

УДК 821.112.2(091)

**К ПРОБЛЕМЕ «ЭСТЕТИЧЕСКОГО КОДА»
ЭЛЬФРИДЫ ЕЛИНЕК (РОМАН «ПИАНИСТКА»)****канд. филол. наук, доц. Е.А. ЛЕОНОВА
(Белорусский государственный университет, г. Минск)***Анализируется специфика художественного метода Э. Елинек на примере романа «Пианистка».*

Лауреатом Нобелевской премии за 2004 год стала, как известно, австрийская писательница Эльфрида Елинек. Работает Э. Елинек в разных жанрах: она автор романов («Мы всего лишь приманка, бэ-би!», 1970; «Любовницы», 1975; «Отринутые», 1980; «Пианистка», 1983; «Похоть», 1989; «Дети мертвецов», 1995; «Алчность», 1999), пьес («Клара ILL», 1982; «Вожделение, или Проезд открыт», 1986; «Облака. Дом», 1988; «Привал, или Этим все занимаются», 1994; «Спортивная пьеса», 1998; «Он как не он», 2000), новелл. Ее творчество признано как в немецкоязычных странах (среди ее наград - премии имени Георга Бюхнера 1998 года и имени Генриха Гейне 2002 года; в 2002 она удостоена звания «Драматург года»; в г. Граце прошла конференция, посвященная международной рецепции ее творчества и увенчанная изданием в 1997 г. сборника материалов «Elfriede Jelinek»; в 1998 г. программа всемирного театрального фестиваля в Зальцбурге была целиком заполнена ее пьесами), так и за их пределами (о чем свидетельствуют переводы произведений Э. Елинек на многие европейские языки). В последние годы мировая известность писательницы возросла еще и благодаря успеху фильма Михаэля Ханеке «Пианистка», снятого по ее роману; в 2001 г. кинолента была удостоена Гран-при на Каннском фестивале, а в январе 2002 года признана лучшим зарубежным фильмом на московском «Кинотавре».

Между тем, судя по прессе, отношения писательницы с литературными и театральными критиками, прежде всего на родине, складываются весьма непросто; «ярость», «взвинченность», «повышенное напряжение», «цензорский окрик», «откровенная злоба» [1, с. 287] - так Э. Елинек характеризует типичные реакции рецензентов на свое творчество. Следует сказать, что после присуждения ей Нобелевской премии к этим, мягко выражаясь словами самой писательницы, «чрезмерно эмоциональным» откликам присоединили свои анафемы и некоторые белорусские журналисты. Вполне возможно, еще недавно не подозревавшие о существовании Э. Елинек, сейчас они сочли себя достаточно осведомленными, чтобы обвинять ее во всех смертных грехах. Суровые вердикты при этом обильно снабжались цитатами из ее произведений. Заметив попутно, что в науке цитирования за долгие десятилетия XX века мы весьма преуспели, должна признать, что приводившиеся фрагменты, вырванные из контекста, действительно, могут повергнуть в шок даже далеких от эстетства читателей. Впрочем, произведения Э. Елинек и в своей первоизданной целостности способны шокировать. Особенно тех, кто продолжает - несмотря ни на какие примеры и традиции - непоколебимо упорствовать в кардинальном «разведении» не столько даже тем и проблем творчества, сколько реалий человеческой жизни, одни из которых позволительно осваивать художникам, другие же обречены на бессрочные табу.

В чем же состоит суть, как говорит сама Э. Елинек, ее «вёсти», что представляет собой «эстетический код» [1, с. 287] писательницы? Попытаемся разобраться в этом на материале ее романа «Пианистка» («Die Klavierspielerin»).

