

АВСТРИЙСКИЙ РОМАН КОНЦА XX ВЕКА: НОВЫЙ ГЕНДЕРНЫЙ РАСКЛАД

G Kutschumowa

Staatliche Universität Samara

DER ÖSTERREICHISCHE ROMAN AM ENDE DES XX. JAHRHUNDERTS: DIE NEUE GENDER-ORIENTIERUNG

In der neueren Kultur wird die Machtkonstellation durch den Begriff „Gender“ betrachtet. Das neue Frauenbild – das phallische – wird in den Romanen von Anna Mutgusch und Elfriede Jelinek analysiert.

На излете XX века в ситуации крушения великих идеологий (*finita la ideologia*), тотального цинизма («смерть Бога») и неудержимого роста форм неподлинного существования («смерть реальности») власть – как одна из ключевых архетипических универсалий – осмысливается с учетом утраты идеологического противостояния и прежней практики тоталитарных режимов. В усложненной реальности нового рубежа веков востребованным становится определенный тип человека – инфантильного, социально незрелого, находящегося в состоянии внутреннего дискомфорта при всем его внешнем благополучии [2, с. 21]. Неподготовленный к духовному развитию инфантильный человек стремится поставить собственную свободу как необходимое условие самосовершенствования на службу внешнему идеалу. Человека страшит сама мысль об ответственности за свое существование и потому он традиционно транслирует ее институтам власти.

На характерный для современного общества и культуры феномен «социального инфантилизма» указывает, например, английский писатель Джордж Оруэлл. Центральная метафора в его эссе «В чреве кита» (1940) передает атмосферу безразличия интеллигенции 1930-х гг., покорно принимавшей надвигающуюся опасность тоталитаризма. Подобную позицию Оруэлл уподобляет нахождению «в чреве кита» как убежище для взрослого человека, согласного быть проглоченным

и пассивно принимающего зло. Метафора Ионы и кита, среди всего прочего, прекрасно иллюстрирует положение человека, находящегося в технологическом мире виртуальной реальности. Самые современные системы трехмерной виртуальной реальности становятся такого рода «китами», готовыми поглотить человека и сделать его пассивным сообщником всего, что творится в мире.

В 1950-е гг. испанский философ Ортега-и-Гассет, анализируя характер европейского бытия, акцентирует возможную смену возрастных приоритетов в общественном сознании в пользу юности. О феномене пуэрилизма (*puerilis* лат. «детский») говорит и немецкий культуролог Йохан Хейзинга, отмечая специфику современного состояния цивилизации в ее движении от «принципа реальности» к «принципу удовольствия». Такая направленность порождает «легковесное» человечество, которое стремится жить преимущественно удовольствиями, оставаясь в своем мировоззрении «взрослым» ребенком. На языке психологии речь идет о «неоплаченной идентичности» (термин Э. Эриксона), формирующейся практикой тотального потребления. «Неоплаченная идентичность» передает такое состояние молодого человека, когда он, включаясь в систему взрослых отношений по готовым стандартам, принимает определенную идентичность, минуя сложный и мучительный процесс самоанализа и самопознания.

В западноевропейском романе конца XX века востребованная временем антропологическая модель инфантильного человека, прячущегося в кокон наслаждений в малодушном страхе перед реальностью, становится центральной. Если Гюнтер Грасс в романе «Жестяной барабан» (*Blechtrommel*, 1957) озвучивает мысль о нежелании своего героя повзрослеть, то в романах 1990-х, например «Платформа» французского писателя Мишеля Уэльбека, проговаривается мысль о невозможности повзрослеть. «Легковесное» человечество, о нем идет речь в романе Уэльбека, воплощает в себе европейский культ вечной молодости, который окончательно утверждается как абсолютная ценность западной цивилизации конца XX века.

Наиболее ярко феномен социального инфантилизма раскрывается в «женской» прозе конца XX века. Так, австрийская писательница Эльфрида Елинек уже в названии своего первого романа «Михаэль. Молодежная книга для инфантильного общества» (*Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, 1972) дает характеристику молодому поколению, попавшему в идеологическую зависимость от

средств массовой коммуникации. Характерные для инфантильного сознания черты – духовная незрелость, малодушие, отсутствие «заботы о себе» (М. Фуко) – выступают источником агрессии, садомазохизма, ненависти к другим. 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» [3, с. 91].

