

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА НІМЕЦЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **КАТЕГОРІЯ «ШОКОВА ЦІННІСТЬ» У РОМАНІ Е.ЄЛІНЕК
«ЖАДОБА»**

Виконала: студентка 2 курсу, групи
8.0358-н
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації мова і література
(німецька)
освітньо-професійної програми магістр
Сидоренко Анна Сергіївна

Керівник к.ф.н., доцент Кравченко Я.П.
Рецензент к.ф.н., доцент Ботнер В.С.

Запоріжжя – 2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології

Кафедра німецької філології та перекладу

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 філологія

Спеціалізація 035.043 германські мови та літератури (переклад включно), перша – німецька

Освітньо-професійна програма мова і література (німецька)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

«____» _____ 20__ року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

СИДОРЕНКО АННІ СЕРГІЇВНІ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Категорія «шокова цінність» у романі Е.Єлінек «Жадоба»

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Кравченко Яна Павлівна, к.ф.н., доцент

затверджені наказом ЗНУ від «22» квітня 2019 року № 597-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 08 січня 2020

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) літературознавчі дослідження, присвячені розробці шокової цінності як літературознавчої категорії, роман Е.Єлінек «Жадоба»

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) 1) огляд теоретичних джерел; 2) категорія «шокова цінність» в літературознавчому дискурсі; 3) форми репрезентації шокових цінностей у літературі; 4) прийоми створення шокового ефекту в творі; 5) характер реалізації шокових цінностей в репрезентації гендерних відносин в романі.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Кравченко Я.П., к.ф.н., доцент	05.05.2019	05.05.2019
Розділ 1	Кравченко Я.П., к.ф.н., доцент	15.06.2019	15.06.2019
Розділ 2	Кравченко Я.П., к.ф.н., доцент	06.09.2019	06.09.2019
Розділ 3	Кравченко Я.П., к.ф.н., доцент	01.10.2019	01.10.2019
Висновки	Кравченко Я.П., к.ф.н., доцент	20.10.2019	20.10.2019

6. Дата видачі завдання 05.05.2019

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми, дослідження, їх аналіз	Травень 2019	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	Травень 2019	виконано
3	Написання вступу	Травень 2019	виконано
4	Написання теоретичного розділу	Червень 2019	виконано
5	Написання практичного матеріалу	Вересень 2019	виконано
6	Формулювання висновків	Жовтень 2019	виконано
7	Проходження нормоконтролю	Січень 2020	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	Січень 2020	виконано
9	Захист	Січень 2020	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант

_____ (підпис)

_____ (ініціали та прізвище)

Керівник роботи (проекту)

_____ (підпис)

_____ (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

_____ (підпис)

_____ (ініціали та прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КАТЕГОРІЯ «ШОКОВА ЦІННІСТЬ» У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ	
1.1 Шок-цінність в літературознавчому дискурсі ХХІ ст.....	7
1.2 Особливості функціонування шок-цінностей у художньому творі.....	13
РОЗДІЛ 2. СПОСОБИ УТВЕРДЖЕННЯ ЕСТЕТИКИ ШОКУ В РОМАНІ Е.ЄЛІНЕК «ЖАДОБА»	
2.1 Шок як механізм створення художнього світу роману Е.Єлінек «Жадоба».....	33
2.2 Способи використання шок естетики в романі «Жадоба».....	42
РОЗДІЛ 3. ШОК ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В РОМАНІ Е.ЄЛІНЕК «ЖАДОБА»	
3.1 Реалізація шок-цінності в репрезентації гендерних відносин.....	50
3.2 Шокові засоби репрезентації жіночої суб'єктивності в романі Е.Єлінек.....	51
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	64

ВСТУП

Ім'я письменниці Ельфріди Єлінек з моменту його появи в австрійському літературному просторі асоціюється з епатажем, викликом і провокацією. У творах письменниці заперечуються загальноприйняті цінності, погляди, традиції. Не сприймаючи багато соціальних норм і стереотипів кінця ХХ – початку ХХІ ст., романістка фокусує увагу на негативних аспектах життя сучасного суспільства, осмислює складні закономірності буття шляхом створення нетрадиційних, часто складних для розуміння образів. Емоційна тональність творів письменниці похмура і вкрай напружена, у романах відсутні позитивні персонажі і щасливі розв'язки.

Вся творчість Е. Єлінек орієнтована на руйнування стереотипів масової суспільної свідомості. Вона декларує: «Мої тексти – руйнування міфу. Я хочу повернути речам їх історію та їх правду» [Єлінек 2012, с. 91]. Ця руйнівна спрямованість текстів Е. Єлінек відзначена Нобелівським комітетом при присудженні їй у 2004 році Нобелівської премії з літератури: «За музичний потік суперечливих голосів в романах і драматичних творах, які з надзвичайним художнім майстерністю викривають абсурдність громадських забобонів і їх всепоглинаючу владу над людьми» [Єлінек 2003, с. 45].

Творчість Е. Єлінек активно вивчається західними літературознавцями. Найвідоміші дослідники – К. Гюртлер [Gürtler, 2010], М. Фішер [Fischer 1991], Е. Шпанланг [Spanlang 1992], М. Янц [Janz 1993] та ін. Основні напрямки досліджень: феміністські ідеї, гендерні відносини, інтертекстуальність, критика суспільства, а також мовна майстерність автора. Популярність Е.Єлінек серед дослідників-літературознавців обумовлена гострими соціальними темами, які авторка піднімає в своїх творах. Її виклик суспільству й мистецтву з кожним роком привертає все більше й більше уваги. Як зазначає дослідниця К.Гюртлер «Накладення стереотипів на стереотипи й зсув понять та образів зумовлюють багатозаровість її текстів» [Gürtler 2010,

с. 145], а це значно розширює коло можливостей для наукового аналізу творчості Єлінек. М.Янц підкреслює, що «Єлінек використовує дуже сильну зброю масової літератури – жах. Явище треба представити в жахливому світі для того, аби потрясти психіку заспокоєного обивателя» [Janz 1993, с. 144]. Єлінек навмисно добивається шокуючого ефекту в своїх творах для того, аби привернути увагу суспільства до гострих проблем. А засоби, якими вона це робить – алюзія, метафора, техніка колажу, використання шок-цінностей – цікавлять вчених-літературознавців, адже вона поєднує непоєднуване, і навіть у XXI столітті, коли науці відомо так багато, в її творчості можна знайти те, що до неї ніхто з письменників не робив.

У вітчизняному літературознавстві останнім часом також відбувається певне зростання інтересу до творчості Е. Єлінек. Серед дослідників варто виділити О.Григоренко [Григоренко 2012], Г.Кифор [Кифор 2012], Г.Бітківську [Бітківська 2010] та ін. Українські літературознавці роблять акцент на таких аспектах як розвінчення міфів, використання в творах мотиву гри, особливості авторської концепції Єлінек, а також інтертекстуальність її творів. Усі дослідники наголошують на тому, що вивчення творчості Єлінек є необхідним, адже зрозуміти, про що пише авторка, не знаючи її літературних та суспільних поглядів важко. Ось що з цього приводу пише Г. Бітківська: «Е. Єлінек є культурним явищем, символом епохи в літературі й у політиці, предметом уваги не лише літературознавців і частини читачів, а й широких мас, продукуючи водночас занадто складні тексти, аби їх можна було не супроводжувати «вступами до творчості» [Бітківська 2010, с. 121]. Такий висновок підтверджує необхідність вивчення творчості Єлінек для полегшення тлумачення її творів широкому загалу.

Актуальність нашого дослідження обумовлена потребою подальшого вивчення творів Е. Єлінек і необхідністю критичного узагальнення вже існуючих спостережень над текстами автора, які з'явилися за останні роки. Крім того, ще недостатньо досліджень, присвячених темі руйнування міфу, яка є центральною в індивідуально-авторській концептуальній системі творчості

письменниці. У даному дослідженні увага зосереджена на використанні шок-цінностей як одного з засобів деконструкції міфу у творчості Єлінек. Шокуючий контент романів Єлінек відзначають чимало дослідників і читачів: «Мізантропічне жало її прози впирається в читача, і той задихається від алергічного шоку» [Епштейн 2004, с. 41]; «Єлінек використовує шок як симулятор зміни поведінки» [Бітківська 2003, с. 54]. Проте, науково обгрунтованих досліджень з цього аспекту немає. Саме це зумовлює актуальність даної роботи.

Мета роботи: дослідити особливості утвердження шок-цінностей у романі Е. Єлінек «Жадоба».

Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань:**

- дати визначення категорії «шокова цінність» на основі узагальнення досвіду сучасного західного літературознавства;
- з'ясувати особливості функціонування шоккових цінностей в художньому тексті;
- визначити специфіку використання естетики шоку в художньому світі роману Е. Єлінек «Жадоба»;
- охарактеризувати прийоми створення шокового ефекту в творі;
- дослідити характеротворчі й ідеологічні функції шок-цінностей у романі «Жадоба»;
- встановити характер реалізації шоккових цінностей в репрезентації гендерних відносин в романі.

Об'єкт дослідження: роман Е. Єлінек «Жадоба».

Предмет дослідження: категорія шокова цінність як репрезентат художнього світобачення автора в романі «Жадоба».

Наукова новизна роботи полягає в здійсненні комплексного аналізу способів використання шок-цінностей як засобу руйнування суспільних стереотипів, норм поведінки, моралі, а також дискредитації традиційних естетичних настанов в художньому творі. Встановлено комплекс художніх прийомів впровадження і утвердження «шоккових цінностей» в тексті твору,

виділено стильові маркери репрезентації індивідуально-авторських переконань і естетичних принципів.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що запропонований комплексний підхід вказує на способи застосування шок-цінностей в художньому дискурсі, а це, в свою чергу, робить певний внесок у дослідження індивідуально-авторської картини світу Ельфріди Єлінек.

Практична значення. Результати дослідження можуть бути використані в курсі історії зарубіжної літератури ХХІ ст., зокрема для розробки спеціального курсу з проблем літератури німецького постмодернізму, а також для написання курсових і дипломних робіт з проблем сучасної рецепції міфу в культурі і літературі.

Методи дослідження: у відповідності до специфіки досліджуваного матеріалу були застосовані методи системного, історико-літературного і порівняльного аналізу, а також методика цілісного і інтертекстуального аналізу творів.

Апробація результатів дослідження відбулася під час доповіді на конференції студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука» (ЗНУ 2019), в статті «Категорія «шокова цінність» у сучасному літературознавчому дискурсі» викладено основні характеристики шок-цінності як естетичної категорії в сучасній літературі.

Зміст та структура роботи. Робота складається з трьох розділів, в кожному із яких послідовно вирішуються поставлені завдання. Розділ I присвячений аналізу актуальних літературознавчих досліджень, присвячених функціонуванню шок-цінності в літературознавчому дискурсі ХХІ ст., а також особливостям використання даної категорії в художньому творі. У розділі II розглянуто способи використання шок-естетики в романі «Жадоба». Проаналізовано механізм створення Е.Єлінек художнього світу в цьому творі за допомогою використання шокових цінностей. Розділ III присвячений аналізу шокових цінностей в репрезентації гендерних відносин у творі. У цьому розділі представлено також аналіз шокових засобів репрезентації

жіночої суб'єктивності в романі. В кінці роботи наведено висновки, що ґрунтуються на проведеному дослідженні, подано список використаних джерел (66 найменувань). Робота викладена на 69 сторінках. Обсяг основного тексту магістерської роботи складає 59 сторінок.

РОЗДІЛ 1

КАТЕГОРІЯ «ШОКОВА ЦІННІСТЬ» У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ ТА ФУНКЦІЇ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

1.1 Шок-цінність у літературознавчому дискурсі ХХІ ст.

Останнім часом можна спостерігати зростання інтересу різних наук до аксіології. Це зумовлено загальним процесом гуманізації знання. «Цінність» стала центральним поняттям й багатьох літературознавчих досліджень. У той же час існують різні інтерпретації категорії «цінність», в яких є деякі розбіжності і відмінності.

Так, В.П. Тугаринов визначав цінності як «предмети, явища і їх властивості, які потрібні людям певного суспільства або класу або окремої особистості як засоби задоволення їх потреб та інтересів, а також – ідеї і спонукання як норми, цілі або ідеалу» [Тугаринов 1960, с. 10]. Саме цього визначення дотримуємося в дослідженні.

В. Франкл розумів під цінностями особистості так звані «універсалії сенсу», тобто смисли, якими найчастіше користується більшість членів суспільства, все людство протягом історичного розвитку. Суб'єктивна значимість цінності, на думку А. Франкла, «повинна супроводжуватися прийняттям відповідальності за її реалізацію» [Франкл 1990, с. 288].

Ставлення вчених до цінностей різне. Деякі вчені зовсім не дають конкретного визначення категорії цінності. Це обумовлено досить складною, суперечливою природою цінності як категорії.

Найпростіша класифікація цінностей умовно поділяє їх на матеріальні і духовні. Духовні цінності є цінності культури, тобто «цінності, що породжуються творчістю» [Бердяев 1990, с. 164].

А в складі цінностей, породжуваних творчістю, є і твори літератури. Таким чином, категорія «цінність» є своєрідною і важливою передумовою аксіологічного дослідження літератури.

За літературною енциклопедією термінів та понять «цінність художня – поняття, що характеризує призначення мистецтва і викликає підвищений інтерес внаслідок активного і цілеспрямованого звернення гуманітарних наук і філософії до аксіології (грец. *axios* – цінність і *logos* – слово, поняття). Аксіологічний підхід до твору мистецтва виявляє властивості, які при традиційному розгляді залишаються в тіні або зовсім ігноруються: здатність викликати почуття естетичного задоволення формою, гармонійної довершеністю, завершеністю. Художні твори в той же час причетні і навіть підпорядковані феноменам понадестетичним. Суть мистецтва – в сполученні художнього з пізнавальними, моральними, філософськими, релігійними цінностями» [Ле Гофф 2008, с. 1183].

«Шокова цінність» є однією з актуальних категорій сучасного гуманітарного знання, що виникає в процесі осмислення тенденцій розвитку західноєвропейської культури останніх десятиліть. Вперше поняття «культурної шокової цінності» з'явилося в європейських дослідженнях з психології в середині минулого століття, зокрема в роботах вчених К. Оберга та А. Фернгема [Могутин 1997].

Слід зазначити, що у вітчизняному науковому дискурсі категорія «шокова цінність» набуває все більшої популярності, проте, все ще не має чіткого термінологічного визначення.

Одна з перших розгорнутих спроб трактування належить М. Вінкельману (дослідження «Cultural Shock and Adaptation» [Winkelman, 1978]).

М. Вінкельман стверджує, що «шокова цінність виникає тоді, коли культура потерпає від втрати ідентичності, це маркер реінтеграції однієї культури в іншу» [Winkelman 1978, с. 12]. Отже, визначальним визнається фактор розпаду традиційної культурної парадигми і її взаємодії з іншими.

Довгий час шок був домінантною парадигмою при спробі теоретизації міського модернізму. В такому контексті цей феномен визначався як «психологічний процес хаосу міського життя» [Бердяев 1990, с. 39].

З середини ХХ століття категорія «шокової цінності» активно залучається до літературознавчого обігу в роботах А.Д. Абрамсон, Л. Барретта, які висловлюють думку, що поява шоківих цінностей пов'язана з кризою традиційних культурних цінностей людства [Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература, 2012, 54].

Як зазначає А. Фернгом, це пов'язано з тим, що «протягом усієї другої половини ХХ століття людство намагалося повернутися зі світу жаху, появу якого спричинили події та наслідки двох світових війн, у ситуацію трагедійно-вільного буття» [Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература 2012, с.118].

Асоціація жаху, страху, злості у свідомості сучасної людини абсолютно негативна. Оскільки позитивного сенсу в цих поняттях немає, як стверджує А. Гришин, суспільство споживання відбудувало цілу систему «культурних табу», в яких ці «депресивні» стани втрачають будь-яке значення й сенс [Гришин 2015, с. 9].

Але одночасно ми спостерігаємо і явища протилежного характеру – підвищення інтересу до таких феноменів як візуалізація та естетизація смерті, ескалація» жаху тощо.

Л. Свендсен вважає, що ми живемо в «культурі страху» [Свендсен 2010, с. 135]. За його словами, ми дивимося на світ крізь призму страху. Категорії шокова цінність, провокація і епатаж – близькі поняття. Так, термін епатаж позначає провокування публіки, глядача, суспільство зайвою розкутістю» [Свендсен 2010, с. 310-311].

Своєрідність епатажу, як психологічного стану художника, розглядає дослідник Є.А. Рогалева. Автор приходить до думки, що епатаж для сучасного митця є сигналом невизначеного стану, спровокованого відсутністю в його естетичній свідомості, «культурної матриці» можливих варіантів рішень, а також самоідентифікації творчої особистості в сучасній естетико - художній обстановці полікультур [Рогалева 2001, с. 38].

Є.А. Рогальова підкреслює, що «на відміну від девіантної поведінки, що ламає норму, гра епатує суб'єкта не руйнувати, а бачити, бо вона творить порядок за межами простору повсякденного життя» [Рогалева 2001, с. 38]. Таким чином, акцентується ігрова, штучна, а значить, естетична і художня функція як найважливіша особливість епатажу. В даному контексті можна стверджувати, що епатаж – це естетизація девіантності, девіантність, зведена у принцип мистецтва і виражена в художній формі: «... авангардна поведінка є, по суті своїй, рольова девіантна поведінка, наслідки якої непередбачувані, оскільки прихована межа, що розділяє художньо-естетичну творчість» [Гришин 2015, с. 45].

