. Ганзена. – СПб.: Азбука, 2011. – 240 с.
- Чиждова Е.С.* Лавра. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 411 с.
- Bachmann I.* Werke: Bd. 1–4 / Hrsg. von C. Koschel et al. – München: Piper, 1978.
- Bachmann I.* Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews. – München; Zürich: Piper, 1983. – 164 S.
- Bachmann I.* Todesarten-Projekt: Kritische Ausgabe: Bd. 1–4. / Hrsg. von M. Albrecht und D. Götsche, unter Leitung von R. Pichl. – München; Zürich: Piper, 1995.
- Jelinek E.* Die Ausgesperrten. – Reinbek: Rowohlt, 1980. – 266 S.
- Jelinek E.* Die Klavierspielerin. – Reinbek: Rowohlt, 1983. – 351 S.
- Jelinek E.* Lust. – Reinbek: Rowohlt, 1989. – 255 S.
- Jelinek E.* Die Kinder der Toten. – Reinbek: Rowohlt, 1995. – 667 S.
- Jelinek E.* Gier. Ein Unterhaltungsroman. – Reinbek: Rowohlt, 2000. – 462 S.
- Jelinek E.* Bambiland. – Reinbek: Rowohlt, 2004. – 282 S.

Критика

- Баскакова Т.А.* Облака. Дом. От переводчика // *Елинек Э.* Посох, палка и палач / Пер. с нем В. Седельника, Т. Баскаковой. – М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2010. – С. 172–181.
- Белобратов А.В.* «Высказать невысказываемое, произнести neroизносимое...»: (Интервью с Э. Елинек) // *Иностранная литература.* – М., 2003. – № 2. – С. 286–292. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/2/inter.html>
- Белобратов А.В.* «Я ловлю язык на слове»: Интервью с Эдфридой Елинек, (февраль 2005 г.) // *Иностранная литература.* – М., 2005. – № 7. – С. 232–238.
- Белобратов А.В.* Австрийская литература 1990-х гг.: В ожидании шедевра // *Постмодернизм: Что же дальше?* – М.: ИНИОН РАН, 2006. – С. 78–100.
- Белобратов А.В.* Послесловие переводчика // *Елинек Э.* Похоть. – СПб.: Симпозиум, 2007. – С. 315–318.
- Бовуар С. де.* Второй пол. – М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997. – 985 с.
- Вейнингер О.* Пол и характер // *Вейнингер О.* Последние слова; Пол и характер: Сб. – Минск: Попурри, 1997. – С. 195–411.
- Витгенштейн Л.* Философские работы: В 2 ч.: Пер. с нем. – М.: Гнозис, 1994.
- Гладилин Н.В.* Становление и актуальное состояние литературы постмодернизма в странах немецкого языка (Германия, Австрия, Швейцария): Монография. – М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2011. – 348 с.
- Жеребин А.И.* Вертикальная линия: Философская проза Австрии в русской перспективе. – СПб.: Мирь, 2004. – 303 с.
- Кучумова Г.В.* Немецкоязычный роман 1980–2000 гг.: Курс на демифологизацию. – Самара: Самарская гуманитар. акад., 2009. – 152 с.
- Кучумова Г.В.* Немецкоязычный роман 1980–2000 гг.: Новые «гендерные» координаты // *Гендерная проблематика в современной литературе: Сб. науч. тр.* / Отв. ред. Н.Т. Пахсарьян. – М.: ИНИОН, 2010. – 216 с.
- Леонова Е.А.* К проблеме эстетического кода Э. Елинек (роман «Пианистка») // *Немецкоязычная литература: Единство в многообразии: К 75-летию Владимира Денисовича Седельника.* – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 345–359.
- Набатникова Т.А.* У Елинек все с двойным смыслом. – Режим доступа: http://www.myseminar.ru/?m=view_news_lit&id_news=506.
- Павлова Н.С.* Природа реальности в австрийской литературе – М.: Яз. славян. культур, 2005. – 252 с.
- Соколова Е.В.* Творчество Ингеборг Бахман: Понятия «Язык» и «Молчание»: Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2001.
- Слотердайк П.* Критика цинического разума / Пер. с нем. А. Перцева. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ, 2008. – 800 с.
- Слотердайк П.* Сферы: В 3 т. / Пер. с нем. К.В. Лощевского. – СПб.: Наука. – Т. 1: Пузыри: Микросферология. – 2005. – 654 с.; Т. 2: Глобусы: Макросферология. – 2007. – 1024 с.; Т. 3: Пена: Плуральная сферология. – 2010. – 923 с.
- Шлаоберская С.Е.* Синхронное разноречие: Рецензия на повесть Ингеборг Бахман «Три дороги к озеру» в переводе Л. Черной // *Иностранная литература.* – М., 1975. – № 2. – С. 258–260.
- Albrecht M.* Die andere Seite: Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frisches in Ingeborg Bachmanns 'Todesarten'. – Würzburg, 1989.

