

О. В. Григоренко

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка***МІФОЛОГІЯ ТРИВІАЛЬНОГО ТА ФІЛОСОФІЯ «БУДЕННОСТІ»
(ЗІММЕЛЬ – КРАКАУЕР – МАРКУЗЕ – ЄЛІНЕК)**

У статті розглядається творчість австрійської письменниці Е. Єлінек у контексті філософських досліджень ХХ ст. Простежується, як у роботах Г. Зіммеля, Ф. Гесселя, В. Беняміна, З. Кракауера, Г. Маркузе здійснюється аналіз розриву мови з реальністю та символізації лінгвістичного знаку, що в роботі Р. Барта «Міфології», яка лягла в основу суспільної критики Е. Єлінек, отримало назву «тривіального» або «побутового» міфу.

Ключові слова: естетика побутового, філософія споживання, «тривіальний міф», «орнамент маси», «одновимірна людина».

В статье рассматривается творчество австрийской писательницы Э. Елинек в контексте философских исследований ХХ века. Прослеживается, как в работах Г. Зиммеля, Ф. Гесселя, В. Бенямина, З. Кракауэра, Г. Маркузе осуществляется анализ разрыва языка с реальностью и символизации лингвистического знака, получившего в работе Р. Барта «Мифологии» определение «тривиального» мифа. Эта работа и послужила основой для критической концепции Э. Елинек.

Ключевые слова: эстетика быта, философия потребления, «тривиальный миф», «орнамент масс», «одномерный человек».

This article studies the creative work of E. Jelinek in the context of philosophical researches of the XXth century. This theme was paid attention to by G. Simmel, F. Hessel, W. Benjamin, S. Kracauer, H. Marcuse, who also analyze the gap between language and reality, and symbolization of linguistic sign, which according to the work of Bart «Mythology», which was the basis of Elineck's social critics, got the title of «trivial» or «everyday» myth. G. Simmel describes Rome, Florence and Venice as special «sign» topos, which have own history and get special connotation. F. Hessel pays attention to contradictions between the image of Berlin for tourists and native inhabitants; W. Benjamin depicts Riga as modern city-ghost, which is built of neon signs and advertisements. E. Jelinek in the novel «Die Klavierspielerin» desymbolizes Vienna as the world capital of music as the capital of alcoholics' country. In the depicting of the pipelined production in the novel of E. Jelinek «Die Liebhaberinnen» we can see parallelism with «ornament of mass», described by S. Krakauer. The figures in the novels by E. Jelinek look like the «one-dimension man» by H. Marcuse. Jelinek's characters subordinated only to the process of production. The process of production defines the satisfaction of cultural requirements too.

Key words: esthetics of everyday, philosophy of consumption, «trivial myth», «ornament of mass», «one-dimension man».

У німецькомовному літературознавстві вже традиційно як «певне самовизначення» (М. Янц) творчої позиції Е. Єлінек розглядають видане в 1970 р. есе «Безкінечна невинність» («Die endlose Unschuldigkeit»). Наскрізно в тексті, що являє собою, на перший погляд, еkleктичне поєднання цитат із телевізійних програм, жіночих журналів, реклами та фрагментів філософських праць, є тема тривіальної культури, зокрема тривіального міфу. Сам термін «тривіальний міф», як і основні прийоми роботи з ним, Е. Єлінек запозичує в Р. Барта, особливості рецепції бартівської теорії у творчості письменниці розглядаються у роботах цілого ряду дослідників (М. Янц, М. Фішер, Е. Шпанланг, М. Щепаняк, А. Гебергер, Б. Люке та ін.).

Концепція Р. Барта лежить в основі критики мови, яку здійснює у своїх романах Е. Єлінек. Ця критика полягає у викритті розриву мови й реальності як політичної практики та засобу маніпулювання. З огляду на це творчість письменниці можна вписати у набагато ширший філософський контекст.

