

НОВАЯ ПРИТЧА О ЛЮБВИ В РОМАНЕ Э. ЕЛИНЕК “ЛЮБОВНИЦЫ”

© 2006 А.Э. Воротникова

Воронежский государственный педагогический университет

Творчество австрийской писательницы, лауреата Нобелевской премии, Эльфриды Елинек представляет собой исключительное явление в литературе XX века, одновременно вбирая в себя ее основные тенденции.

В романном контексте второй половины века произведения Э. Елинек при всей их очевидной нетривиальности и скандальности не выглядят столь уж необычными и пугающими. Напротив, в постмодернистской культуре с ее резким неприятием унифицированной истины и одномерного пространства они становятся знаковыми романами, в которые органично влились ведущие направления современной художественной мысли.

Если и можно говорить о нетрадиционности творчества австрийской писательницы, то только в свете гендерного подхода и то с известными оговорками. Чтобы понять, почему появление произведений Елинек неоднократно вызывало критику со стороны феминистского литературоведения [17, 226], необходимо изложить главные принципы женской эстетики.

Понятие женского письма, разработанное французскими феминистскими теоретиками Элен Сиксу и Люси Иригарэ, предполагает отказ от категорий мужского рационального мышления, освобождение от пут логики, наивное восприятие бытия и экстаическую коммуникацию с миром. Это, как правило, письмо от первого лица, поскольку именно такая перспектива видения отличается особой интимностью и наиболее полно позволяет погрузиться в глубины неповторимой женской самости, складывающейся из едва уловимых переходов тончайших чувственных перцепций [см.: 4; 8].

Личное бытие и бытие Другого не подлежит в женском творчестве интерпретации, так как, по убеждению феминистских исследователей, женщина не познает реальность, но пропускает ее через свои чувства, не мыслит ее, но вживается в нее и переживает ее. Эта стратегия миропости-

жения носит почти что телесный характер, поскольку не разум, чья мощь культивируется мужчиной, но находящаяся на протяжении столетий в состоянии небрежения физическая оболочка связывает женщину с материальной действительностью, осваивать которую нужно не рационально, но чувственно. Результатом этого становится эмоциональная форма изложения событий, утрачивающая логическую связанность и линейную направленность. История женского субъекта утверждает свое право на существование, затемняя собой большую историю мужской цивилизации. Темы семьи, дома, телесных проявлений, сексуальности и страстей считаются в феминистском литературном критицизме типично женскими [3, 152].

Эти основополагающие принципы женской эстетики не оставались, однако, неизменными на протяжении нескольких десятилетий с момента их обоснования французскими авторами в начале 70-х годов.

Как известно, жизненность любого явления обеспечивается его способностью к самокритике. Эйфория по поводу обретения женской самоидентичности начала постепенно сменяться страхом ее утраты. Телеологическая картина женского мира, в центр которого было поставлено страдающее женское Я, при ближайшем рассмотрении обнаруживала конститутивные черты столь ненавидимого феминистками дихотомического мировоззрения, исконно приписываемого мужчинам. Фетишизация сугубо женского опыта миропонимания скрывала угрозу его омертвления.

Среди произведений К. Петерсен, С. Мериан, В. Штефан и других писательниц, которые не расстаются с надеждой обрести новую женственность в гармонии отношений с природой или в аутентичном художественном творчестве, романы Э. Елинек воспринимаются как “неженские”. Но именно эта “неженскость” и становится в конечном счете условием обновления феминистской литературы, залогом ее актуальности.

Не вызывает сомнения сам факт обращения Елинек к женской проблематике. Как тонко замечает В. Фис в своей монографии, женское у Э. Елинек не маргинально, но неизбежно [17, 226]. Действительно, широкая общественная проблематика в романах Елинек дается в концентрированном виде, она выводится из бытующих в социуме представлений о семье и мире в целом. Писательница, следуя классикам марксизма¹, судит об общем состоянии вещей по положению женщины.

Но один и тот же жизненный материал, над которым трудится как над бесформенным куском глины художник-гончар, может принимать далеко не одинаковые очертания у разных писателей. У Елинек радикальность творчества создается прежде всего за счет своеобразия авторских решений на формальном уровне. По верному наблюдению У. Шестаг, вещь, которую Эльфрида Елинек пытается донести до читателя, зашифрована не в непосредственно воспринимаемом содержании, но в структуре ее романов [15, 104].