- Aspertberger F.* Darwin irrt: Im Patriarchat regiert The Survival of the Weakest. Zu Literatur und sexuellem Missbrauch + ein Blick auf Ingeborg Bachmann // Ingeborg Bachmann: Neue Bilder zu ihrer Figur / Hrsg. von Aspertberger F. – Innsbruck; Wien; Bozen: Studien Verlag, 2007. – S. 117–146.
- Bothner S.* Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod. – Frankfurt a.M., 1986. – 394 S.
- Bömisches S.* Jelinek'sche Spiele mit dem Abjekten // Elfriede Jelinek: Sprache, Geschlecht und Herrschaft / Hrsg. von Rétif F. und Sonnleitner J. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. – S. 33–46.
- Brandis B.* Ingeborg Bachmann und die literarische Tradition Österreichs // Acta Universitatis Lodzensis. – Lodz, 1984. – S. 5–17. – (Folia literaria; 11).
- Cambon F.* Die Anmessung des Schreibens // Elfriede Jelinek: Sprache, Geschlecht und Herrschaft / Hrsg. von Rétif F. und Sonnleitner J. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. – S. 153–160.
- Elfriede Jelinek: Sprache, Geschlecht und Herrschaft / Hrsg. von Rétif F. und Sonnleitner J. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. – 168 S.
- Fehl P.* Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns: Diss. – Mainz, 1970. – 245 S.
- Firges J.* Ingeborg Bachmann: Malina: Die Zerstörung des weiblichen Ich. – Annweiler am Trüfels: Sonnenberg, 2008. – 160 S.
- Göttsche D.* Die Produktivität der Sprachskepsis in der modernen Prosa. – Frankfurt a.M., 1987. – 461 S.
- Gürtler Ch.* Elfriede Jelineks Roman «Gier» – ein unterhaltsamer Kriminalroman // Lob der Oberfläche: Zum Werk von Elfriede Jelinek / Hrsg. von Eder Th., Vogel J. – München: W. Fink, 2010. – S. 143–152.
- Höller H.* Ingeborg Bachmann. – Hamburg: Rowohlt, 1999. – 192 S.
- Höller H.* Ingeborg Bachmann: Das Werk. – Frankfurt a.M., 1987. – 367 S.
- Jurgensen M.* Ingeborg Bachmann: Die neue Sprache. – Bern: P. Lang, 1981. – 109 S.
- Jirku B.E.* Aus dem Reich der Un-Toten: Elfriede Jelinek schreibt Ingeborg Bachmann fort // «Mitten ins Herz»: KünstlerInnen lesen Ingeborg Bachmann / Hrsg. von Jirku B.E., Schulz M. – Frankfurt a.M. u.a.: P. Lang, 2009. – S. 193–220.
- Kanz Chr.* Angst und Geschlechterdifferenzen: Ingeborg Bachmanns «Todesarten» – Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. – Stuttgart u.a.: Metzler, 1999. – 290 S.
- Klauber A.* Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann: Malina im Kontext der Kurzgeschichten. – Bern: P. Lang, 1983. – 177 S.
- Klinger K.* Hofmansthal und Ingeborg Bachmann: Beispiel einer Nachwirkung // Literatur und Kritik. – Salzburg, 1981. – H. 157 / 158. – S. 392–406.
- Lob der Oberfläche: Zum Werk von Elfriede Jelinek / Hrsg. von Eder Th., Vogel J. – München: W. Fink, 2010. – 184 S.
- Lücke B.* Jelineks Gespenster: Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie. – Wien: Passagen-Verlag, 2007. – 355 S.
- Markotic L.* The object of desire speaks: Ingeborg Bachmann's «Undine geht» and Luce Irigaray's «Woman» // German life and letters. – Oxford; Malden: Blackwell Publishing, 2008. – Vol. 62, N 2. – P. 231–243.
- Masanek N.* Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. – 311 S.
- «Mitten ins Herz»: KünstlerInnen lesen Ingeborg Bachmann / Hrsg. von Jirku B.E., Schulz M. – Frankfurt a.M. u.a.: P. Lang, 2009. – 228 S.