Новый тип культуры второй половины XX века – информационный – определяет иную конфигурацию властных отношений, что приводит к существенным изменениям в гендерной парадигме общества. На смену прежнему «маскулинному» миру «фаустовской культуры» (О. Шпенглер) приходит новый, постмодернистский мир, приемлющий игру и соблазны, интуицию и импровизацию, а главное – структурированный «женской» логикой [5, с. 10].

Симулятивная реальность, продуцируемая современными массмедийными средствами, однозначно обнаруживает женскую природу («Вселенная соблазна», Ж. Бодрийяр). Власть институтов СМИ намеренно актуализирует в человеке мифологический слой сознания и, активно функционируя на нем, спекулирует скрытым в человеке бессознательным желанием симбиотической связи с матерью. Предлагая человеку условия пренатальной связи, новая власть воссоздает исходный симбиоз, структурно заложенный в мифе. В силу этого традиционно принятая в западноевропейском обществе иерархия полов в новых культурных условиях становится нестабильной и легко переворачивается (инверсия), так что прежняя гендерная асимметрия выстраивается в новом обличье. Иерархия во главе с мужчиной (фалло- и логоцентризм) сменяется новой иерархией, в которой доминантное положение принадлежит женщине (гиноцентризм). Теперь женщина становится исполнительницей «отцовского закона», она перенимает принципы «маскулинного» общества [12]. Возможность подобной инверсии зафиксировал Карл Юнг, отмечая характерное для современной эпохи неприметное скольжение архетипа матери от положительного полюса (любящая мать, мать-природа) к отрицательному, негативному аспекту материнства (мать – тиран, деспот) [7, с. 219].

Свидетельством кардинальных перемен в обществе, в котором женщина традиционно занимала маргинальное положение, становится всплеск европейской литературы феминизма. Как утверждает отечественная исследовательница А.Э. Воротникова, новая «гино-

центрическая» картина мира в европейском романе конца XX века создается «от противного», то есть как опровержение патриархальной системы [1].

Новый гендерный «расклад» получает художественное осмысление в «женской» австрийской литературе. Писательницы Эльфрида Елинек (род. 1946) и Анна Митгуч (род. 1948) дерзко ниспровергают авторитет мужчины как главное табу фаллоцентрического мира. В романах Елинек «Пианистка» (*Die Klavierspielerin*, 1983) и Митгуч «Наказание» (*Die Züchtigung*, 1987) фигура отца как носителя закона замещается в семейных отношениях фигурой властной матери. Исследуя феномен тирании материнства, писательницы выводят новые формулы тоталитарной власти. При этом они исходят из традиционной в психоанализе модели тоталитаризма в рамках семьи (по З. Фрейду). Применительно к 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-Строса, Эдипов комплекс «мать – сын» в модели Фрейда), то парадигма инцеста второго типа базируется на связи «мать – дочь», в максимальной форме контакта двух одинаковых фигур, осуществляемого зачастую посредством третьего – мужчины [6, с. 152].

Характерно, что в европейской литературе Средних веков тема «мать – дочь» звучала маргинально и редко становилась предметом художественного осмысления. В культуре Просвещения и вовсе отсутствовали женские персонажи, облеченные властью, поскольку в те времена доступ к институтам власти имели исключительно мужчины. Однако к концу XIX века интерес к теме власти матери над инфантильной дочерью уже четко обозначен, отмечает Рената Бёшеншталь, исследовательница женских образов в романе Т. Фонтане «Эффи Брист» (*Effi Briest*, 1895) [8]. Варианты «фаллической матери» легко обнаружить также в романах Ф. Кафки «Замок» (*Das Schloss*, 1921–1922), «Америка» (*Der Verschollene*, 1911–1918). В последнем интересна фигура Брунельды, 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 века в западноевропейской литературе окончательно утверждается «маскулинный» образ женщины – властной матери (*das phallische Frauenbild*) [11,

S. 239]. Подобно мифологическому герою Кроносу, властная мать в попытках обмануть время «пожирает» своих детей. Она удерживает их в поле своей заботливости, делает беспомощными и инфантильными с тем, чтобы легче осуществлять над ними контроль и сохранять свое господствующее положение.

