

СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ МОДИ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ Е. ЄЛІНЕК „ПІАНІСТКА”

У статті аналізується знакова функція одягу на прикладі роману Е. Єлінек „Піаністка” („Klavierspielerin“, 1983). Зазначено, що одяг є своєрідною метафорою та алюзією на фройдівський міф про психоаналіз, метою яких є зруйнувати кліше, якими ми мислимо.

Ключові слова: одяг, знак, міф, Єлінек, мода.

„Я небагато знаю про себе, не особливо цікавлюся собою, але мені здається, що потяг до моди може замінити мене саму“ – пише Єлінек у своєму есе „Мода“ [1: 328]. Одяг дійсно належить до основних зацікавлень письменниці, стиль якої давно вже було визнано дослідниками її особистості та творчості, як авангардний. Верена Маєр і Роланд Коберг пишуть у „Портрети“ („Porträt“, 2006) про Єлінек, що вона міняє свій імідж з появою кожного її нового твору, ніби грається з ним [2: 173]. Ута Дегнер стверджує, що естетику моди самої Єлінек можна інтерпретувати як продовження її літературної поетики, наскрізним елементом якої є викривання та критика модних трендів, що керуються виключно ринковими інтересами [3: 1]. Тож не дивно, що одяг є одним із основних мотивів у творах письменниці. Олександра Григоренко, наприклад, вказує, що у романі „Коханки“ всі предмети одягу прямо чи опосередковано корелюють із образом швейної фабрики, що виникає лише у пролозі та епілозі. Прямим корелятом є робочий одяг однієї з протагоністок. Одяг постає як інвестиція в чоловіче або жіночу тіло, як спроба збільшення його собівартості [4: 10]. У романі „Жадоба“ на рівні самоцитування виникають мотиви з попередніх романів: це змагання за чоловіка за допомогою одягу, шафа для одягу, светр, що вже не може бути знаком власності, бо не личить чоловікові, для якого його плетуть [4: 11].

„Я є моїм одягом і мій одяг – це я“ – говорить Ельфріде Єлінек устами протагоністки своєї радіоп’єси „Джекі“ „Jackie, 2004“ [5: 71]. А в контексті нашого дослідження можна також сказати, що межі одягу виражають межі самої особистості. У романі „Піаністка“ („Klavierspielerin“, 1983) межі мови одягу виражають рамки головної героїні, в які вона затиснута материнським контролем, а насправді суспільними міфами. У романі „Піаністка“ Е. Єлінек експериментує із бартівською методикою – опис „міфу”, його аналіз та результат – викрита ідеологічна природа знака [8: 110]. Викрити міф, за переконанням французького семіолога, дозволяє цинічний і демістифікуючий погляд міфолога, тобто дослідника міфів [9: 374]. Саме таку стратегію конфронтації з міфами повсякденності приймає Ельфріда Єлінек в межах свого найскандальнішого роману „Піаністка“, який передусім відзначається надзвичайно точними спостереженнями соціологічного та психологічного характеру.

