

Г. В. КУЧУМОВА

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫЙ РОМАН  
1980-2000 гг.:  
курс на демифологизацию

МОНОГРАФИЯ

Самара  
2009

ББК 83.3(4)  
К 95

*Печатается по решению Редакционно-издательского совета  
Самарского государственного университета*

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *А. С. Бакалов*  
(Поволжская государственная социально-гуманитарная академия)

доктор филологических наук, профессор *Т. Н. Андреюшкина*  
(Тольяттинский государственный университет)

**Кучумова, Г. В.**

К 95 Немецкоязычный роман 1980-2000 гг.: курс на демифологизацию : монография / Г. В. Кучумова. — Самара : Самар. гуманит. акад., 2009. — 152 с.

ISBN 978-5-98996-083-5

В монографии рассматривается феномен немецкоязычного романа конца XX века в аспекте проблемы демифологизации. В книге обозначена специфика позиции современных писателей-мифоборцев («апокалиптических» и «интегрированных») критиков потребительской культуры и потребительского типа сознания), выявлены способы критического описания неподлинных форм существования в формулах современного вуайеризма, номадизма и тоталитаризма, раскрыт механизм мифологического обезличивания индивида с позиций коллекционера как нового типа художника.

Издание адресуется специалистам-литературоведам, студентам, аспирантам, а также всем, интересующимся немецкоязычной литературой.

**ББК 83.3(4)**

ISBN 978-5-98996-083-5

© Г. В. Кучумова, 2009

## ВВЕДЕНИЕ

Во второй половине XX века происходят парадигмальные сдвиги на всех этапах социокультурного здания западноевропейской культуры. На смену великому проекту просвещения человечества приходит новый социокультурный проект – общество и культура потребления. Его реализация приводит к становлению нового типа социальности (массового потребительского, а на новом рубеже веков – еще и информационного общества), нового типа культуры (гедонистической, массово-развлекательной) и нового типа сознания («абстрактного» человека, человека-потребителя).

Новые культурные феномены сразу же попадает в эпицентр теоретических и культурологических построений. Пессимистические настроения франкфуртских теоретиков – М. Хоркхаймера и Т. Адорно – по поводу «смерти» культуры и ее классических ценностей поначалу представляются единственно возможной стратегией сопротивления европейских интеллектуалов новым социальным феноменам. Со временем позиция «апокалиптических» теоретиков уравнивается оптимистической идеологией так называемых «интегрированных» критиков. Итальянский семиотик Умберто Эко полагает, что в сложившейся культурной ситуации все, что способно оказывать сопротивление, имеет шанс выжить, лишь приспособиваясь к новому формату культуры, интегрируясь в массовое общество.

Французские философы Ролан Барт и Жан Бодрийяр продолжают критическое описание новейшего состояния западной цивилизации, которое характеризуется разрастанием искусственных образований и механизмов, умножением числа «тривиальных» мифов или «симулякров» настоящего социального и культурного бытия. Основная мысль, пульсирующая в их теоретических построениях, заключается в том, что жизнь современного человека предельно идеологизирована и что идеология массовой культуры и средства массовой информации формируют в сознании человека-потребителя «нетрадиционные», или «тривиальные» мифы. Р. Барт дает семиотическую интерпретацию мифов обыденного сознания. В своей книге «Мифологии» (1957), посвященной анализу отдельных мифов потребительской культуры, он говорит о неподлинности переживания мира, данного человеку в культурном опыте, о зараженности его паразитарными, вторичными идеологическими смыслами<sup>1</sup>. На онтологическом уровне критику обще-

---

<sup>1</sup> Барт Р. Мифологии. М. : Издательство им. Сабашниковых, 1996.

ства потребления осуществляет и Ж. Бодрийяр. Бартовский термин «миф», обозначающий единицу ложного, неподлинного смысла, функционирующего в культуре, Бодрийяр заменяет другим, имеющим философско-онтологическую традицию, – термином «симулякр»<sup>2</sup>. В книге «Система вещей» (1968) Ж. Бодрийяр последовательно описывает риторический дискурс современных мифов, циркулирующих в современном обществе потребления<sup>3</sup>.

Ситуация «апокалиптических» и «интегрированных» критиков общества и культуры потребления проигрывается в художественном дискурсе немецкоязычного романа 1980-2000 гг. Описание современного состояния культуры продолжают представители так называемой «шоковой литературы» (Э. Елинек) и представители «литературы провокаций», или немецкой молодежной литературы 1990-х (К. Крахт и другие).

Австрийская писательница Эльфрида Елинек – «чувствительный сейсмограф» – одна из первых в немецкоязычном пространстве открыто говорит об опасности непомерно разрастающихся мифологических образований в современном обществе и культуре потребления. В формулах непристойного – резко, язвительно, саркастично – она развенчивает наиболее значимые феномены современного западного мира, принявшие форму мифа. Намеренно отказываясь от поисков подлинной реальности, Елинек весь свой «критический заряд» направляет на деструкцию мифов потребительского сознания. Ее творчество в целом можно назвать сплошным «антимифом». Начиная с 1970-х годов, писательница последовательно прорабатывает в своих текстах почти все тривиальные мифы посткультурного пространства.

Немецкие писатели 1990-х, интегрированные в «культурную индустрию», свою задачу как современных мифоборцев видят в том, чтобы обозначить сложившиеся в обществе стереотипы и тривиальные мифы, иронически обыграть их в поле постмодернизма. Деструкция мифологических образований осуществляется молодыми авторами с позиций выстроенного ими иронического дискурса. Используя позицию авторского превосходства, которая служит основанием для иронического отношения к объекту изображения, «интегрированные» критики называют вещи своими именами, предъявляя читателю шокирующие интерпретации знакомой всем реальности. Провоцируя живую реакцию обывателя на клишированные образы и стереотипы, они добиваются эффекта оуждения, который и разрушает мифологические образования.

---

<sup>2</sup> *Зенкин С. Н. Жан Бодрийяр: время симулякров // Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр ; пер. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М. : Добросвет, 2000.*

<sup>3</sup> *Бодрийяр Ж. Система вещей / пер. с фр. С. Зенкина. М. : Рудомино, 1995.*

Ключевой проблемой в пространстве современной культуры становится проблема «мифологии мифолога», или, как ее формулировал теоретик и практик мифологий Р. Барт, проблема венаходимости исследовательского сознания. Мифоборцу необходимо найти место, откуда можно говорить. Если в 1950-х годах Р. Барт пытался описать идеального борца с мифами как своего рода романтического ироника, для которого предпосылкой истины может оказаться сарказм, то позднее он делегирует эти полномочия писателю-художнику.

На исходе XX века в пространстве десакрализованной культуры и в ситуации невозможности «сотворения истины бытия» (Хайдеггер) современный художник стоит перед выбором:

– занять *позицию решительного «борца» с тривиальными мифами*, поскольку выстраивание общего смыслового пространства, прорыв к подлинным основам бытия становится для него невозможным («конец великих повествований»);

– предпочесть *позицию анонимного художника*, который, архивируя и коллекционируя «означающие», как бы скользит по поверхности жизни, то есть не отвечает своему бытийному, историческому предназначению. В этом случае в художественном тексте выговаривается сама реальность, избыточная неподлинными формами существования. Введение в художественное пространство романа фигуры активного потребителя мифов – архивиста, вуайериста, коллекционера – позволяет писателю смоделировать и пародийно обыграть современную ситуацию неконтролируемого разрастания неподлинных форм существования симулякральной и виртуальной реальности в формате «культурного каталога», в формулах вуайеризма или тоталитаризма;

– переключить *решение творческой задачи «сотворения истины бытия»* в регистр эстетического любования (наподобие составления культурных архивов и коллекций). При этом фигура художника «вырождается» в фигуру архивиста или коллекционера, интуитивно ищущего себе опоры, главным образом, в традиционных, выработанных внутри европейской культуры на протяжении многих столетий принципах художественного выражения. Если архивист опирается на традиционные для культуры способы описания новой реальности изнутри и извне («культурные» дневники и развернутые «культурные» каталоги), то коллекционер направляет свои усилия на поиски главного эстетического принципа, организующего целостность его коллекции, целостность его Я.

Разрушение мифов обыденного сознания осуществляется современным писателем в актах намеренного акцентирования, утрирования размытых в постмодернистской культуре границ между высоким искусством

и искусством массово-развлекательным. «Опасное сближение» классических и профанных ценностей обыгрывается в разных регистрах – от легкой грустной иронии, пародийно-гротесковых, фантастически-причудливых форм и язвительного сарказма до изображения «физиологического ужаса» («эффект ожутчения», по М. Эпштейну). Разрушение мифологического образования, его «остранение» как взгляд со стороны, его подача в новой «подсветке», в новых неожиданных контекстах, замена «эмоционального очищения» при восприятии высокой культуры более действенным «критическим катарсисом» позволяет читателю занять отрезвляющую позицию по отношению к демистифицированной реальности.