Так, в романе Митгуч «Наказание» карающая и опекающая «фаллическая мать» осуществляет жесткий контроль над своим ребенком [11]. Семья – мать Мария и дочь Вера – живет по законам авторитарного мира. Мать контролирует приход дочери из школы, просматривает содержимое ее школьного ранца, регулярно заглядывает в личный дневник дочери, отслеживает круг ее друзей. Мать даже купает ее сама, опасаясь, что взрослеющая дочь научится «греховным» прикосновениям к своему телу. «Заботливая» мать принципиально спит с дочерью в одной постели, требуя от дочери символического присутствия отсутствующего мужа. Все эти предпринимаемые матерью насильственные меры в четко размеченном властью пространстве дома оказывают травматическое воздействие на психику дочери. Вера ощущает почти полное «испарение» собственного Я, «исчезновение» физического тела. Это проявляется в актах ненависти к собственному телу, реальность которого девочке приходится постоянно «доказывать» в приобретенных патологических привычках булимии и анорексии.

На тиранию матери в современной культуре указывает и Елинек в романе «Пианистка» (*Die Klavierspielerin*, 1983). «Холодная мать» (*die kalte Mutter*) постоянно контролирует приватное пространство своей дочери Эрики Кохут, неотступно держит ее в поле зрения, чтобы та не ускользнула из-под ее власти. Констелляция образов в романе «Пианистка» однозначно отсылает читателя к роману австрийского автора Марии-Луизы Фляйсер *Eine Zierde für den Verein* (1987), которая, по признанию самой Елинек, послужила для нее образцом. В романе Фляйсер вся власть в семье сосредоточена в руках матери Мены. Под ее деспотическую власть попадает сын Густьль. Попытки сына выстроить свою семейную жизнь, то есть выйти из-под контроля матери, сопровождаются бесконечной чередой интриг и заканчиваются ничем.

Свою героиню Елинек ставит в условия еще более тяжелого деспотизма. Вся жизнь Эрики выстраивается под знаком непрекаемого авторитета матери. Находясь в плену преставлений и норм жизни своей матери, взрослая дочь лишается своей «истории» и пра-

ва «писать свой текст жизни». *Erika hatte keine Geschichte und macht keine Geschichten* [9, S. 15]. Здесь Елинек обыгрывает известный тезис феминизма: «Женщина лишена своей истории» (Элен Сиксу, известный теоретик феминизма).

Тотальный контроль фрау Кохут над дочерью принимает форму прямого вмешательства в личную жизнь дочери: Эрике категорично запрещены любые связи с противоположным полом. Елинек «по-спортивному» обыгрывает тотальное подчинение Эрики властной матери: та дожидается прихода дочери с секундомером в руке (...*wo die Mutter mit der Stoppuhr steht und abmahnt*) [8, S. 31]. В таких условиях 36-летняя Эрика постепенно превращается в бесполое существо, в «однодомное растение». Со своей матерью Эрика живет в неестественном симбиозе любви-ненависти (*Hassliebe*): вместе они проводят свободное время, вместе спят в одной постели. Окружающие называют их «супружеской парой» (*das Ehepaar Erika-Mama*) [12, S. 87]. Обе женщины убеждены, что любят друг друга и являются друг для друга самыми близкими людьми. Эрика – послушная и любящая дочка, а фрау Кохут проявляет качества заботливой и преданной матери, желающей только добра для своего ребенка. Эрику устраивает такое симбиотическое сосуществование: дома она находится, как в утробе матери, в герметическом пространстве кокона, где уютно и тепло (*sant im warmen Leibwasser schaukeln*).

И все же время от времени дочь вырывается из душных материнских объятий и устремляется на территорию мужского дискурса – в кинотеатры, где идут порнографические фильмы. Ей нравится находиться в зоне господства «мужского взгляда», жадно присваивать себе право наблюдать за чужой интимной жизнью, которой она сама лишена. Неосознанные попытки дочери отделиться от матери терпят крах. На композиционном уровне это находит выражение в организации всех событий по единой схеме: бегство из цепких объятий матери – события-приключения вне дома – неминуемое возвращение в исходную позицию, в «материнское лоно». Движение романских событий от первой до последней страницы осуществляется по прямой линии, не обнаруживая развития боковых линий сюжета. Понятно, что, следуя такой идеологической схеме, роман «Пианистка» не допускает никакой множественности интерпретаций. В немецкой критике роман преимущественно рассматривается в рамках традиционной психологической прозы с ее традиционными составными частями – авторитарная мать, сумасшедший отец, неспособность любить,

садомазохизм, вуайеризм, фригидность, ненависть к собственной плоти, «бег по кругу» (замкнутая композиция) [10, S. 85].