В критике неоднократно указывалось на экспериментальный характер эстетики писательницы [15, 99], который наиболее отчетливо проявился в ее раннем творчестве, в том числе в романе "Любовницы". Но поскольку эксперимент в художественном творчестве сродни эксперименту в науке, а значит, по своей сути есть проявление рационализма, то эксперимент ощущается как нечто инородное и чуждое женскому роману. Фактически Елинек становится на позиции мужской эстетики, что не случайно. Искусственно структурированная реальность позволяет увидеть привычные стороны жизни в новом свете. Как справедливо замечает У. Шестаг, экспериментаторство романистки следует понимать как "способ проверки на прочность реальности и языка" [15? 99].

Развенчивая гендерные стереотипы эстетики, Елинек прибегает к пародийному осмыслению жанра тривиального женского романа о любви. Пародия уже отчетливо звучит в самом названии — "Любовницы". Автор как бы играет с наивным читателем, чьи ожидания традиционной любовной истории разбиваются с первых же строк о заостренную сатиру, призванную разоблачить стандартные представления о взаимоот-

ношениях полов, семье и браке в буржуазном обществе.

Личная жизнь утрачивает в современном западном мире свою суверенность, подпадая под действие всеобщих социально-экономических отношений. Сама любовь описывается автором в терминах марксовской политэкономии как предмет купли-продажи, обладание которым заставляет героиню романа вступать в нешуточную конкурентную борьбу. Овеществление чувства любви приводит к тому, что и сами елинековские герои утрачивают черты живых существ, превращаясь в винтики гигантской машины производства-потребления.

Грань между живым и вещным мирами стерта в романе. Неодушевленные предметы персонажируются, в то время как человеческие существа деперсонажируются, уравниваясь с бездушными вещами.

"Каждый швейный автомат делает одну строчку. Ему это никогда не надоедает. Он выполняет свою операцию..."

Каждую машину обслуживает специально швея, и ей это никогда не надоедает. Она выполняет свою операцию" [2, 7].

Параллелизм в передаче деятельности человека и машины рождает представление о реальности как о метаболе (термин М. Н. Эпштейна [11, 167]). Вещи и люди взаимозаменяемы не только в сфере труда и производства, но и в личных отношениях, которые носят рыночный характер.

Героиня Елинек, молодая фабричная работница Бригитта, уставшая от монотонной и бесперспективной работы и желающая изменить свою горькую судьбу посредством выгодного с ее точки зрения замужества на электрике Хайнце, рассуждает вполне современно — в рыночных категориях, когда оценивает свои шансы в этом матримониальном предприятии:

"У Бригитты есть ее тело.

Кроме ее тела, на рынок одновременно выставлено много других тел.

У Бригитты есть грудь, есть бедра, есть ноги, есть мохнатка между ног.

У Бригитты есть молодость...

Лет Бригитте становится все больше, а женственности — все меньше, конкурентки становятся все моложе, женских прелестей вокруг — все больше" [2, 15-16].

Казалось бы, что о любви здесь не может быть и речи. Однако понятие любви и всего того, что с ним связано, настойчиво заявляет о себе в романе как клишированный образ, превращающийся в удобное средство манипулирования чужим сознанием и в то же время в средство самообмана.

¹ *Примечание.* Применение Елинек принципов марксистского анализа объясняется в какой-то степени фактом членства писательницы в коммунистической партии Австрии. См.: Vis V. Darstellung und Manifestation von Weiblichkeit in der Prosa Elfriede Jelineks. — Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1998. — S. 249.

“— Я люблю тебя, — говорит Бригитта.

<...>

— Я так тебя люблю. От этого чувства не уйдешь, это — любовь. Мне кажется, будто я знакома с тобой всю жизнь, с самого раннего детства.

<...>

— С нами происходит что-то необычное, — говорит Бригитта, — что-то новое и тревожное... Это — любовь. Я теперь точно знаю, что люблю тебя, и мне радостно, что я это знаю” [2, 29-30] и т. д. и т. п.