А. Флакер замінює термін «епатаж» термінами «естетична провокація» і «естетичний виклик» [Флакер 2008, с. 96].

Особливе місце в розгляді епатажу як своєрідного процесу в формуванні естетичної свідомості митця займають ідеї Альбера Камю, який вважав, що епатаж виявляється в реальності «метафізичного бунту» (повстання «людини проти своєї долі і проти всього всесвіту»). Епатаж, на думку письменника, це даремний бунт художника, який «замикається в абсолютному запереченні» [Камю, с. 52].

Даючи аналіз процесів, що відбуваються в літературі сьогодні, письменник В. Єрофеев зазначає: «Зруйнувалася стіна між агентами життя і смерті (позитивними і негативними героями). Кожен може несподівано і невмотивовано стати носієм руйнівного; зворотний рух неможливий. Краса змінюється виразними картинами неподобства. Розвивається естетика епатажу і шоку, посилюється інтерес до «брудного» слова, мату як детонатора

тексту. Нова література коливається між «чорним» відчаєм і цілком цинічною байдужістю. У літературі колись пахло польовими квітами і сіном, тепер виникають нові запахи – це сморід» [Ерофеев, 1997].

З поняттям епатаж пов'язані деякі споріднені з ним поняття, які характеризуються наступними термінами: провокація, сенсація, скандал, шок.

Провокацію і епатаж відрізняє така спільна риса як локальність. Вони, за часом нетривалі, і відрізняються демонстративністю акцій. Відмінності між провокацією і шоком полягають у наступному: провокація, яка перекладається з англійської як виклик, збудження, роздратування, націлена не на саме дійство, а на його наслідки. Дійство, при цьому, націлене на зворотний зв'язок, віддачу і реакцію з боку читача/глядача. Тільки в цьому випадку воно може вважатися провокацією.

Провокацію відрізняє висока частка агресії по відношенню до аудиторії. У порівнянні з нею шок – інструмент іншого порядку, що пропонує прийняти або не прийняти джерело. Епатаж – це спосіб самоідентифікації. Значення «зворотного зв'язку» при цьому не є головною метою.

Для шоку характерні безцеремонність і відверте нехтування загальноприйнятих норм. Епатаж в основному грає на «табуйованих» темах, при цьому не зневажає їх. Він ставить за мету змінити ставлення до них. Епатаж пропонує переглянути свій світогляд. Провокація ж, навпаки, тисне на індивідуума, пропонуючи йому негайно прийняти будь-яке рішення. Шок часто маскується під епатаж, але й має істотні відмінності. Скандал характеризується як явище раптове і приголомшливе. С. К'єркегор, визначав скандал як шок [К'єркегор, с. 39].

Шок є мистецтвом. Він порушує стандарти і стереотипи, ставить під сумнів існуючі норми в мистецтві, спонукає до пошуку нових його форм. Особливість шоку як прийому художнього бачення полягає в його індивідуалізації, що авторизовані в естетичному осмисленні подій і явищ. Створення твору, в якому проявляється прийом шоку, завжди відзначене своєрідним стрибком в світосприйнятті митця. Шок пропонує адресату

подумати, самостійно зробити певний вибір. Можна назвати цей процес «індивідуальним пошуком внутрішньої гармонії», де все видається взаємопов'язаним і взаємно врівноваженим [Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература, с.41].

Популярність літератури, що поширює шокові цінності, Л. Свендсен пояснює так: «Безумовно, є дещо солодке в тому, щоб бути наляканим романом до втрати свідомості» [Свендсен 2010, с. 136].

Причина популярності літератури шоківих цінностей полягає в тому, що враження від неї тим чи іншим способом викликає в нас позитивні відчуття й задовольняє потребу в емоційних переживаннях. Відчуваючи сильний емоційний вплив, ми повніше відчуваємо життя. Іноді людині важко прийняти те, що життя не сповнене почуттів, що в житті більше немає пристрасті. У такій ситуації почуття, що спершу були негативними, сприймаються потім як позитивні, стаючи альтернативою порожнечі душі. Страх, врешті-решт, звільняє від нудьги повсякдення.

Відчуваючи шок від дійсності, людина прагне виробити в собі і прийняти такі цінності, життєві орієнтири, які дозволили б їй знайти своє місце в різних системах взаємодії і самовизначитися. Шок, таким чином, постає як нова естетична категорія авангардного мистецтва, виконуючи функцію такого собі «додаткового елемента» нової естетики. Далеко не завжди відкидаючи, часом доповнюючи або видозмінюючи «стару» естетику, він проникає в композиційну формально-змістовну структуру твору і, координуючи її досі стійкі механізми, привносить нову якість – потенційну реакцію непідготовленого сприйняття.

У соціально-психологічному плані «шокові цінності», що знаходяться в безпосередній прямо пропорційній залежності від табуєваних зон свідомості, проявляє свою рухливість; вони можуть активно популяризуватися та поширюватися або навпаки, сходити нанівець при відсутності негативної реакції масової свідомості.

З початку ХХ століття, коли боротьба за нові форми розвитку набуває особливо гострого характеру, митець, йдучи на крайні заходи, наважується, нарешті, порушити саму логіку скандальної акції, поміняти місцями причину і наслідок. Шок, як наслідок новаторських прагнень, трансформується в скандал - самопроголошену причину художніх пошуків. Якщо пошук нового нерідко тягне за собою скандал, то пошук самого скандалу, відповідно, веде до нових відкриттів – така антиномічна логіка, що породила авангард і гранично актуалізувати головну проблему авангарду – проблему новаторства.

Отже, узагальнюючи, вважаємо за необхідне підкреслити:

- шок є своєрідним явищем в естетичному середовищі суспільства;
- вся історія світової культури і мистецтва є тривалий процес, в якому, поряд з поступовістю художньо-естетичних процесів, присутні введення не тільки нових ідей або образів, а й нових психо-емоційних станів. Ці процеси сприяють організації нових культурних та естетичних цілей або завдань, на які орієнтується суспільство;

- сучасні дослідники з різних позицій розглядають шок як культурне і естетичне явище. Однак при всій строкатості оцінок і характеристик вони сходяться на думці про унікальність і значимість даного явища, як процесу індивідуального пошуку художником слова нових засобів вираження естетичних поглядів, з одного боку, а з іншого – впливу цього пошуку на подолання культурно-естетичних канонів, що гальмують розвиток художнього життя.

Таким чином, «шокові цінності» виконують творчу функцію в культурному та мистецькому житті суспільства. Це визначає їх особливе місце в середовищі естетичних явищ і літератури в цілому.

1.2 Особливості функціонування «шокових цінностей» в літературі

Художньо-естетичне життя суспільства перебуває в постійному розвитку та пошуку. Сприйняття нового слова в літературі характеризують

складні процеси, які можуть викликати спочатку його неприйняття, заперечення і ворожість, але потім поширення серед передової частини інтелектуального суспільства і все більш широких його прошарків поки їх постійна присутність в суспільному житті не стають, стандартними проявами, буденними і звичними. Ті ж представники культури, які безпосередньо пов'язані з ними, проходять шлях своєрідної адаптації, який врешті-решт стає нормою в суспільстві. Одним з таких своєрідних явищ стає шок як естетичне явище в мистецькому житті суспільства.

У романі кінця ХХ століття представлений новий тип особистості – активний споживач міфів (архівіст, вуайеріст, колекціонер). Введення цих фігур в художній простір дозволяє сучасному романістові змодельовати ситуацію розмитості культурних кордонів та неконтрольованого розростання недійсності форм існування (симулякрів).

Новітній роман виявляє різні варіанти пошуків людиною кордонів свого «зникаючого» тіла. «Повернення до реальності тіла» здійснюється через опір фізичного тіла (біль, страждання, смерть, тактильні контакти).

У європейському літературному ландшафті другої половини ХХ ст. шокова стратегія найбільш яскраво проявляється в романі англійського автора Дж. Фаулза «Колекціонер» (1963). Головний персонаж його роману Ф. Клегг колекціонує метеликів. Вінцем його збиральної пристрасності стає викрадена їм дівчина Міранда. «Харчуючись» її страхами, почуттям її невпевненості, станом її безпорадності, він відчуває невимовне відчуття моральної переваги над своєю жертвою. Він збирає миті її відчаю, які шикуються в констеляцію його «Я», так він маскує свій «онтологічний страх» перед світом. Тут діє як сексуально перверсивна поведінка, так і потужна схема садистського ставлення до своєї жертви, що змушує колекціонера приховувати красу і насолоджуватися нею на самоті [Барт, с.186].

Літературна модель шокування, задана в романі «Колекціонер», відтворюється потім у романі П. Зюскінда «Парфуми» (1985). Фігура героя отримує втілення в образі геніального художника («портрет художника»).

«Гренуй – художник-нарцис, «збирає себе», - колекціонує «летючі речовини», запахи, аромати, відчужуючи «ольфакторну» карту від носія запаху. Спочатку він безсистемно збирає в своїй свідомості різні запахи органічного та неорганічного світу. Потім його інтерес перемикається на «запахи» соціального життя. Він колекціонує запахи благородства, невинності і чистоти, запахи прелюбодійства і хтивості, обману і лицемірства, запахи прихованої злості і ненависті людей. Його «ольфакторний» архів вибудовується хаотично, без будь-якого організуючого принципу.

Пройшовши нижчу стадію накопичення субстанцій запахів, практикуючи потім серійне накопичення (двадцять п'ять вбитих ним цнотливих дівчин), це вимагає вже підпорядкування внутрішньої систематики, Гренуй переходить до створення власне колекції. Тепер його колекція, в силу своєї культурної складності і в силу своєї незавершеності, вимагає від свого творця головного – знайти завершальний колекцію елемент.

Логічно завершальний процес «збирання себе» (аромат тела Лаури Ріші). Діяльність колекціонера завжди відзначена агресією, в тій чи іншій мірі властивій кожному митцеві. Художник наділений владою перетворювати, наприклад, свою конкретну кохану в ідеальну картинку, до того ж без її відома і згоди використовувати цей ідеальний образ в будь-якому контексті, тим самим «вбиваючи» живий оригінал.

У романі «Парфуми» потенціал агресивності художника-колекціонера зводиться в абсолют. Герой Зюскінда вбиває буквально, несучи запах своєї жертви на полотні, просякнутому маслом. Герой роману «Парфуми» продовжує галерею монструозних персонажів в західноєвропейській літературі.

Як головний персонаж повісті Мері Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» (1818), конструює з фрагментів тіл померлих штучну сутність, так і парфумер Гренуй синтезує з «ольфакторних атомів» запаху тіл убитих їм дівчат, «летючу субстанцію», якої бракує «божественної» частини свого «я». Парфумер мріяв зовсім не про владу над світом. Його таємне

бажання полягало в тому, щоб з запахом надлюдини знайти нарешті своє людське обличчя, індивідуальне «я», тіло, божественне, променисте [Fraser 1993, с. 310-311]. Стоячи на ешафоті, який став його п'єдесталом, Гренуй радіє не з приводу влади над людьми, а з приводу вдалого завершення проекту «збирання себе». Запах, який вселяє любов, для нього рівнозначний перемозі над власною фантомною сутністю. У фіналі роману герой Зюскінда провокує вбивство себе. Тут і закономірний результат будь-якого колекціонування, тут і його провокація, що імітує розтерзання Орфея, яка виглядає як інсценування «смерті митця». У сучасному контексті роман «Парфуми» прочитується як притча про сучасного художника, який втратив «онтологічну» рівновагу і вимушено нескінченно колекціонувати свої відображення в інших.

Інша модель шокування представлена в романі німецького автора Марселя Байєра «Летючі собаки» [Байєр, 2004]. Простір війни звучить в романі в потужних акордах людського страждання, бравурних маршів і покори влади. У його архів потрапляють командні голосу, злісні вигуки гестапівців, істеричні голоси вождів Рейху, а також тремтячі від страху голосу людей, змушених жити під маскою покірності і слухняності під час кампанії захвату західних земель Ельзасу. В акустичному просторі, розміченому владою і підпорядкуванням, звучання живого голосу дорослої людини стає можливим лише на межі фізичних і духовних сил. Це – людські крики від нестерпного болю на тортурах-допитах у гестапівців, на операційному столі під час медичних експериментів в концентраційних таборах, передсмертні стогони і хрипи солдатів на полях битв («топофон фашизму») [Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература 2012, с. 115].

Якщо в романі історія Гренуя розгортається як еволюція героя-колекціонера в його русі від «технічних відносин» до світу (фігура натураліста) до «поетичного відношення» (фігура художника), то в романі Байєра фігура колекціонера отримує інший розвиток. У своєму акустичному пізнанні світу пан Карнау починає рух від наївних, «поетичних відносин» до

світу, що завершує його «холодно-відстороненим» поглядом «технічної» людини.

Поведінка героя-колекціонера в реалізації індивідуального проекту «збирання себе» характеризує моральна ексклюзія, тобто омертвіння почуттів, нездатність до отримання «живого» знання, «живого» відгуку від Іншого. Життя сучасного *homo faber* в століття високих технологій перебудовується з технічним зразком, що призводить до невидимої смерті, що настає зсередини. В силу цього «науково-практичний» підхід до світу, який втілює своєю долею дослідник-колекціонер, несе в собі багаторазову агресію ставлення до світу.

Саме тому здійснюються Гренуєм вбивства сприймаються ним як цілком виправдані самим науково-експериментальним ходом життя. Саме тому для акустика Карнау смерть стає банальністю.

У корпусі німецькомовних текстів про колекціонерів особливо виділяється перверсивна модель колекціонування, представлена в романі австрійської письменниці Ельфріди Єлінек «Хтивість» («Хіть» в українському перекладі) [Jelinek, 1989]. Характерне для поведінкової моделі колекціонера «поетичне» і «технічне» ставлення до світу тут змінюється споживацьким ставленням, доведеним до абсурду.

Предметом колекції героя роману «Хтивість» стає жіноче тіло в акті любові. Збиральництво тут здійснюється в плані сексуальному. Головний персонаж роману колекціонує любовні акти, в яких жіноче тіло позбавлене своєї початкової функції і гранично абстраговане від свого призначення. Колекціонерська поведінка рівнозначна поведінці сексуальній, оскільки пристрасть колекціонера завжди взаємодоповнює його активну генітальну сексуальність. У романі Єлінек генітальна активність головного героя гранично гіпертрофована. Сексуальне володіння набуває тут характер непристойного і ненаситного. Все людське героя зводиться до набору, до серії, до колекції детальних подробиць сексуальності.

У романі «Хтивість» помітний вплив художньої практики американського письменника Генрі Міллера. Головною дійовою особою в його романі «Тропік Рака» (1939) стає безмовне тіло, гола матерія. Міллер відтворює аморфне існування, первісний океан пристрастей, ще не одухотворений і не втілений. У Е. Єлінек первісний простір тваринної пристрасті «квантів». Процес сексуального споживання запускає механізм перерахування. У романі 15 частин – міні-сюжетів, пов'язаних між собою єдиною темою колекціонування. Взяті окремо міні-сюжети представляють той чи інший метафоричний образ, який є одночасно – за формою – чоловічою проекцією, предметом його колекції, порнографічним міфом жіночого тіла, а за змістом – деструкцією, руйнуванням цього міфу.

У тексті роману повсюдно підкреслюється особливе становище головного персонажа роману. Головний герой роману, пан директор потужно витрачає свою енергію на підтримку своєї значущості як серед працівників фабрики і серед жителів провінційного містечка, так і перед самим собою, приносячи в жертву свою власну дружину і сина. Він – диригент. Він виділяє себе зі світу, постійно позиціонуючи себе як істоту «піднесену», наділену музичним смаком. Пан директор представляється в романі гуркітливим, ненаситним і скандальним. Свою значимість він постійно артикулює, «харчуючись» приниженнями тих, які залежать від нього матеріально. По суті справи, він колекціонує картинки-епізоди свого привілейованого становища. Для повноти проекту самоздійснення йому необхідна серія речей, в межі – їх всеосяжний набір.

Такою річчю стає жіноче тіло, завжди готове до вживання, тіло-товар у блискучій символічній упаковці, яка покликана всіляко захочувати і догоджати нарцистичному «я» директора. У просторі свого респектабельного будинку пан директор будує утопічний рай, з переважним правом користуватися «садом любовних насолод» йому одному. У замкнутому просторі колекціоновані їм речі набувають те психічне навантаження, яке повинні були взяти на себе відносини зі світом реальних людей і речей.

Колекціонер здійснює діяльність по «збиранню себе», перетворюючи прозу повсякденних речей (модель володіння) в поезію (модель колекції).

Е. Єлінек ж тут навмисно перевертає модель колекціонування. В її романі рух здійснюється від поетичних метафор до речових метафор споживчого світу. Міфопоетичні образи сексуальних відносин в романі (жінка-птах, спіймана в сильця, жінка-трепетна лань, на яку накидають ласо), фольклорні зображення людських геніталій (у вигляді замку і ключа, песта і ступки, ложки і горщика і ін.). Розгортання поетичних метафор в тексті змінюється ланцюжком назв продуктів і речей з споживчого кошика типового обивателя (їжа, напої, предмети побуту, деталі інтер'єру, меблі).