Поставленная в монографии цель – исследование современного немецкоязычного романного дискурса 1980-2000 гг. в аспекте проблемы демифологизации – диктует следующие задачи:

- обозначить специфику позиции современных писателей-мифоборцев – «апокалиптических» или «интегрированных» критиков потребительской культуры и потребительского типа сознания;

- проследить «подрывную» стратегию разрушения мифологических образований в романах Э. Елинек;

- рассмотреть программу дешифровки мифов, которая реализуется в романах «новых архивистов» в формате «культурных» каталогов;

- выявить способы критического описания неподлинных форм существования в формулах современного вуайеризма, номадизма и тоталитаризма;

- вскрыть механизм мифологического обезличивания индивида с позиций коллекционера как нового типа художника.

Решение этих конкретных задач и составляет содержание данной монографии.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### Немецкоязычное литературное поле 1980-2000 гг.: «апокалиптические» и «интегрированные» критики. Проблема «мифологии мифолога»

#### 1.1. «Подрывная» стратегия разрушения мифов в романах Э. Елинек

Современную культуру с ее центральным гедонистическим девизом «потреблять и наслаждаться», нацеленную на постоянное производство все новых мифологических образований, Р. Барт, вслед за Леви-Строссом, называет «привилегированным полем мифологических значений»<sup>1</sup>. В культурном пространстве осуществляется борьба мифов не только с «чистым», немифологизированным сознанием, но и их борьба между собой за господство в общественном сознании. Вся совокупность мифов нового времени и разнообразие их форм в конечном итоге есть порождение единого типа сознания — потребительского, целостный образ которого воссоздан Р. Бартом в книге «Мифологии». В ней же речь идет о существенной трансформации самой фигуры интеллектуала-художника, движущегося в поле тривиальных мифов. Р. Барт одним из первых заговорил о необходимости появления нового типажа интеллектуального борца с мифами, который занимался бы дешифровкой тривиальных мифов, выступал бы разрушителем мнимых и «ложных» пространств, подобно сказочному герою Гофмана («Щелкунчик, или Мышиный король») «расколдовывал» бы мертвое пространство остановившегося времени.

По Р. Барту, разоблачение «тривиальных» мифов становится возможным лишь с позиций исследователя мифов, обладающего циническим и демистифицирующим взглядом на него, либо же с позиций писателя-художника, который средствами создания мифа его же и разоблачает. Фигура писателя, который всегда находится в слепой точке системы, необходима, чтобы в постмодернистской игре был смысл, но чтобы сам писатель при этом был лишен любого определенного смысла («нулевая степень» письма).

В задачу художника-мифоборца входит программа дешифровки, то есть обнаружения под слоем пустых «означающих» некоей системы идей и ценностей, которую общество потребления пытается внушить человеку под видом безобидной коммерческой рекламы или газетного сообщения.

<sup>1</sup> Барт Р. Мифологии. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1996.

(Примеры такой дешифровки можно найти в книге Р. Барта «Мифологии»). Для обнаружения скрытого, идеологического смысла мифологического сообщения необходимо произвести структуралистские операции членения и монтажа, то есть выделить в нем основные элементы и соотнести их друг с другом и с остальными элементами, используемыми в дискурсе. При этом важно помнить, что словесное сообщение выполняет по отношению к образным сообщениям роль организующего, конструирующего начала. Р. Барт далее отмечает, что идеологичен уже сам язык, которым пользуется человеческое сообщество, что словесный текст доминирует в «наивных мифах», в визуальном же ряде он лишь активизирует те смыслы, которые нужны для идеологического воздействия.

Действенным способом борьбы с мифами, по Р. Барту, служит возвращение слову его истории, выстраивание «объяснительного» дискурса, то есть написание критических эссе — «мифологий», в которых детальный анализ их структуры выступал бы деструкцией мифа. Так, в первой — практической — части своей книги «Мифологии» Р. Барт «демантирует» сюжеты, типичные для рекламного текста. Он воспроизводит сюжеты о пеномоющих средствах, о лице Греты Гарбо, о «народном стриптизе» в телешоу, о писателе «на отдыхе», о «ситроене DS-19» и др., используя в процедуре демонтажа принцип «развинтить, чтобы развенчать», и, избавившись, таким образом, от власти стереотипного образа, вернуться к реальному восприятию мира.

Кроме выстраивания «объяснительного» дискурса, Р. Барт предлагает и другие способы избавления человеческого сознания от тривиальных мифов. Спектр их широк: от построения дискурса «жесткого реализма» (бунт против любых идеологизированных языков) до построения иронического дискурса («мягких» форм сопротивления).

В художественном дискурсе немецкоязычного романа 1980-2000-х годов демифологизация осуществляется представителями так называемой «шоковой литературы», среди них — известная своими скандальными романами австрийская писательница Эльфрида Елинек. Жестко, едко, безжалостно, в формулах непристойного она констатирует ущербность состояния современного ей общества, «встраиваясь» в традицию знаменитых «австроненавистников» XX века — Томаса Бернхарда и «патологоанатома» Австро-Венгрии Роберта Музиля.

Намеренно отказываясь от поисков подлинной реальности, от всяких попыток прорыва к подлинным основам бытия, Елинек весь свой «критический заряд» обрушивает на деструкцию мифов современного сознания. Разрушать мифы «ложного» сознания — в этом Елинек видит свое предназ-



начение как художника<sup>2</sup>. Проблема застывшего мифологизированного сознания занимала ее давно. В 1980 году появляется ее эссе под названием «Бесконечная невинность» („Die endlose Unschuldigkeit“, 1980)<sup>3</sup>, в котором она продолжает дешифровку мифов современности, опираясь на теоретические и культурологические построения Р. Барга. Французский теоретик и практик современной мифологии формулирует главный принцип тривиального мифа — «превращении истории в природу»<sup>4</sup>. Он объясняет, что смысл в мифе низводится до состояния формы; «он опустошается, обедняется, из него испаряется всякая история, другими словами — происходит натурализация понятия».

Мифоборец Елинек занимает решительную позицию, выбирая для себя роль язвительного и реалистически беспощадного наблюдателя социальных явлений. В шифрах «жесткого реализма» Елинек осуществляет демонтаж мифологизированной структуры современного общества. Единственно возможным методом разрушения современных мифов становится деструкция. Деструктивный метод основан на игре в семантические нюансы и не позволяет сознанию установить ясный, конкретный смысл. В этом случае смысл определяется лишь «апофатическим» путем. По К. Юнгу, «чистое отрицание» продуктивно, поскольку творчески разрушает объект или образ. В процедуре «чистого отрицания» Елинек, как и К. Юнг, видит искреннюю попытку «ткнуть современников носом в грязную сторону реальности, безо всякой задней мысли, с наивным простодушием художественной объективности»<sup>5</sup>.

Наделенная от природы нетипичным для женщины-писательницы «высокомерием интеллекта» (“der kalte Blick”), Елинек смело использует эту «холодную» позицию авторского превосходства, служащую основанием для жесткого и саркастического отношения к объекту изображения. Для Елинек суть развенчания тривиальных мифов состоит не только в том, чтобы назвать вещи своими именами и предъявить своему читателю «шокирующее зеркало слишком знакомой реальности»<sup>6</sup>. Ради разрушения мифологи-

---

<sup>2</sup> Залесова-Докторова Е. Эльфрида Елинек — совесть австрийской нации // Звезда. 2005. № 3.

<sup>3</sup> Jelinek E. Die endlose Unschuldigkeit // Jelinek E. Prosa – Hörspiel – Essay. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1980. S. 49–81.

<sup>4</sup> Барт Р. Мифологии. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1996. С. 254–255.

<sup>5</sup> Юнг К.Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство. М.: REFC-book. К.Баклер, 1996. С. 66.

<sup>6</sup> Брэх Э. Принцип надежды // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы. М., 1991.

ческих образований она помещает их в самые неожиданные и, чаще всего, в непристойные контексты.