Одним із перших представників філософської традиції ХХ століття, важливим елементом якої була естетика повсякденного, можна вважати німецького філософа, соціолога й культуролога Г. Зіммеля, відомого своїми масштабними працями «Філософія грошей» («Philosophie des Geldes, 1900»), «Філософія моди» («Philosophie der Mode», 1905) та численними соціологічними студіями. Його спадщина містить також велику кількість нарисів, об'єктами дослідження в яких ставали предмети матеріального світу: ужиткові речі, елементи інтер'єру, архітектурні споруди тощо. У його нарисах, присвячених містам – Риму, Венеції та Флоренції, – фіксується тенденція до надавання словам символічних значень. Місто постає як особливий знак, здатний отримувати особливі історичні та соціокультурні конотації. Естетика Риму, Флоренції та Венеції була символізована у культурній практиці задовго до початку ХХ століття. Найкращою, на думку Г. Зіммеля, характеристикою Риму є вислів А. Фюербача «Рим кожному вказує на своє місце» [16, с. 306]. Завдяки своїй особливій просторовій організації Рим має символічну владу над часом, місто, збудоване багатьма поколіннями, надає «нової форми» «решткам старих часів» [16, с. 305]. Всі предмети в цьому місті розкривають свою справжню сутність як рівноправні частини цілісності, люди поряд із гармонійною досконалістю Риму позбуваються зайвого й оприявнюють свою внутрішню вартість.

Як місто, де ніби ніколи не було загостреного в Новий час протистояння природи й духу, Г. Зіммель розглядає Флоренцію. Доводячи, що вона є твором мистецтва, учений майже цитує свій нарис про Рим: квіти, вілли, небо і хмари, діти, які граються на вулицях, – усі елементи, що самі по собі та будь-де є прекрасними, саме у Флоренції створюють більшу, «спільну» красу. Проте якщо Рим «розчинив» свою історію у своїй сучасності, «велике минуле до болю мало пов'язане із життям сучасної Флоренції» [15, с. 71], воно залишилося зримим у старих мурах та самотніх вежах, воно існує поряд із сучасним, не торкаючись до нього. Г. Зіммель десимволізує флорентійський ландшафт – оскільки він не приховує в собі образів минулого, «він не означає нічого, він є лише тим, чим він може бути» [15, с. 71] – і визначає Флоренцію як особливу, відмінну від Риму чи будь-якого іншого міста територію: це не та земля, де можна шукати джерела і першопочатки, «Флоренція є щастям зрілої людини, яка досягла чогось значного у житті або відмовилася від нього і хоче лише знайти форму для досягнутого чи для цієї відмови» [15, с. 73].

Як антипод Флоренції Г. Зіммель змальовує Венецію – це твір будівельного мистецтва, якому бракує «внутрішньої правди», палаци Венеції, вулиці й канали видаються такими нереальними, що життя серед них перетворюється на театральну виставу, краса цього міста застигла в нерухомості, тут навіть не відчувається зміна пір року, Венеція «двозначна»: її палаци водночас і кімнати, її вулиці – це й сукупність каналів, за декорацією, якою є життя цього міста, може ховатися лише смерть.

Подібну характеристику отримує місто Рига у «фрагменті» В. Беньяміна, присвяченому рекламі, – філософ описує міський ландшафт, значну частину якого складали вивіски з намальованими товарами або велетенські зображення товарів на стінах будинків – місто поставало наче іграшковою дитячою книгою з об'ємними сторінками, лише старі, схожі на фортеці сірі будівлі нагадували про його минуле [2, с. 90].

Аналіз міського топосу продовжується у книзі Ф. Гесселя «Прогулянки Берліном» («Spazieren in Berlin», 1929), сьогодні більш відомій за назвою перевидання «Фланер у Берліні» («Ein Flaneur in Berlin», 1968). Авторську позицію свідомо некритичного споглядання В. Беньямін у рецензії на книгу визначає як позицію оповідача: «Гессель не описує, він розповідає. Навіть більше – він переповідає те, що почув» [3, с. 277]. У розділі своєї книги під назвою «Експерсія» Ф. Гессель