У першій частині роману реалізується метафора «жінка-природа». Ландшафт жіночого тіла порівнюється з природним ландшафтом: гори, долини, чагарник, гілки дерева, листя, фігове дерево, рослинний і тваринний світ. Самого себе директор наділяє властивостями чоловіка-мисливця. Щовечора, повертаючись з роботи, він відкриває мисливський сезон. Брутальний і агресивний, він стає поневолювачем матері-природи. В її володіннях він поводить як мисливець-браконьєр, здатний проникати на територію заповідного ландшафту і знищує все живе. У пошуках здобичі він розсовує гілки і чагарники (метафора статевого акту), досліджує всі гірські потаємні стежки, припадає до природних джерел, сидить в засідці або віддається полюванню з ласо («*Wie mit Lassobanden muß er sie einfangen*») [Єлінек 1989, с. 30]. Так Е.Єлінек порівнює поведінку чоловіка, який «полює» на жіноче тіло.

Як справжній мисливець пан директор часом піддається небезпекам. Е. Єлінек актуалізує тут архетипове уявлення про «*vagina dentate*» («зубасту вагіну») як вираз нормального статевого акту, який представляється таким собі поглинанням, «поїданням» жінкою чоловічої індивідуальності (ідея кастрації). Е. Єлінек навмисно перебільшує уявлення про «*vagina dentate*».

Канібалістичне пожирання чоловіком жінки у Е. Єлінек перетворюється в символічний акт не тільки поглинання, споживання світу, але і руйнування світу в цілому.

В інших міні-сюжетах представлена ціла колекція, за допомогою яких пан директор «колекціонує» самого себе. Ось він позначає себе вмілим домашнім майстром, який діловито угвинчує електричну лампочку в патрон, шурупи в дерев'яну поверхню, забиває цвяхи або прочищає каналізаційну трубу. Ось він позиціонує себе як справжній естет-гурман, насолоджується вишуканою сервіровкою столу, на якому стоять дорогі страви і важкі келихи з вином. Він вже передчуває відкупорювання нової пляшки і поглинання нового шматка м'яса, приправленого спеціями. Тіло жінки асоціюється з м'ясною крамницею, куди вирушає пан директор. Він бажає приготувати вдома свою улюблену страву («*Hat aber nur selten Gelegenheit, zum Aufsperrren auch noch gut geölt zu werden*») [Jelinek 1989, с. 41]. Метафора «жінка-їжа» поступово переходить в опис справжнього бенкету, який завершується торжеством тіла.

У констеляцію значень, що утворюють «власне я» пана директора, входять також позначення себе як ділового, розважливого і економного чоловіка. Дружина для нього виступає об'єктом вигідних інвестицій («*Quietschen der Scharniere*») [Jelinek 1989, с. 41].

Стратегічний потенціал шок-цінностей реалізується і в образі запеклого автомобіліста. Пана директора не влаштовує дружина-малолітражка («*Kleinwagen*»), для підвищення адреналіну в крові йому необхідна швидкісна машина («*Auto Formel 1*»).

У романі присутні і грубі метафори і аналогії, запозичені з літератури абсурду С. Беккета і Д. Хармса. Жінка-посудина для нечистот, жінка-раковина унітазу або відро для сміття, куди чоловік вивалює залишки їжі.

У міні-сюжеті «жінка-консервна банка» проглядається зв'язок між згвалтуванням і розтином тіла. Аналогічний мотив ми знаходимо в романі С. Беккета «Як є»: там людське тіло безжально розтиняється консервним ножом і тим самим робиться проникнення для «вселенської бруду»

[Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература, с. 101].

Процес колекціонування і збирання, в межах шоківих стратегій, представляється нескінченним. У фіналі роману вбивство і можливе самогубство героїнь містить в собі безліч окремих значень. Це і спосіб вирватися з порочного кола споживчого колекціонування, а також акт помсти за насильство над жіночим тілом або завершення того, що вже зруйновано іншими.

Поняття «шок» набуває сенсу лише в опозиції до поняття «художня (або соціально-психологічна) норма» і співвідноситься з нею так само, як різного роду сексуальні перверсії співвідносяться з традиційною гетеросексуальною практикою. Таким чином, відповідь на питання, чи є той чи інший вплив (вислів, жест, вчинок) шоківим, за час створення художнього світу в творі, визначається контекстом і ступенем відхилення від нього, порушення конвенційних читацьких очікувань.

Практика шоківих впливів поки теоретично не осмислена. Але можна помітити, що найпростішим їх видом є шок лексичний, коли в стилістично нейтральному і вже тим більше патетичному, ліричному або сентиментально зворушливому тексті виникає раптом непристойність і / або лайливе, матерне слово.

Того ж роду і шок оксюморонів – коли цілком традиційна, скам'яніла метафора розгортається в щось, з точки зору консервативного читача, абсолютно неприпустиме, як, наприклад, у А. Синявського: «Росія-мати, Росія-сука, ти ще відповіси і за це чергове, вигодуване тобою і викинуте потім на смітник, з ганьбою, – дитя!» [Синявский 2003, с. 414].

Виділяють також шок композиційний. Наприклад, у розповідях В. Сорокіна, де спокійна і, як правило, життєподібна розповідь без якого б то не було попередження зривається раптом в Макабр, в чортівню, паскудство або повну нісенітницю.

Прикладом сюжетно-тематичного шоку можуть служити розповіді І. Яркевича з виразними назвами «Как я занимался онанизмом», «Как я обосрался» [Яркевич 2009], повість П. Бикова «Бокс» [Быков 2003] про таємниці пристрасті, що пов'язує героїню з її псом, або роман М. Кононова «Гола піонерка» [Кононов 2001], де тринадцятирічна дочка полку служить, як в роки війни виражалися, «підстилкою» і безкоштовною «давалкою» для всіх своїх однополчан.

Читачі, виховані на гуманістичних традиціях літератури, будуть шоковані сценою з книги І. Масодова, де зображена *«кульгава, вагітна жінка з пустельним обличчям, піднявшись на табурет, звалившись з табурета, яка бовтається в петлі та продовжує глухо, однотонно стогнати і після смерті, стогнати від болю, тому що в петлі почалися у неї знову пологи. Недоносок з кров'ю гепнувся об землю, зламав собі шию, він був страшний, не був схожий ще на людину, коли вивернувся в кривавій калюжі під ногами матері»* [Масодов 2003].

Наведемо ще один приклад – монолог героя-оповідача в романі А. Рясова «Три пекла»: *«Я відчуваю себе ручною гранатою з уже висмикнутою чекою, вона готова вибухнути будь-якої секунди, знищивши все навколо остаточно і безповоротно. Я випробував би справжню насолоду, дивлячись на те, як всі навколишні, всі без винятку – молоді і старі, тупі і геніальні, добрі і злі, бідні і багаті, прекрасні і потворні, погані і хороші, чоловіки і жінки, - всі вони, вереском, злітають у повітря, під три чорти, хаотично розкидаючи на всі боки пошматовані кінцівки і розбризкуючи мізки!»* [Рясов 2009].

Невипадково виникає питання: навіщо так і таке пишуть? По-перше, струсити неактивну читацьку свідомість, і, по-друге, звернути на себе нашу увагу. І справа тут не в моральній оцінці тих чи інших шокових впливів, а, на наш погляд, в тому, що їх емоційний і смисловий ресурс за останні півтора десятиліття стрімко вичерпався.

Практика останніх десятирічь показує, що до шоківих стратегій дуже швидко звикаєш, а по-друге, поняття норми за останні роки втратило колишню директивність, стало більш еластичним або, можливо суто рекомендаційним, так що безцеремонність в зверненні, наприклад, з класиками, з священними (ще нещодавно) знаками, фігурами і символами національної культури вже мало кого чіпляє.

Ось чому шокування як прийом, все виразніше йде в сферу суто комерційної моди і комерційної реклами, а розрахунок на успішний продаж книг, побудованих на цьому прийомі, зазвичай провалюється. По-іншому, втім, вже і бути не може. Як слушно відмічає про такі книги В. Фурцев, «велика кількість табуїрованої лексики дивує саме тим, що нею, як відомо, вже нікого не здивуєш» [Тугаринов 1990].

У духовній історії Західної Європи ХХ століття чітко простежується персонологічний сюжет: від тілесності модернізму до «зникаючого тіла» в постструктуралізмі, а потім – до деконструкції тіла в постмодернізмі. Для глибинно-онтологічних побудов тілесність стає значущою, оскільки вона «вбудовується» в фундамент буття людини, в основу якої взаємодія зі світом. Саме тіло людини є відправною точкою і епіцентром цієї взаємодії, універсальним мірилом, «точкою зборки особистості», індивідуальним простором, в якому твориться індивідуальне життя, завдяки якому людина проектує навколо себе світ культурний і світ соціальний.

Посилена практика «тілесного досвіду» в культурі останньої третини ХХ століття стає відповіддю на кризу ідентичності. У симулятивній культурі природне тіло людини «зникає», «почуття авторства» як центру самоідентичності притупляється («смерть тіла»).

Наприклад, іронічний сарказм К. Крахта в романі «Тисяча дев'ятсот сімдесят дев'ять» акцентує головну домінанту тоталітарно-ідеологічної системи – приведення біологічного тіла до «спільного знаменника». У новому форматі примусу, тіло людини втрачає свої кордони як тіла культурного і

соціального, розчиняючись в природному світі.[Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература 2012, с.44]

Тотальне уречевлення в культурі нового типу провокує в людині бажання катастрофи, жаху, страждання, смерті іншого, щоб в трансгресивних актах відкрити реальність власного тіла. У форматі інформаційної культури смерть і страждання Іншого виводяться «з таємниці» на сцену масового видовища, перетворюючись таким чином в спосіб самоствердження.

Так, в романі М. Байера художньо осмислюється життєва стратегія людини («зникаючого суб'єкта»), яка спрямована на самоствердження за рахунок чужого болю. А роман І. Хазлінгера «Віденський бал» виявляє практику сучасних мас-медійних засобів, коли в різного роду перформансах з граничною відвертістю презентує смерть живої істоти в прямому ефірі.[Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература 2012, с.142]

«Смерть тіла» отримує ідеальне втілення в образі фантомного персонажа. Запахом, замісною формою тілесності, фантомний герой маркує межі свого фізичного тіла, виявляє свою присутність у світі («Парфуми»).

Зростаючий інтерес до переживання «тілесного досвіду» в новій культурній парадигмі підвищує значущість справжньої тактильної комунікації, заснованої на довірі, любові, материнстві.

Унікальне відношення близькості коханих в романах Е. Єлінек профанується і підміняється тілесними больовими «покараннями» на межі насолоди. Патологічний феномен – непереборне бажання людини болі і фізичного катування – знаходить відображення в багатьох епізодах її романів «Хтивість», «Піаністка» та ін.

Цікава постать «невизнаного генія», лише претендує на звання надлюдини. Якщо класичний геній, наділений самодостатністю своєї натури, успішно вирішує завдання свого призначення, то в постмодерністському проекті природа людини, виконаною повнотою буття, гранично спотворюючись, йде в «мінусові координати». Надлюдина позначена тут як

трансгресивна фігура генія, виконуючого своє призначення виключно в актах знищення Іншого і себе як Іншого.

Так, в романі Е. Єлінек «Перед зачиненими дверима» [Єлінек, 1980] тема надлюдини сигналізує про себе в численних, розкиданих по тексті цитатах (Ніцше, Камю, Сартр, де Сад, Батай). В основі сюжету роману лежить реальна історія, що сталася в 1950-х роках у Відні. Четверо студентів, об'єднані в банду, відчувають себе обраними, яким «все дозволено». Організатор банди, «кримінальний геній», ретельно планує всі злочини, становить схеми нападів на перехожих, розробляє сценарії грабежів, прораховує мінімальний ризик. Апогеєм його самоздійснення – «духовного» («кримінального») сходження – стає холоднокривне знищення всіх членів своєї родини, включаючи сестру-близнюка. Створений в шифруванні «брутального реалізму», роман виступає як жорстока пародія на роман виховання. Тут Е. Єлінек майстерно малює портрет молодого людини індивідуального типу, з сарказмом і чорним гумором описує конфліктні ситуації, провідні головного героя по сходах смислів «вниз» до його падіння. Домагання головного героя на владу надлюдини осмислюються Єлінек як невинуваті самою природою сучасної людини, за своєю суттю нездатної до підвищення свого «онтологічного» статусу.

У вже згаданому романі «Хтивість» Е. Єлінек, майстерно працюючи з образом тіла, створює сюрреалістичний колаж. Вона зводить в нерівній боротьбі «живу плоть жіночого тіла і твердий панцир чоловічого тіла, нечутливого до чужого болю». Моделюючи в художньому просторі роману такий діалог тіл, письменниця виводить два типу досвіду, характерних для сучасної культури: досвід «нестями» як закономірний наслідок відсутності Іншого і особистий досвід переживання власної органіки («соматичний досвід»), що сигналізує про посилені пошуки цього Іншого.

Отже, шок у літературі, здебільшого сприймається як явище поверхове, ніби позбавлене глибини, кажучи про онтологічні чи екзистенційні сенси. Натомість парадокс полягає в тому, що, на думку, наприклад, Л. Горалік, «шок залишається великим магнітом для багатьох творців. Провокувати натовп на

гострі негативні емоції дуже часто так само солодко, як домагатися від нього емоцій позитивних, а іноді і солодше, бо бути гнаним за мистецтво – смачно, смачно, смачно!» [Горалик]. Важко не погодитися з дослідницею і в тому, що «шокувати формою легше, ніж шокувати змістом» і що «створення альтернативних форм, використання нетривіальних прийомів часто дає можливість приховати відсутність змісту» [Горалик]. Та навіть за таких обставин не можна знехтувати іншою очевидною істиною – нерозривним і, в засаді, онтологічним зв'язком між змістом та формою, а також незаперечною непозбутністю, сказати б, шоківих аспірацій, якими повсякчас наснажується мистецтво, особливо в останні півтора століття.

Але зазначимо, що шоку у літературному творі необов'язково притаманний мистецький кшталт. Так, публічне заперечення релігійних настанов або ж привселюдне оголення, наприклад, з певних протестних мотивів, чи вживання обесціненої лексики аж ніяк не може претендувати на естетичну вагу. Проте як тільки усі ці акти переносяться до мистецького топосу, ситуація радикально змінюється. Так, зокрема, антирелігійний роман Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» стає класикою світової літератури, картини Рубенса чи Гойї – класикою світового живопису, а мініатюри Леся Подерв'янського – «хітами» сучасної української літератури.

Цілком зрозуміло, що не через мистецький потенціал шоку або провокації стає актуальним для творів мистецтва й більш ніж виразно промовляє про явища та речі визначальні й, вочевидь, надважливі. Це відбувається завдяки феномену «шоківих цінностей», перетворювати на повноправний та дієвий елемент художньої картини світу. Перевертання звичних уявлень із ніг на голову, попри яскравість та провокативність, водночас містить засадничу нібито пласкість. Однак ця теза викликає певні застереження через її вкрай суперечливий характер.

Скажімо, у випадку з релігійними догмами йдеться про вагомі буттєві сенси, а тому можна припустити, що ці сенси необов'язково повинні зникнути внаслідок процедури перевертання. Інакше кажучи, оскільки за релігійними

віруваннями божественне начало існує а priori, через що буття отримує неабиякий сенс, то й за протилежних обставин важко знайти якісь видимі причини, що детермінували б позбавлення буття буттєвого ж змісту. Адже від присутності чи відсутності божественного начала принципово нічого не змінюється в тому плані, що життя триває за будь-яких обставин. То чи буде воно менш буттєвим через те, що його позбавлено релігійного сенсу?

Але на практиці все складається дещо інакше. Зокрема, як пише Ж. Ле Гофф, «за традиційною інтерпретацією Старого Завіту вважалося, що Адам і Єва шукали в яблуці сутність, яка дала б їм частку божественного знання. Але пересічним людям простіше було пояснити, що яблуко, яке з'їли прабатьки людства, є символом сексуального контакту, а не символом пізнання» [Ле Гофф 2008, с. 48]. Через таку маніпулятивну колізію первородний гріх трансформувався у гріх сексуальний, тіло потрапило під репресивний утиск суспільства, а в суспільстві запанувала тотальна й довготривала заборона на все, що стосувалося тіла, навіть на сміх і жестикуляцію, якщо останні порушували мінімальну міру та суворі рамки пристойності, і на слово, бо останнє, як і сміх, «проходило через один й той самий недосконалий фільтр – рот, який не вирізняв брутальні слова блюзнірства від слів молитви та проповіді» [Ле Гофф 2008 с. 144]. Внаслідок цього утворився надзвичайно сприятливий ґрунт для виникнення такого явища, як епатаж, зміст якого за окреслених умов полягав у тому, аби порушувати норму, що її вже, власне, було порушено й перевернуто з ніг на голову, тобто аби повернути норму до норми, а не навпаки.

З іншого боку, перверсивний шок або епатаж, передусім із суспільно-релігійними настановами дає змогу інтерпретувати цей феномен і в дещо іншій, досить несподіваній площині. Річ у тому, що згадані настанови конститууються переважно категорією священного чито пак сакрального, яке, за М. Еліаде, «дається взнаки як реальність зовсім іншого порядку, що відрізняється від «природної» реальності» [Еліаде 2008, с. 11].