Если Бригитта руководствуется в своих любовных излияниях прежде всего голым расчетом, прибегая к избитым формулировкам, то вторая главная героиня Паула предстает менее испорченной. Она искренне мечтает о любви, но и ей автор отказывает в праве стать воплощением истинного чувства. Любовь Паулы в конечном счете не менее фальшива, чем любовь Бригитты. Разница, пожалуй, заключается в степени искусственности двух героинь. Источник, из которого обе черпают представления о любви, — дешевые песенки и бульварные романы.

“Вот, стало быть, во мне теперь поселилось чувство, которое называют любовью”, — говорит себе Паула в который раз.

“Кроме того, во мне живет желание иметь детей.

Этому чувству сопротивляться бесполезно” [2, 105] и т. д. и т. п.

Стереотипны не только формы словесного выражения чувств обеих героинь, но и их цели. Паула хочет получить квартирку в маленьком домике, где будут царить уют и чистота. Бригитта мечтает о доме побольше, а также о магазинчике с мастерской.

И хотя только Бригитта получает все желаемое, а мечты Паулы оборачиваются своей противоположностью (незаконченная учеба, внебрачный ребенок, муж-алкоголик, развод, занятие проституцией), автор не обнаруживает принципиальных различий в судьбах героинь. В свете сказанного вполне оправданна форма романа, построенного по типу параллельного монтажа. Судьбы Бригитты и Паулы взаимно комментируются.

“У Бригитты и Хайнца нет своей истории. У Бригитты и Хайнца есть только их работа. Хайнцу предстоит стать историей для Бригитты, он должен дать ей личную жизнь, потом он должен сделать ей ребенка, будущее которого в свою очередь зависит от Хайнца и его профессии” [2, 11-12].

“Прежде (=до встречи Паулы с Эрихом) жизнь состояла только из работы, дома, хозяйственных забот, подруг, снова из работы, из рабо-

ты по дому и из работы в швейной мастерской (в последнее время). И была эта жизнь неправильной и неполной. Теперь все это не имеет значения, ведь пришла любовь, наконец-то пришла, и Паула наконец-то стала человеком” [2, 55-56].

Единство героинь достигает своего апогея в одной из последних глав романа под названием “Свадьба”. Этот кульминационный момент в судьбах обеих героинь также представлен параллельно. Топос свадьбы, социально и психологически нагруженный в мелкобуржуазном сознании и порожденной им тривиальной литературе, подлежит коренной ломке у Елинек. Представление о свадьбе как о единичном и уникальном событии в жизни человека писательница беспощадно рушит, прибегая к стилистическим приемам лексико-синтаксического параллелизма и аккумуляции, призванных продублировать единичную с точки зрения индивидуума ситуацию, а следовательно, создать впечатление о ней как об избитой, лишенной личностного наполнения. Применение клишированных народных выражений одновременно призвано разоблачить мертвый язык как хранилище стереотипных форм мышления.

“Наконец-то Бригитта обрела то, чего ей действительно в жизни не хватало; с п у т н и к а и в горе и в радости.

Наконец-то Паула обрела то, чего ей действительно в жизни не хватало; с п у т н и к а и в горе и в радости” [2, 216].

«Хайнц теперь “хозяин в доме”, как он с удовольствием выражается.

Эрих теперь “хозяин в доме”, как ему подсказывают окружающие» [2, 216-217].

“Бригитта очень счастлива.

Паула очень счастлива.

Бригитта своего добилаась.

Паула своего добилаась” [2, 216].

Можно сказать, что героини Елинек испытывают “эйфорию в условиях несчастья” [5, 7]. Последняя фраза о мнимом счастье звучит откровенно иронически в контексте всего произведения, где автор как высшая инстанция владеет абсолютной горькой истиной о реальном убожестве и ограниченности бытия своих героинь. Именно присутствие неусыпного авторского ока создает непреодолимую пропасть между тривиальным образом, лежащим на поверхности повествования, и противоречащей ему глубинной идеей произведения.