В основу сюжета произведения положена история взаимоотношений матери и дочери, все остальное - можно смело утверждать - из этих взаимоотношений проистекает. Соответственно, и каркас фабулы составляют уходы дочери из дому и возвращения домой, под материнское крыло. Именно мотивом возвращения домой повествование обрамляется: оно начинается со слов «В квартиру, в которой она живет вместе с матерью, учительница музыки Эрика Кохут врывается, как ураганный ветер. Матери нравится называть Эрику «мой маленький ураган», ведь ребенок порой неудержим и стремителен» [2, с. 7] и заканчивается словами «Эрике известно направление, в котором она идет. Она идет домой. Она идет и постепенно ускоряет шаги» [2, с. 446]. Впрочем, дом и «мамуля» никогда не оставляют Эрику, а она - их. Чем бы она ни занималась, в какой бы точке Вены ни находилась, она всегда на пути домой; в родной дом она спешит вернуться, даже не успев его покинуть. Так, буквально с четвертой-пятой фраз повествования, начинает выясняться подлинный смысл отношений между матерью и дочерью; содержание же первой фразы, своеобразной идилической 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, 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» [2, с. 7 -8].

Беспощадно тщательно, во всех подробностях, обрисовывается действительное положение дел (так и хочется сказать - и тел, ибо Эрика с «вышестоящей инстанцией» нередко вцепляются друг в друга, чтобы затем, после очередной порции рыданий, площадной брани и новых проплешин на материнской голове, заключить перемирие). Сама автор следующим образом конкретизирует ситуацию: «В «Пианистке» в центре внимания мать, которая за неимением мужа берет на себя отцовские функции и стремится воспитать из дочери музыкального гения, совершенно подавляя ее личность. Гениальности в дочери не обнаруживается, и она терпит жизненное поражение» [1, с. 291]. Однако чем отдаленнее заветная цель и утопичнее ее достижение, тем она соблазнительнее, тем ревностнее мать в своих усилиях оградить дочь от внешнего мира, от нормальной, естественной жизни, ограничить последнюю стенами «инкубатора, в котором они обе обитают» [2, с. 90 - 91]. И тем настойчивее напрашивается мысль о том, что патологическое по масштабам желание матери «взрастить гения» и столь же патологическое желание подчинить дочь, единолично распорядиться ею, парализовать ее волю есть не что иное, как изощренная форма 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, более напоминающий полусвинарник-полутюрьму.

Снедаемая безмерным честолюбием, нравственно глухая и эгоистичная, превратившая дом - т.е. то, что должно бы быть тихой пристанью, убежищем и надежным оплотом, - в западню для дочери, этакую домашнюю преисподнюю, подобие бездонной черной дыры, всасывающей малейшие проявления живого, мать в романе Э. Елинек всевластна и за пределами своего с дочерью жилища. Для нее нет непроницаемой материи, она вездесуща и (чаще незримо для посторонних) сопровождает дочь в классной комнате, зале филармонии, вагоне трамвая. О неизменном присутствии матери в сознании дочери, о разрушительном влиянии на ее существование говорится ужасающе предметно. Едва увидев «выползающий из ее собственной утробы бесформенный кусок глины, она не мешкая принялась энергично месить и обрабатывать его» [2, с. 39] да так и не прекратила этого занятия: вот она «напяливает на ребенка музыкальную сбрую» [2, с. 43], вот «усердно принимается развинчивать на мелкие части» [2, с. 53] надежды Эрики, а вот «свинчивает крышку ЕЕ черепа, самоуверенно запускает в него руку и роется там, что-то выискивая. Она поднимает все вверх дном и ничего не кладет на свое место. Поперебивав немного, она достает часть вещей наружу, рассматривает под лупой и выбрасывает вон. Какие-то вещи мать расправляет, энергично трет щеткой, губкой и тряпкой. Затем все как следует протирает и снова ввинчивает крышку на место, словно вставляя нож в мясорубку» [2, с. 37]. Подобных примеров фантастической предметности, зримой конкретики в описаниях манипуляций человеческим сознанием не так уж много отыщется в мировой литературе, хотя в австрийской, кажется, она не так уж и редка; достаточно вспомнить литературные вершины - «Человека без свойств» Роберта Музиля и особенно «Ослепление» Элиаса Канетти, единственного австрийского писателя, удостоенного Нобелевской премии до Э. Елинек (хотя, как известно, его принадлежность к Австрии и австрийской культуре довольно неоднозначна).