Так, у скандальних текстах Леся Подерв'янського можна, крім «гібридної форми «новомови», за допомогою якої митець відобразив «парадокси демонічного чорного гумору, літературні й культурні кліше», «зафіксував ситуацію «нашого часу», героєм якого став мат», і «по-своєму передав апокаліптичну ситуацію безвір'я» [Подерв'янський 2006, с. 119], виявити й деякі інші аспекти. Наприклад, у мініатюрі Леся Подерв'янського «*Пизд*ц*» за гротескно-іронічним зображенням «митців» теж постає проблема свободи, яка приходить до вагона в особі Роже Городі, «*французького буржуазного націоналіста*» [Подерв'янський 2006]. Водночас в цьому тексті йдеться, вочевидь, про спалюване життя і спаскуджений рай, у якому, скажімо, сакраментальне пізнання стосується не буттєвих сенсів і навіть не Іншого в особі жінки, а того простого і прагматичного факту, що «*если с женщиной правильно обращаться, то она становится уже не женщиной, а симфонией этого, как его...*» [Подерв'янський 2006]. Зрештою, мешканці вагону, тобто раю, «кайфували» недовго, бо на їхнє лихо десь нізвідки взявся пророк Самуїл і без зайвих слів почав «*кувалдою методично вибивати утюги, завдяки котрим вагон стояв на місці*» [Подерв'янський 2006].

Унаслідок цих робітничо-залізнично-пророчих зусиль «рай» «митців» зірвався з місця, а «*з того боку, куди уїхав вагон, роздався страшний вибух*», і «райошникам» стався «*пизд*ц*» [Подерв'янський 2006].

Інакше кажучи, відновлення норми виявляється неможливим без плаского оприявлення буттєвих негараздів, бо не тонкі і глибокі рефлексії з приводу надзвичайної складності світоустрою, а саме ця пласкість дає змогу поставити точний діагноз онтологічно зумовленим квестіям та відновити первинний стан тиші та умиротворення.

Окреслена колізія цілком корелює і з міркуваннями деяких авторів щодо проблематики сакрального як поняття знову ж таки не тільки релігійного, скільки культурологічного і онтологічного. Проте дилема полягає в тому, що сакральне промовляє про буття піднесено, з неабияким пафосом і надміру шанобливо-серйозно, а профанне, вочевидь, вдається до інших, себто

іронічних та блюзнірських стратегій, які мають на меті не так заперечити сакральне, як утвердити це сакральне, очистивши останнє від власних, тобто профанних, семантично-конотавних нашарувань.

І одна з найдієвіших і плідних стратегій такого типу – це, на наш погляд, стратегія, ґрунтована на шоці. А відмінність цієї стратегії від усіх інших профанних форм, зокрема, таких, наприклад, як іронія, сарказм, комічне тощо, зумовлена однією надважливою деталлю: основу шоку становить тілесність.

Проте якщо іронія, сарказм, комічне тощо, попри свій первинний зв'язок зі сферою тілесності, цілком надаються на абстрагування, внаслідок якого вони інколи взагалі дуже важко пов'язуються з першопричиною, тобто тілесністю, то піддати епатаж або шок процедурі абстрагування загалом надзвичайно складно. І це ще один притаманний епатажу парадокс, яким неможливо знехтувати, оскільки, будучи нібито категорією формальною, на абстрагування епатаж не надто надається. Та якщо продовжити розгляд проблематики епатажу в контексті сакрального / профанного, то тоді необхідно згадати про ще одне визначальне для цієї опозиції поняття про жертвопринесення.

Так, Ж. Батай продовжив міркування щодо кореляції між релігією та літературою думкою про те, що література отримала у спадок від релігії саме жертвопринесення, яке французький філософ трактує як «прагнення до втрати, загибелі та споглядання смерті обличчям до обличчя» [Батай 2007, с. 84], і вбачає у цьому мотивацію, пов'язану з тим, що «людина – це тварина, яка заперечує природу; вона заперечує природу за посередництвом праці, що руйнує природу та замінює її штучним світом; вона заперечує її і як творчу діяльність життя; вона заперечує її і як смерть» [Батай 2007, с. 45].

А це, зокрема, може означати, що шок – теж форма жертвопринесення, унаслідок якого руйнується тепер уже штучний світ з метою якщо і не повернення до первинного природного стану, то принаймні до стану відносної гармонії.

Згадаймо із цього приводу вірш Ш. Бодлера (поета, наріжним камінням творчості якого став, безперечно, епатаж) із красномовною назвою «Геаутонтіморумес», тобто «той, хто сам себе катує»:

*«Вона – в мені, ця ненажера,
Ця кров моя, ця чорна їдь;
Я – дзеркало, в котрім стоїть
Задивлена в свій лик мегера»* [Бодлер].

Що це, як не принесення ліричним героєм себе в жертву заради виявлення істини про людську істоту, яка, будучи “мегерою”, чудовиськом, почварою, здатна, проте, усвідомити цей сумний факт та оголосити правду про себе. Інакше кажучи, тварину, що заперечує в собі штучність, зокрема, за допомогою шоку, теж, певно, небезпідставно можна визначити як людину, тільки вже таку, яка позбавлена ілюзій щодо своєї божественної подібності. Бо здається, що саме переконаність у цій подібності спонукала людину на творення, внаслідок якого й постав такий огидний штучний світ, що його не до снаги більше терпіти, але й подітися з нього нікуди, а тому залишається тільки заперечувати його, зокрема, і посередництвом епатажу.

Шок, як інструмент створення художнього світу у творі, дуже схожий на перформанс при створенні арт-об’єкту. Автори намагаються реалізувати філософську місію мистецтва, що складається в провокуванні гострих питань, вимозі не менше гострих відповідей, порушенні найбільш нагальних проблем моралі. Велику роль при цьому починає грати процес створення подій, в ході яких відбувається насильство над власним тілом.

Із самого раннього художнього втілення тіла, будь то в скульптурі та живопису, митці завжди погоджували свою творчість з ідеєю і канонами краси, властивими часу і особистим баченням.

Шок – виняток. Він не оперує естетичними параметрами, а тіло як об’єкт художніх маніпуляцій, не передбачає оцінок в системі координат краси. Це не просто епатаж, але спроба відбити своє сприйняття реальності, відповісти на актуальні питання або переадресувати їх публіці. При цьому шок є найбільш

прямолінійною формою вираження, оскільки біль і кров у цій події справжні. Найчастіше за своїм наповненням і виконанням, шок як вид мистецтва, нагадує архаїчні ритуали, мета якого «не споглядання чогось прекрасного, а досвід майже релігійної властивості».

Перформери, як і письменники створюють ситуації «кризи»: глядач не знає, чи втручатися в перформанс, зупинити його чи залишитися спостерігачем. Якими принципами керуватися – етичними або естетичними? У цьому полягає особлива естетика виконання, створення «петлі відповідної реакції». Почуття, які охоплюють публіку, є настільки гострими, що захльостують здатність і прагнення аналізувати і тлумачити мистецьку акцію.

Крім того демонстративне заподіяння фізичних вад свого тіла йде врозрід з культом краси і здоров'я, сформованим в європейській культурі. Тіло, на якому прочитується відбиток хвороби, смерті, викликає огиду. Тому, наприклад, демонстрація катування свого тіла героєм є потужним катализатором сильної емоційної реакції реципієнта. Шок – мистецтво, що вводить глядача в стан трансу і подальшу рефлексію, коли виникає дуже багато питань до самого себе. Естетика мистецтва шоку – не в гарній картинці, а у виклику, який спонукає до роздумів.

Отже, проведений аналіз дозволяє констатувати, що шоківі цінності в сучасному романному дискурсі, представляються як стратегії виживання людини в постмодерністській ситуації «смерті суб'єкта». Введення фігури нового героя дозволяє авторам моделювати надлишок соціального і знакового в сучасному суспільстві і артикулювати нову шокову позицію митця, дослідника, споживача. Жахливість і монструозність героїв, підкреслена гротескність фігури у Е. Єлінек пародійно загострює і виявляє сутність сучасної людини як активного споживача, що знаходиться в шокуючому колі виробництва. Тому шок завжди носить, по-перше, цілеспрямований демонстративний, а по-друге, адресний характер і завжди розрахований на зустрічну емоційну реакцію або нерозуміння, або відторгнення. Причому, відгукуючись на шок, публіка, як правило, вже не входить (і не повинна

входити) в розгляд мотивів, які рухають автором, відчуваючи огиду, роздратування, тобто ті емоції, які автор підступно розраховує порушити в своєму читачеві.

Засадничі причини застосування прийому шоку необхідно шукати не в бажанні окремих авторів подратувати читачів, а в онтологічній площині. Натомість другий висновок стосується того, що змістом шоку буде його форма, яка є, зокрема, публічним жертвопринесенням, тобто формою, що виступає водночас змістовим актом, сенс якого виявляється у запереченні, наділеного імпліцитною перспективою утвердження певних істин. І, нарешті, за третім висновком онтологічний вимір шоку заперчується його формою, та оскільки ця форма є наразі змістом, то буттєве начало не зникає, а набуває пласкої форми, нібито позбавленої буттєвої глибини.

Таким чином, шоку, як категорії, притаманна своєрідна онтологічна глибина, репрезентована у формі плаского виміру, який постає внаслідок діалектичного зникнення цієї глибини в момент її виникнення. Водночас у такому контексті відкриваються, вочевидь, неабиякі перспективи щодо розгляду феномену епатажу у творах мистецтва взагалі і літератури зокрема на засадах, кардинально інших, відмінних від традиційних.

РОЗДІЛ 2

СПОСОБИ УТВЕРДЖЕННЯ ШОК-ЦІННОСТЕЙ У РОМАНІ Е.СЛІНЕК «ЖАДОБА»

2.1 Шок-цінності як механізм створення художнього світу роману Е.Слінек «Жадоба»

У нонкласиці, шокова естетика пов'язана з порушенням загальноприйнятих естетичних норм, традиційних смаків. Її діапазон простирається від новацій авангарду, експериментів сюрреалізму і абсурдизму до порноестетики, естетизації насильства і жорстокості, психосоматичних ефектів страху і жаху.

Шок – основа художньої провокації, а також саспенсу (художній ефект, який передбачає виникнення у читача тривалого тривожного стану). Шок може бути викликаний такими різномірними художньо-естетичними явищами, як контрасти, дисонанси, асиметрія; гротескне, потворне, жахливе, перекручене.

Категоричні заяви Е. Слінек на табуйовані теми, художнє осмислення всього маргінального, нонконформістського, чи то порнографія, несвобода австрійського суспільства від нацистського минулого, фемінізм тощо, зрозуміло, шокують, обурюють, ображають деяких критиків з самого початку її кар'єри ще з 1970-х. Але тут важливо пам'ятати про дистанцію між письменником і смислами, народженими в його текстах.

Як заявляла сама Е. Слінек, в інтерв'ю журналу «Іноземна література», «рецензенти обрушуються на «вісника», замість того щоб хоч раз задуматися над «звіткою». Вони не можуть розшифрувати мій естетичний код і ковзають по поверхні, звертаючи увагу на голе висловлювання, приписуючи його мені» [Елінек 2003].

Навмисно відмовляючись від пошуків справжньої реальності, від будь-яких спроб прориву до справжніх основ буття, Е. Єлінек весь свій «критичний заряд» обрушує на деструкцію міфів сучасної свідомості. Руйнувати міфи «помилкової» свідомості – в цьому, на думку О. Залесової, Єлінек бачить своє призначення як письменниці [Залесова-Докторова 2005].

Проблема застиглої міфологізованої свідомості хвилювала її давно. У 1980 році з'являється її есе «Нескінченна невинність» [Jelinek 1980, с. 49-81], в якому Е. Єлінек продовжує дешифрування міфів сучасності, спираючись на культурологічні побудови Р. Барта. Французький теоретик і практик сучасної міфології формулює головний принцип тривіального міфу – «перетворення історії в природу». Р. Барт пояснює, що сенс в міфі зводиться до стану форми: «він спустошується, збіднюється, з нього випаровується всяка історія, іншими словами – відбувається натуралізація поняття» [Барт, с. 254-255].

Міфоборець Е. Єлінек займає рішучу позицію, вибираючи для себе роль дошкульного і реалістично нещадного спостерігача соціальних явищ. В шифрі «жорсткого шокуючого реалізму» Е. Єлінек здійснює демонтаж міфологізованої структури сучасного суспільства. Основним методом руйнування сучасних міфів стає деструкція. Деструктивний метод заснований на грі в семантичні нюанси і не дозволяє свідомості встановити конкретний зміст. В цьому випадку сенс визначається лише «апофатичним» шляхом [Spanlang 1993].

За К. Юнгом, «чисте заперечення» продуктивне, оскільки творчо руйнує об'єкт або образ. Треба відмітити, що у процедурі «чистого заперечення» Е. Єлінек, як і К. Юнг, бачить щирі спробу «ткнути сучасників носом в брудну сторону реальності, без будь-якої задньої думки, з наївною простодушністю художньої об'єктивності» [Юнг 1996, с. 66].

Е. Єлінек, що наділена від природи нетиповою для жінки-письменниці «зарозумілістю інтелекту», сміливо використовує «холодну» позицію авторської переваги, що служить підставою для жорсткого і саркастичного ставлення до об'єкта зображення. Для Е. Єлінек суть розвінчання тривіальних

міфів полягає не тільки в тому, щоб назвати речі своїми іменами і пред'явити своєму читачеві «шокуюче дзеркало занадто знайомої реальності» [Елинек 2003]. Заради руйнування міфологічних утворень вона поміщає їх в найнесподіваніші і, найчастіше, непристойні контексти.

Потужно використовуючи ефект відсторонення, пов'язаний з нагнітанням почуттів широкого емоційно-експресивного спектру (іронія, сміх, пародія, сарказм), Е. Єлінек відразу переходить до більш інтенсивних ступенях дивного. На думку письменниці, сучасна література вже вичерпала «м'які» засоби відсторонення, притупила чутливість до дивного і незвичайного. Тепер необхідно перемикається в більш сильні реєстри зображення страшного, жахливого, моторошного, огидного. Е. Єлінек звертається до сильної «зброї» масової літератури – «ожахливити» явища («увєргнути в шок») з тим, щоб емоційно потрясти психіку заспокоєного обивателя, «освіжити» його почуття, вже притуплені постійним впливом мас-медійних засобів [Чупринин 2009, с. 499].

На наш погляд, письменниця навмисно домагається шокуючого впливу на читацьке сприйняття ефекту відсторонення, в ряді випадків використовує «ефект жаху» [Чупринин 2009, с. 507], щоб таким чином зруйнувати міфологічне утворення. Е. Єлінек навмисно знижує прийняті в суспільстві символи через підкреслене використання пародійного контексту, складеного зі стереотипів різних лексичних і семантичних рівнів.

Роман «Жадоба» написаний у жанрі детективу. Е. Єлінек, як страсна читачка детективів, в своєму інтерв'ю «Я лину головою на стіну і зникаю» газеті «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг» зізналася: «Мені хотілося б написати блискучий детектив, як Чандлер, або Хеммет, або Рут Ренделл, або П.Д. Джеймс. Але не буду навіть намагатися – цей жанр вже досяг досконалості. «Жадоба» – по часті все-таки детектив, хоча там і ясно, хто злочинець» [Gürtler 2010, с. 143].

Як вказує К. Гюртлер, обіцянка «розважальний роман» в підзаголовку роману «Жадоба», як і видавничий текст з обкладинки: «У дражливій грі Е.

Єлінек з легкістю зводить воедино детективну історію, порнографію і тривіальний роман», нікого не обманюють. Коли «легкий» роман пише Ельфріда Єлінек – це зовсім не означає, що його легко читати, а «дражлива гра» напевно зажадає розшифровки. «У всякому разі, німецька критика «розважальності» в ньому не виявила і реакція на роман виявилася переважно негативною» [Gürtler 2010, с. 144].

З точки зору дії, як зазначає К. Гюртлер, канву її творів ріднить з класичними детективами лише злочин. «*Das Dasein ist eine Verbrechensgeschichte, es ist unglaublich, was den Menschen alles passieren kann, meist sind es Kleinigkeiten, aber gerade für sie muß man einen Blick haben, auf den zweiten Blick sind die Menschen nämlich vollkommen uninteressant*» [Jelinek 2000, с. 209], – пише Е. Єлінек в «Жадобі». Ані тайни злочину, ані процесу розслідування, ані детального процесу розслідування, що є, власне, характерним для детективного жанру, в романі «Жадоба» немає.

Перш за все, викриття злочинця – тобто злочинці називаються, проте індивідуально-психологічні роз'яснення поведінки людей, які «з іншого погляду абсолютно не цікаві» [Gürtler 2010, с. 145], не цікавлять письменницю. Її цікавить літературний аналіз суспільства, в основі якого – пакт про приховування злочинів, порядок, заснований на владі.

Оскільки мотив викриття відсутній, немає і традиційного для класичного детектива персонажа, який відновлює порядок, – детектива або комісара. Ця роль іноді виконується оповідачем.

Якщо ж як виняток персонаж-носій символічного порядку все ж вводить, як наприклад, в «Жадобі», він постає в перевернутому вигляді.

У романі «Жадоба» система образів є головним засобом моделювання художнього світу. Саме в ньому безпосередньо представлені всі грані, всі складові частини того внутрішнього простору, який створює в своєму творі Е. Єлінек.

Кожен з головних образів (персонажів) роману виконує дві основні функції в тексті: з одного боку, є персоніфікацією якогось явища (почуття,

ідеї), і відповідно до цього належить до однієї з сфер духовного світу, з іншого – вступає в певні стосунки з іншими образами, стає компонентом складних внутрішньо текстових зв'язків.

Модель світу, реалізована в образній системі роману «Жадоба», в своїй основі має головну рису, щодо якої розташовуються сфери, які протистоять одна одній і які умовно можна визначити як «жадоба» - значуще поняття, що формується в творі кількома мотивами-репрезентантами (мотивом товарних відносин і пробудження, мотивом ідентичності, мотивом стирання зовнішніх умовностей і ін.). Саме наближеність до цього центру і визначає в романі «Жадоба» місце персонажа в системі образів і виділення в цій системі області низького і піднесеного.