пише про Берлін першої третини ХХ століття як людина, котра знає Берлін з дитинства. Долучившись до екскурсії для туристів – «чужих» – він під час подорожі порівнював місто в зображенні екскурсоводів із власними спогадами, власним переліком пам'ятних місць, вже зниклих і досі наявних будівель. Слухаючи, а потім переповідаючи екскурсію, автор за будь-якої нагоди відволікався від неї, щоб зробити доповнення чи історико-архітектурний коментар, тому з тексту «Екскурсії» не постають чітко виписані два образи Берліна – міста для туристів та міста, наповненого індивідуальними спогадами, але в розділі зафіксована наявність цих двох образів та відчутна різюча різниця між комерціалізованим Берліном «для туристів» – власне, «міфом» про Берлін – та «справжнім» Берліном, котрий можна пізнати, лише проживши у ньому роки.

Е. Слінек розширює географію «знакових» міст, відтворюючи у романі «Піаністка» топос Відня як міста музики, розрекламованої і визнаної музичної столиці Європи. Письменниця цитує «музичний міф», вкладаючи завчені висловлювання про музику в уста своїх персонажів, тоді як сам міфологізований Відень зображується як місто, де, окрім виконувати й слухати музику, грабують, гвалтують і вбивають, титул музичної столиці дискредитується у граматичному паралелізмі «місто музики / країна алкоголіків» [9, с. 23].

Берлін у книзі Ф. Гесселя, як і Відень у прозі Е. Слінек, постає як одна із європейських столиць споживання (у романі «Хіть» Е. Слінек Відень названо «царством моди багатих» [11, с. 132]). У розділі про моду Ф. Гессель розповідає про найбільш популярні у Берліні крамниці, накладаючи певну символіку на сам процес вибору й купівлі товару. Магазин як автономна система у визначений тільки для цього магазину спосіб «працює» з покупцем, відповідно до цього Ф. Гессель розрізняє «крамниці-базари», «нудні крамниці» та «великі берлінські універмаги». Крамниця-базар керується принципом «неконтрольованого дотику»: дотик до товару повинен викликати пристрасне бажання і повести клієнта до каси. Такі крамниці – як правило, великі й дешеві – приваблюють випадковістю процесу купівлі, бо серед викладеної в них фальшивої і з невеликими недоліками розкоші трапляються добротні речі, і жінка ніколи не знає, знайде вона в такому магазині дюжину хусточок чи теплі рукавички [6, с. 32]. «Нудні крамниці» є лише закладами, де товар обмінюється на гроші, натомість кожен із «великих берлінських універмагів» є «місцем великої організованості» [там само]. Порівняно з масою виставлених товарів будь-які потреби у таких магазинах будуть здаватися «карликовими», але розгубленому покупцеві обов'язково нададуть допомогу вишколені продавці, до того ж тільки в універмагах клієнта оточує така поміркованість в усьому і комфорт. Різні види крамниць, описані Ф. Гесселем, лише на перший погляд розділяють покупців за принципом купівельної спроможності: приклад «великих берлінських універмагів» свідчить про рівність усіх покупців поряд із грандіозною пропозицією. «Відносність» класифікації магазинів відображає один із аспектів функціонування буржуазії як суспільного прошарку, на якому зосереджувався Р. Барт: дрібна буржуазія отримує, як правило, матеріальні та ідеологічні «відходи», залишені великою буржуазією, за допомогою міфів велика буржуазія поширює свої суспільні стандарти на дрібну буржуазію як на нижчий прошарок. У даному випадку матеріальним втіленням ідеальних уявлень про купівлю та продаж виступають великі берлінські універмаги, решта крамниць, орієнтованих на певний клас споживачів і певний клас товарів, являють собою лише більш чи менш успішні спроби наблизитися до ідеалу.

Берлін розкривається у книзі Ф. Гесселя як сукупність унікальних закономірностей, згідно з якими взаємодіють будівлі й люди, об'єднані однією територією, принципи, згідно з якими змінюються архітектура й уподобання населення і завдяки яким ця територія, це місто стає саме Берліном. Ф. Гесселя цікавлять передусім зовнішні прояви закономірностей і набагато меншою мірою виявлення ме-

ханізмів, які лежать у їхній основі. У книзі «Прогулюючись Берліном» «маси» є ще другорядним персонажем, який поступається місцем навіть безіменним портретам окремих місцевих жителів. Дослідження мас як середовища задоволення і водночас породження потреб та переформулювання культурних цінностей стало основною метою збірки есе З. Кракауера під назвою «Орнамент маси» («Das Ornament der Masse», 1963).