В конечном итоге именно мать препятствует дочери стать «человеком действительным» (Wirklichkeitsmensch), пусть не в исполнительском искусстве (а возможно, и в нем, ибо то, что тотально насаждается, столь же тотально отторгается), так хотя бы во вполне доступных сферах обыденной жизни, в которой Эрика тоже - всего лишь «человек возможного» (Möglichkeitmensch). В подобной ипостаси мать в романе Э. Елинек вполне тривиальна и легко вписывается в созданную мировой литературой (Генри Миллером, Франсуа Мориак и др.) галерею матерей-монстров, первенство которых, однако, успешно могли бы оспорить литературные отцы-монстры. И те, и другие в художественном изображении часто утрачивают даже половые признаки, удовлетворяясь ролью семейных тиранов. Впрочем, порождены они, что общеизвестно, отнюдь не только воображением писателей. Матушка Кохут - не исключение; сама автор назвала роман «Пианистка» «книгой, пожалуй, наиболее «автобиографичной», по крайней мере в том, что касается взаимоотношений матери и дочери, а также музыкального воспитания, вернее, музыкальной дрессуры» [1, с. 291]. Разумеется, о полной идентификации героини романа с его автором говорить не приходится; «Пианистка» автобиографична в таком же смысле, в каком автобиографичен, например, «Процесс» Франца Кафки: лично пережитое в обоих случаях эстетизировано, в определенном смысле мифологизировано.

Совершенно очевидно, однако, что слагаемые оппозиции «палач - жертва», соответствующей отношению матери к дочери, то и дело меняются местами. Образ Эрики амбивалентен, ее жалко, но и страшно: в романе немало эпизодов, в которых эта истинная «дочь Франкенштейна» не только превращается в копию родительницы, но и предстает в гораздо более зловещем свете; достаточно вспомнить эпизоды, когда учительница музыки Эрика Кохут насыпает в карман пальто своей ученицы битое стекло или исподтишка побольше пинает своими музыкальными инструментами пассажиров трамвая, а то и

вовсе злобно щиплет их и бьет по щиколоткам. Поведение Эрики закономерно: знающая в отношении себя только язык глумления и насилия, она только этот язык и могла усвоить, только им в совершенстве овладеть и, соответственно, только на нем изъясняться - с матерью ли, с приглянувшимся ей Вальтером Клеммером, с другими людьми.

Своеобразную компенсаторную функцию в существовании Эрики, утратившей аутентичность, надежно защищенной матерью от «сетей любви», от общения с мужчинами, выполняют до поры до времени ее ночные вылазки в «джунгли» Пратера, - ночные не столько даже в смысле времени их осуществления, сколько в смысле их сути, когда вполне приличный в своей «дневной», публичной жизни человек превращается в один сплошной сгусток инстинктивно-физиологического, целиком погружается в таинственно-инфермальную тьму своего и чужих тел, в необузданную телесно-тварную стихию. 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» [2, с. 213]. В это «царство чувственности» Эрику гонит судорожный «поиск новых, невиданных зрительных впечатлений» [2, с. 174], потребность приобщиться к запретной для нее самой сфере, сорвать с себя все маски и условности, шагнуть, что называется, «за черту», посредством подглядывания и подслушивания создать иллюзию собственного участия в любовном акте. Описания этих «путешествий на край ночи» выполнены в пронзительно-натуралистических красках и отдают почти физически ощущаемыми горько-смадными запахами, вызывают впечатление саморазрушения и тлена, распада личности, дисгармонии мира.

Однако «ночной» образ мышления свойствен и Эрике «дневной»; во всей буйной красе она являет его в сценах любовных встреч со своим учеником Вальтером Клеммером. Одержимая тайными сексуальными фантазиями и желаниями, «отвратительно неотвратимыми страхами и опасениями» [2, с. 312], она выходит из роли учительницы, пристойной молодой женщины, но совершенно логично остается в роли «предмета», «плотно увязанного пакета, совершенно беззащитного и полностью отданного на произвол» [2, с. 351], в роли привычно насилюемого и унижаемого существа, «рабыни», жаждущей «кары и наказания». Ибо то, что для Клеммера - «курьез», «клинический случай», для нее - норма существования, и предписанный ею Клеммеру список условий, «инвентарный перечень болей и пыток» [2, с. 345], всевозможных веревок, кляпов и ремней, угроз и пощечин есть не что иное, как следствие и продолжение «законной разрушительной деятельности» [2, с. 247] матери, ведущей с дочерью «ожесточенно-мстительный поединок» [2, с. 43], превращающей ее «в горстку пепла под жарким пламенем материнской горелки» [2, с. 39]. К боли Эрика привыкла настолько, что даже нанесенный самой себе удар ножом в финале романа - то ли жалкая попытка самоубийства, то ли способ обратить на себя внимание окружающих - не дает ей ожидаемого ощущения.