У даному творі Е. Єлінек вказує на міф, хворобливу реальність, що несправедливо утвердилася у суспільстві споживання, завдання якої полягає у тому, щоб завжди і скрізь зупиняти людину, скеровувати її до нерухомого прототипу, який викреслює особистість, тому живе замість людини, ніби „велетенський внутрішній паразит, душить її, встановлює рамки для її функціонування, у яких їй дозволено страждати, не змінюючи світу” [6: 61]. І, як наслідок, з’являються такі, як Еріка Когут, протагоністка роману „Піаністка”. Один із багатьох членів суспільства – це „комаха у бурштині, поза будь-яким часом, віком. У Еріки немає історії, і вона не творить історії. Здатність повзати ця комаха уже давно втратила. Еріка запечена у нескінченну форму для випічки” [7: 17–18]. Головна героїня роману, тридцятишестилітня учителька музики, нереалізована піаністка, Еріка Когут, мати якої ставить перед дочкою мету – стати відомою піаністкою і свідомо, заради досягнення цієї мети, відгороджує її від будь-чого іншого. Вона сприймає свою дитину як власність: сім’я і держава наділили її „незаперечним материнським правом”. Ще „коли вона спостерігала за шматком глини, який випав із її власного нутра, то, не вагаючись, взялась за його формування... Забирала все зайве тут і там. ... І ось, нарешті, Еріка готова, максимально витончена, тепер вона повинна впрягтися у віз мистецтва і негайно починати творити“ [7: 31]. Еріка вже більше схожа на сконструйований механізм, бездушну річ, яка нагадає музичний інструмент. Створюється метаболічний образ людини-інструмента, позбавленого ідентичності, живого людського, духовного начала. В описі зовнішності Еріки використовуються прямі лінії, в портреті постійно підкреслюються загостреність рис, „... погляд, яким можна було б різати скло...” [7: 85]. „Еріка надає своєму обличчю зверхнього виразу, ніс, рот – усе перетворюється на стрілку – вказівник, який пробиває дійсність наскрізь...” „І навіть у зовнішньому вигляді головної героїні появляються прямі лінії: „Спідниця в клітинку і складку... А до неї Еріка вбрала шовкову блузку, яка закриває верхню частину її тіла... І сама Еріка старанно закрита на всі замки“ [7: 61]. До того ж закрита настільки, що вже не відчуває ні болю, ні холоду, ні тілесної насолоди. В даному контексті варто зауважити, Ролан Барт проводить паралель між одягом і тілом, зокрема він стверджує: „одяг знаходиться у знаковому співвідношенні із тілом. Як чиста відчутність, тіло не може щось означати, але одяг забезпечує перехід від чуттєвого до смислу“ [10: 115]. Отже одяг, взаємодіючи із тілом, є у даному випадку своєрідною „мембраною між зовнішнім і внутрішнім світом окремого суб’єкта та його соціального оточення“ [11: 104]. Доцільним тут є також твердження

Л. Липавського про те, що „людина – це відносини тіла і світу, вона ніби опирається на дві хвилі. Їх взаємне погодювання і є людиною“ [12: 94].

А.С. Зенкин пише, що „особистість може здійснити себе – успішно чи ні – в житті свого власного тіла. Слово і тіло – це дві доступні людині області екзистенційного вибору“ [12: 96]. Еріка Когут знаходиться під жорстким контролем матері. Виховуючи дочку, мати Еріки ставиться до неї, як до механізму, не задумуючись про те, що та може хотіти чогось іншого, аніж вона: „Мати піклується про гарне звучання інструмента й невпинно підкручує кілочки дитини, не стільки дбаючи про стан роялю, скільки про материнський вплив на цей норавливий, мінливий, живий інструмент“

[7: 27]. Отже буквально з дитинства Еріка „позбавлена слова“ і тому письменниця детально знайомить читача із тим, як за законом компенсації „бере слово“ тіло героїні. Значимість тіла у цьому зв’язку полягає у тому, що саме воно забезпечує можливість

будь-якої комунікації, як вербальної (за допомогою голосу та тексту), так і невербальної (за допомогою поз, жестів, одягу). А оскільки одяг є культурним продовженням тіла, його завершенням та доповненням у смислового полі культури, то його варто вважати тілесним знаком або соціальним позначником, нанесення якого спрямоване на суспільну комунікацію [13: 86].