Несобственно-прямая речь, которая широко применяется в романе, служит признаком недоверия героям. Автор не позволяет им толковать собственные мысли и поступки. Только он сам ощущает себя вправе судить их. Авторское начало “просачивается” в прочно загерметизи-

рованное сознание героев. При этом основной парадокс заключается в том, что, чем надежнее герои чувствуют себя в своей капсуле, тем безжалостнее разрушает ее внешний наблюдатель и судья – автор.

Авторская повествовательная позиция, выбранная в "Любовницах", не типична для женского романа, одним из принципов эстетики которого было провозглашено вживание во внутренний мир героя/героини, а не абстрагирование от него, как это имеет место у Елинек. Не типичное для женщины "высокомерие интеллекта" (Т. Манн) заставляет романистку занять позицию доминирования над своими героями. Р. Шмидт предлагает образное сравнение героев Елинек с мухами в паучье (то есть авторской. – А. В.) паутине ("wie Fliegen im Spinnennetz") [16, 464].

Елинек отказывает своим героям – как мужчинам, так и женщинам – в праве на индивидуальность. Будучи представителями определенных социальных типов, носителями наиболее характерных для них черт, герои "Любовниц" лишены глубокой психологии. Им заказано личностное развитие. Невозможность изменения результируется из позиции богоподобного автора, знающего не только прошлое и настоящее, но и будущее своих героев. Бригитта и Хайнц, Паула и Эрих всегда самотождественны: в начале романа они те же самые, что и в конце.

Многочисленная кольцевая композиция произведения. Предисловие заканчивается словами:

"Время от времени одна из женщин пытается ухватиться за проходящую мимо жизнь и немножко поболтать с ней.

Увы, как часто жизнь уносится прочь в автомобиле, и на велосипеде за ней не угнаться. До свидания!" [2, 8].

Послесловие завершается аналогично:

"Паула попалась. И если жизнь как-нибудь будет проходить неподалеку, Паула не попытается с ней заговорить. Она теперь очень не разговорчива.

Смотри, Паула, вот она, жизнь, проходит совсем близко! Но Паула, отвернувшись, роется в сумочке и ищет ключи от машины.

До свидания, Паула, и доброго тебе пути" [2, 250].

Движение иллюзорно: даже имея автомобиль, а не велосипед, за настоящей жизнью елинековским героиням не поспеть. Успех Бригитты, как и неуспех Паулы, представлены в романе как взаимозаменяемые категории, поскольку незатронутой изменениями остается духовная сущность героинь.

Даже любовь-ненависть Бригитты к Хайнцу лишена в романе психологической маркиров-

ки. Чувства елинековских героинь и героев заморожены, лишены жизненной динамики. Не случайно в романе неоднократно возникает метафора холода. О поле, на котором стоит на коленях Бригитта с щеткой перед унитазом в дачном домике родителей Хайнца, сообщается следующее: *"Пол этот холоднее, чем любовь, зовущаяся Хайнцем"* [2, 16]. В сарае, где Паула, как и многие другие ее односельчанки, впервые узнала любовь мужчины, *"царит ледяной холод"* [2, 142].

К метафоре холода критики не раз прибегали, пытаясь определить идейно-формальное содержание всего романа. Так, Х. Бет, увидевшая в елинековских образах среднестатистические типы из социологии Эмиля Дюркгейма, пишет: *"Эти обескровленные, синтетические существа, которые легко могли бы стать в своей тотальной искусственности порождением мозговой деятельности статистов, излучают атмосферу ледяного холода и практически полностью замораживают действенную силу романов, не выходящую за рамки разрабатываемой в них тематики"* [12, 137].

Холодность романа "Любовницы" многие литературоведы связывают с личностными особенностями биографического автора. Например, статья З. Леффлер в газете "Цайт" носит полемически заостренное название *"Эльфрида Елинек – специалист по ненависти"* [14].

Несомненно, здесь налицо путаница понятий: реальную Эльфриду Елинек как личность ошибочно отождествляют с автором в ее романах, в данном случае – в "Любовницах". Нужно помнить, что "полнота творчества заключена не в фигуре "биографического автора", а в том авторе, который предстает как личность литературная..." [7, 45], и что "рассказчик – это роль, которую автор выдумывает и берет на себя" [13, 206]. В противном случае складывается вышеописанная ситуация, к которой сама Елинек как биографическая личность относится следующим образом: *"Критики зачастую не в состоянии различать между мной как личностью и тем, что я описываю в своих текстах, то есть между мной и той "вестью", которая в них содержится. Они обрушиваются на "вестника", вместо того чтобы задуматься над "вестью"*» [цит. по: 2, 251].