Мощно используя эффект остранения, связанный с нагнетанием чувств широкого эмоционально-экспрессивного спектра (ирония, смех, пародия, сарказм), Елинек сразу переходит к более интенсивным степеням странного. По мнению писательницы, современная литература уже исчерпала «мягкие» средства остранения, притупила чувствительность к странному и необычному. Теперь необходимо осуществить переход к жестким мерам, переключиться в более сильные регистры изображения страшного, ужасного, жуткого, отвратительного. Елинек обращается к сильному «оружию» массовой литературы — «ожутить» явления («культурный шок»), чтобы эмоционально взбудрить психику успокоенного обывателя, «освежить» его чувства, уже притупленные постоянным воздействием массмедийных средств. Она намеренно добивается шокирующего воздействия на читательское восприятие эффекта очуждения, в ряде случаев — «эффекта ожутчения» (М. Эпштейн)<sup>7</sup>, чтобы таким образом разрушить мифологическое образование.

Елинек намеренно снижает принятые в обществе символы (к примеру — живописные альпийские ландшафты Австрии) через подчеркнутое использование их в несвойственном им, пародийном или пародическом контексте, составленном из стереотипов двух (точнее, как минимум, двух) разных лексических и семантических уровней, рядов. Сюжеты многих ее романов разворачиваются в живописных альпийских деревушках или в провинциальных городках предгорья Альп. Традиционные локусы — райские места, сельская тишина, провинциальная идиллия — становятся у Елинек полем беспощадной «борьбы полов», пространством насилия над женщиной и ребенком (роман «Похоть», „Lust“, 1989), местом наслаждения властью над женщиной (роман «Женщины-любвицы» „Liebhaberinnen“, 1975).

В сфере тотального потребления все — не только мир предметный, но и мир человеческих отношений, история, природа, наука и культура — «профанируется» и приобретает свойства потребляемой вещи<sup>8</sup>. Именно классическое наследие прошлого в ситуации всеобщей профанации подвергается, по мнению Т. Адорно, беспощадной «вульгаризации» за счет размывания границ между элитарной и массовой потребительской культурой<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 507.

<sup>8</sup> Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006. С. 259.

<sup>9</sup> Цит. по: Fischer M. Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen „Die Liebhaberinnen“ und „Die Klavierspielerin“. St. Ingebert: Röhrig, 1991. S. 45–46.

Мысль представителя «негативной диалектики» о ценности негативистского потенциала искусства Елинек воспринимает как практическое руководство к действию. Она понимает, что современный ей мир подлежит отрицанию, чтобы в этом отрицании (апофатический проект) выявить и обозначить его «гуманистический» потенциал.

Для пробуждения обывательского сознания от сна, от самоуспокоенности Елинек обращается к самым «сильным» мифам в немецкоязычной культуре, имеющим сакрально романтический ореол. Основным культурным ресурсом для очуждения у Елинек выступает классическое наследие немецкоязычной культуры — музыкальное наследие прошлого и классическая немецкая литература. Так, текст немецкой классической музыкальной культуры писательница дерзко имплантирует в разные контексты — в контекст обыденной жизни провинциалов, в гастрономический, досуговый. Смена этих контекстов, определяющая культурную конструкцию пародии у Елинек, придает элементам поведения и высказывания характер ненатуральности, сделанности, театральности, а потому — как бы нереальности, несущественности и, главное, придает ее героям видимость «псевдо-существования». Функция подобного пародирования — обесмыслить и переозначить всю сферу человеческого бытия, то есть пародийно отразить все социальные и культурные изменения в обществе тотального потребления.

Ткань многих романов Елинек пронизана музыкальной темой. Так, главная героиня самого «музыкального» романа Елинек «Пианистка» Эрика Кохут — рядовая преподавательница Венской консерватории, воспитанная на классических произведениях Гайдна, Моцарта, Бетховена, Баха, — ведет вполне благонравный образ жизни. Днем она дает уроки музыки, вечера проводит вместе со своей престарелой матерью перед экраном телевизора, а по выходным дням отправляется за город на природу. Уклад ее жизни полностью соответствует стереотипу среднестатистической австрийской семьи. Под давлением деспотичной матери она вынуждена посвятить себя музыке, жертвуя своими детскими и юношескими интересами. В обывательской среде музыкальное образование, считающееся образованием элитарным, аристократическим, расценивалось как социальный знак престижа, как атрибут материального благосостояния. Этим автор объясняет стремление большинства родителей в мелкобуржуазных семьях привить своим детям музыкальную культуру, чтобы в дальнейшем эксплуатировать музыкальный талант ребенка, сделать его надежным источником инвестиций. Эрика становится жертвой подобного музыкального образования, не ставшего ее призванием, но насильственно навязанного ей честолюбивой матерью. Сами занятия музыкой и ее преподавание становятся для Эрики своего рода повседневной повинностью, которую она исполняет нехотя.

Классическая музыка в романе «Пианистка» низводится не только к уровню каждодневного труда, лишённого вдохновения, но до уровня физиологического поглощения пищи. Так, мать Эрики, далекая от понимания музыкальной культуры, предлагает дачникам качественную и свежую музыку в обмен на качественное парное молоко („echte frische Musik zu ihrer garantiert echten kuhwarmen Milch“)<sup>10</sup>. Метафора «музыка — вкусное блюдо» проигрывается в тексте романа неоднократно. На одном из музыкальных вечеров «гости набрасываются на яства и с громким чавканьем улетают рагу из барочной музыки» („Die Gäste stürzen sich auf die Tafel und schmatzen am barocken Ragout“)<sup>11</sup>. Тело Эрики писательница называет вместительным холодильником, в котором искусство хорошо сохраняется („ein einziger grosser Kühlschrank, in dem sich die Kunst hält“)<sup>12</sup>. Культура же в целом сравнивается с кашей, «которая никогда до конца не сварится»<sup>13</sup>, („der Kulturbrei, der nie fertig gekocht ist“)<sup>14</sup>.

Многие романские эпизоды Елинек реализуются через музыкальные метафоры, сравнения, аналогии. Так, соитие в романе «Похоть» („Lust“, 1989) трактуется как встреча смычка и скрипки или как игра пианиста, терзающего клавиши рояля. Сфера музыки — организованный на фабрике хор — позволяет ее директору контролировать трудовую дисциплину и обеспечивать рабскую покорность своих работников. Благоклонность директора получают только те работники, которые вынужденно участвуют в хоровом пении. Сама система управления рабочими фабрики осуществляется посредством принудительного участия их в хоре, главным дирижером которого выступает сам господин директор<sup>15</sup>. Сын директора, как и Эрика Кохут из романа «Пианистка», также становится жертвой музыкального воспитания. Ребенок в семье уподобляется вьючному животному, которого нещадно эксплуатирует деспотичный отец. „Und der Vater legt ihm die Geige an, dass die Schaumflocken vom Gebiss sprühen“ („Отец надевает на сына удила скрипки, так что ключья пены летят с оскаленной морды“)<sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986. S. 37.

<sup>11</sup> Op cit. S. 63.

<sup>12</sup> Op.cit. S. 23.

<sup>13</sup> Елинек Э. Похоть. Роман / пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 301.

<sup>14</sup> Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin. S. 190.

<sup>15</sup> Елинек Э. Похоть. С.9.

<sup>16</sup> Jelinek E. Lust. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1999. S.10. — Елинек Э. Похоть. С.11.

В современном обществе тотального потребления классическая музыка становится своего рода «мешающим фактором»<sup>17</sup>. Музыка, имеющая прямое воздействие на душу человека, выпадает из зоны логоцентризма, поскольку не подлежит полной артикуляции в социальном пространстве. Как инструмент трансцендирования в бес/до/с/мысленное и как преимущественно субъективное переживание, музыка нарушает привычный ход времени, точнее, отчетливо констатируя его нехватку» (Э. Блох). Музыкальная культура разрушает все социальные коды и модели социального поведения человека, поэтому она стала первостепенным сектором, который стремится контролировать и присвоить себе идеологию нового общества, констатирует Елинек.

Музыка не случайно помещается писательницей в один контекст с сексуальными и властными отправлениями. Современное «непристойное» общество, осуществляя свой контроль над сексуальностью через ее артикуляцию и репрезентацию в рекламном тексте, экспонирует объект сексуального желания многократно и многообразно — в литературе, шоу-бизнесе, во всех средствах массовой информации. Классическая музыка также превращается в обществе тотального потребления в товар, готовый к употреблению. Филармония, в стенах которой звучит высокая музыка, приобретает в романах Елинек сходство с публичным домом.

Воплощенная писательницей в художественной форме, идея вхождения классики в массовую культуру повторяет в общих чертах философскую концепцию Г. Маркузе. Маркузе видел главную силу культуры в ее «остранении» (термин В. Шкловского), создающем измерение истины. Размывание границ между культурой повседневного и классической культурой ведет к утрате этого обличающего потенциала истинного искусства, к утрате возможности обретения истины. Поэтому на современного художника возлагается особая задача — создавать все новые и неожиданные контексты для создания эффекта «остранения».