Доцільно зазначити, що деталізованими описами одягу насичений весь роман, що надає контексту промовистості та метафоричності. Еріка любить гратися зі своїм одягом. Власне, купівля суконь, пальт, костюмів, спідниць у дорогих бутиках – це гра: адже молода жінка купує речі не для того, щоб їх одягати, а щоб вішати до шафи й роздивлятися. За Бодріяром: „Мода – це театр, де кожен може змінити свою роль чи своє амплуа. Потяг до моди є природним. Мода може змінити смисл ситуації, занурити людину в нову систему знаків. Для людини мода є дзеркалом, в якому відображається бажання власного образу“ [14: 292]. Особливістю письма Ельфріди Єлінек є те, що вона завжди залишає у своїх героях „залишки людяності“, коли їхні пригнічені, уречевлені, майже неживі душі зберігають бажання та здатність до протесту та бунту. Фактично, повторюваність покупок утверджує право дочки самостійно розпоряджатися заробленими грошима, проте, водночас, символізує її бунт проти диктату матері, спробу виходу за межі того тісного простору, в якому її утримує мати, яка зброняє Еріці навіть купляти одяг, адже всі зароблені гроші відкладаються на нову квартиру. „Але ти все проциндрила!“ – кричить мати після чергової покупки Еріки. „Ми могли би потім переїхати у нову квартиру, ... замість цього у тебе тепер є лише ганчірка, яка дуже швидко вийде з моди“ [7: 5]. Таким чином Е. Єлінек ще й викриває істинну суть сучасної музичної освіти і піддає розтабуванню образ чудо-дитини, який, на думку дослідника стереотипного мислення

Р. Барта, носить субо буржуазний характер: „Вундеркінд є предметом захоплення, оскільки ідеально уособлює в собі функцію всякої капіталістичної діяльності: виграти час, звести тривалість людського життя до арифметичного вирахування дорожочінних моментів“. Музичну освіту міщанин сприймає як важливий крок на шляху підйому соціальною драбиною, як атрибут матеріального благополуччя [9: 374]. Для Еріки, яка ніколи не одягає приданих нею модних речей, адже „вона хоче тільки володіти речами. Їй цілком достатньо прикласти до себе цю поезію з тканини і фарб, а потім повернутися кілька разів перед дзеркалом у звабливій позі. Так, ніби подув весняного вітру“ [7: 13], одяг стає знаком іншого виміру буття. Вона проживає свою долю у просторах другої реальності. „Друга реальність знищила першу, тривіальні масові міфи зруйнували реальність і замінили її віртуальною реальністю“ [15: 169]. Одяг у цій реальності є знаком іншої, „утопічної“ Еріки, яка не підвласна материним стандартам, яку не здатен загаврувати материнський диктат. „Бо вони (сукні) належать тільки їй! Її мати може забрати їх у неї і продати, але не може вбрати сама, бо її мати, на жаль, занадто товста для цих вузеньких убрань. Він увесь належить тільки Еріці. Їй одній“ [7: 12]. Те, що одяг стає знаком певної, хоч і нереальної свободи, не є випадковим, адже, за Ж. Бодріяром, мода – це ефемерність. Проте в моді людина здобуває таку свободу, за допомогою якої можна віддатись „насолоті свавільності“. Мода демонструє розрив уявної структури речей. Мода – це свято і гра. Мода живе у світі емоцій, де нема заборон, що забезпечує появу позитивних емоцій [14: 292]. Варто зауважити, що і для самої авторки роману, як було вже сказано, мода відіграє важливу роль у житті. Е. Єлінек стверджує, що „мода для неї – це орієнтир, за