Ця книга була видана незадовго до смерті автора, але до неї увійшли роботи різних років. Дослідження, що дало назву всій збірці, було опубліковане у 1927 р. Вихідною тезою есе «Орнамент мас» було надання «поверхневим проявам» епохи вирішальної ролі у визначенні місця цієї епохи в історичному процесі – на противагу тим судженням, які епоха формує сама про себе [12, с. 50]. Одним із «поверхневих проявів», який дав поштовх до різючих змін у стилі життя та смаках Ваймарської республіки, були англійські танцювальні групи Tillergirls – «Дівчата Тіля», які (так само, як і створені за їхнім зразком колективи) здобули популярність у німецьких театрах-ревію лише після того, як підкорили Америку. Через це З. Кракауер називає їх «продуктами американських фабрик розваг» [12, с. 50]. Абсолютно новою і для нього однозначно негативною рисою цих колективів було те, що вони вже не склалися з окремих «дівчат», а стали «нечленованими комплексами» людських тіл, рухи котрих відзначалися математичною точністю. Геометрична точність витримувалася незалежно від того, у якій країні світу відбувалося шоу чи показували фільм за участю «дівчат»: вони стали об'єктом інтернаціонального захоплення, а ргіогі не маючи національних ознак, вони являли собою «масу», із якої тільки й може складатися «орнамент», оскільки жодна конструкція, котра включає в себе представників народу чи окремих особистостей, не може бути до такої міри математично прораховуваною.

Порівняно із орнаментами, які можна побачити також у балеті, З. Кракауер розглядає танцювальні композиції «Дівчат Тіля» як «порожні»: балетні «орнаменти» були алегоріями, «пластичними утіленнями еротичного життя» [12, с. 52], тоді як популярні масові композиції не містять у собі нічого чуттєвого, а лише «позначають місце еротики» [там само]. Жодна з «фігур», які утворюють «Дівчата Тіля», не визначається природними формами і властивостями людського тіла, а відповідає фігурам нарисної геометрії або фізичним кривим. Орнаменти, які утворює маса, часто створюються для того, щоб дивитися на них згори, таким чином самі танцівниці не можуть бачити фігури свого танцю. «Театральні актори – пише З. Кракауер – теж не бачать усієї сцени, але вони свідомо беруть участь у її вибудовуванні» [12, с. 52], чого зовсім не передбачають композиції «Дівчат Тіля»: вони керуються «вищим» раціо, який підіймається над усією постановкою. При цьому утворені фігури не розкладаються навіть на одиничні людські тіла, бо їхніми складовими є насправді руки, ноги, стегна й інші частини тіла.

Структура орнаменту маси повністю відповідає структурі капіталістичного виробництва, приходиться до висновку З. Кракауера. Капіталізм формує денаціоналізовані й деіндивідуалізовані робочі маси, сам процес виробництва – це капіталістична самоціль, так само як метою маси є утворення орнаменту. У першій третині ХХ століття виробник працює вже тільки на збільшення підприємства, сам продукт перетворюється при цьому на вторинне явище. Зрештою, процес виробництва залишається прихованим від робітника, який стоїть перед конвеєром і виконує тільки одну із часткових операцій – «Ногам «Дівчат Тіля» відповідають руки на фабриці» [12, с. 54]. Е. Єлінек у романі «Коханки» створює яскравий образ «деіндивідуалізованої» робочої маси: робітниця швейної фабрики роками виконують один і той самий шов на білизні, вони носять на роботі однакову уніформу та їздять на однакових велосипедах. Намагання виявити свою індивідуальність карається суспільством і долею, як свідчить «поганий приклад» невдалого шлю-

бу Паули – однієї з протагоністок. Такою ж мірою деіндивідуалізація на виробництві стосується й чоловіків – у романі «Хіть» вони є покірною масою, їхня робота на паперовій фабриці та участь у фабричному хорі (додатковий інструмент деіндивідуалізації) прирівнюється до «служіння» її директору.