При этом, как представляется, гротескно-откровенные сцены не самодовлеют в романе, они являются для автора одним из средств донесения до читателя мысли о том, что попрание всяких проявлений свободы личности неизбежно оборачивается поражением и катастрофой, а загнанная в подполье естественная человеческая природа непременно за себя отомстит, обернется противоположностью - сплошной, если так можно выразиться, физиологизацией, уродующей чувства, извращающей мысли, поступки и, что еще страшнее, в свою очередь регенерирующей зло и аномалии в других. Все в жизни взаимосвязано, и героиня Э. Елинек сосредоточена на сексуальных переживаниях не только потому, что именно их-то ей и недостает, но и потому, что она начисто лишена вообще какой бы то ни было индивидуально-сокровенной, интимной жизни: мать решает, какой профессией заняться дочери, в чем выйти из дому, ко^у иметь к ней доступ, даже кровать в течение тридцати лет Эрика делит с матерью. Сексуальная же жизнь, как известно, предельно интимна, предельно сокровенна, и этой своей сокровенностью - в отсутствие даже представления о каких бы то ни было иных формах индивидуальной жизни - влечет героиню «Пианистки». Так крайность порождается крайностью.

Отдельного анализа заслуживает проблема преломления в художественной системе Э. Елинек психоаналитической теории Зигмунда Фрейда. Вообще, стоит заметить, медицина человеческого сознания и подсознания - весьма примечательная часть научно-культурного ландшафта Австрии; можно вспомнить Альфреда Адлера с его социальной психологией личности, психоаналитическую эстетику Отто Ранка, групповую психологию Якоба Леви-Морено, «логотерапию» Виктора Франкля, открытия психиатра Юлиуса Вагнера-Яурега, ставшего лауреатом Нобелевской премии. Однако, как известно, совершенно исключительную роль в исследовании жизни человека «внутреннего» сыграл именно З. Фрейд. «Искусство взаимного понимания, это наиболее важное в человеческих отношениях искусство и наиболее необходимое в интересах народов, - писал Стефан Цвейг, - единственное искусство, которое может способствовать возникновению высшей гуманности, в развитии своем обязано учению Фрейда о личности много больше, чем какому-либо другому методу современности; лишь благодаря ему стали понятными нашей эпохе, в новом и действительном понимании, значение индивидуума, неповторимая ценность всякой человеческой души» [5, с. 521]. Сам Фрейд обоснованно сравнивал некоторые свои от-

крытия с переворотом, осуществленным в науке и мировоззрении человечества Коперником. Психоанализ в большой степени обусловил появление в XX веке весьма существенного пласта, условно говоря, телесно ориентированной литературы с ее пристальным вниманием к «человеческому, слишком человеческому». Никогда прежде до психоанализа тело в художественной литературе не заявляло о себе так громко, не предъявляло свои права так демонстративно и требовательно, говоря при этом, что очень важно, не только за себя, но и за душу, за человека во всей его целостности и сложности.