В актах демифологизации Елинек постоянно играет на самом принципе взаимоуничтожающего сопоставления — от монтажа несовместимых цитат до выстраивания самых разных дискурсов: религиозного, литературного, рекламного, порнографического. Чаще всего Елинек обращается к текстам классической немецкой литературы (Гете, Шиллер, Рильке, Гельдерлин и др.). Цитирование в непристойных контекстах, например, Гельдерлина с его нарочитым пафосом выходит далеко за рамки простой сатиры<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Запрет на музыку в тоталитарном обществе, например, в романе Г. Казака «Город за рекой».

<sup>18</sup> *Janz, M. Elfriede Jelinek / Hrsg. von Christa Görtler. Frankfurt am Main, 1990. S. 114.*

Так, использование перевернутых цитат (пример из „Abendphantasie“ того же Гельдерлина) в романе «Похоть» позволяет Елинек рассказать о незавидной судьбе ее героини, никак не соответствующей мифу о счастливой возлюбленной. Для сравнения достаточно одного примера.

Текст «Вечерних фантазий» Гельдерлина:

„Wohin denn ich? *Es leben die Sterblichen*  
Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh  
Und Ruh  
Ist alles freudig; warum *schläft* denn  
*Nimmer* nur mir *in der Brust der*  
*Stachel*“<sup>19</sup>.

И как это в тексте романа Елинек «Похоть»:

„Es klingt, die Frau lässt sich viel gefallen und *es leben die Sterblichen von Lohn und Arbeit*, aber, nicht wahr, Musik gehört halt einfach dazu. Der Direktor hält die Frau mit seinem Gewicht nieder. Um *die freudig von der Müh zur Ruh wechselnden Arbeiter* niederzuhalten, genügt seine Unterschrift, er muss sich nicht mit seinem Körper drauflegen. Und *sein Stachel schläft* nie an seine Hoden. Aber *in der Brust schlafen* die Freunde, mit denen er einst ins Bordell ging“ (курсив наш. — Г. К.).

В многочисленных интервью Елинек с болью отмечает, что великая литература (романы воспитания Гете, немецкая романтическая проза, психологические романы Ф. Достоевского и Л. Толстого) исчерпала себя. Сегодня утрачен тот образ мира и человека, которым была обоснована сама классическая литература (в духе проекта «конца литературы» Мориса Бланшо). В мире тотального потребления властвует дискурс тривиальных мифов, реальность которых подменяет подлинную духовную реальность. На художественном материале Елинек прописывает ту же мысль о невозможности «писать стихи» после Освенцима, что и теоретики «негативной диалектики». Вторая мировая война, Освенцим, практика физического и духовного уничтожения человека доказали, что классическая культура потерпела крах. После Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование. Поэтому актуальным становится требование, обращенное к культуре, — «требование начать все с самого начала, то есть радикально потребовать разрушения видимости, при помощи которой потерпевшая неудачу культура скрывает и свою вину, и свою истину»<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Hölderlins Werke in 2 Bänden. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1989. 1. Band. S. 313.

<sup>20</sup> Адорно Т. В. Негагивная диалектика. М. : Научный мир, 2003. С. 329.



Елинек горько констатирует, что сегодняшняя культура утратила свой пафос, который всегда определялся ожиданиями духа высоты. В ее романах отсутствуют «метафизические высоты», горение духа, духовные странствия. Елинек отказывается от поисков инобытия, ограничиваясь исключительно констатацией ущербного состояния сегодняшней действительности. Свою «подрывную» стратегию она направляет на разрушение неподлинных форм существования, исповедуя изначальное неприятие подобного самообмана, что рождает общую для всех ее романов трагедийность мировосприятия<sup>21</sup>. Судьба всех ее героинь логически завершается саморазрушением, смертью физической или смертью в форме духовной редукции человека-обывателя, довольствующегося суррогатными формами истинной жизни.

В поле деструкции Елинек попадает и традиционный миф о немецкой образцовой семье, культивируемый еще со времен нацистского прошлого. В романе Елинек «Похоть» (“Lust”, 1989) он низводится до уровня абсурда и гротеска. В романе описывается провинциальная история из жизни одного семейства. Глава семейства — директор бумажной фабрики — обеспечивает полный достаток своей семье, его супруга Герта носит красивую и дорогую одежду, их благовоспитанный сынок учится играть на скрипке. Будучи объектом зависти всей деревни, семейство живет как на земле обетованной (известный в немецком фольклоре образ счастливой страны „Schlaraffenland“, где все в изобилии и где не нужно работать. Пространство семейной идиллии отделяется плотной пеленой („Vorhängeschleier“) от всего остального мира. Елинек наделяет изображаемое ею семейство эпитетом «святое» (“das heilige Paar”, “die heilige Familie”), подчеркивая тем самым благополучие его положения. Однако не все спокойно в этом «святом семействе». За сверкающим фасадом respectable дома скрывается каждодневное насилие над женщиной, супругой, матерью. Замкнутое пространство дома и его помещений (кухня, спальня, детская комната) становится центром драматических событий, неким полем битвы (“Krieg der Geschlechter”).

Миф о счастливом семействе самым кошунственным образом помещается Елинек в библейский контекст. В романе дается картина авторитарной структуры в рамках семьи. Уже с первых страниц романа очевидна претензия супруга на абсолютную власть в ней. Глава семейства обозначен фигурой «Вечного Отца, овевающего всех своим дыханием»<sup>22</sup> („ihr ewiger Vater“). Он — как «человек властный» и «человек наслаждающийся» —

---

<sup>21</sup> Воротникова А. Э. Гиноцентрические романы Германии и Австрии 70-80-х годов XX века. Воронеж : ВГПУ, 2006.

<sup>22</sup> Елинек, Эльфрида. Похоть. Роман. С. 7.

узурпирует все властные функции в семье (“*Omnipotenz des Mannes*”), прикрываясь при этом именем Бога-Отца (“*der wahre Gott*” in der Familie). Здесь саркастически обыгрывается божественная воля мужчины.

Сам сюжет романа — супруг превращает свою собственную жену в любовницу — выступает злой пародией на порнографический дискурс, доминирующий в пространстве современных массмедийных средств<sup>23</sup>, в котором человеческое тело (мужское или женское) позиционируется как гламурная картинка, как «гладкая, лишенная истории, природная красота». Описание Елинек каждодневных совокуплений супругов представляет собой перечислительный ряд все новых сексуальных поз и новых конфигураций тел в пространстве, воспроизводящий перелистывание страниц порнографического журнала.

В романе «Похоть» Елинек кощунственным образом трансформирует библейский текст о святом семействе, предлагая своему читателю перевернутый вариант евангельской притчи. Инверсия сюжета притчи служит в данном случае прямым осуждением современного человека, утратившего высокие идеалы и устремления. Содержанием его жизни становятся каждодневные совокупления, взаимная ненависть, отчаяние, пустота. Плотность сексуальной животной энергии страсти настолько велика в романе, что он с таким же успехом может носить название: «Скотская жизнь одного семейства».

Библейский сюжет прощения грешницы развернут здесь не как акт прощения ее другими, а, напротив, как акт «наказания». За свое преступление (бегство от мужа-тирана) она «побита камнями» других грешников. В романе пронзительно звучит сцена группового изнасилования Герты своим любовником и его друзьями. В отчаянной попытке сломать хорошо отлаженный социальный механизм насилия над женским телом героиня уничтожает «преемника» этого страшного механизма — собственного сына. Убийство сына — как страшный акт матери-убийцы — прочитывается в данном контексте и как акт богоотступничества. Елинек здесь выставляет своим современникам «безжалостное» зеркало как укор человечеству, живущему без Христа.

Дискурс любви у Елинек саркастически обыгрывается в дискурсе насилия. Центральным мотивом многих ее романов — «Любовницы» (1975), «Пианистка» (1983), «Похоть» (1989) — становится женское тело, традиционно в классической литературе представленное в дискурсе любви. Ю. Кристева в статье «Дискурс любви» пишет: «Можно ли сделать зримым нестер-

---

<sup>23</sup> *Janz, Marlies. Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek // Gegen den schönen Schein, Texte zu Elfriede Jelinek. Hrsg. von Christa Gürtler. Frankfurt am Main, 1990. S. 83.*



пимую и ослепительную смесь — и солнце, и инцест? Как сделать зримым то, что не является зримым из-за того, что ни один код, ни одна конвенция, ни один договор или идентичность не выносят его?... Назвать свои именем сексуальный акт совсем не значит передать отношение любви как смятение субъектов, предающихся ей. Дискурс любви должен взять на себя двоякую функцию: прежде всего он должен стать непристойным, по силе возможности он идет за фанатизмом вплоть до самых перверсивных его закоулков. Однако наименование перверсивных отношений не соответствует высоте «непомерности» любовной тоски, поэтому дискурс о любви должен стать еще и бессвязным»<sup>24</sup>.