допомогою якого вона визначає своє місце у світі. Я мало що знаю про себе..., але мені здається, що потяг до моди може замінити мене саму, і тому я просто впиваюсь в одяг з якоюсь дивною жадібністю, яка більше нагадує зречення, так, ніби я відмовилась від чогось і відпускаю на волю“ [11: 327]. Отже, мода – це форма непрожитої нею дійсності. Так само, як і для її героїні Еріки, що „іноді потай відчиняє дверцята шафи і гладить долонею свідків своїх потаємних бажань. Хоч насправді ці бажання не такі вже й тьмяні, іноді вони просто кричать про те, який у цьому всьому сенс” [7: 13]. Вчителька музики дуже ретельно ставиться до свого одягу, вона завжди доречно одягнена, проте її вбрання є своєрідним захистом від світу, який її оточує. За застібнутими блузками й довгими спідницями вона ховає від світу те, що могла б йому відкрити – свою зранену адресовану душу. Численні приклади безжального дресування потребують теоретичного узагальнення і Єлінек робить його, розмірковуючи на тему „Чи любить дикий звір дрімучий ліс, а приручений звір – манеж і свого приборкувача?“ Серед аргументів щодо заперечної чи ствердної відповіді з'являються знаки, які відсилають до перипетій виховання Еріки: „Звір носить мавпячий одяг на загривку чи на спині“ (пригадаємо хворобливу пристрасть Еріки купувати дороге елегантне, на її смак, вбрання, але не одягати його), „Деякі навіть скачуть на конях, вкритих шкіряною попоною!“ (сама Еріка теж дбає про аксесуари), „І його господар, дресувальник, ляскає батогами! Він може похвалити або покарати. Дивлячись, як звір служить. Але навіть найбільш витонченому дресувальникові не спаде на думку вручити леопардові чи левиці футляр зі скрипкою й вирядити в путь. Ведмідь на велосипеді – це, мабуть, межа людської фантазії“ [7: 150]. Варто зазначити, що наведені приклади містять алюзії на фрейдівські теорії та переносять акценти зображення з одягу на „міф про психоаналіз“, котрий функціонує як повторюваний суспільний дискурс. В образах Еріки Когут та її матері цитуються фрейдівські структури, крім того, що дочка стає для матері ерзацом відсутнього у сім'ї батька, водночас сама мати займає батьківську позицію [4: 11], яка проявляється у контролі та безжальному поводженні з дочкою. Безпощадне ставлення до дочки призводить до того, Еріка сприймає зовнішній світ як приховану загрозу. Тому вирушаючи на прогулянку чи у мандрівку Пратером, вона одягається як професійний спортсмен. Проте це, як і все, що робить Еріка, має подвійне значення: вона може захистити своє тіло від зовнішнього ризику, якоїсь несподіванки, проте чи існує такий захист для її почуттів? Напевно, що ні, бо як стверджує теоретик і соціолог Ж. Бодріяр: „Як під мостовою ховається пісчана берегова полоса, так під сукнею ховається рана слів, що ніколи не загоюється“ [1: 1].

Жан Бодріяр стверджує, що „мода, як і мова, прагне до соціальності. Мода для нас є місцем особливої напруги, дзеркалом, де відображається наше бажання власного образу. На відміну від мови, яка прагне комунікації, вона безкінечно розігрує комунікацію“ [18: 182]. Для Еріки одяг приховує у собі потенційну можливість до визволення та самоідентифікації через комунікативну гру із зовнішнім соціальним світом, представником якого є закоханий в Еріку студент Вальтер Клеммер. Саме в його особі Еріка бачить визволителя з інертного буття і тому починає „прикрашати себе заради нього – ланцюжками, поясами, шнурованнями, мештами-балетками, високими каблуками, хустинами, парфумами, хутряними комірами і навіть пластмасовим браслетом...“ [7: 271]. Проте молодий студент розглядає можливий зв'язок із вчителькою як можливість набуття досвіду. „.... він хоче навчитись, як поводитись з молодими, більш розбірливими дівчатами“ [7: 104].