Ідеї, близькі до семіологічних тез Р. Барта, інтегрує у свою концепцію «одновимірної людини» Г. Маркузе («One-Dimensional Man», 1964). Безсумнівним для філософа є те, що формування суспільних потреб і смаків через рекламу і засоби масової комунікації є формою масового контролю, тотальність котрого нітрохи не зменшується в суспільстві, керованому демократичними законами: «Вільні вибори хазяїна не відмінюють протилежності хазяїна й рабів» [14, с. 31]. Здатність впливати на масову свідомість мають, за Г. Маркузе, не лише продукти «індустрії культури», але й усі без винятку продукти товарного виробництва. Вони поширюють «хибну свідомість», наділену імунітетом проти власної хибності [14, с. 37], внаслідок чого формуються моделі одновимірного мислення і одновимірної поведінки як способу пристосування до визначеного структурою влади універсуму – Р. Барт розглядає поширення «хибних уявлень» як засіб насадження «культури споживання» великою буржуазією [1, с. 267].

В основі формування «хибної», тобто «одновимірної», свідомості лежить «десублимація» культури – процес, який Г. Маркузе пов'язує безпосередньо із прогресом технологій. Завдяки технічним винаходам дійсність дорівнюється до «високої культури» або навіть перевершує її; людина отримує можливості, які мали культурні герої чи напівбоги. Водночас висока культура перестає бути надбанням меншості, вона інтегрується в суспільний побут, засоби масової інформації забезпечують проникнення реклами у будь-яку із культурних сфер, внаслідок чого культура набуває товарного характеру і втрачає здатність формувати інший вимір дійсності. У попередні епохи наближення до культурних надбань передбачало наближення до цього «іншого виміру», воно завжди було «опосередкованим», відповідно емотивна сфера людини керувалася процесом сублимації, оскільки почуття вкрай рідко могли виражатися прямо, а бажання – отримувати миттєве і безпосереднє задоволення. Інтеграція культури у щоденний побут, «безпосередність» і доступність задоволення спричинили виключення сублимації зі сфери емоцій. «Одновимірна» особистість, яка не знає потреби в сублимації, максимально спрощує свої мисленнєві процеси і стає «авторитарною» особистістю, ідеально придатною для маніпулювання.

У цьому контексті «одновимірність» прозових персонажів Е. Єлінек постає як економічно мотивована – масі робітників, що страждають від свого пригноблення, відомий лише один спосіб існування, яким визначаються потреби і спосіб їхнього задоволення, при цьому наділені владою чоловіки, поставлені «над» масою, є втіленням більших потреб і водночас кращих можливостей. Задоволення як чоловічого, так і жіночого сексуального потягу постулюється як потреба, визначена символічним суспільним статусом. Культурна потреба взагалі припиняє існувати як така – мистецтво перетворюється на чистий «міф», варіації котрого змінюються залежно від середовища споживання.

Бібліографічні посилання

1. *Барт Р.* Мифологии / Ролан Барт ; [пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина]. – М. : Издательство имени Сабашниковых, 2004. – 320 с.
2. *Benjamin W.* Die Einbahnstraße / Walter Benjamin. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991. – 128 S. – (Band 27 der Bibliothek Suhrkamp).
3. *Benjamin W.* Die Wiederkehr des Flaneurs / Walter Benjamin // Hessel F. Ein Flaneur in Berlin. – Berlin : Arsenal, 1984. – S. 277–281.
4. *Fischer M.* Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen «Die Liebhaberinnen» und «Die Klavierspielerin» / Michael Fischer. – St. Ingbert : Werner J. Röhrig Verlag, 1991. – 103 S.