В романах Елинек разворачивается дискурс любви, но за смятением субъектов, предающихся ей, стоит каждодневное сексуальное насилие над женщиной — насилие духовное и физическое. Задача писательницы — сказать именно об этом, отразить этот социальный феномен в прямом зеркале, перешагнув через мифологизированную киноиндустрией «непомерность любовной тоски». Дискурс о любви должен стать еще более непристойным, он должен стать «обнажением невозможного»<sup>25</sup>, которое Ю. Кристева называет «апогеем литературы», а Р. Барт — «высшей формой художественной выразительности, поскольку буквальность позволяет избавить поэтическую метафору от искусственности, показать ее как разительную истину, отвоеванную у тошнотворной непрерывности языка»<sup>26</sup>.

К концу XX века стало невозможно говорить о любви, о высоких и романтических чувствах. Современное общество становится нечувствительным к любовным темам, разговорам, излияниям. Любовь, высокие желания вытесняются в общественном сознании сексуальными потребностями и похотью. По этому поводу Р. Барт замечал: сама любовь становится непристойной, она подменяет сексуальное сентиментальным<sup>27</sup>. Непристойность, которую М. Фуко определил как «трангрессию», как жест, обращенный на предел<sup>28</sup>, становится главным действующим лицом романа «Похоть». Елинек с горечью констатирует, что в современном обществе и культуре любовные желания становятся невозможными, поскольку в лю-

---

<sup>24</sup> Кристева Ю. Дискурс любви // Танатография Эроса: Жорж Багай и французская мысль середины XX века. СПб. : Мифрил, 1994. С. 104.

<sup>25</sup> Там же. С. 107.

<sup>26</sup> Барт Р. Мифологии. М. : Издательство им. Сабашниковых, 1996. С. 199.

<sup>27</sup> Барт Р. Фрагменты речи влюбленного (1977) / пер. с франц. В. Лапицкого. М. : Ad Marginem, 1999. С. 217—218.

<sup>28</sup> Фуко М. Трангрессия // Танатография Эроса: Жорж Багай и французская мысль середины XX века. СПб. : Мифрил, 1994. С. 112.

бовном дискурсе не может реализоваться вопросно-ответная, смысловая структура желания. В отличие от похоти, которая однонаправлена, желание обнаруживает вопросно-ответную, смысловую структуру. Желание диалогично и непременно нуждается в диалоге с желаниями Другого. В этом смысле желания аналогичны высказываниям (теория слова М. Бахтина). «Каждое высказывание [как и желание. — Г. К.] прежде всего нужно рассматривать как ответ на предшествующие высказывания ... оно их опровергает, подтверждает, дополняет, опирается на них...»<sup>29</sup>.

Однако непристойность в романах австрийской писательницы не является самоцелью. В своем эссе „Der Sinn des Obszönen“ Елинек указывает, что непристойность в ее романах призвана обнажить насильственный характер интимных отношений между супругами („... das Herr/Knechtverhältnis zwischen Männern und Frauen“)<sup>30</sup>. Это проявляется в романах Елинек не только на уровне повествования, но и глубже — на уровне языка в многочисленных неологизмах, словообразованиях, метафорах, а также в аллитерациях и рифмах. Немецкий критик Кристина Гюртлер отмечает: „Elfriede Jelinek erzählt nicht von diesen Gewaltverhältnissen, sondern sucht sie in der Sprache bloßzustellen... Sie treibt die Destruktion bis in die Wortebene hinein, wo Neologismen und Wortkombinationen – häufig verbunden mit Alliteration und Reimen — die Gewaltverhältnisse in den Metaphern und Begriffen selbst sichtbar machen“<sup>31</sup>.

Роман Елинек «Похоть» следует рассматривать, прежде всего, как дискурс насилия, ставшего нормой в современном обществе потребления. Именно насилие выступает в романе организующим началом всего текста. Автор намеренно выбирает здесь «мужскую» перспективу повествования с целью еще более подчеркнуть «безъязыкость» и бесправие женщины в современном обществе.

Елинек констатирует, что в современном обществе и культуре женское тело продолжает рассматриваться как объект интереса, «потребления», отношения, существующий «для других» в ущерб природному назначению женского тела — реализации женственного, женского, материнского начала<sup>32</sup>. По мнению Елинек, женское тело в единстве с любящим мужским

---

<sup>29</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. С. 271.

<sup>30</sup> Jelinek E. Der Sinn des Obszönen // Gehrke Cl. Frauen & Pornographie. Tübingen: Konkursbuch extra, 1988. S. 105.

<sup>31</sup> Gürtler Ch. Die Entschleierung der Mythen der Natur und Sexualität Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main, Verlag Neue Kritik, 1990. S. 121.

<sup>32</sup> Там же. С. S. 120—135.

должно стать «сакральным» пространством человеческого бытия. В самом скандальном романе Елинек — «Похоть» — оно помещается в «эпицентр» абсурдного, перевернутого мира. Уже само название романа “Lust” (Lust нем. — радость, наслаждение, удовольствие) отсылает читателя как к основному тезису эпикуреизма («Главное в жизни — стремление к удовольствиям и наслаждению»), так и к другому известному в античном соматизме тезису киников («Ориентир человеческого бытия — жизнь в согласии с природой своих естественных инстинктов»). При всем их различии оба эти направления стереотипно связываются с особым «пристрастием» к вопросам телесного в человеке.

В XX веке человеческое тело оказалось вовлеченным во всеобщий процесс «овеществления». В наибольшей степени эта тенденция затронула женское тело и женскую субъективность как наименее защищенную в социальном и идеологическом плане категорию. Тело для женщины, для ее судьбы, ритма жизни, ее самооценки и самореализации представляется более значимым, чем тело в жизни мужчины. Тело женщины по сути своей экзистенциально. Все, происходящее с женщиной, есть одновременно происходящее и с ее телом.

В современных философских и культурологических построениях (Р. Барт, М. Фуко, Ю. Хабермас и др.) неоднократно указывается на то, что тело женщины уже по самому «определению» выступает своеобразной точкой пересечения многих линий зависимости как от природы, так и от современного фаллоцентрично ориентированного социума. В социокультурном пространстве маскулинная «воля к власти» над женским телом и «воля к наслаждению» женским телом оказываются связанными воедино в так называемом «демоническом эротизме». В свое время этот феномен подробно описал С. Кьеркегор. Анализируя художественный образ дон Жуана, датский философ отмечал, что самую изысканную чувственную усладу мужчине доставляет именно духовное порабощение любящей и преданной ему женщины.

Сама женщина в современном обществе все более «овеществляется», а ее тело «опредмечивается», «дисциплинируется» по преимуществу другими, в смысле прямого или косвенного насилия, угнетения, агрессивного натиска. В обществе тотального потребления осуществляется «пленение» женщины, или ее «колонизация» (термин Ю. Хабермаса). Женщина и ее тело подчиняется «правилам игры», установленным извне, «мужским» обществом. Женскому телу отказано в модусе «быть» — радоваться, наслаждаться, любить.

В своих романах Елинек намеренно перекодирует социальное поведение в эротическое, причем именно в неконвенциональное («извращенное»),

с точки зрения коммуникатора — в непристойное и неуместное, неадекватное и несвоевременное. Выводя новые формулы непристойности, Елинек изображает «физиологический ужас» как само собой разумеющееся, как повседневную бытовую норму и как естественный ход вещей и событий. Ее письмо есть разновидность публичного интеллектуального эпатажа, который состоит в провокационном, агрессивном, на грани скандала действии, с единственной целью обратить внимание читателя на «культурные искривления» в современном обществе и таким образом разрушить существующие в его сознании мифологические образования.

## **1. 2. Программа дешифровки мифологических образований в немецкой молодежной литературе 1990-х**

Курс на демифологизацию в немецкоязычном романном дискурсе конца XX века берут и так называемые «интегрированные» критики. Это — молодая генерация писателей, которые строят свои особые отношения с массовой культурой и ее продукцией. Критику массовой культуры они осуществляют в порядке «внутренней интервенции». На специфику позиции «интегрированных» критиков указывает итальянский культуролог и писатель Умберто Эко. Он отмечает, что стратегия демифологизации в условиях «художественного рынка» выступает для молодых писателей, во-первых, своеобразной рекламой. Во-вторых, без использования в культурном пространстве средств массовой информации положение современного интеллектуала сегодня немыслимо, что лишним раз подтверждает распространенное мнение о безграничных способностях современного общества к потреблению и перевариванию любой формы протеста. В-третьих, интегрирование в «культурную индустрию» становится единственно возможной стратегией сопротивления интеллектуала процессам «массовизации» культуры толпы<sup>33</sup>.