Сказать, что Фрейд повлиял на проблематику и поэтику «Пианистки», - значит не сказать ничего. Его присутствие в романе самоочевидно и имманентно; в этом смысле произведение может быть поставлено в один ряд (если, в нарушение хронологии, не в его начало) с романами У. Фолкнера, Д.Г. Лоуренса, Г. Гессе и многих других. В «шоковой» эстетике Э. Елинек Фрейд узнается повсеместно: в почти анатомическом разъятии психологии и психики героини, в убедительном раскрытии причин ее психопатологического состояния, в изображении механизмов влияния совершенно определенных обстоятельств на ее сознание и подсознание. Если иметь в виду, что Фрейд в свое время ввел в перечень так называемых «артефактов» (казусов в повседневном поведении, сновидений, неврозов) еще и творчество, читатель вполне может ощутить себя в роли венского ученого и, располагая романом его соотечественницы как конкретным артефактом, попытаться реконструировать историю аффективного комплекса героини, пройти обратный путь от симптомов к истокам болезни, как это делал некогда сам Фрейд с литературными произведениями своих предшественников и современников. Более того, при чтении «Пианистки» иногда возникает впечатление, что имеешь дело с наглядным пособием к постулатам Фрейда, изложенным в его работах «Очерки по психологии сексуальности», «Я» и «Оно», «Психопатические характеры на сцене» и других, названия же некоторых (в частности, «По ту сторону принципа удовольствия») откровенно обыгрываются в романе. При желании в «Пианистке» нетрудно обнаружить примеры инверсии и перверсии, садизма и мазохизма, сублимирования и вытеснения, «унижения любовной жизни», истерии и прочие. И основан роман, в сущности, на «сексуальной метафоре», как основана на ней фрейдовская теория психоанализа. Соотносимы содержание и смысл произведения Э. Елинек и с выводом

3. Фрейда о том, что свойство фантазировать присуще человеку несчастливому, неудовлетворенному, непонятому. Человеку, который, говоря словами из романа, «со скорбью на «ты» [2, с. 34]. «Неудовлетворенные желания - это энергетический источник фантазий, а всякая отдельная фантазия есть осуществленное желание, исправление неудовлетворительной действительности» [3, с. 157]. Наконец, повествование предельно насыщено специфической лексикой, характерной для работ 3. Фрейда и в немалой степени способствующей читательскому восприятию романа как осуществленного литературными средствами психоаналитического эксперимента: женщина, мужчина, мозг, желание, влечение, страх, табу, фантазии, плоть, возбуждение, искушение, инстинкт, тело, индивидуальность, масса, насилие, боль... Плюс названия всевозможных органов и функций человеческого тела.

Кстати, на наш взгляд, стойкое предубеждение против литературных произведений, подобных «Пианистке» Э. Елинек, объясняется обращением авторов не столько даже к табуированным темам, сколько к табуированной лексике. И здесь мы оказываемся перед еще одной важной проблемой, над которой раздумывали многие писатели XX века, - проблемой слова в изображении всего, что связано с «материально-телесным низом» (М.М. Бахтин). Олдос Хаксли устами героя своего романа «Гений и богиня», в частности, говорил: «До чего все-таки груб наш язык! Если умалчиваешь о физиологической стороне эмоций, грешешь против фактов. А если говоришь о ней, это выглядит как желанье 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» [4, с. 108].

Совершенно неожиданно нечто созвучное давнишним рассуждениям О. Хаксли встретилось в одном из интервью Светланы Алексиевич в связи с ее работой над новым произведением «Чудный олень вечной охоты», книгой невыдуманных рассказов-исповедей о любви. Писательница говорила о том, что мы - люди культуры целомудренной, но есть подпольная жизнь, которая тоже нуждается в описании, в «высказывании». У нас же для этого даже языка не существует. «Или матерный, или романтический... Человека разделили: здесь небо, а здесь помойка. А это одно».

Очевидно, изображение «дневной» и «ночной» (или «теневого») жизни подразумевает и существование вербальных адекватов, условно говоря, «дневного» и «ночного» стилей. Именно последний в «Пианистке» от странички 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.

Вообще роман содержит благодатнейший стилиевой материал для психоаналитического исследования. Не чувство, но чувственность правит бал в произведении, и эта аффективная чувственность определяет и его атмосферу, и образность, и архитектонику, и, как уже отмечалось, язык.