"Весть", которую автор посылает своим читателям, – это предупреждение об опасности духовного опустошения, породившего в современном технократическом мире обезличенный образ "одномерного человека", особенностям мышления и поведения которого философ Г. Маркузе посвятил книгу с одноименным названием. В рамках художественного произведения Э. Елинек воплотила идею Маркузе о неопостижимом для самого человека, добровольном

саморепрессировании, ведущем к редукции сознания [5, 7]. В этом смысле схематизм, вызывающий упреки критиков [12, 136-138], вполне обоснован, поскольку служит воссозданию существующих в самой реальности упрощенно-выхолащенных явлений.

Отвлеченно-умозрительный способ представления судеб героев и вытекающий отсюда дидактизм позволяют говорить о притчево-аллегорическом характере произведения Елинек. В одном из интервью писательница признается: «Собственно это (=роман “Любовницы”) — эмансипаторская книга, что подтвердили многие женщины из провинции. Для них “Любовницы” стали чем-то вроде Библии» [15, 106]. Замечание романистки вполне правомерно: ведь язык Библии — это язык притчи.

По мнению П. Толстогузова, жанровый канон притчи составляет “сюжет, банальный, как сама жизнь, в ее привычных, обыденных формах, и толкование, сложное, зачастую изошренное, как та же самая жизнь при более пристальном взгляде на нее” [9, 233]. В. А. Пестерев выделяет в притче два уровня — конкретно-реальный и условно-обобщенный: «И именно на их стыке возникает параболическая содержательность формы, которая есть взаимоотражение и переключка “смыслов” этих двух планов» [6, 32].

Двумерное пространство притчи, на которое указывают исследователи, характерно и для романа Елинек. Как уже отмечалось выше, в нем отсутствует развитое сюжетное движение; действующие лица лишены глубинной психологии, замкнуты в определенной статической комбинации душевных свойств и предстают в своем этическом выборе (если о таковом вообще может идти речь применительно к миру елинековского романа) как объекты художественного наблюдения [1]. Вместе с тем, кажущийся редукционизм произведения австрийской писательницы преодолевается посредством органичного “прорастания” притчевого смысла из самой бытовой реальности.

Морализаторство притчи требует актуализации авторского сознания: “Притча — это всегда авторское повествование. <...> Неизменно романное повествование как притчевое складывается на уровне авторского сознания, но не сознания героев” [6, 33]. Как уже отмечалось, автор в “Любовницах” занимает именно такую позицию доминирования, которая необходима для обоснования притчевого ригоризма.

Комплексный анализ формально-структурных особенностей “неженского” романа Елинек позволяет сделать вывод о близости примененного ею творческого метода мужской эстетике, в частности, брехтовскому эпическому театру. Для

метода Б. Брехта, как известно, характерны «жадное пристрастие к приметам современного в жизни, отрицание сентиментальной мечтательности, архаической “красоты” и психологических “глубин” во имя принципов практичности, полезности, конкретности, организованности и т. п.» [10, 25].

Елинек, как и Брехт, намеренно отказывается от того, чтобы посредством искусства создавать иллюзию правдоподобия. Она сознательно прибегает к отклонению от привычного образа знакомых вещей, фактически беря себе на вооружение знаменитый прием очуждения. Арсенал средств, вызывающих аналитически-незаинтересованный взгляд на изображаемое явление, у Елинек близок брехтовскому:

— минимум обременяющих читательское восприятие деталей;

— иронически-дерзкие, провоцирующие заголовки, часто кричаще несоответствующие клишированным фразам из тривиально-сентиментального контекста (например: “*Мы опять так здорово потрахались!*” и “*Нам жизнь дает одна любовь!*”; “*Бригитта ненавидит Хайнца*”, “*Обрюхатой Бригитте*” и “*Вот и пришла любовь*” и т. д.);

— бесцеремонное вмешательство автора посредством комментирования и анализа происходящего (например, один из заголовков гласит: “*Различия между Сузи и Бригиттой. Возможное сходство одной и другой*”);