Благодаря средствам массовой информации в обществе осуществляется конкурентная борьба «за историю», «за легенду», за власть над сознанием массового потребителя, который, по выражению Б. А. Успенского<sup>34</sup>, представляет собой идеальный объект. В перекрест этой борьбы попадает, главным образом, молодое поколение писателей, интегрированных в мас-

---

<sup>33</sup> Цит. по: Урманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск : ПроPILEI, 2000. С. 42.

<sup>34</sup> Успенский Б. А. *Historia sub specie semioticae* // Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры / Б. А. Успенский. М., 1994. С. 50.

совую культуру. Здесь необходимо иметь в виду два аспекта: их личную ангажированность в практике масс-медиа и их «художественный» вклад в осмысление этой практики. Отметим, что многие из немецких писателей поколения 1990-х — в прошлом журналисты и репортеры (К. Крахт, К. Рансмайр, Б. фон Штукрад-Барре и др.).

В условиях «художественного рынка» деятельность современного художника состоит в том, чтобы создавать новые контексты для восприятия «старых» форм, а также использовать аттрактивные, привлекающие внимание читателя, стратегии письма<sup>35</sup>. В задачу художника сегодня входит не критическое неприятие реальности, а критическое «овладение» социокультурной реальностью с тем, чтобы найти себя в новом, изменившемся обществе. Это — не простая адаптация к изменившимся условиям, но ее освоение и осмысленное «стояние» в этом мире („coping”)<sup>36</sup>. «Интегрированные» критики намеренно отказываются от социальной проблематики и от детерминированности своих героев социальной средой, они не выдвигают никаких положительных программ по преобразованию общества и человека. Они выступают, главным образом, как мифоборцы, которых отличает циничное равнодушие, стратегия «холодного» (зеркального) описания окружающего мира, скольжение по поверхности бытия.

Характерно, что волна протеста против мифологии нового мира зарождается в недрах американской культуры, которая со своей исторической «беспочвенностью» представляет особо впечатляющую картину безудержного развития всевозможных форм неподлинности. Ж. Бодрийяр в книге «Америка» (1986), обобщающей его опыт пребывания на североамериканском континенте, напишет, что к 1980-м годам становится очевидным возникновение американской «гиперреальности» (термин Ж. Бодрийяра), как воплощение постмодернистского утопического проекта. Благодаря господству видеоряда, «видеологии» и «видеократии» на американском континенте удалось внедрить в сознание человека определенный формат восприятия, позволяющий воспринимать конструируемую с помощью массмедийных средств реальность как единственную, данную человеку реальность. Именно в США растет сопротивление тем стереотипам и культурным образцам, которые штампуются массовой культурой. Ярким образцом литературного бунтарства и жизненной философии молодого поколения является роман Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (“The Catcher in the

---

<sup>35</sup> Кудрявцева Т. В. Поэт на «рынке личностей» в современной Германии. М. : ВК, 2005.

<sup>36</sup> Новый термин в социокультурной практике — coping (овладение) — еще ждет своего более удачного эквивалента в русском языке.

Rey», 1951). Шестнадцатилетний герой романа Холден Колфилд выражает свой протест против культурных стереотипов безликого массового общества потребителей, в первую очередь, против яркой продукции Голливуда, интуитивно понимая опасность визуальных стратегий власти. Своим призыванием он видит «стеречь детей над пропастью во ржи», что иносказательно означает беречь наивные души детей от «дьяволизации» общества.

Волна протеста против общества потребления и массовой культуры из американской литературы приходит в европейские литературы в 1960—1970-х годах. В определенных слоях общества, преимущественно в молодежной и материально обеспеченной среде, складывается неформальный комплекс поведенческих установок, получивших название «контркультура», или «литература протеста»<sup>37</sup>. (Идейным предтечей этого явления на Западе считают Ф. Ницше с его преклонением перед «дионисийским» началом в культуре.). По мнению У. Эко, подлинная культура — это всегда контркультура, то есть «активная критика и преобразование существующей социальной, научной или эстетической парадигмы»<sup>38</sup>. Дистанцируясь от старшего, «серьезного» поколения, «контркультура» пытается говорить на собственном языке. Она существенным образом демократизирует художественный язык, насыщает его молодежным сленгом и разговорными оборотами. Героем «литературы протеста» становятся молодые люди, разочарованные современным состоянием общества, скукой, пошлостью и приземленными идеалами «респектабельного общества», циничного и прагматически ориентированного. Представители контркультурной литературы 1960-х (Джек Керуак, Ален Гинзберг, Уильям Берроуз, Кен Кизи и др.) своим сарказмом, эпатажем, обращением к табу-темам выражают свой протест против засилья идеологических кодов и культурных стереотипов, против нивелировки личности в обществе потребления и самой техники проживания. В их романах преобладает натуралистическое изображение жизни большого города с его неизменными атрибутами — бездомные, наркотики, алкоголь, система беспредельного потребления, что целиком вписывается в контекст классической эстетики безобразного.

В 1990-е годы европейская «литература протеста» уже не противостоит модусу ценностной идеологии, теперь она преобразуется в самостоятельную, самодостаточную эстетическую доминанту и воспринимается как

---

<sup>37</sup> ПANOVA О. Ю. Современная европейская литература: «приключение письма» в конце XX века // Вестник университета Российской академии образования, 2005. № 1. С. 5—21.

<sup>38</sup> Цит. по: Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Мн. : Проинилси, 2000. С. 49.



самостоятельная литературная традиция, насчитывающая около трех десятилетий существования. Культовые романы Коупленда «Поколение X» („Generation X”), Брета Истона Элиаса «Американский психопат» („American Psycho”) и Ника Хорнби «Высшее общество» („High Fidelity”), во многом определившие «литературу протеста» в европейском литературном ландшафте, становятся зачинателями нового типа дискурса молодежной среды, внутри которой зреет тихое сопротивление среде. Это — романы Ирвина Уэлша «На игле», «Кислотный дом» (1994), «Гламорама» английского автора Брета Истона Элиаса, романы французского писателя Мишеля Уэльбека «Элементарные частицы», «Платформа» (2001), в русскоязычном пространстве — роман Виктора Пелевина «Поколение П» (1998) и другие.

Единый дискурсивный текст о трагедии человека-потребителя включает в себя и корпус немецкоязычных текстов «интегрированных» критиков 1990-х: «Faserland» (1995) Кристиана Крахта, «Соло-альбом» («Solo-Album», 1998) Беньямина фон Штукрад-Барре, «Crazy» (1999) Беньямина Леберта, «Поколение Гольф» („Generation Golf”, 2000) Флориана Иллиеса, «Simple Storys» Инго Шульце и др. В своих романах «интегрированные» критики развенчивают наиболее значимые мифы современного общества потребления. В поле деструкции попадают мифы о всевластии рекламы, об успешном мире технического прогресса, о безоблачном существовании «сливок общества», толерантности (political correctness), о секс-туризме как выражении мультикультурного общества и др. Не случайно в названных романах задействованы образы-символы чувственного порядка, связанные с эротикой, грубой силой, жизнью, здоровьем, так как именно они чаще всего используются современными средствами массовой информации и телекоммуникации.

Деструкция мифологических образований осуществляется молодыми авторами с позиций выстроенного ими иронического дискурса. Иронический дискурс — как привилегированный топос — предполагает внеположенность всему, что он объектививирует. Используя позицию авторского превосходства, писатели называют вещи своими именами, провоцируя живую реакцию обывателя на клишированные образы и стереотипы. Так, писатель Кристиан Крахт провокационно интерпретирует дискурс современного мультикультурализма. В его романе «Faserland» ироническое освещение получает рекламный образ «блаженных островов» (insulas fortunatae), утопического рая, «островов любви». То, что в Европе 1960-х именовалось «революцией» в области секса, а сама непристойность и обнаженность были принадлежностью мятежной «контркультуры» 1968 года, теперь, в 1980—1990-е годы, перерождается в коммерцию и включается в список новых форм досуга.