Язык «Пианистки» не только экстремально телесен, но и, о чем выше говорилось, предельно веществен, предметен. Одна из причин этой вещности - замкнутость Эрики на собственных переживаниях и фантазиях, чудовищное одиночество среди окружающих ее и одинаково ей чужих людей, о ком бы ни шла речь - о матери, Вальтере Клеммере, учениках, пассажирах трамвая или любовных парочках в грязных лугах венского Пратера (один из которых, излюбленное место «охоты» Эрики, имеет характерное название - Иезуитский). Для них она вещь, предмет собственности, машина, посылка, в получении которой следует расписаться, «живой инструмент», на котором мать, подобно настройщику рояля, «потуже закручивает колки». «Собственность» - одно из наиболее часто используемых в романе слов. Еще одна причина вещности - это невозможность для героини подлинного «осуществления», пребывание, что называется, по ту сторону жизни, все тот же аффективный комплекс. В романе множество предметов и вещей, являющих собой опредмеченные, овеществленные чувства и переживания Эрики. Как правило, это многослойные, многозначные символы; таков, например, образ платья в начале романа, не укладывающийся в рамки одной, даже самой развернутой, метафоры. Платья - это и обещание свободной от материнского «патронажа» жизни, красивой в своей естественности; и «свидетели ее тайных желаний», такая агентура в логове врага; и катализатор ее фантазий взамен вытесненных порывов; и заменитель друзей и близких. Платья ждут ее возвращения домой, дарят иллюзию тепла и очарования, которых ей нигде больше не найти, с ними «в дом будто врывается весенний ветер», они кажутся Эрике «поэмой из ткани и красок» [2, с. 18], голоса их расцветок и узоров вплетаются в крики ее желаний; но они - и материальный знак ее несостоявшейся карьеры, беспечности и бесплодности лучших лет ее жизни... Что важнее всего, они - доказательство того, что не только ею владеют, но чем-то владеет и она: мать их может отобрать, продать, искромсать в клочья, но самой ей они не подходят, и уже поэтому они - собственность только Эрики, принадлежат только ей, даже если она никогда их не наденет. «Эрика хочет лишь владеть и созерцать» [2, с. 18]. Как мне представляется, здесь прихотливо соединяются протест против матери и неосознанное стремление матери же уподобиться: платье для Эрики то же, что сама Эрика - для матери.

Аффективным состоянием Эрики, обусловленным целым букетом комплексов (в особенности комплексами семьи, подавленной сексуальной жизни), генерализуется лексический состав «Пианистки» в целом. В нем, помимо лексики «телесной», отчетливо выделяются еще несколько пластов: лексика семейная («мамочка», «дочь», «ребенок», «отпрыск», «отец», «дом», «свое гнездо», «пока смерть не разлучит их», «Хватит с нее родной матушки, не нужно ей никакого женишка» и проч.); военная («заградительный огонь», «воинственный пыл», «в гущу битвы», «разведчицы сообщают», «карательный поход», «противницы сплелись в безмолвной схватке», «горячий боец», «с оружием «на караул» и многое другое, даже общая с матерью кровать названа «двухспальной цитаделью»); охотничья («мужчины-охотники», «ее дома натаскивали», «Дикая охота уносится прочь», «чуять добычу», «охотничьи уголья» и т.д.), а также отдающая каннибализмом кулинарная, тюремная и, наконец, зоолексика. 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 животный инстинктивное - все прибывает. Подобная лексика, мотивы и символы, ею создаваемые, анализировались учеными в свете психоанализа - на ином литературном материале - неоднократно.

И еще одна лексическая группа - это клише и идиомы, из которых в романе вырастает целая непроходимая стена. Призванные закамуфлировать подлинную ситуацию, языковые клише суть порождение поведенческо-мировоззренческих стереотипов, неких правил игры, общественного сценария, требующего от персонажей всячески мимикрировать и существовать исключительно в масках.

Роман Э. Елинек монологичен, и эта форма в данном случае уже сама по себе является смыслоносителем. Ведь диалог предполагает если не взаимопонимание, то, по крайней мере, стремление к нему. Но монолог у Э. Елинек своеобразен; скорее, это поток сознания, а еще точнее - талантливая художественная реализация фрейдовской «техники свободных ассоциаций». С избытком совершенно непредсказуемых метафор, неожиданных персонификаций. С тавтологией, предназначенной не открыть, но спрятать, причем спрятать именно те тревоги, желания и фантазии, которые превратились в наваждение, изпод власти которых невозможно высвободиться. С чередованием письма вязкого, засасывающего, как трясина, и письма скачкообразного, импульсивно-лихорадочного. С необыкновенно разнообразной нюансировкой ощущений и эмоций, глубиной подтекстов. С игрой словами и смыслами, с каламбурами и