„Клеммеру не так хочеться володіти самою Ерікою, як розкрити... цей прикрашений тканинами і фарбами пакет із кісток і шкіри. ...Він хоче використовувати її тіло. Її душу він знає уже достатньо добре. Усі ці надмірності (прикраси) дратують Клеммера, бо ж у природі тварини не прикрашають себе, коли настає період спарювання [7: 270-272]. Відтак у відносинах із вчителькою Клеммер керується тільки корисливими міркуваннями. Еріка ж створює у своїй уяві образ ідеального кохання, хоч насправді не кохає Клеммера, і розглядає можливість віднайдення щастя в шлюбі з ним. В її міркуваннях проявляється логіка типового споживача буржуазного соціуму, для якого шлюб – це плід холодного розрахунку, а не почуття. За міщанськими переконаннями, „природною кінцевою метою будь-якого зв'язку є шлюб” – вважає Ролан Барт. Укладення шлюбу сприймається як відновлення порушеного незаконним зв'язком порядку – вищої цінності сучасного західного суспільства. „Порядок паразитує на Коханні, все зло буржуазного суспільства – брехня, експлуатація, нажива – отримує підтримку від справжності молодої пари. Однак бажання Еріки відповідати буржуазній нормі, яка проголосила шлюб основою стабільності, наштовхується на необхідність відмови від спільного життя з матір'ю, що, в свою чергу, виявляється ламанням більш раннього, а отже більш істинного порядку [7: 378]. Звідси й амбівалентність почуттів героїні між потягом переступити межу і бажанням не порушити кордон. Мазохізм в реалізації стосунків з Клеммером, де Еріка займає домінуюче становище, є засобом спокутування вини перед матір'ю. У цій мазохістичній грі передусім привертає до себе увагу сцена, коли Вальтер Клеммер після концерту „допомагає вчительці фортепіано вратися у зимове пальто з лисячим коміром... Пальто має пояс на талії і розкішний хутряний комір. Потім він допомагає і матері Еріки вдягнути чорне каракулеве пальто“ [7: 100]. Ця сцена містить інтертекстуальне посилання на твір Л. фон Захера-Мазоха „Венера в хутрі“ („Venus im Pelz“, 1870), де, як відомо, головна героїня Ванда теж одягається переважно то у „хутряні накидки“, „горностаєві кацабайки“, „соболині шубки“, від чого Северин Куземський або її „раб Грегор“, як він сам себе називає, отримує надзвичайну насолоду [17: 48]. Варто зауважити, що у випадку з Клеммером, обидві дами зображаються у хутрі, щоб засвідчити їхню домінуючу позицію. Крім того, рабська поведінка чоловіка проявляється ще й тоді, коли він проводить обох дам Когут на трамвайну зупинку і при цьому кожна його спроба зблизитись із молодшою Когут наштовхується на холодний погляд та ігнорування, але все ж це не зменшує його запалу. Він продовжує розпочинати розмови на теми, які можуть бути цікаві Еріці, але його жалюгідні спроби проходять повз її увагу, бо для Еріки та її матері Вальтер Клеммер – лише надокучливий додаток, який заважає їхньому спільному перебуванню [18: 14]. Розвиваючи інтригу із чоловіком за власним мазохістським зразком, Еріка утверджує своє лідерське становище, що дуже лестить її безмірному самолюбству. Та у грі, яку вона нав'язує Клеммеру, жінка наштовхується на грубу чоловічу силу і шляхом застосування насильства Клеммер повертає собі свою домінуючу позицію.

Внутрішнє незадоволення Еріки своїм теперішнім збуджує в ній бажання здолати „провалля буття“ і вона вплутується в історію з Клеммером, але не отримує своєї власної історії, оскільки невдалий роман зі студентом не вносить істотних коректив в її замкнуте існування. У фіналі роману Еріка одягає тісне плаття, яке відкриває її коліна, оголює спину і, можна припустити, її почуття. Вона хоче, щоб і на неї дивилися. Проте Клеммер та й інші перехожі не бачать Еріки, навіть фізичний біль, який завжди тамував душевний, цього разу

не рятує: „Ніхто не дивиться на неї. Назустріч ідуть люди, обминаючи її, як вода – борти мертвого корабля. Вона не відчуває моторошного і довгоочікуваного болю“ [7:136]

Упродовж усієї розповіді Еріка не бажає змиритись із соціальним призначенням свого існування. Проте її намагання зруйнувати status quo жалюгідні, фантазії жінки зваблюють її за межі призначеного, але груба реальність, яку репрезентує безжальна авторка, намішкуювато і безцеремонно повергає її в установлені рамки. Іронія створюється за рахунок трагікомічного неспівпадіння суцього і даного. Головна героїня мріє про блискучу кар'єру піаністки, а працює вчителькою музики, хоче вишукано виглядати, а одягається повсякденно, жадає романтичних почуттів, а піддається грубому насильству. Намагається відітнути кривднику і покінчити життя самогубством, тобто здійснити неординарний вчинок, а насправді виявляється, що вона здатна лише встромити собі в плече кухонній ніж.