Переход от «негатива» к «интеграции» успешно состоялся, что констатировал в своих культурологических построениях еще Г. Маркузе<sup>39</sup>. Теперь нагота и обнаженность, размытость границ гендерной, прежде «твердой», идентичности, нетрадиционные формы канализации сексуального влечения поступают на рынок купли-продажи и становятся доступными всем в «обществе вседозволенности» (*permissive society*). Крахт, используя в своем романе «поэтический» архетип райского острова, пародийно обыгрывает новые локусы «наслаждения», включенные в потребительский ассортимент — заграничный отдых в секс-туристических комплексах на экзотических островах. Островная утопия предполагает создание такой общности людей, в которой снималась бы всякая, даже гендерная «инаковость» (господствующий в мультикультурном обществе принцип толерантности). Таким образом, на остров проецируется новое социальное пространство («Европа без границ») — комфортное и беспроблемное, в котором общедоступными становятся все блага цивилизации.

Критическую направленность в романах Крахта получает и «новая сексуальность», рожденная из постмодернистского уравнивания всех типов сексуальности, включая гомосексуальную, садо-мазохистскую, трансвеститскую, бисексуальную, перверсивную и т. д. Тема однополой любви и гомоэротической привязанности в романах Крахта «Faserland» и «1979» становится одной из центральных. Помимо троих действующих лиц-двойников, безмянный герой романа «Faserland» получает еще и четвертого, пародийного двойника в лице студента Ойгена из Гейдельберга, метросексуализм которого доводится автором до абсурда, превращая его в конечном итоге в назойливое вымогательство персонажем любовных отношений.

Литературные критики не раз обращали внимание как на отсутствие женских персонажей в романах Крахта, так и на особенность мужских персонажей, которые у него предельно «феминизированы» (образ модного денди)<sup>40</sup>. Правильнее сказать, что писатель в своих романах акцентирует фигуру бесполого человека, «современного андрогина», обращаясь здесь к центральной теме поп-литературы — проблеме одиночества („Single”)<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Маркузе Г. Орос и цивилизация. Одномерный человек. Исследование идеологии индустриального общества. М., 2002.

<sup>40</sup> Lettow, Fabian. Der postmoderne Dandy. Die Figur Chr. Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischen Sendungsbewußtsein // Selbstpoetik 1980-2000. Ich-Identität als literarische Zeichenrecycling. Hrsg. von Ralph Köhnen. Frankfurt am Main: Lang, 2001. S. 292.

<sup>41</sup> Jung, Thomas. Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur // Alles nur Pop? Anmerkungen zur Popliteratur seit 1990. Hrsg. v. Thomas Jung. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001. S. 64.



Фигура человека-одиночки („Single“, или немецкий эквивалент — „Einzelgänger“) в современной молодежной литературе воюющая попытку индивида проявить себя в качестве самостоятельной личности, что симптоматично для нового времени. Вот уже несколько десятилетий современные психологи регистрируют отсутствие у западноевропейского человека потребности в существовании противоположного пола („Ergänzungsbedürfnis“ — потребности как необходимого звена формирования структуры личности).

В орбиту демифологизации вовлекается и самый сильный в западноевропейском пространстве миф — миф о глобализации. Разрушение мифа о глобализации, которая несет в себе благоденствие и товарное изобилие, осуществляется в романе Крахта «Faserland» через развертывание центральной в молодежной субкультуре метафоры — «мир-супермаркет» (М. Уэльбек). Уже в самом названии романа, в своеобразном симбиозе слов-значений — Fatherland (англ.) и Vaterland (нем.) — присутствует горькая ирония Крахта по поводу того, что Германия постепенно утрачивает свою самобытность под натиском англо-американских поп-культурных вторжений и все более превращается в своеобразный «космополитический супермаркет» с необозримым ассортиментом товаров и услуг.

Концепт „Vaterland“ («родина, отчизна»), один из основополагающих идентификационных признаков нации, ставший в послевоенной немецкой литературе, по сути, табу, в современной ситуации тоже не получает «права на жизнь». Воспевать «космос малой родины» для молодого поколения писателей становится неуместным занятием. Между тем Крахт здесь смело озвучивает тему национальной идентичности немцев в социокультурном пространстве нового мира и новой Европы, которая получит затем продолжение в книгах писателей старшего поколения. О важности национального начала, о «немецкости» рассуждает известный писатель Гюнтер де Бройн в книге «Немецкие обстоятельства» („Deutsche Zustände“, 1999). Подобные тематические моменты будут освещаться Гюнтером Грассом в его «нобелевском» романе «Мое столетие» („Mein Jahrhundert“, 1999).

В романе «Faserland» Крахт намеренно акцентирует концепт «немецкости», реанимируя его через библиографический код (многочисленные интертекстуальные отсылки к текстам Т. Манна, Э. Юнгера, Ф. Дюрренматта и др.), через географический код — топонимику местности — перечисление городов Германии, по которым путешествует его герой. Финальный эпизод романа — безымянный герой долго бродит по кладбищу в Цюрихе в поисках могилы Томаса Манна — многозначителен. Через имя-интертекст здесь осуществляется переключка с романом «Доктор Фаустус», в котором Т. Манн оспаривал версию о «двух Германиях» — «злой» и «хоро-

шей». По мысли Крахта, есть «другая» Германия, которая видится его герою издалека, с высоты швейцарских Альп. Германия представляется безмянному герою огромной машиной, внутри которой живут «избранные». Эти «избранные» «должны ездить на хороших авто, и принимать хорошие наркотики, и пить хороший алкоголь, и слушать хорошую музыку»<sup>42</sup>. Отчужденный образ «Германия — машина», означает, что герой исключает из суммы своих установок родину как «свое», родное, близкое<sup>43</sup>. Человеком-обывателем Германия рассматривается лишь как место наслаждения жизнью.

Заголовок романа «Faserland» отсылает исследователя и к рассуждениям о возможностях прочтения текста через метафору «волоконная страна» (перевод слова Faserland на русский язык). Используя в романе особую «оптику» — волоконную оптику (Faseroptik) медицинских приборов, автор как бы «под микроскопом» детально и скрупулезно описывает культурное и социальное пространство современного ему общества потребления. Современное общество — сложно стратифицированное — рассматривается автором через глубокий социальный срез. Это позволяет мультиплицировать образ современного потребителя в разных его «ипостасях»: от грубых таксистов, барменов до банковских служащих, художников, высоких интеллектуалов, рафинированных потребителей.

Многозначительны заголовки и в других романах молодых авторов. Почти у всех них англоязычные названия — «Crazy», «Solo-Album», «Simple Storys». Веселое обыгрывание ситуации «лингвистической катастрофы» (Denglisch) в современной Германии становится адекватной реакцией современного интеллектуала на растворение немецкой культуры в культуре англоязычной. Английский язык, например, полностью определяет композиционную структуру романа Беньямина фон Штукрад-Барре «Соло-альбом» („Solo-Album“). Главы романа обозначены как „Show 1“, „Show 2“ и так далее. Это убедительно передает специфику нового типа восприятия и мироощущения современного потребителя<sup>44</sup>. Фрагментарное, клиповое восприятие жизни наполнено сознательной игрой молодого человека на публику, намеренным позиционированием себя („Selbstinszenierung“), что,

---

<sup>42</sup> Крахт Кристиан. Faserland / пер. с нем. Т. Баскаковой. М. : Ад Маргинем, 2001. С. 225.

<sup>43</sup> Гудков Л. К проблеме негативной идентификации // Негативная идентичность: Статьи 1997-2002 гг. М., 2004. С. 296.

<sup>44</sup> Подробнее об этом в монографии: Чугунов Д. А. Немецкая литература 1990-ых годов: Ситуация «поворота». Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2006. С. 240—245.

по мнению немецкого критика Х. Каолена, является одним из основных отличительных признаков немецкой молодежной литературы 1990-х<sup>45</sup>.

Принятые в современном обществе сокращения, например, «ханута» — шоколад с лесными орехами (Hanuta сокращение от слова Haselnußtafel) или «Хафраба» — название гитлеровского шоссе (Haftaba сокращение от Hamburg — Frankfurt — Basel) вызывают у безымянного героя романа К. Крахта «Faserland» ассоциации с мрачными временами фашистской диктатуры. По его мнению, современная безумная мода на сокращения впервые изобретена нацистами (Gestapo, Schupo, Kripo). Автор провокационно и смело сравнивает идеологию рекламных фирм с тоталитарной пропагандой гитлеровской Германии. Штампы деятелей фашизма полностью соответствуют правилам успешной рекламной деятельности. Здесь же акцентируется мысль о том, что потребительская идеология нового времени подспудно соотносится с политической тоталитарной идеологией.