Так, від самого початку роману «Жадоба» авторка намагається розповідати про чотири покоління родини сільського жандарма Курта Яніша, але майже відразу концентрується лише на ньому самому, іноді поряд із жандармом фігурує його син, наприклад: «*Sie machen Frauen den Hof. Eigentlich beide. Aber vor allem Vater Janisch, der Gendarm. Das sagt sich so leicht, hat aber schon viele Menschen in dieser Stadt und auf diesem Land unglücklich gemacht*» [Jelinek 1990, с. 33].

Поєднання приємного з корисним полягає у тому, що жандарм зваблює жінок-власниць квартир чи будинків і прагне заволодіти їхньою нерухомістю. Невситимий потяг жандарма до нерухомості має назву «*Gier*», в перекладі з німецької «жадоба», «*die unmerklich kam, doch schließlich, sogar für die Nachbarn merklich*» [Jelinek 1990, с. 8].

Сусідам, які зауважили пристрасть жандарма, відводиться роль мовчазних свідків, в уста яких авторська інстанція вкладає наївне питання: «*Was muß der auch so viele Grundstücke kaufen, er hat doch schon eins, das von seiner Frau*» [Jelinek 1990, с. 262]. Він полнеє на нерухомість самотніх жінок, хоча в нього вже є будинок, проте, як іронічно зауважує Єлінек вустами сусідів, і той належить не йому, а його жінці.

Завдяки чому стає очевидним розподіл влади на невеликій території села: жандарм постає як збірний образ патріархального тирана, мешканці села – сусіди – як сліпа маса, котра своєю вірою в релігійно-правову норму (один чоловік – одна дружина – одна, здобута чесно, через одруження, земельна ділянка) прикриває небажання і страх бачити злочинні дії жандарма.

Персонажі роману – підкреслено поверхневі, вони не мають історії, не мають ідентичності, наприклад: «*Der Gendarm denkt über seine Taten, mit denen wir uns zu beschäftigen haben werden, nur selten nach, bleibt lieber an der Oberfläche, wo er mit dem Kamm durch sich fährt, Furchen in seinen kräftigen dunkelblonden Haarwuchs ziehend wie Hämmer in den Fels*» [Jelinek 1990, с. 14]. Письменниця принципово відмовляється деталізувати характери своїх персонажів, навпаки, постійно підкреслює їх безликість (і власними коментарями, і схематичним сюжетом, в якому характери не можуть різносторонньо проявитися). Все це висвічує авторську думку про відсутність індивідуальності в сучасному світі. Значущим в цьому відношенні виявляється нездатність героїв змінюватися.

Е. Єлінек взагалі ставить під сумнів здатність сучасної людини відчувати будь-які почуття. У її романі є герої, але немає характерів, немає цілого героя як певної особистості.

Різниця між оповідачем і автором у романі підкреслюється, голос оповідача піддається сумніву, перспектива багаторазово ламається і розкриває «зіткнення інтересів оповідача з космосом, створеним ним самим», який постійно «заговорює» з читачем і «хамить» йому.

Наведемо приклад з самого початку твору, коли читач дізнається про плани Курта Яніша: «*Ich bilde auch selbst ein Zimmerchen aus mir, wenn gewünscht, ganz allein für Sie, na, was sagen Sie nun? Ich bin begeistert, denn gerade Ihr Extrazimmer, eigentlich die ganze Wohnung, ist genau das, was ich schon ganz lang gerne hätte! Jetzt putzen wirs einmal ordentlich durch, einverstanden?*» [Jelinek 1990, с. 42-43]. Ця фраза – іронія й сарказм, хоча подається від першої особи, оповідача. Таким дражливим тоном Єлінек ставить під сумнів

діяльність жандарма. Для порівняння наводимо цитату оповідача-Єлінек: «*Ich hoffe, ich schaffe es, daß Sie auch noch einen glücklichen Moment von ihm erleben! Aber ich bezweifle es, ich mag ihn jetzt schon nicht*» [Jelinek 1990, с. 13]. У цій цитаті відмічаємо зневагу до Курта Яніша, але вже виражену прямо, а не опосередковано засобами комічного, що притаманно стилю Єлінек.

Як зазначає К. Гюртлер, інтертекстуальні зв'язки з творами І. Бахман в «Жадобі» взагалі численні і не випадкові. Погоджуємося з думкою дослідниці, що цей роман може бути прочитаний і як «альтернативний варіант» фрагмента прози зі спадщини І. Бахман під тією ж назвою – «Жадоба» («Gier»), де мова також йде про злочин [Fraser, с. 95]. Е. Єлінек в художньому тексті виявляє відсутність голосу, яким вона позначає як «жіночий».

Частина безумовно існуючого ніяк не проявляє себе в дискурсі і, таким чином, виключена зі сфери рефлексії, витіснена зі свідомості і приречена вести руйнівну роботу у питаннях глибин колективного несвідомого. До відсутньої частини письменниця зараховує жіночу індивідуальність, жіноче «я» (на відміну від колективного жіночого, представленого набором соціальних ролей і пов'язаних з ними символічних структур і міфологічних утворень). А також – усіх взагалі насильно позбавлених голосу, іншими словами, усі жертви.

В її романі різноманітно переломлюються безвихідь і небезпечна амбівалентність становища жертви в світі насильства. У пошуках «рятівника» тестується можливість «іншої мови», «іншого голосу», зокрема, «жіночого голосу». І констатується негативний результат: «жіночий голос» в актуальному дискурсі неможливий.

Зазначимо, що Е. Єлінек досягає схожого ефекту інакше. Її слово, вкорінене в мові і розростається, подібно дереву. Воно входить в текст на всіх рівнях відразу – як звук, значення, річ, форма, міф, як складова частина всіляких кліше і ідіом. Причому в кожному з названих позицій слово призводить за собою численних «родичів» – за принципом подібності або, навпаки, протилежності, співзвуччя або ж дисонансу. Таким чином вибудовується

розгалужена мережа багат шарових зчеплень, організуюча єдиний потужний потік.

Важливо й те, що через всю структуру тексту спостерігаємо використання шок-цінностей: від лексичного шоку на рівні використання специфічною табуйованною лексики, до шоку композиційного з описом сцен, які у людини європейських цінностей мають викликати відторгнення.

І цей потік захльостує набагато ширші сфери життя, ніж ті, про які «йдеться» в тексті, захоплюючи за собою не тільки «живе», а й «мертве», піднімаючи з дна не тільки «видиме», а й «таємне». Потік цей нерідко сам визначає напрямок руху, письменниця лише дозволяє йому проявлятися через себе, здійснюючи по відношенню до нього «материнські» функції: слід за ним, як за дитиною, переконуючи, застерігаючи і направляючи – повертаючи увагу до тих чи інших аспектів реальності.

Як зазначає перекладачка деяких романів Е. Єлінек Т. Набатникова, «головна цінність книг письменниці «не в сюжеті, не в ідеї, а в стилі. Вона рве звичні зв'язки смислів, а обривки з'єднує по-новому. Це якийсь алхімічний процес. В результаті виникає несподівана речовина, що не має нічого спільного з вихідними елементами. Це можна уподібнити розщеплення атомного ядра або ядерного синтезу. І можна сказати, що Єлінек опанувала термоядерною плазмою мову. Або ще одне порівняння: вона, як відьма, варить чарівне вариво, і рівних їй в цьому чаклунстві в сучасній літературі немає» [Набатникова 2010, с. 7].

Такі «рвані» сюжети тільки підсилюють дію шоку, адже читач не встигає оговтатись від шоку описаного, як описане вже переривається зовсім іншою оповіддю, що теж по-своєму шокує.

Схожі «магічні» властивості здавна співвідносилися з мовою поезії – однак у творчості І. Бахман і особливо Е. Єлінек, властивості ці, досягнувши граничної концентрації, здійснили квантовий стрибок, переметнувшись далі – на прозу, драму, роману.

В рамках художнього твору Е. Єлінек втілила ідею Маркузе про незбагненну для самої людини, добровільне саморепресування, що веде до редукції свідомості [Маркузе 1994, с. 7]. У цьому сенсі схематизм, що викликає докори критиків [Gürtler 2010, с.133-138], цілком обґрунтований, оскільки служить відтворенню існуючих в самій реальності спрощено-вихолощених явищ.

Моралізаторство роману вимагає актуалізації авторської свідомості: «Притча – це завжди авторська розповідь. Незмінно романна розповідь як притчева складається на рівні авторської свідомості, але не свідомості героїв» [Масодов 2003]. Письменниця в романі «Жадоба» займає саме таку позицію домінування, яка необхідна для обґрунтування притчевого ригоризму.

Виділимо арсенал засобів, що викликають аналітично-незацікавлений погляд на зображуване явище, у рамках шокуючої естетики у романі Е. Єлінек, а саме: - мінімум деталей, що обтяжують читацьке сприйняття; - іронічно-зухвалі, провокуючі фрази, часто кричущо невідповідні клішованим фразам з тривіально-сентиментального контексту, наприклад: *«Für diese ewige Seligkeit ist von Schwiegertochter des Gendarmen immerhin eine schöne Anzahlung entrichtet worden, und zwar in Form eines Stückes Sohn, der noch ein Kind ist, Gott besonders wohlgefällig. Gott schrubbt seine Seele in der Beichte, der Priester durchforscht sie nach schmutzigen Gedanken und sagt ihm, nachdem er sich selbst in der Dunkelheit der Seele, seinem liebsten Ort, einen runtergeholt hat, der Sohn solle sich in die Schlange der Kindlein hinten einreihen, wo man leicht an ihn rankommt»* [Jelinek 1990, с. 17];

– безцеремонне втручання автора за допомогою коментування та аналізу дії, що відбувається, наприклад: *«Der Gendarm wird von einer Art Gier, die unmerklich kam, doch schließlich, sogar für die Nachbarn merklich, (Staunen über Pflanzenankömmlinge im Vorgarten, von denen man nicht weiß, wo sie her sind, gekauft kann er die nicht haben!)»* [Jelinek 1990, с. 8] Тобто, спочатку письменниця описує, що відбувається, а в дужках додає свій коментар,

поширює власну думку з приводу жадоби жандарма до чужого нерухомого майна;

– любов до парадоксів і трансформованих афоризмів, наприклад «*Weshalb habe ich bloß mit drei Generationen angefangen, eigentlich sind es sogar vier? Ach, sie sind doch nicht alle gleichzeitig anwesend, und sie sind außerdem alle dasselbe*» [Jelinek 1990, с. 18];

– різка зміна перспектив розповіді, що дозволяє тримати увагу читача в постійній напрузі, наприклад: «*Reich zu sein beruht auf einer genauen Kenntnis dessen, was man hat und dessen, was man kriegen könnte. Warum tut die Kirche eigentlich nichts für die Ihnen, die so fleißig Ihre Gebäude mit Fleisch anfüllen?*» [Jelinek 1990, с. 18]. Спочатку мова йшла про жадобу до грошей жандарма, а з наступного речення Єлінек починає різко критикувати церкву, ніби намагаючись зв'язати свою критику з попереднім реченням, ніби, чому церква не дає грошей тим, хто «наповнює її будівлю своїм м'ясом».

- підвищений детальний еротизм, наприклад: «*...in der Badewanne oder auf dem Küchentisch, das geht ja noch, aber auf dem Boden unter dem Herrgottswinkel, Herrgottsakra, dort ist es aber eng und staubig, Gott hat nicht gewollt, daß wir zu seinen Füßen wie die Würmer, die Er, wie uns alle, aus dem Staub gemacht hat, herumficken*» [Jelinek 1990, с. 46-47];

- шок, жах, саспенс, наприклад: «*Er öffnet den Mund, und zwischen unseren Lippen wieder geht aller zu den gewaltsamen Handlungen, aber zu spät: er verschiebt sich, wäscht seinen Schweiß beiläufig, und die Schweißtropfen fließen mit den Schläfen ab. Die Angst, die er eigentlich manchmal fühlt, aber jener findet es dennoch, und es ist sehr leicht. Nur hat er mir irgendwie eingestanden, schon stark betrunken, was ihm fürchtet: die Frauen werden ihn lebendig fressen*» [Jelinek 1990, с. 202]. Як і в романі «Хтивість» тут актуалізується концепція «vagina dentate», чоловік ділиться своїм перверсивним страхом, що безперечно вводить читача в стан шоку.

Отже, мета Е. Єлінек – не примирити читача з недосконалим буттям, а налаштувати його проти, оскільки саме конфронтація укладає в собі можливість змін.

Е. Єлінек гірко констатує, що сьогодняшня культура втратила свій пафос, який завжди визначався очікуваннями духу висоти. В її романі відсутні «метафізичні висоти», дух, духовні мандрі. Письменниця відмовляється від пошуків інобуття, обмежуючись виключно констатацією збиткового стану сьогодняшньої дійсності.

Таким чином, письменниця «шокової естетики» про цінності негативістського потенціалу мистецтва сприймає його як практичне керівництво до дії. Вона розуміє, що сучасний світ підлягає запереченню, щоб в цьому запереченні виявити і позначити його «гуманістичний» потенціал. Свою «шокову» стратегію вона спрямовує на руйнування недійсності форм існування, сповідуючи початкове неприйняття подібного самообману, що народжує загальну для всіх її романів трагедійність світосприйняття. Доля всіх її героїнь логічно завершується саморуйнацією, смертю фізичної або смертю в формі духовної редукції звичайної людини, задовольняється сурогатними формами справжнього життя.

2.2 Особливості використання шокових цінностей у романі «Жадоба»

З початку ХХ століття, коли боротьба за нові форми розвитку набуває особливо гострого характеру, письменник, йдучи на крайні заходи, наважується, нарешті, порушити саму логіку скандальної акції, поміняти місцями причину і наслідок. Скандал, як частий наслідок новаторських устремлінь, трансформується в епатаж – самопроголошену причину художніх пошуків.

Якщо пошук нового нерідко тягне за собою скандал, то пошук самого скандалу, відповідно, веде до нових відкриттів – така антонімічна логіка, що

породила постмодернізм і гранично актуалізувала головну проблему – проблему новаторства.

Причина популярності літератури шокових цінностей полягає в тому, що враження від неї тим чи іншим способом викликає у читача позитивні відчуття й задовольняє потребу в емоційних переживаннях. Відчуваючи сильний емоційний вплив, читач/глядач повніше відчуває життя. Іноді людині важко прийняти те, що життя не сповнене почуттів, що в житті більше немає пристрасті. У такій ситуації почуття, що спершу були негативними, сприймаються потім як позитивні, стаючи альтернативою порожнечі душі. Страх, врешті-решт, звільняє від нудьги повсякдення.

Е. Єлінек використовує шок-естетику у романі «Жадоба» як дієвий засіб дискредитації традиційних естетичних настанов. Письменниця вважає, що в постмодернізмі головним стає не сам твір, не його вічна природа чи процес створення, а те, як він подається читачеві та як впливає на нього. Культуру постмодернізму часто пов'язують з культурою споживання: пишеться те, що добре продається. Тому естетичне та художнє значення твору співпадає з історією його успіху, а він, у свою чергу, залежить від сили впливу, створеного ефекту, здатності викликати шок у читача.

Шок покликаний вразити, викликати активну реакцію у читача. Нерозуміння публіки, повне або часткове, органічно входить в задум письменниці і перетворює адресата з суб'єкта сприйняття в об'єкт, в естетичну річ якою милується її творець-письменник. Це по-особливому ставить питання про адекватне сприйняття роману.

Оскільки шокова цінність такого мистецтва прямо пропорційна силі реакції, «правильніше» сприймає ту, чия реакція сильніша, незалежно від її знака, будь то «плюс» чи «мінус». А так як негативні реакції, як правило, сильніші за позитивні, більш «вірними» слід визнати саме їх.

Саме той, хто читає «шокові» твори є її найадекватний читач – творчість Е. Єлінек, в першу чергу, звернене до нього і зберігає свою авангардну якість

тільки до тих пір, поки продовжує викликати активне неприйняття» [Чупринин 2009, с. 4-5].

Е. Єлінек, таким чином, пропонує розглянути виявлені нові ракурси художньої творчості в світлі читацької реакції, яка висувається в якості якогось додаткового естетичного шокуючого елемента. І дійсно, при аналізі твору поряд з традиційними естетичними властивостями стає ще і шокуючий фактор або, інакше кажучи, той потенційний читацький резонанс, який провокується новаторським текстом, спрямованим на руйнування табуйованих комплексів свідомості. Саме цим зумовлюється естетичне задоволення як самого автора, так і його шанувальника, що звільняється від комплексів і тому розуміє авторський задум.

У романі «Жадоба» Е. Єлінек веде боротьбу проти «гарної видимості» суспільної реальності, проти змішування природи та історії, проти політики на рейках мовної деміфологізації, знову руйнуючи стереотипи, що склалися в смисловому полі «жадоба, будинок, любов, порядок». Саме в цьому полі в масовій культурі панує розважальний роман з неодмінним щасливим кінцем, перемогою любові над злом, торжеством тимчасово порушеного порядку.

Цим міфам Е. Єлінек протиставляє жадобу як рушійну силу всього, що відбувається в сфері любові, громадського порядку. «Перетинаючи смислові поля смертного гріха жадоби, текст досягає висоти сповіді, яка тільки й робить можливими зміни» [Gürtler 2010, с. 152].