5. *Heberger A.* Der Mythos Mann in ausgewählten Werken von Elfriede Jelinek / Alexandra Heberger. – Osnabrück : Der Andere Verl., 2002. – 185 S.
6. *Hessel F.* Ein Flaneur in Berlin / Franz Hessel. – Berlin : Arsenal, 1984. – 284 S.
7. *Janz M.* Elfriede Jelinek / Marlies Janz. – Stuttgart : Metzler, 1995. – XI, 181 S.
8. *Jelinek E.* Die endlose Unschuldigkeit / Elfriede Jelinek // Jelinek E. Die endlose Unschuldigkeit : Prosa – Hörspiel – Essay. – München : Galerie-Verlag, 1980. – S. 49–82.
9. *Jelinek E.* Die Klavierspielerin / Elfriede Jelinek. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2003. – 285 S.
10. *Jelinek E.* Die Liebhaberinnen / Elfriede Jelinek. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2006. – 157 S.
11. *Jelinek E.* Lust / Elfriede Jelinek. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2004. – 255 S.
12. *Kracauer S.* Das Ornament der Masse / Siegfried Kracauer ; [mit einem Nachwort von K. Witte]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004. – 353 S.
13. *Lücke B.* Elfriede Jelinek : eine Einführung in das Werk / Bärbel Lücke. – Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2008. – 169 S.
14. *Marcuse H.* Der eindimensionale Mensch : Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft / Herbert Marcuse. – Darmstadt [u. a.] : Luchterhand, 1987. – 482 S.
15. *Simmel G.* Florenz / Georg Simmel // Simmel G. Gesamtausgabe / hrsg. von O. Rammstedt. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995. – Bd. 8. Aufsätze und Abhandlungen 1901 – 1908. – Bd. 2 / hrsg. von A. Cavalli und V. Krech. – S. 69–73.
16. *Simmel G.* Rom / Georg Simmel // Simmel G. Gesamtausgabe / hrsg. von O. Rammstedt. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995. – Bd. 5. Aufsätze und Abhandlungen 1894 bis 1900 / hrsg. von H.-J. Dahme und D. P. Frisby. – S. 301–310.
17. *Simmel G.* Venedig / Georg Simmel // Simmel G. Gesamtausgabe / hrsg. von O. Rammstedt. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995. – Bd. 8. Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. – Bd. 2 / hrsg. von A. Cavalli und V. Krech. – S. 258–263.
18. *Spanlang E.* Elfriede Jelinek : Studien zum Frühwerk / Elisabeth Spanlang. – Wien : VWGÖ, 1992. – 364 S.
19. *Szczepaniak M.* Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Werken von Elfriede Jelinek / Monika Szczepaniak. – Frankfurt am Main [u. a.] : Lang, 1998. – 225 S.

Надійшла до редколегії 08.02.2014 р.

УДК 821.111-312.9.09

Т. В. Прищепа

Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара

СВОЄРІДНІСТЬ КОНФІГУРАЦІЇ МІФУ ПРО ФРАНКЕНШТЕЙНА У РОМАНІ БРАЯНА ОЛДІССА «ЗВІЛЬНЕНИЙ ФРАНКЕНШТЕЙН»

Досліджується своєрідність втілення міфу про Франкенштейна у романі сучасного англійського письменника Браяна Олдісса «Звільнений Франкенштейн». Розглядається міфопоетична парадигма роману, визначається сутність образу Франкенштейна і його творіння у співставленні з романом Мері Шеллі. Виявляється новаорство інтерпретації цих образів сучасним автором, а також характер пов'язаних з цим філософських узагальнень. Визначено, що основою роману Б. Олдісса є складна система різнорівневих планів відомого міфу, які розвиваються відносно автономно, але водночас є взаємопов'язаними з романом М. Шеллі. Охарактеризовано центральну в романі М. Шеллі проблему творця і його відповідальності за свої творіння, яка була продовжена й розвинута Б. Олдіссом на якісно новому рівні. Окреслено зосередженість Браяна Олдісса, в першу чергу, на психології особистості, а не на класичному сюжеті. Акцентовано увагу на тому, що Олдісс вводить до роману і саму Мері Шеллі як одного з персонажів, цим самим провокуючи зіткнення двох міфологічних світів, що символізує зустріч реальностей

© Т. В. Прищепа, 2014