- Naqvi F.* Unmögliche Möglichkeiten: Elfriede Jelineks paradoxe Topologie in «Angst. Strömung» // Lob der Oberfläche: Zum Werk von Elfriede Jelinek / Hrsg. von Eder Th., Vogel J. – München: W. Fink, 2010. – S. 131–142.
- Oberle M.* Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns. – Frankfurt a.M.: P. Lang, 1990. – 309 S.
- Öllmann U.M.* Deutsche Poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Guenter Eich, Paul Celan. – Stuttgart, 1983. – 195 S.
- Pelka A.* Körper (sub)versionen: Zum Körperdiskurs in Theatertexte von Elfriede Jelinek und Werner Schwab. – Frankfurt a.M.: P. Lang, 2005. – 215 S.
- Pflüger M.S.* Vom Dialog zur Dialogizität: Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek. – Tübingen u.a.: Francke, 1996. – 326 S.
- Pichl R.* Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek: Ihr Quellenwert für die Forschung // Ingeborg Bachmann: Neue Beiträge zu ihrem Werk. – Würzburg, 1993. – S. 381–388.
- Pommé M.* Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek: Intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franza, Die Klavierspielerin und Die Wand. – St. Ingbert: Röhringuniversitätsverlag, 2009. – 467 S.
- Rauch A.* Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann // Modern Austrian Literature. – Ohio: Bowling Green State univ.; Houston: Rice univ., 1985. – 18, ¾. – S. 21–38.
- Rétif F.* Die Lust am Obszönen bei Georges Bataille und Elfriede Jelinek // Elfriede Jelinek: Sprache, Geschlecht und Herrschaft / Hrsg. von Rétif F. und Sonnleitner J. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. – S. 107–118.
- Rosenzweig F.* Der Stern der Erlösung. – Freiburg im Breisgau, 2002. – 472 S.
- Schestag U.* Sprachspiel als Lebensform: Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks. – Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 1997. – 243 S.
- Schmaus M.* Poetologie des Selbstmords // «Text-Tollhaus für Bachmann-süchtige?»: Lesarten zur kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns «Todesarten»-Projekt. – Opladen; Wiesbaden, 1998. – 200 S.
- Schmidt-Dengler W.* Jelineks Rhetorik // Elfriede Jelinek: Sprache, Geschlecht und Herrschaft / Hrsg. von Rétif F. und Sonnleitner J. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. – S. 19–32.
- Schuhmann K.* Ingeborg Bachmann. // Österreichische Literatur des 20 Jahrhunderts: Einzeldarstellungen. – B.: Volk und Wissenschaft, 1988. – S. 659–677.
- Schuscheng D.* Arbeit am Mythos Frau: Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Lenteneggers. – Frankfurt a.M. u.a.: P. Lang, 1987. – 389 S.
- Thiem U.* Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns: Diss. – Köln, 1972. – 277 S.
- «Über die Zeit schreiben»: Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns «Todesarten»-Projekt / Hrsg. von M. Albrecht und D. Götsche. – Würzburg, 1998. – 254 S.
- Vanderbeke B.* Kein Recht auf Sprache? Der Sprachlose Raum der Abwesenheit in «Malina» // Text und Kritik. – München, 1984. – Sonderband: Ingeborg Bachmann. – S. 109–119.
- Vogel J.* «Ich möchte seicht sein»: Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks // Lob der Oberfläche: Zum Werk von Elfriede Jelinek / Hrsg. von Eder Th., Vogel J. – München: W. Fink, 2010. – S. 9–18.

- Weber H.* An der Grenze der Sprache: Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns. – Essen, 1986. – 311 S.
- Weigel S.* Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaft unter Wahrung des Briefgeheimnisses. – Wien, 1999. – 608 S.
- Weigel S.* «Sie sagten sich Helles und Dunkles»: Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan // Text und Kritik. – München, 1995. – XI. – S. 123–135.

Е.В. Соколова

**ВЗАИМОСВЯЗЬ «ПОЛА» И «ЯЗЫКА» В ТВОРЧЕСТВЕ
ИНГЕБОРГ БАХМАН И ЭЛЬФРИДЫ ЕЛИНЕК**

Аналитический обзор

Художник И.А. Михеев
Компьютерная верстка Н.В. Афанасьева
Художественный редактор Т.П. Солдатова
Технический редактор Н.И. Романова
Корректор М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 21/VI – 2012 г.
Формат 60х84/16 Бум. офсетная № 1.
Печать офсетная Свободная цена
Усл. печ. л. 8,25 Уч.-изд. л. 6,5
Тираж 300 экз. Заказ № 80

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,
Нахимовский проспект, д. 51/21,
Москва, В-418, ГСП-7, 117997**

**Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий
Тел. / Факс: (499) 120-4514
E-mail: inion@bk.ru**

**E-mail: ani-2000@list.ru
(по вопросам распространения изданий)**

Отпечатано в ИНИОН РАН
Нахимовский проспект, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9