У романі «Жадоба» саме з діда-прадіда жандарм Курт Яніш, вносить найсерйозніший безлад – сам стає вбивцею. Він одружений з непомітною жінкою, його син працює на пошті, і у сина вже теж є син. У Курта Яніша великі борги. Шантаж і вимагання у жінок повинні допомогти йому позбутися боргів.

Для цього жандарма, як і для деяких інших чоловічих персонажів Е. Єлінек, визначальною рисою є жадібність до матеріального: грошей і майна. Однак в будинках, які він жадає мати, належать іншим жінкам. Щоб заволодіти жаданим будинком, жандарм за допомогою свого тіла

опановує жінкою і всіляко намагається цей будинок від жінки звільнити, наприклад: «*Am liebsten Frauen, welche Häuser oder Eigentumswohnungen in der benachbarten Kleinstadt besitzen. Diese weiblichen Vorhänge sollen geführt und intim betreut werden, auch wenn es nicht so genannt wird, was die Janischs da tun. Sie verbinden das Angenehme mit dem Nützlichen. So*» [Jelinek 1990, с. 33-34].

У романі письменниця активно розгортає любовний дискурс, але насправді вона описує скоріше щоденне сексуальне насильство над жінкою – насильство духовне і фізичне.

Ю. Кристева у статті «Дискурс любові» зазначає: «Як зробити зримим те, що не є зримим через те, що жоден код, жодна конвенція, жоден договір або ідентичність не виносять його? Назвати своїм ім'ям сексуальний акт зовсім не означає передати відношення любові як злиття суб'єктів, що віддаються їй. Дискурс любові повинен взяти на себе подвійну функцію: насамперед він повинен стати непристойним, по можливості він йде за фанатизмом аж до самих перверсивних його закутків. Однак найменування перверсивних відносин не відповідає висоті «непомірності» любовної туги, тому дискурс про любов повинен стати ще і нескладним» [Кристева 1994, с. 102].

Дискурс про любов повинен стати ще більш непристойним, він повинен стати «оголенням неможливого», яке Р. Барт називає «вищою формою художньої виразності, оскільки буквральність дозволяє позбавити поетичну метафору від штучності, показати її як різючу істину, відвойовану у нудотної безперервності мови» [Барт, с. 78].

На наш погляд, завдання письменниці – сказати саме про це, відобразити цей соціальний феномен в прямому дзеркалі, переступивши через міфологізовану кіноіндустрією «непомірність любовної туги». Однак у Е. Єлінек сексуальні потяги виявляються особистісною домінантою, а всі інші потреби героїв лише доповнюють її. Подібне розуміння особистості визначає у Е. Єлінек не тільки особливості побудови персонажів, але і структуру оповідання, адже «... структура оповіді, в значній мірі обумовлена концепцією

особистості, вона сама стає засобом психологічного аналізу. Але вона ж відображає стан світу ... » [Кучумова 2009, с. 57].

Виявлення ролі сексуальності в поведінці сучасної людини дозволяє письменниці розкрити глибинні закономірності соціального життя, адже саме в сексуальних відносинах принципи патріархального суспільства заявляють про себе на повний голос. І тут Е. Єлінек частково продовжує лінію австрійського філософа, психоаналітика З. Фрейда, який вважав сімейні відносини відображенням соціальних [Фрейд 1991, с. 214]. Словом, сексуальність (хіть), організовуючи розповідь роману, відображає і основи буття.

В результаті саме сексуальні стосунки у Е. Єлінек стають ключем до розуміння природи людини. У цьому сенсі австрійська письменниця наближається до міркувань Е. Фромма: «... немає такої сфери діяльності, в якій характер людини проявлявся б точніше, ніж в статевому акті. Любов людини, її ніжність, садизм або мазохізм, жадібність, нарцисизм або фобія – словом, будь-яка риса характеру знаходить відображення в сексуальній поведінці» [Фромм 2010, с. 391].

Жадоба жінок в романі Е. Єлінек іншого роду. Вона спрямована не на матеріальні цінності, а на нематеріальне – на обіцянку щастя, ілюзію любові – і, отже, на чоловіків. Особливо це характерно для старіючої Герті, чиє ім'я не випадково збігається з ім'ям протагоністки з роману «Хтивість», наприклад: «*So stellen Sie sich das vor, die Frauen: einmal einen man, der es wert ist, zu sich emporheben! Und dann nur ja nicht fallenlassen!*» [Jelinek 1990, с. 62].

Чоловіки і жінки, залучені до війни тіл, що стали товаром, у власному будинку вже не можуть відчувати себе вдома. Сексуальність перетворюється в обмінну вартість. Герті не може по-справжньому задовольнити латентно гомосексуального жандарма: «*Sehen Sie nur, wie er sich über diesen jüngeren Kollegen zufällig reibt, wird dicht hinter ihm umgekleidet, wie es zufällig ist. Der Kollege schon hat das Hemd durch den Kopf halb erhoben, nichts kann ihn verteidigen, wurde in die Kleidung geraten, wie der Fisch ins Netz, die Hände bei*

ihm, des Schenkels bei ihm eng gehoben sind. Solches Vergnügen – wie das ein wenig anschwellender Schniedel in den linken Schenkel jünger, wie der Stempel, damit er ihn kratzt, bis er die gute Form des Körpers fühlen konnte» [Jelinek 1990, с. 343].

У соціокультурному просторі маскулінні «воля до влади» над жіночим тілом і «воля до насолоди» жіночим тілом виявляються пов'язані в так званому «демонічному еротизмі». Сама жінка у сучасному суспільстві все більше стає річчю, а її тіло «дисциплінується» переважно іншими, в сенсі прямого або непрямого насильства, пригноблення, агресивного натиску.

У суспільстві тотального споживання здійснюється «полон» жінки, або її «колонізація». Жінка і її тіло підпорядковуються «правилам гри», встановленими ззовні, «чоловічим» суспільством. Жіночому тілу відмовлено в модусі «бути» – радіти, насолоджуватися, любити. *«Das Schweigen macht uns schwach, gefühllos, wandelt in der Unsichtbareren um. Dafür jeder von uns braucht die Möglichkeiten, aus dem erwürgenden Käfig hinauszugehen, um sich in der Sicherheit zu fühlen., Weil es im Garten der menschlichen Erkenntnis die Äpfel süß gibt, und gibt es die Sauerer. Man muss nicht heucheln und essen sie mit Genuß. Man kann endlich das neue Leben beginnen, mit dem Versuch nicht zu fürchten und davon zu sagen» [Jelinek 1990, с. 337].* В цій цитаті, однак, Е.Слінек наголошує на тому, що право обирати в жінки ніхто не забирає і спонукає до того, аби не боятися сказати про свій вибір. Тому у цьому романі Е. Слінек не відчуває жалю до жінок, розглядаючи їх як співучасниць, які самі пропонують себе чоловікам в якості об'єктів. Вони свій вибір зробили.

У першому розділі «Жадоби» жандарм вбиває юну Габі Флух, щоб вона не завадила йому в гонитві за будинками, і занурює тіло задушеної жертви в заболочене озеро. Герті вбиває себе сама в останньому розділі: приймає барбітурати, попередньо передавши будинок і інше майно в розпорядження жандарма.

Вбивство і самогубство, таким чином, винесені на поверхню оповідання, а життя, як і смерть жінок, розігруються між ними. Як інші мерці у Е. Слінек,

Габі згодом знову впливає на поверхню. Спливання прочитується, на думку К. Гюртлер, як пародія на спливання мерців в романі «Діти мертвих» [Jelinek 1990, с. 151], ілюструючи один з головних принципів побудови роману – тривіалізацію, наприклад: *«Die Spielverderberin, die Leiche Gabis, die als eine Lebende gesucht wurde und daher natürlich nie gefunden werden konnte, auch nicht mit all den Fotos an all den Masten, beinahe bis rauf zum Semmering, taucht jetzt als eine tote Frau auf, obwohl die Toten ja inaktiv sind und auf gar nichts mehr reagieren»* [Jelinek 1990, с. 364].

Однак пошуки вбивці ні до чого не приводять. На наш погляд, фінал «Жадоби» саркастично підкреслює діагноз, виставлений суспільству, в якому смерть Герті може бути сприйнята лише як приватний нещасний випадок.

У романі Е. Єлінек смертельна розв'язка видається вмотивованою хіба що інтертекстуально, оскільки підносить пересічну героїню до Еми Боварі чи створює навколо неї декорації особливі декорації: останнє речення роману «Жадоба» *«Es war ein Unfall»* [Jelinek 1990, с. 462], написане про самогубство, пародійно відбиває останню фразу роману – *«Es war Mord»* [Jelinek 1990, с. 393] (*це був нещасний випадок*).

Узагальнюючі, треба визначити, що роман Е. Єлінек «Жадоба» не просто про жінок, а про соціум в цілому.

В межах сучасного споживчого суспільства будь-яка людина, незалежно від статі, стає товаром, річчю. Для Е. Єлінек – уречевлення людини – пряме відображення реалій сучасного суспільства, символ знищення особистості через підміну навіть власних цілей і бажань прийнятими. Прирівнюючи жінку-річ до об'єкта насолоди, вона апелює винятково до свідомості людини, яке обплутано ланцюгами успадкованих від минулого моральних цінностей.

РОЗДІЛ 3

ШОК ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В РОМАНІ Е.СЛІНЕК «ЖАДОБА»

3.1 Реалізація шок-цінності в репрезентації гендерних відносин

До кінця ХХ століття стало неможливо говорити про любов, про високі і романтичних почуттях. Сучасне суспільство стає нечутливим до любовних тем, розмов, одкровенням. Любов, високі бажання витісняються в суспільній свідомості сексуальними потребами і хіттю. З цього приводу Р. Барт визначав: сама любов стає непристойною, вона підміняє сексуальне сентиментальним. Людське тіло виявилось залученим до загального процесу «матеріалізації» [Барт, с. 135].

Найбільшою мірою ця тенденція торкнулася жіночого тіла і жіночої суб'єктивності як найменш захищену в соціальному та ідеологічному плані категорію. Тіло для жінки, для її долі, ритму життя, її самооцінки та самореалізації видається більш значущим, ніж тіло в житті чоловіка. Тіло жінки стає екзистенційне. Все, що відбувається з жінкою, є одночасно відбувається і з її тілом.

У сучасних філософських і культурологічних побудовах (Р. Барт, М. Фуко) неодноразово вказується на те, що тіло жінки виступає своєрідною точкою перетину багатьох ліній залежно як від природи, так і від сучасного фаллоцетрично орієнтованого соціуму [Барт].

У будь-якому суспільстві існують певні норми поведінки, згідно з якими жінкам і чоловікам пропонуються певні суспільні ролі. Моделі поведінки засновані на біологічних відмінностях між статями, а також більшою мірою на існуючих культурних і соціальних стереотипах. Відбувається чіткий розподіл

і закріплення певних стандартів поведінки та обов'язків за жінками і чоловіками. Гендерна система більшості культур спирається на ментальні і соціальні стереотипи, згідно з якими чоловіки відіграють першорядну роль, а роль жінки зводиться до обслуговування чоловіків і продовження роду.

Уявлення про жінку в романі «Жадоба» Е. Єлінек складається з безлічі соціальних стереотипів, що створюють в своїй сукупності єдиний образ. Широка суспільна проблематика в романі дається в концентрованому вигляді. Вона виводиться з існуючих в соціумі уявлень про сім'ю і світі в цілому.

Розвінчуючи гендерні стереотипи естетики, письменниця намагається розкрити відносини панування і підпорядкування, «фалоцентризм» мови і суспільної свідомості, що пронизують всі сфери соціального життя, актуалізуючи проблеми, пов'язані з становищем жінки в сучасному суспільстві, а вірніше, як висловлюється сама Е. Єлінек, її відсутності в суспільному житті. Письменницею неодноразово підкреслюється існуюча асиметрія відносин між чоловіком і жінкою, особливо у сексуальній сфері.

Для характеристики тематичних груп і різновидів емотивних сем у структурі утвердження шок-цінностей у романі «Жадоба», використовуються епатажні формули тлумачення, що свідчить про універсальність семантичних компонентів, що обумовлені загальним характером аксіологічної шкали, цінностей і психології соціуму.

3.2 Шокові засоби репрезентації жіночої суб'єктивності в романі Е. Єлінек

Треба зазначити, що метою використання шокових стратегій у шок-естетиці письменниці є провокування в читача почуття злості, огиди, страху та, нарешті, шоку. У будь-якої людини почуття жаху або страху викликають негативні емоції. Шок створює іншу реальність, що дозволяє читачеві або з іншої точки зору подивитися на описану проблему, або врятувати себе від нудьги повсякдення.

Засобами створення культурного шоку у романі є детальний опис огидних явищ і подій, як, наприклад, людської жадоби, мислення категоріями товарної еквівалентності, детального опису сексуальних відносин, перверсійного сексу та ін., найчастіше за допомогою використання табуйованих лексичних одиниць, особливо епатажних оксюморонів, метафор, порівнянь та алогізмів.

Виділимо основні стереотипні тематичні групи найменувань жінок в романі «Жадоба», а саме:

- 1) жінка-товар;
- 2) жінка-пам'ятка;
- 3) жінка-хіть;
- 4) жінка-базікало;
- 5) жінка-іграшка;
- 6) полювання на чоловіка;
- 7) жінка-нерухомість.

Розглянемо докладніше запропоновані тематичні групи.

1) *ЖІНКА-ТОВАР*. Письменниця вдається до низки постійних метафор, однією з яких є «жінка-товар». Так, Герті, колишня піаністка, перекладачка, зарубіжна кореспондентка – особливий вид товару та потенційної власності, а саме нерухомість, навколо якої й вибудовується сюжет роману.

Жінка-товар мислить категоріями товарної еквівалентності й намагається встановити власну цінову вартість, наприклад: «*An Stelle meines gesamten Besitzes wird er sich gewiß nichts anders, Billigeres, andrehen lassen, denkt die Frau, schon gar nicht dieses halbe Kind*» [Jelinek 1990, с. 115].

Тематична група «жінка-товар» складається з наступних підгруп:

а) Упакування. Робота жінки над власною зовнішністю прочитується як упакування та прикрашання товаром саму себе, щоб привабити покупця, наприклад: «*Einsame Frauen, sehr gepflegt, aber nicht mehr jung, sie schnappen nach allem, was sich regt und Hosen trägt, eas sie selber schließlich auch tun (...)* Eine sehr gepflegte Frau geht diese Woche schon zum zweiten Mal zum Friseur und

läßt sich die Nägel seidenfein lakkieren, sowas fällt eingemein auf (...)» [Jelinek 1990, с. 48]. Тут Е.Слінек глузує з того, що жінки йдуть на будь-які жертви, аби гарно «упакувати» себе й звернути на себе увагу хоча б першого зустрічного;

б) Бажання продати себе. Жінка, яка стає об'єктом діяльності жандарма, спрямованої на виробництво нерухомості, свою позицію в стосунках з ним визначає як любов. У площині роману, любов жінки до жандарма й бажання мати з ним стосунки розшифровується як бажання товару себе продати – ідея, яку Е. Слінек перенесла у роман «Жадоба» з попередніх романів, відтворюється досить докладно. Наведемо приклади:

«Die Frauen, auf deren Landbesitz er das Auge einst gelegt hat, haben den Boden bei ihm unter den Beinen – und zwischen der Beine schon den Geschmack empfunden, so dass jetzt bei ihm die Erde unter den Beinen brennt» [Jelinek 1990, с. 70];

«Was die wünscht, ist, mit dem Bauch voran in die Matratze gedrückt und rasch geöffnet zu werden, für den sofortigen Verbrauch bestimmt, denn sie ist für alles längst aufgeschlossen, hat aber nur selten Gelegenheit, zum Aufsperrern auch noch gut geölt zu werden. Damit man das Quietschen der Scharniere (das Geheimfach wird nicht oft ausgezogen!) nicht so laut hört» [Jelinek 1990, с. 41] В обох прикладах, жінка готова віддати все, аби тільки позбавитися своєї самотності, проте, як вже згадувалося раніше, Слінек використовує шокування, а задля цього має бути тілесність, тож вона видає це так, ніби ці жінки готові віддати що завгодно, заради сексу.

в) Товар готовий до вживання. Водночас із упередметненням жінки в дискурсі автора чи умовно сторонніх щодо неї персонажів, відбувається накладання економічної і просторової метафорики на дискурс, який умовно продукує сама жінка. *«In einigen Häusern brennt das Licht, wo die Witwen und andere Alleinstehenden leben. Ihre Personen kann man menschenleer den Sälen geben, die nur warten, dass jemand das Licht einschaltet, geht ein, damit man seiner ihn selbst nicht mehr machen musste. Ihre Organe summen. Wenn es notwendig ist,*

sind sie fertig, sich zu töten, damit endlich jemand zu ihnen kommt. Einige leider schütteln vom Baum des Lebens vorzeitig auf. Damit es ihre leidenschaftlichen Gefühle nicht vergeblich ist, setzen sie sich in die Wagen und fahren wohin die Augen sehen, damit mit irgendjemandem kennenzulernen. Damit sie abgenommen wurden, wie die Sahne» [Jelinek 1990, с. 8]. Єлінек поєднує жінку-товар з вершками, які вже готові до вживання, їх можна взяти та вживати в їжу.