Отношения «мать – дочь» в романе «Пианистка» следует понимать и в широком социокультурном контексте. В фигуре деспотичной матери персонифицированы существующие в современном обществе визуальные стратегии власти. Так, у Елинек мать выступает как Всевидящее Око (*Auge des Gesetzes*), от которого не скрыться и не убежать. Властная 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*). В многоплановый образ матери включаются и другие ее «достоинства»: она управительница всего хозяйства в доме (*Finanzministerin der Familie*), исполнительница всех работ, поскольку дочь бережет свои музыкальные руки от домашнего труда, она карающая инстанция, от которой ждут неминуемого наказания, она «инквизитор» (*Inquisitor*) и «расстрельная команда» (*Erschiessungskommando*) в одном лице.

В другом своем романе «Похоть» (*Lust*, 1989) Елинек решительным образом развенчивает традиционный для западного общества фаллоцентризм, акцентируя внимание на уязвимости этой модели, теряющей свою силу в современную эпоху [4]. Отмечаемый многими исследователями парадокс механизма саморазрушения тоталитарной системы заключается в том, что тоталитаризм, строящийся на желании симбиотической связи с матерью, вынужденным образом удерживает структуру общества на жестком патерналистском контроле. На примере центральных персонажей романа «Похоть» Елинек виртуозно прописывает парадоксальность действия этого механизма. Писательница показывает, что поле власти мужчины пронизано чувством тотального страха, разрушающим саму власть. С одной стороны, Елинек подчеркивает всевластие своего героя (*Omnipotenz*). Пародийно утрируя притязания мужчины на власть в семье (и шире – в обществе), писательница намеренно стягивает все сюжетные нити и отдельные романские эпизоды к фигуре Германа, в имени которого звучит удвоение властного начала (Негг – «господин»), Мапп – «мужчина»). С другой же стороны, Елинек наделяет своего деспотичного героя свойствами «мужчины/ребенка», слабого, инфантильного, ищущего в семье, в домашнем уюте, в женщине за-

щиту от враждебного внешнего мира. Одолеваемый постоянным страхом, ее герой в буквальном смысле слова стремится в тело жены, как в уютное гнездышко.

Парадигмальный сдвиг во властных структурах, характерный для нового типа культуры и общества, с «маскулинной» культуры на культуру «гиноцентрическую» художественно осмысливается в знакомых романах «женской» прозы. В социокультурной ситуации конца XX века романы Анны Митчуг и Эльфриде Елинек иллюстрируют новый гендерный расклад, в котором женщина занимает ведущее положение, органично управляя инфантильной массой.

Библиографический список

1. Воротникова А.Э. Гиноцентрические романы Германии и Австрии 70–80-х годов XX века. Воронеж: ВГПУ, 2006.
2. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / под ред. П.С. Гуревич, С.Я. Левит. М.: АСТ-АДТ, 1998.
3. Цит по: Залесова-Докторова Л. Эльфриде Елинек – совесть австрийской нации // Звезда. 2005. № 3.
4. Кучумова Г.В. Гендерные координаты австрийского романа 1980–2000 гг. // Гендерная проблематика в современной литературе: сб. науч. тр. / ред. Н.Т. Пахсарьян, Е.В. Соколова [и др.]. М.: ИНИОН РАН, 2010. С. 175–183.
5. Липовецкий Ж. Третья женщина. Незыблемость и потрясение основ женственности / пер. с фр. СПб.: Алетейя, 2003.
6. Пара Элен. Инцест // Психология любви и сексуальности. М.: Искусство XXI век, 2006.
7. Юнг К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов. Киев; М., 1997.
8. Böschstein Renata. „Und die Mutter kaum in Salz“. Muttergestalten in Fontanes „Vor dem Sturm“ und „Effi Briest“ // Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur / Hrsg. von I. Roebing und W. Mauser. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.
9. Jelinek Elfriede. Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986.
10. Marlies Janz. Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei E. Jelinek // Gegen den schönen Schein. Texte zu E. Jelinek / Hrsg. von Chr. Gürtler. Frankfurt am Main, 1990.
11. Mitgutsch Anna Waltraud. Die Züchtigung. Düsseldorf: Claassen, 1985.
12. Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur / Hrsg. von H. Kraft und E. Liebs. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 1993.