— откровенное обнажение структурных принципов романа (наличие “Предисловия” и “Послесловия”, нарочитый параллелизм построения, сообщение автора о его интенциях в последовательности представления событий — заголовок “*В этом месте мы несколько неожиданно прервем судьбу Бригитты*”);

— любовь к парадоксам и переосмысленным афоризмам (“*Бригитта говорит, что Хайнц для нее — весь мир. Поэтому ее мир так невелик*” [2, 33]; “*Что-то внутри подсказывает ему (=Хайнцу): стремись вперед! Это же говорят и умудренные жизненные опытом родители, которые еще ни разу не покидали своего насиженного места*” [2, 34] и т. д.);

— резкая смена повествовательных перспектив, позволяющая держать внимание читателя в постоянном напряжении

(“— *О, Боже, как я люблю тебя, — говорит Бригитта Хайнцу.*

— *И я чувствую то же самое, — отвечает Хайнц.*

Отец его чувствует боль в позвоночнике, потому что он работает шофером-дальнобойщиком...” [2, 35]).

Цель Елинек, как и ее предшественника-мужчины (Брехта), — не примирить читателя с

несовершенным бытием, а настроить его против, поскольку именно конфронтация заключает в себе возможность изменений.

Ответ на вопрос: могут ли писать женщины так, как пишет Елинек, — однозначен: могут и должны для того, чтобы сохранить и преумножить эманипаторский потенциал феминистской литературы, обеспечить ее жизнеспособность и преобразовательную силу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Притча / С. С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия / Гл. редактор Сурков А. А. — М.: Советская энциклопедия, 1971. — Т. 6. — С. 20-21.

2. Елинек Э. Любовницы / Пер. с нем. и послесл. А. Белобратова. — СПб.: Симпозиум, 2001. — 253 с.

3. Жеребкина И. "Прочти мое желание..." Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм / И. Жеребкина. — М.: Идея-Пресс, 2000. — 256 с.

4. Иригарэ Л. Пол, который не единичен / Л. Иригарэ // Введение в гендерные исследования / Хрестоматия: В 2-х ч. / Под ред. С. В. Жеребкина. — Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. — Ч. 2. — С. 127-135.

5. Маркузе Г. Одномерный человек: Исследование идеологии Развитого Индустриального Общества / Г. Маркузе. — Москва: "Refl-book", 1994. — 368 с.

6. Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия / В. А. Пестерев. — Волгоград: ВолГУ, 1999. — 312 с.

7. Рымарь Н. Т. Теория автора и проблема художественной деятельности / Н. Т. Рымарь, В. П. Скобелев. — Воронеж: Логос-Траст, 1994. — 264 с.

8. Сиксу Э. Хохот Медузы / Э. Сиксу // Введение в гендерные исследования / Хрестоматия: В 2-х ч. / Под ред. С. В. Жеребкина. — Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. — Ч. 2. — С. 799-821.

9. Толстогузов П. Притча / П. Толстогузов // Лит. учеба. — 1987. - № 3. — С. 232-234.

10. Фрадкин И. М. Бертольт Брехт: Путь и метод / И. М. Фрадкин. — М.: Наука, 1965. — 374 с.

11. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков / М. Н. Эпштейн. — М.: Сов. писатель, 1988. — 416 с.

12. Beth H. Elfriede Jelinek // Neue Literatur der Frauen: Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart / hrsg. von H. Puknus. — München: Beck, 1980. — S. 133-138.

13. Kayser W. Wer erzählt den Roman? // Zur Poetik des Romans / hrsg. von V. Klotz. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965. — S. 197-216.

14. Löftier S. Elfriede Jelinek — Spezialistin für den Hass // Die Zeit. — 4.11.1983.

15. Schestag U. Sprachspiel als Lebensform: Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks. — Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 1997. — 243 S.

16. Schmidt R. Westdeutsche Frauenliteratur in den siebziger Jahren. — Frankfurt am Main: R. G. Fischer, 1982. — 350 S.

17. Vis V. Darstellung und Manifestation von Weiblichkeit in der Prosa Elfriede Jelineks. — Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1998. — 454 S.

Рецензент — А. Б. Ботникова.