звукоскопией, с выраженным ритмическим рисунком. С конкретикой, экстремально достоверной и гротескной в одно и то же время. С очевидным интеллектуализмом, с весьма объемным «цитатным» потенциалом, включающим, помимо психоаналитических, музыкальные, музыковедческие, литературные, мифологические и прочие аллюзии и реминисценции. С кричащей антиномичностью, сцеплением несцепляемого, коллажем образов, какой встречается у людей с аномальной психикой, а еще разве что у детей и сюрреалистов (не случайно на одну из страниц романа «взбегает» «Андалузский пес» Бунюэля). С тиранией времени, преследующего, сверлящего сознание, дискретного (лейтмотивом сквозь произведение проходит образ «крошащегося», «рассыпающегося» времени) - в полном соответствии с состоянием героини. С горьким сарказмом, как бы парадоксально это ни звучало. Вынужденно ограничиваюсь перечислением наиболее существенных (причем далеко не всех) составляющих стилиевой палитры Э. Елинек, каждая из которых может быть легко распространена в отдельное исследование.

Хотелось бы обратить внимание и на ряд других проблемно-содержательных и эстетических аспектов «Пианистки». Чрезвычайно важные функции в ее замысле и поэтике выполняет музыка, что тоже должно быть предметом специального анализа. Кроме того, роман интегрирует многие австрийские и европейские (и не только европейские) литературно-художественные традиции, тоже вносящие свою лепту в специфический неопсихологизм писательницы (включая элементы натурализма, импрессионистскую фрагментарность, экспрессионистскую оптику, приемы дадаистов и сюрреалистов, эксперименты неоавангардистов «Венской группы», стилистику постмодернизма, массовой культуры и многое другое).

Поскольку преследовались две взаимосвязанные цели - дать представление о творческом методе Э. Елинек и попытаться уяснить смысл ее романа «Пианистка», то, соответственно, в заключение должно быть сделано и два вывода.

Художественный метод Э. Елинек я бы определила, исходя из всего вышеизложенного, как клинический импрессионизм (по аналогии с термином «клинический реализм», предложенным в свое время В. Реем в отношении произведений А. Шницлера, Г. Бара и некоторых других писателей рубежа XIX - XX вв.).

Что же касается смысла романа «Пианистка», то, выражаясь словами соотечественника Э. Елинек, писателя Петера Хандке, вынесенными в название его пьесы, - это, конечно, «порушение публики». Но, как он сам объяснял суть своего произведения, оно «не является пьесой, направленной против театра. Это пьеса против театра, каков он есть» [6, с. 203]. Точно так же и роман Э. Елинек отнюдь не против морали, - он против морали, какова она есть. Против насилия над личностью, против тотального отчуждения, против катастрофического замыкания человека на одиночестве. Иное дело, что нам довольно трудно отказаться от мысли, будто откровенность в изображении физиологии, тем более аффективной, и подлинное произведение искусства - вещи несовместные. Но, в конце концов, инстинктивно-биологическое в человеке имеет гораздо более продолжительную историю, нежели социальное, и уж хотя бы поэтому имеет право на высказывание.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Высказать невысказываемое, произнести непроизносимое...»: С австрийской писательницей Эльфридой Елинек беседует Александр Белобратов // Иностранная литература. - 2003. - № 2.
2. Елинек Э. Пианистка / Пер. А. Белобратова. - СПб., 2004.
3. Фрейд З. Поэт и фантазия / Пер. Ю.И. Архипова и А.А. Гугнина // Гугнин А.А. Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография. - Новополоцк; М., 2000.
4. Хаксли О. Гений и богиня / Пер. В. Бабкова // Иностранная литература. - 1991. - № 5.
5. Цвейг С. Зигмунд Фрейд / Пер. С. Бернштейна // Цвейг С. Вчерашний мир. - М., 1991.
6. Handke P. Zur «Publikumsbeschimpfung» // Handke P. Stücke 1. - Frankfurt a. M., 1977.