У романі «Піаністка» розкривається процес фетишизації одягу. Одяг виражає створені стосунки матері і доньки, алюзії на фройдівські теорії переносять акценти зображення з одягу на „міф про психоаналіз“, котрий функціонує як повторюваний суспільний дискурс. Материнський контроль над дочкою виражається у контролі над її одягом. Крім того одяг у романі одухотворяється, стає носієм прихованих бажань головної героїні, знаком протесту та бажанням вирватися з неволі – є своєрідною метафорою, метою якої є викрити міфи і зруйнувати кліше, якими ми мислимо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Елинек Э. Мода / Эльфрида Елинек // Елинек Э. Смысл безразличен. Тело бесцельно. Эссе и речи о литературе, искусстве, театре, моде и о себе. – Санкт-Петербург : Symposium, 2010. – С. 327–330.
2. Mayer V. Elfriede Jelinek. Ein Portrait / Mayer Verena, Koberg Roland. – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 2006, 2. Auflage. – 302 S.
3. Mode, Literatur und Subversion [Электронный ресурс] // derStandard.at – Режим доступа : <http://derstandard.at/1381370273518/Mode-Literatur-und-Subversion>
4. Григоренко Олександра Василівна Деконструкція міфології консюмеризму в романах Ельфріди Єлінек. Автореф. дис. канд. філ. наук : 10.01.04 / Григоренко Олександра Василівна. – К., 2013. – 20 с.
5. Wirth U. Der Tod und die Mode in Elfriede Jelineks „Jackie“ [Электронный ресурс] / Uwe Wirth. – Режим доступа : <http://www.unigiessen.de/cms/fbz/fb05/germanistik/ablietarer/ndlk/forschng/Publikationen/Lob-der-Oberflaeche>
6. Barthes R. Mythen des Alltags / R. Barthes. – Frankfurt am Main : Suhrkam, 1964. – 159 S.
7. Єлінек Е. Піаністка ; [роман] / Ельфріде Єлінек ; [пер. з нім. Н. В. Сняданко]. – Харків : Фоліо, 2012. – 382 с.
8. Григоренко О. Перечитування класики: методика трансформації класичної поезії в романах Ельфріди Єлінек / Олександра Григоренко // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – Львів : Львівський національний університет, 2012. – Вип. 20. – С. 110–114.
9. Воротникова А. „Неженский“ роман Эльфриды Елинек „Пианистка“ / А. Воротникова // Балтийский филологический курьер : Научный журнал. – Калининград : Изд-во Калининградского гос. ун-та, 2005. – № 5. – С. 371–384.

10. Feiereisen F. Der Text als Soundtrack der Autor als DJ. Postmoderne und postkoloniale Samples bei Thomas Meinecke / Florence Feiereisen. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2011. – 206 S.

11. Niethammer O. Literarische Kleidungsbeschreibungen in Elfriede Jelineks Klavierspielerin, mit einem Blick auf Goethes Wahlverwandtschaften / Ortrun Niethammer, Annette Hülsenbeck // *Rétlif Françoise und Ydann Sonnleiter Elfriede Jelinek. Sprache, Gesellschaft und Herrschaft. Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft.* – Würzburg : Königshausen & Neumann GmbH, 2008. – Band 35. – S. 89–105.

12. Швейбельман Н. Ф. К проблеме „маргинальной телесности“ романа С. Елинек „Пианистка“ / Н. Ф. Швейбельман // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе : Межвуз. сб. науч. тр. / Перм. ун-т. – Пермь, 2005. – С. 94–101.

13. Вербицька О. Тіло як текст: семіотика постмодерністичного розуміння / Ольга Вербицька // *Вісник Львівського університету. Серія філософія.* – Львів : Львівський національний університет, 2009. – Вип. 12. – С.85–91.

14. Малинина Н. Л. Художественный образ в моде / Н. Л. Малинина // *Вестник ТОГУ. Серия философия и культурология.* –Хабаровск. – 2010. – № 3 (18). – С. 291–298.

15. Роганова И. С. „Женская“ литература в современном немецкоязычном пространстве. / И. С. Роганова // *Вестник Литературного института им. А. М. Горького.* – М. – 2006. – № 2. – С. 164–171.