г) Залежаний товар. Ця метафора позначає жінок-одиначок, що не знайшли собі пару впродовж життя: *«Eine Auserwählte, die vorher ein wenig zu lange im Schaufenster gelegen ist, bis zu viele sie gesehen und auch nicht mitgenommen hatten, kennt inzwischen nur mehr den einen Quadratmeter vor dem Telefon, und der ist auch längst durchgeschmort vom Hin- und Herrennen und dann noch den Weg von der Tür und das schöne Bett, das, samt neuer Satinwäsche, in der Kreisstadt eigens für zwei gekauft worden ist» [Jelinek 1990, с. 11].*

У наведених еротичних метафорах і порівняннях, жіночий образ розкривається в бінарному роздвоєнні: жінка як пасивний об'єкт, існуючий для задоволення потреб чоловіків, і як активність, коли вона привертає чоловіків, маніпулює ними, використовує в своїх цілях, тобто її сексуальна поведінка знаходиться в опозиції до уявлень про стереотипи патріархального устрою.

Отже, у межах метафорики жінки-товару, головна героїня Герті не реалізувала себе як товар, її зрощення з будинком на рівні метафорики не закінчилося актом продажу. Самогубство Герті видається логічним лише з погляду нереалізованого товару: вона поступилася місцем.

2) **ЖІНКА-ПАМ'ЯТКА.** У наведеному фрагменті рівень образності підтримується прийомами алогізму, серед яких невід'ємне місце займають порівняння і метафори. Говорячи про метафору до репрезентації жіночої картини світу і сексуальності, можна погодитися з Б. Фрейзером, що метафори є «чорні діри в універсумі мови», які використовуються як засіб маскуванню сексуальної інформації [Fraser 1993, с. 339-340]. *«Die Frauen können zum Denkmal – wie sie von den Wochen für ein Augenblick leiden, Jahre auf das*

Folgende warten, werden ergeben und nachgiebig; und wenn später wachsam dieser endlich aufstehen wird, wie nachlässig, die Errungenschaften unabsichtlich ist, so alle Erwartungen, was vergeblich waren, weil der Mensch, wie die Pappel blüht, und, wie die Kippe zerstört werden wird: sind vergessen» [Jelinek 1990, с. 8]. З пам'яткою Єлінек асоціює жінку через її покорність і тим самим засуджує таку поведінку.

3) *ЖІНКА-ХІТЬ*. Втілення жіночої суті в метафорі базується на патріархальних практиках і часто пов'язане з сексуальними або еротичними характеристиками ідентичності жінки і її поведінки. У психології чоловіків, жінка часто визначається як об'єкт маргіналізації. «*Die Sachen für das Aufwaschen manchmal als auch linsen auf dich an, einladend, bist du kaum eingegangen, die Stelle vorführend, wo die Frau, dass sie ausgeweidet hat. Die Ärzte vergeben die Instrumente manchmal, und die Frauen stellen sie ungeniert zur Schau»* [Jelinek 1990, с. 210]. Єлінек засуджує розкуту поведінку жінок, порівнюючи хіть з інструментом, навіть лікарі прикривають свої інструменти, жінки ж навпаки – демонструють їх, тобто демонструють свою хіть. Контекст розкриває сенс еротичних метафор, дає більш повне уявлення про авторське бачення. Такі метафори-визначення надають тексту емоційно-експресивного забарвлення, однак окремо не характеризують ясністю.

4) *ЖІНКА-БАЗИКАЛО*. Негативні конотації втілюють фемінні метафори з еротичними конотативними обертонами, наприклад: «*Auf jeden Fall verstummen sie nicht, sogar wenn sie in den Hosenschlitz hineinkriechen»* [Jelinek 1990, с.67]; «*Die Sprache ist ein Hobby vieler Frauen. Seltsamerweise, wenn sie sich nicht setzen, um zu verstummen. So werden sie den Schrei veranlassen! Einfach das Wunder, welche Wörter werden bei ihnen aus dem Mund ausgerissen! Aber es ist es dorthin, zu stecken, in diesen Mund dorthin, damit sie verschwiegen haben.»* [Jelinek 1990, с. 7]. У наведених прикладах метафори і порівняння, в яких жінка активно проявляє свою сексуальність, знаходяться в опозиції до уявлень про стереотипний ієрархічний патріархальний устрій і фалоцентричність всесвіту, при яких жіноче бажання обмежене і історично не має права на існування.

Упредметнення жінок, номінативна концептуальна трансформація з людей в об'єкти споживання, оцінка з позиції функціональності, ведуть до їх дегуманізації, сексуальної деперсоніфікації і приниження їхньої людської гідності.

5) *ЖІНКА-ІГРАШКА*. Дані метафоричні номінації жінки показують, що жінка сама по собі не представляє цінності, а є складний пристрій, механічна проблема, яку треба вирішити. При цьому рішення проблеми – справа чоловіка, який як вважається, має для цього необхідні фізичні і фізіологічні ресурси. Ці асоціації підсилюють застарілий сексуальної подвійний стандарт, який корениться в архаїчних поняттях про маскуліність і жінку.

Наведемо приклад: *«Oder es wird die Frau auf etwas, (die Prüfung der Leitung, das Putzen des Wasserabflusses, die Suche des verschwindenden Haustieres usw. zuzustimmen) nicht dazukommen, wie hier etwas unter die Hand kommt – das Kapitel von welchem Haar, und dir nur bleibt aufzuklären, wie sie – damit vorn oder hinten will. Eben es ist das Geschwätz nach den Leitungen weggegangen, es sogar als das Präludium darf man nicht, es noch voran nennen, und schon hat satt es, weil die Nachbarn hören können. Eben du siehst sie - ob alles in Ordnung? Wurde oder das Loch oder immer noch naraspaschku, in der Art von empörend die Kompanie geschlossen, weil es keine Gewohnheit gibt, damit annagelten, wie es geraten ist und nicht warfen wie es ist nötig. Der Vorsitzende beginnt, nachzudenken, wem gehört die Wohnung und die Möbel eigentlich. Jetzt gehört sie mir, es sagt der Gendarm im Ohr, das nicht in sich zu jenem Moment, aber das Ohr nur ein hört, es immer kann man appellieren. Bist du denn gegen?»*
[Jelinek 1990, с.242]

6) *ПОЛЮВАННЯ НА ЧОЛОВІКА*. Одна з узагальнювальних сентенцій, які є у мовленні авторського «я», що поглинає всі інші голоси в романі, розширює спектр шокових конотацій, які можуть мати жіночі пошуки любові. Це не тільки прагнення товару продати самого себе, але й полювання на чоловіка, яке, проте, може стати небезпечним і для самої жінки. Наведемо приклад: *«Da sie nie kommt, wird man sie immer woanders vermuten, die Liebe,*

ihr nachjagen und bald selber von der Jägerin zur Gejagten werden» [Jelinek 1990, с. 66]. На рівні сюжету любовне полювання реалізується як повне підкорення чоловікові й допомога у здійсненні його намірів.

7) *ЖІНКА-НЕПУХОМІСТЬ*. Коли жінка усвідомлює потребу бути для чоловіка приміщенням, вона звертається до відповідної метафорики, наприклад: *«Das alles kostet Männer wie Kurt Janisch Zeit und Geld, dafür können sie an vielen Orten ihren Sperrmüll ablegen und gegen eine Couchgarnitur eintauschen, wenn sie Glück haben; bitte, hier drinnen in mir ist noch viel Platz, die Kinder sind draußen oder schon ganz aus dem Haus, ich halte Ihnen das Hinterstübchen gerne auf, damit Sie nicht zuviel Arbeit damit haben»* [Jelinek 1990, с. 42]; *«Ich bilde auch selbst ein Zimmerchen aus mir, wenn gewünscht, ganz allein für Sie, na, was sagen Sie nun? Ich bin begeistert, denn gerade Ihr Extrazimmer, eigentlich die ganze Wohnung, ist genau das, was ich schon lang gerne hätte! Jetzt putzen wirs einmal ordentlich durch, einverstanden?»* [Jelinek 1990, с. 42-43].

Для любовного дискурсу, який створювала Герті, жандарм виявився невразливим, набагато охочіше, ніж слухав її, він ремонтував щось у її будинку. Так, коли жандарм вирішив її покинути, Герті остаточно стала ототожнювати себе з будинком, наприклад: *«...sich an ihn geklammert, geschluchzt, gefleht, gehofft, daß er endlich erkennen werde, daß mit ihr etwas nicht stimmt, was er auch reparieren soll, sie liebt ihn doch so, sie liebt ihn doch so...»* [Jelinek 1990, с. 333]. На рівні ж метафорики відбувається поступове перетворення жінки на об'єкт власності, і саме на той – на фінальному етапі – якого так прагне чоловік.

Але до цього з жінкою стається кілька метаморфоз, наслідком яких стає ще не перетворення жінки на будинок, але її упредметнення, наприклад: *«Man kann aber, kaum aufgedreht, gar nicht rechtzeitig genug abdrehen, schon kocht sie vor Liebe und Verlangen nach diesem wunderbaren Mann, eine nette Geste, finden Sie nicht?»* [Jelinek 1990, с. 140-141]. Дієслова *«aufdrehen»*, *«abdrehen»* й *«kochen»*, з одного боку, характеризують жінку як щось невизначено-технічне

в дискурсі чоловіків, з іншого боку, так створюється симуляція чоловічого дискурсу про жінку, такий собі опис жінки в чоловічій термінології.

Результати дії механізмів дискурсивного упредметнювання жінки виявляються й у більш нейтральних, на перший погляд, фрагментах тексту, коли йдеться про вміння жандарма залицятися до жінок, наприклад: «*Die Frauen sind manchmal schon dankbar, daß sie ihr Getriebe überhaupt noch haben, wenn des Lebens Treiben, Lachen, Rufen langsam zu verebben beginnt, Da muss man bloß, zumindest für eine Weile, ihre Anlagen pflegen, man muß während der Dienstzeit mit seinem PKW immer wieder kurz, wie zufällig, vorbeikommen, auf eigens erdachten Routen und Umwegen, auch alles in Ordnung die Dame?*» [Jelinek 1990, с. 37]. У перекладі неможливо відтворити багатозначність наведеного фрагменту, яка задається словами *das Getriebe* та *die Anlage*. *Das Getriebe*, крім «марнота» чи «метушня» можна перекласти як «трансмсія» або «коробка передач», слово *die Anlage* можна ще перекласти як «штучне насадження», «обладнання» чи «капіталовкладення». Тому, з огляду на своєрідність авторського мовлення, цей фрагмент можна було б перекласти і як «Іноді жінки вдячні вже за те, що мають свої трансмісії / коробки передач, коли вже поступово згасає метушня, сміх і звуки життя. Потрібно просто, хоча б недовго, подбати про їхнє обладнання, потрібно в робочий час знову й знову, ненадовго, наче мимохіть, заїжджати на власному автомобілі найвигаданішими маршрутами». Тож, упредметнення жінки тут відбувається метонімічно, характеристики, що притаманні транспорту, Єлінек вживає для характеристики жінки.

Зрештою, намагається переконати його в тому, що разом вони теж можуть будувати: «*Die Heirat, so hofft diese Frau, wird unsere Beziehung stabilisieren, was nicht einmal der Kellerfür ein düsteres Bürohochaus schaffen würde, wenn das Erdbeben, Stärke 7,9 auf der Skala der Richter, kommt*» [Jelinek 1990, с. 158]. Стосунки Герті, яка сама для себе створювала любовний дискурс, та жандарма, повністю захопленого своєю пристрастю до нерухомості, були запрограмовані на розрив, любов і пристрасть до нерухомості не можуть

зносити одна одну, оскільки *«Ein Haus dafür werden sie immer benötigen, ein Haus behält seinen Wert. Der Körper verfällt»* [Jelinek 1990, с. 236]. Знову-таки, *verfallen* – це не лише «руйнуватися». Можливий переклад дієслова також як «переходить в іншу власність».

Парадоксальним чином Герті вирішує виконати програму через самогубство, в тексті роману є її досить невиразна спроба мотивувати свій вчинок, наприклад: *«So dass jetzt die Situation dies ist: der Mann fordert, als Antwort auf die Liebenswürdigkeiten, von ihr das Eigentum, das in ihrem Haus enthalten ist. In der Zukunft kann die Frau der ausserordentlichen Harmonie dieser Beziehungen, deshalb niemals vergessen wenn auch es nicht der Zukunft besser sein wird, weil die Frau weiß: Seiner kann ich niemals vergessen, solchen großen Glückes»* [Jelinek 1990, с. 433]. Останньої миті Герті намагається створити для себе ілюзію відповідності стереотипові, «тривіальному міфу» (за Р. Бартом) [3], захищати який вона готова навіть власним життям.

Слід відзначити, що у фіналі роману розкривається зміст одного з ключових афоризмів авторської інтенції: *«Liebe und Leidenschaft vertragen einfach alles, aber sie vertragen sich nicht einander»* [Jelinek 1990, с. 237].

Отже, у романі «Жадоба» Е. Єлінек навмисно перекодовує соціальну поведінку в еротичну, іноді саме в неконвенціональне («перверсійне»), а з точки зору читача – в непристойне і недоречне. Виводячи нові формули непристойності, Е. Єлінек зображує «фізіологічний шок» як само собою зрозуміле, як повсякденну побутову норму і як природний хід речей і подій. Її стиль – різновид публічного інтелектуального епатажу, який складається в провокаційному, агресивному, на межі скандалу дії, з єдиною метою звернути увагу читача на «культурні викривлення» в сучасному суспільстві і таким чином зруйнувати існуючі в його свідомості міфологічні утворення.

Метою утвердження шок-цінностей є провокування в читача почуття злості, огиди, страху та, нарешті, шоку. У будь-якої людини почуття жаху або страху викликають негативні емоції. Шокові цінності дозволяють читачу пережити духовний досвід неможливий в реальному бутті. Шок створює іншу

реальність, що дозволяє читачеві або з іншої точки зору подивитися на описану проблему, або врятувати себе від нудьги повсякдення.

Логіко-семантичний аналіз метафор, порівнянь і аналогій, які концептуалізують жінок показав, що саме через тропи, авторка когнітивно закріплює їх у мовній свідомості читача. Їх репрезентативність і семантична щільність досить високі. Вони спираються на порівняння, підміну понять і аналогії між об'єктами реального світу і абстрактними поняттями та фіксуються як онтологічні аспекти образного уявлення про жінок в цілому, так і через гендерно-специфічні портрети з чоловічої позиції в рамках домінантно-залежної асиметричної моделі міжстатевих відносин зокрема.

Метафоричний код виявляє особливості етнонаціональної та гендерної мовної картини світу, розкриває особливості етноспецифічного способу мислення в рамках системи цінностей, показує залежність вербалізації картини світу від стереотипних уявлень суспільства. Метафоричні проєкції жінок зсуваються від тілесних відчуттів до ментальних, епістемічним або логічним доменам.

Е. Єлінек у своїй творчості мовою пародії і гротеску правдиво передає всі реалії сучасного суспільства. Займаючи жорстку критичну позицію, вона зіштовхує суху мову реальності і мовні кліше, показуючи, наскільки непомітні вже елементи шаблонного мислення.

Таким чином, основним об'єднуючим моментом в романі Е. Єлінек «Жадоба» є прагнення до «звільнення» чоловіка і жінки: шляхом розкріпачення їх свідомостей або через критику паттернів поведінки сучасного соціуму.

ВИСНОВКИ

Шокова цінність є однією з актуальних категорій сучасного гуманітарного знання, що виникає в процесі осмислення тенденцій розвитку західноєвропейської культури останніх десятиліть. Шокова цінність виникає тоді, коли культура потерпає від втрати ідентичності, це маркер реінтеграції однієї культури в іншу. Отже, визначальним є фактор розпаду традиційної культурної парадигми і її взаємодії з іншими.

Звернення сучасної літератури до утвердження шокових цінностей зумовлене потребою викликати в читача надпотужні емоційні переживання: страх, відчай, жах тощо. Переживаючи сильний емоційний вплив, читач має змогу повніше відчувати життя. Надалі почуття, що спершу були негативними, сприймаються як позитивні, стаючи альтернативою порожнечі і звільняючи від нудьги повсякдення.

Шок – основа художньої провокації, а також саспенсу (художній ефект, який передбачає виникнення у читача тривалого тривожного стану). Шок може бути викликаний такими різномірними художньо-естетичними засобами, як контраст, дисонанс, асиметрія, гротеск, естетизація потворного.

В романі «Жадоба» Е. Єлінек творить власну «шокову» стратегію. За допомогою шоку вона руйнує існуючі в суспільстві соціальні міфи. Розвінчуючи гендерні стереотипи суспільства, письменниця намагається розкрити відносини панування і підпорядкування, «фалоцентризм» мови і суспільної свідомості, що пронизують всі сфери соціального життя, актуалізуючи проблеми, пов'язані зі становищем жінки в сучасному суспільстві. На прикладі героїнь Габі та Герті вона правдиво описує самообман жінок, які упередметнюють самі себе, намагаються купити щастя ціною власного тіла та самоповаги. Як в любовній лінії Габі – Курт, так і в любовній лінії Герті – Курт розвиток подій вже запрограмовано на

драматичний фінал. Адже обидві сторони готові піти на все, тільки з різною метою. Жінками керує страх самотності, Куртом Янішем керує жадова до чужого майна. Єлінек підкреслює, що матеріалізація щастя не може мати позитивного фіналу.