16. Бодрийяр Ж. Мода или феерия кода. / Бодрийяр Жан // *Символический обмен и смерть; [Перевод на русский язык и вступительная статья С. Н. Зенкин]; [Электронный ресурс] // Центр гуманитарных технологий. Режим доступа : URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3484/3489>*

17. Захер-Мазох Л. Венера в хутрі / Леопольд Захер-Мазох ; [пер. з нім.Н. Іваничук]. – Львів : Піраміда, 2008. – 236 с.

18. Hofmann M. „Der Mann schaut auf das Nichts, er schaut auf den reinen Mangel.“ – Zur literarischen Darstellung von wissenschaftlichen Diskursen über „weibliche Perversionen“ und dem Spiel mit „heißer“ und „kalter“ Lektüre in der Klavierspielerin von Elfriede Jelinek, mit Ausblick auf das Gesamtwerk / Monika Hofmann . – Bern, 2009. – 28 S.

Стаття надійшла до редакції 03.10.14

Л. Нестер, преподаватель

Львовская национальная академия искусств, Львов

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МОДЫ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА

Е. ЭЛИНЕК „ПИАНИСТКА”

В статье анализируется знаковая функция одежды на примере романа Е. Элинек „Пианистка” („Klavierspielerin“, 1983). Указано, что одежда — метафора и аллюзия на фрейдовский миф о психоанализе, целью которых является разрушить клише, которыми мы мыслим.

Ключевые слова: одежда, миф, знак, Элинек, мода.

L. Nester, teacher of higher education
The Lviv National Academy of Arts, Lviv

SEMIOTICAL ASPECT OF FASHION ON THE EXAMPLE OF THE NOVEL „PIANIST“ BY E. ELINEK

The article deals with clothing as a sign on the example of the novel „Pianist“ by E. Elinek (“Klavierspielerin”, 1983). It is indicated that clothing is a kind of metaphor and allusion to Freudian myth about psychology whose purpose is to destroy the clichés of our thinking.

Key words: clothing, sign, myth, Elinek, fashion, impressionism, epic, lyric, drama.

УДК 821.161.1 Пелевин–3«20»

В. Мусий, проф., д.ф.н.

Одес. нац. ун-т имени И.И. Мечникова, Одесса

«КОРМЛЕНИЕ КРОКОДИЛА ХУФУ» ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА, ИЛИ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ С ЧИТАТЕЛЕМ ПО ВИРТУАЛЬНЫМ МИРАМ

Статья посвящена анализу решения проблемы понимания в литературе постмодернизма. Идет речь о доминировании психической реальности, множественности и виртуальном характере образов мира в постмодернистском произведении, что обуславливает обращение к герменевтическим стратегиям. Часть книги В. Пелевина «П 5: Прощальные песни политических пигмеев Пиндостана» (2008) под названием «Кормление крокодила Хуфу» рассмотрена как герменевтическая игра-путешествие, в которой понимание авторской модели достигается путем прохождения читателя по ряду кругов различных интерпретаций одного и того же события.

Ключевые слова: постмодернизм, герменевтика, игра, интерпретация, авторская модель, Виктор Пелевин.

Опорные для герменевтики термины «непонимание» - «предпонимание» и «понимание», которое, хотя никогда и не бывает полным и раз и навсегда достигнутым, но все же предполагает соприкосновение между тем смыслом, который вложен создателем произведения в слово (образ), и тем, который рождается у реципиента, становятся особенно актуальными, когда разговор заходит о современной литературе постмодернизма. В условиях, когда стало очевидным, что традиционные пути познания уже не представляются достоверными, и все чаще высказывается мысль о том, что «мы совершенно иррационалистически уверовали в возможность тотального рационалистического объяснения вместо того, чтобы осознать, что наша собственная человеческая природа не сплошь рациональна» [9: 248], в произведениях искусства выражается идея субъективности, относительности любой модели мира, а тем самым – и любого понимания. В связи с этим М.Н. Виротайнен представляет в качестве основного тезиса современного постмо-

© В. Мусий, 2014