У романі «Жадова» Єлінек навмисно перекодує соціальну поведінку в еротичну, іноді саме в неконвенціональну («перверсійну»), а з точки зору читача – в непристойну і недоречну. Наприклад, стосунки чоловіка і жінки Єлінек описує суто з фізіологічної точки зору: жадову жандарма до нерухоності Єлінек замінює жадовою сексу, а бажання жінки попри все бути коханою до бажання бути використаною в фізичному сенсі. Виводячи нові формули непристойності, Е. Єлінек зображує «фізіологічний шок» як дещо само собою зрозуміле, як повсякденну побутову норму і як природний хід речей і подій. За сюжетом роману здається нормою тваринне бажання Курта Яніша володіти жінками та їх нерухомістю, а готовність жінки віддати все, навіть своє життя, як у випадку з Герті – звичною жертвою. Події в свідомості героїні представлено як звичний перебіг життя. Стиль оповіді – різновид публічного інтелектуального епатажу, який складається в провокаційній, агресивній, на межі скандалу, дії з єдиною метою звернути увагу читача на «культурні викривлення» в сучасному суспільстві і таким чином зруйнувати існуючі в його свідомості міфологічні утворення.

Метою утвердження шок-цінностей у романі «Жадова» є провокування в читача почуття злоби, огиди, страху, а найголовніше – зруйнувати суспільні стереотипи про гендерні відносини. Свідченням цього в романі є історія Габі й Герті, які хотіли позбавитися самотності будь-яким шляхом. Єлінек підкреслює на прикладі долі двох жінок, що така гонитва за чоловіками та існуючий у суспільстві стереотип «всі мають вийти заміж» призводить до того, що жінка впадає у відчай, готова віддатися кожному зустрічному й переписати на нього все своє майно заради кількох хвилин щастя.

Концептуальним змістовно-ідеологічним елементом в романі Е. Єлінек «Жадова» є прагнення до звільнення чоловіка і жінки: шляхом розкріпачення

свідомості або через критику паттернів поведінки сучасного соціуму за допомогою шок-цінності. Письменниця мовою пародії і гротеску правдиво передає реалії сучасного суспільства. Займаючи жорстку критичну позицію, вона зіштовхує суху мову реальності і мовні кліше, нівелюючи елементи шаблонного мислення.

У результаті проведеного дослідження встановлено, що засобами створення культурного шоку у романі є детальний опис огидних явищ і подій, як, наприклад, надмірної жадоби жандарма Курта Яніша, мислення категоріями товарної еквівалентності по відношенню до жінок, детального опису сексуальних відносин, перверсійного сексу та ін., найчастіше за допомогою використання табуйованих лексичних одиниць, особливо епатажних оксюморонів, метафор, порівнянь та алогізмів.

У ході дослідження детально були проаналізовані способи репрезентації гендерної жіночої суб'єктивності, яку Єлінек висміює в романі «Жадоба». Виділені основні стереотипні тематичні групи найменувань жінок, а саме: жінка-товар; жінка-пам'ятка; жінка-хіть; жінка-базікало; жінка-іграшка; жінка-нерухомість.

В еротичних метафорах і порівняннях жіночий образ розкривається в бінарному роздвоєнні: жінка як пасивний об'єкт, існуючий для задоволення потреб чоловіків, і як активний, коли вона привертає чоловіків, маніпулює ними, використовує в своїх цілях, тобто її сексуальна поведінка знаходиться в опозиції до уявлень про стереотипи патріархального устрою.

Е. Єлінек у своїй творчості мовою пародії і гротеску правдиво передає всі реалії сучасного суспільства. Займаючи жорстку критичну позицію, вона зіштовхує суху мову реальності і мовні кліше, показуючи, наскільки непомітні вже елементи шаблонного мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Притча // *Краткая литературная энциклопедия*. Москва : Советская энциклопедия, 1971. Т. 6. С. 20-21.
2. Байер М. Летучие собаки. Санкт-Петербург : Амфора, 2004. 242 с.
3. Барт Р. Мифологии. Москва : Из-во им. Сабашниковых, 2004. 320 с.
4. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. Москва : Ad Marginem, 2015. 320 с.
5. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
6. Батай Ж. История эротизма. Москва : Логос, 2007. 200 с.
7. Бердяев Н. Смысл истории. Москва : Мысль, 1990. 177 с.
8. Бітківська Г. В. Мотив игры в романе Эльфриды Елинек «Пианистка». *Гуманітарна освіта в технічних навчальних закладах*. 2003. № 20 (1). С. 121-128.
9. Бодлер Ш. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rustih.ru/sharlbodler/> (Дата звернення 20.09.2019)
10. Бодрийяр Ж. Система вещей. Москва : Просвещение, 1995. 310 с.
11. Быков П. Бокс : повесть. Москва : Грейта, 2003. 176 с.
12. Горалик Л. «Умок кирки и крик кому?» Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/nss/1.htm> (Дата звернення 28.08.2019)
13. Григоренко О. В. Образ Єлінек: від твору до паратексту // *Питання літературознавства*, вип.72. Режим доступу: irbis-nbuv.gov.ua > cgi-bin > opac > search (дата звернення 21.08.2019)
14. Гришин А. А. Феномен ужаса : этико-философский анализ : автореф. дисс. канд.. філософ. наук. Иваново, 2015. 24 с.
15. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. *Український літературний постмодерн*. Київ : Критика, 2005. 264 с.

16. Даниэль С. Авангард и девиантное поведение // *Авангардное поведение*. Санкт-Петербург, 1998. С. 41-46.
17. Елинек Э. Перед закрытой дверью. Москва : Симпозиум, 2009. 298 с.
18. Єлінек Е. Хіть. Харків: Фоліо, 2012. 287 с.
19. Елинек Э. Алчность : развлекательный роман / Пер. с нем. Т. А. Набатниковой. Санкт-Петербург : Амфора, 2006. 462 с.
20. Елинек Э. Высказать невысказываемое, произнести произносимое... // *Иностранная литература*. 2003. № 2. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/2003/2/vyskazat-nevyskazyvaemoe-proiznesti-neproiznosimoe-8230.html> (Дата звернення 19.05.2019)
21. Ерофеев В. Русские цветы зла. Режим доступа: http://royallib.ru/book/erofeev_viktor/russkie_tsveti_zla.html (дата звернення 21.09.2019)
22. Залесова-Докторова Е. Эльфрида Елинек совесть австрийской нации // *Звезда*. 2005. № 3. Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/zalesova-doktorova-05.htm> (дата звернення 18.10.2019)
23. Зюскінд П. Парфуми. Київ : Карта Світу, 2016. 240 с.
24. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. Москва : Политиздат, 1990. 210 с.
25. Кифор Г. О. Межі між суспільними та тривіальними реальностями у творчості Ельфріди Єлінек (за романом «Піаністка») // *Вісник Львівського університету*. Серія : Іноземні мови. 2012. Вип. 19. С. 286-293.
26. Кононов М. Б. Голая пионерка // *ЛитМир. Электронная Библиотека*. Режим доступа : <https://www.litmir.me/br/?b=33439&p=1> (дата звернення 19.10.2019)
27. Кьеркегор С. Болезнь к смерти. Москва : Академический проект. Серия : Философские технологии, 2012. 198 с.
28. Кристева Ю. Дискурс любви. Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. Санкт-Петербург, 1994. С. 101–109.

29. Кучумова Г. В. «Подрывная» стратегия разрушения мифов в романах Елинек // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. Т. 11. Вып. 2 (4). Самара, 2009. С. 497–503.
30. Ле Гофф Ж. История тела в средние века. Москва : Текст, 2008. 189 с.
31. Лейтес Н. С. Конечное и бесконечное. *Размышление о литературе XX в. : Мировидение и поэтика : учеб. пособие по спецкурсу*, Пермский ун-т. Пермь, 1993. 120 с.
32. Подерв'янський Лесь. «Піздець». Режим доступу: <http://neandertalshome.narod.ru/HTML/st-pizdetz.html> (Дата звернення 19.11.2019)
33. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Москва: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.
34. Маркузе Г. Одномерный человек : Исследование идеологии Развитого Индустриального Общества. Москва : "Refl-book", 1994. 368 с.
35. Масодов И. Черти. Режим доступа: http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr_mr/masodi11.htm?7/20 (дата звернення 18.10.2019)
36. Могутин Я. Америка в моих штанах. Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=123832> (Дата звернення 10.11.2019)
37. Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. Волгоград: ВолГУ. 1999. 312 с.
38. Рогалева Е. А. Эпатаж в XX веке : теория игры в анализе эпатажа // *Вестник Самарского государственного университета. Социология*. 2001. № 3. С. 37-39.
39. Розов Н. С. Ценности в проблемном мире: философские основания и социальные приложения конструктивной аксиологии. Новосибирск: Изд-во Новосибирского университета, 1998. 292 с.
40. Рясов А. Три ада: роман. Москва : Издательство : ЛИА Р. Элинина, 2003. Режим доступа: <https://www.livelib.ru/book/1001005153/about-tri-ada-anatolij-ryasov> (Дата звернення 19.11.2019)
41. Свендсен Л. Философия страха. Москва, 2010. 371 с.

42. Синявский А. Д. Литературный процесс в России. Москва: Издательский центр МГГУ, 2003. 432 с.
43. Соколова Е. В. Взаимосвязь «пола» и «языка» в творчестве Ингеборг Бахман и Эльфриды Елинек: Аналит. Обзор. РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. литературоведения. М., 2012. (Сер.: Теория и история литературоведения). 130 с.
44. Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение : РЖ. РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. литературоведения. Москва, 2012. № 2. 212 с.
45. Токарев Д. В. Курс на худшее : Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С.Беккета. Москва, 2002. 410 с.
46. Тугаринов В. П. О ценностях жизни и культуры. Ленинград : Изд-во Ленинг. ун-та, 1960. 155 с.
47. Флакер А. Эстетический вызов и эстетическая провокация // *Живописная литература и литературная живопись*. Москва, 2008. С. 88-99.
48. Франкл В. Человек в поисках смысла. Москва : Прогресс, 1990. 368 с.
49. Фрейд З. Я и Оно. Труды разных лет. Тбилиси. 1991. Кн. 2. 398 с.
50. Фромм Э. Человек для самого себя. Москва : АСТ, 2010. 50 с.
51. Чупринин С. И. Жизнь по понятиям. Шок в литературе. Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/11763> (дата звернения 26.06.2019)
52. Шапир М.И. Что такое авангард? *Даугава*. 1990. № 10. С. 3-6.
53. Элиаде М. Священное и мирское. Режим доступа: http://www.koob.pro/mirsea_eliade/#books (Дата звернения 19.11.2019)
54. Эльфрида Елинек. Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/24189468.html> (дата звернения 26.06.2019)
55. Эпштейн М. Знак пробела : О будущем гуманитарных наук. Москва : *Новое литературное обозрение*, 2004. 864 с.
56. Юнг К.Г. Психоанализ и искусство. Москва : Рефл-бук, Ваклер, 1996. 304 с.

57. Яркевич И. Как я обосрался Режим доступа: <https://yarkevich.livejournal.com/15297.html> (Дата звернення 18.10.2019)
58. Anna Jones Abramson Beyond Modernist Shock: Virginia Woolf's Absorbing Atmosphere // *Journal of Modern Literature*. 2015. Vol.38. No.4. pp. 39-56
59. Bachmann I. Gier. Todesarten-Projekt. München, 1995. Bd. 4. S. 473-505.
60. Beth H. Elfriede Jelinek // *Neue Literatur der Frauen: Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart*. München : Beck. 1980.S. 133-138.
61. Erb A. Baustelle Gegenwartsliteratur : Die neunziger Jahre. Wiesbaden : Westdeutscher Verlag, 1998.
62. Fischer M. Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen «Die Liebhaberinnen» und «Die Klavierspielerin», 1991. S.103.
63. Fraser B. The interpretation of novel metaphors // *Metaphor and Thought* / ed. by A. Ortony. New York : Cambridge University Press, 1993. P. 329–341.
64. Gürtler Ch. Elfriede Jelineks Roman «Gier» – ein unterhaltsamer Kriminalroman. Lob der Oberfläche: Zum Werk von Elfride Jelinek. München : W. Fink, 2010. S. 143–152.
65. Janz M. Mythendekonstruktion und «Wissen». Aspekte der Intertextualität in Elfriede Jelineks Roman «Die Ausgesperrten» // *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. 1993. H.117. S.38-50.
66. Jelinek E. Die endlose Unschuldigkeit // *Prosa Hörspiel Essay*. München: Beck, 1980. S. 49-81
67. Jelinek E. Gier : Ein Unterhaltungsroman. Hamburg : Rowohlt, 1990. 462 s.
68. Jelinek E. Lust. Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1992. 410 s.
69. Lindon Barrett Exemplary Values: Value, Violence, and Others of Value // *SubStance*. Vol.21. No.1. pp.77-94.
70. Naqvi F. Unmögliche Möglichkeiten: Elfriede Jelineks paradoxe Topologie in «Angst. Strömung» // *Lob der Oberfläche: Zum Werk von Elfride Jelinek* / Hrsg. von Eder Th., Vogel J. München: W. Fink, 2010. S. 131–142.

71. Spanlang E. Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk. Vienna : Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften, 1992. 364 S.
72. Vogel J. «Ich möchte seicht sein»: Flächenkonzepte in Texte Elfriede Jelineks // *Lob der Oberfläche: Zum Werk von Elfriede Jelinek* / Hrsg. von Eder Th., Vogel J. München: W. Fink, 2010. S. 9–18.
73. Winkelmann M. Cultural Shock and Adaptation. Режим доступа: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/j.1556-6676.1994.tb01723.x> (дата звернення 02.-5.2019)
74. Zima P.V. Der Europäische Künstlerroman // *Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Basel : F. Francke Verlag, 2008. S. 310-311.

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 68 стор., 74 джерела.

Об'єкт дослідження: роман Е. Єлінек «Жадоба»

Мета роботи: дослідити форми вияву і ідейно-естетичне значення категорії «шокова цінність» у романі Е. Єлінек «Жадоба».

Теоретико-методологічні засади: дослідження, присвячені генезису категорії «шокова цінність» в західному гуманітарному дискурсі (М. Вінкельман, А. Фернґем, А. Флакер, Є. Рогальова, А. Гришин) та формам утвердження шоккових стратегій у літературі другої половини ХХ століття (Р. Барт, Л. Горалік, В. Чупрінін).

Отримані результати: шокова цінність є однією з актуальних категорій сучасного гуманітарного знання, що виникає в процесі осмислення тенденцій розвитку західноєвропейської культури останніх десятиліть. Шокова цінність виникає тоді, коли культура потерпає від втрати ідентичності, це маркер реінтеграції однієї культури в іншу. Шок – основа художньої провокації, може бути викликаний такими різномірними художньо-естетичними засобами, як контраст, дисонанс, асиметрія, гротеск, естетизація потворного тощо. В романі «Жадоба» Е. Єлінек творить власну «шокову» стратегію, руйнуючи існуючі в суспільстві соціальні міфи. Розвінчуючи гендерні стереотипи, письменниця намагається розкрити відносини панування і підпорядкування, «фалоцентризм» мови і суспільної свідомості, що пронизують всі сфери соціального життя, актуалізуючи проблеми, пов'язані зі становищем жінки в сучасному суспільстві. Концептуальним змістовно-ідеологічним елементом в романі Е. Єлінек «Жадоба» є прагнення до звільнення чоловіка і жінки: шляхом розкріпачення свідомості або через критику паттернів поведінки сучасного соціуму за допомогою шок-цінності. Письменниця мовою пародії і гротеску правдиво передає реалії сучасного суспільства.

Ключові слова: шокова цінність, провокація, табу, еротична метафора, деміфологізація, гендерні стереотипи, гротеск, пародія.

ZUSAMMENFASSUNG

Schockwert ist eine der aktuellen Kategorien der heutigen Geisteswissenschaft. Die Entstehung von Schockwert ist ein Ergebnis vom Analysenprozess der Entwicklungstendenzen von Westeuropäischer Literatur seit letzten Jahrzehnten. Der Schockwert entsteht, wenn die Kultur von Identitätsverlust leidet. Das ist eine Markierung der Kulturintegration.

Der Schock ist eine Grundlage von Kunstprovokation und Suspense (Gespanntheit). Der Schock kann durch verschiedene künstlerische und ästhetische Mittel wie Gegensatz, Dissonanz, Asymmetrie, Groteske, Ästhetizismus vom Hässlichen erweckt sein.

Im Roman «Gier» schafft E.Jelinek ihre eigene «Schockstrategie». Mit Hilfe vom Schock vernichtet sie die in der Gesellschaft existierenden Sozialmythen. Die Autorin zerpflückt geschlechtliche Stereotypen und so versucht sie die Beziehungen von Beherrschung und Unterjochung, «Phallozentrismus» der Sprache und des Kollektivbewusstseins zu erläutern. Hierdurch aktualisiert sie die Probleme, die mit der Frauenposition in der Gesellschaft verbunden sind.

In diesem Roman kodiert Jelinek soziales Benehmen in erotisches um, manchmal auch in perverses und, aus des Meinung des Lesers, in anstößiges und ungehöriges. E.Jelinek stellt «physiologischen Schock» als etwas Normales, als etwas Alltägliches und Natürliches dar.

Das Ziel von Behauptung des Schockwertes im Roman «Gier» ist das Provozieren von Bösartigkeit, Ekel, Angst. Aber das Hauptziel ist die Vernichtung von gesellschaftlichen Stereotypen über zwischengeschlechtlichen Beziehungen. Der konzeptuelle Grundteil im Roman «Gier» ist die Befreiung von Männern und Frauen durch Bewusstbefreiung oder Kritik der Benehmensmodellen von der heutigen Gesellschaft. Sie hat eine harte, kritische Stellung und damit vernichtet sie den Modellen von der formelhaften Denkweise.

***Schlüsselwörter:** Schockwert, Provokation, Tabu, erotischer Metapher, Entmythologisierung, Geschlechtsstereotypen, Grotesk, Parodie.*