Помимо заголовков, критическую «нагрузку» в романах «интегрированных» критиков получают паратекстуальные элементы (по Ж. Жаннет), или partes minores (малые формы) художественного текста (по А.В. Михайлову)<sup>46</sup>. Вынесенные за пределы основного корпуса текста эпиграфы служат важными индикаторами смыслового поля романа. Эпиграфом автор выстраивает ироничный в данном случае путеводитель, намечающий способы восприятия текста. Например, рекламный слоган „Give me, Give me — pronto — Amaretto“, эпиграф к роману «Faserland», выступает своеобразным проводником читателя в мир известных торговых марок и брендов, в котором движутся его персонажи. Мир потребления в романе Крахта изображается как некая абсолютная реальность. пространственно обозначенная супермаркетами, барами, ресторанами, вечеринками, пространством дома обывателей, просиживающих перед телевизором или предающихся в подвалах дома наркотическим оргиям. Такое существование в модусе «иметь» и «потреблять» перекрывает человеку доступ к тем мирам, которые даны ему для самоопределения и самореализации.

Невозможность доступа к «иным» мирам Крахт обыгрывает, выстраивая в самом начале романа ложные идентификации. Так, в первых повествовательных жестах романа «Faserland» предощущается романтическая атмосфера дальнейших событий, чувствуется установка на неявные смыс-

---

<sup>45</sup> Kaulen, Heinrich. Der Autor als Medienstar und Entertainer. Überlegungen zur neuen deutschen Popliteratur // In: Hans Hains Ewers (Hrsg.). Lesen zwischen Neuen Medien und Pop-Kultur. Weinheim 2002. S. 209—228.

<sup>46</sup> Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 77.

лы, появляется гармонизирующий образ мира — голубого неба, облаков, солнца, дует западный ветер (перемен). Здесь же обозначается многообещающая романтическая встреча с Карин (love story). Герой стоит на пороге своего романтического путешествия. Это вызывает из культурной памяти читателя известный сюжет романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» о поисках смысла жизни (голубого цветка). «Гармонизирующая рамка» получает затем неожиданное соседство с «пьяным» пространством самой северной рыбной закуской в Германии на острове Зилт. В этой точке текста, в смысловой образной рамке, происходит своеобразный отбор читателей, которые уже уловили, что светлым устремлениям здесь не суждено сбыться. Романтическое начало вступает в неравную борьбу с потребительским отношением к миру.

Свои мысли о высоком и возвышенном писатель переводит в иронический регистр. Он всячески обыгрывает в тексте романа голубой цвет романтиков. У Карин глаза голубого цвета, она носит модную голубую куртку от *Barbour* и водит синий (*dunkelblau*) автомобиль «Мерседес». Однако очень скоро выясняется, что глаза девушки приобретают голубой цвет благодаря контактными линзами, а голубой «Мерседес», на котором она ездит на самом деле принадлежит ее брату. Сама Карин в восприятии героя похожа на гламурную картинку, безэмоциональную красивую куклу. В романе она предстает как некое воплощение принципа обладания в человеческом облике: красивый имидж, узость интересов, прагматичность целей. Увлеченно она способна говорить лишь о развлечениях и моде. Рамочное обрамление романа Крахт не случайно отмечает ее присутствием. Появление Карин на первых страницах и в седьмой, предпоследней главе, можно трактовать как одно из предзнаменований неудачной развязки истории героя, как невозможность и неосуществимость его романтических мечтаний. Путешествие главного героя романа «*Faserland*» по городам Германии иронически пародирует романтическую робинзонаду новалисовского Генриха как несостоявшееся путешествие к самому себе. В фигуре главного героя заключена боль автора по поводу невозможности быть художником, творцом в современной Германии, похожей на огромную машину.

В поле деструкции «интегрированных» критиков попадает и центральный миф общества тотального потребления и всеобщего благоденствия — миф о свободе и суверенности. Выбор и суверенность потребителя в области потребления носит иллюзорный характер. В действительности же потребитель движется в рамках заданного инвентаря социальных ролей, в пространстве «нового социального порядка», строго размеченного технотехтурами (реклама, бизнес, рынок), со всех сторон испытывая принуждение к диф-

ференциации<sup>47</sup>. Формат потребления уже прописан в узконаправленном поле той или иной модной тенденции. Сенсорное, ольфакторное, пищевое пространство человека-потребителя уже определено. Этот феномен «культурного терроризма» у молодых авторов получает ироническое освещение. Нарочито подробное и детальное описание потребительского пространства воспроизводится исключительно в брендах и в фирменных знаках. Если это напитки, то они именуется Spa, Roederer, Brandy Alexander, Jack Daniels, если это одежда или обувь, то непременно фирменная куртка от Barbour, джинсовая одежда от Levi's.

К обществу, создающему все новые и новые мифы обыденного сознания, молодые авторы демонстрируют пренебрежительное отношение. Так, в романе Беньямина фон Штукрад-Барре «Соло-альбом» современный миф о Диане помещается в ситуацию непристойного анекдота, циркулирующего в сети Интернет, рассказывающего об интимных отношениях Дианы и Додди. Недалекая воспитательница, женившая на себе богатого сына королевской семьи, страдавшая булимией и погибшая в автокатастрофе, вдруг становится «королевой сердец» миллионов людей („Königin des Herzens“). Как глупо устроен мир, восклицает герой романа, если теперь все в обществе функционирует по принципу «Ди»<sup>48</sup>.

Мощный прессинг рекламного текста с его избытком повторяемости и однообразия ввергает человека-потребителя в состояние блаженной самоуспокоенности, безмятежного гедонистического скольжения по поверхности. Результатом такого образа жизни становится оцепенение, развитие сновидческой ментальности, интеллектуальный паралич или состояние «после-жития» (по Бодрийяру).

Одним из способов выхода из этого состояния, способом интенсификации восприятия является потребление наркотиков («путешествие на месте»). Во время «путешествия на месте» у человека происходит мощное обострение восприятия и интеллекта, осуществляется выход на игровой контакт с миром, который в таком состоянии утрачивает конвенциональную жесткость. О праздничной стороне «наркотического» путешествия, о «приближении к еще неизведанным мирам» („Annäherungen“, Э. Юнгер)<sup>49</sup>, к открытию нового содержания опыта, в котором конstellация интеллекта и материи выстраивается в непредсказуемом порядке, писали многие пред-

---

<sup>47</sup> Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция: Республика, 2006. С. 251—264. Здесь С. 255.

<sup>48</sup> Stuckrad-Barre v. Benjamin. Soloalbum. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005. S. 206—207.

<sup>49</sup> Jünger, Ernst. Annäherungen. Drogen und Rausch. München 1990. S. 44.

ставители «наркотической литературы» — от Китса и Колриджа, Томаса де Квинси и Э. По, Бодлера и Хаксли до Г.Бенна и Э. Юнгера. По мнению немецкого эссеиста и романиста Эрнста Юнгера, произведения которого на интертекстуальном уровне незримо присутствуют в романах Крахта, «ментальное дезертирство» (или «путешествие на месте») выступает единственной альтернативой участию в системе всеобщей механистичности (эссе Э. Юнгера «Waldgänger», 1951). Перечисляя различные способы разрушения привычной обстановки — от опьянения (в прямом и фигуральном значении) до гибели — Э. Юнгер не упоминает (или отказывается упоминать) такой привычной альтернативы повседневности, как фантазия и воображение, немислимые в обществе «культурного терроризма».

На исходе XX века тема «искусственного рая», наркотическая эстетика вновь становятся востребованными в молодежной литературе<sup>50</sup>. Однако сегодня праздничная сторона «путешествия на месте» все чаще обнаруживает свою страшную изнанку. Сильного эффекта в описаниях наркотических оргий добивается Крахт, соединяя в текстах своих романов несоединимое. С одной стороны, он демонстрирует тонкий лиризм, симпатию, чувство сострадания и печальную нежность по отношению к своим «неустроенным» героям. С другой же, он жестко и беспощадно изображает процесс их деградации, используя прием избыточных подробностей, элементы эстетики абсурда и эстетики непристойного на грани с порнографией.

Персонаж романа «Faserland» — молодой интеллектуал Нигель — пытается преодолеть духовный тупик, победить «гамлетовскую» болезнь века *taedium vitae* — пресыщенность, хандру, скуку, отвращение к жизни. Нигель — современный Фауст, жадный до знаний. Его квартира с множеством географических карт на стенах и «миллиардов книг» («Milliarden von Büchern»)<sup>51</sup> на старинном бидермайеровском секретере напоминает квартиру старого учителя гимназии, знатока древнегреческого и еврейского языков. Однако даже «миллиарды книг» не могут утолить жажду познания Нигеля. «Фаустовская» потребность новизны требует притока все новых знаний. Для молодого философа наркотики становятся своеобразным пропуском в иной, неизведанный еще мир, который можно исследовать и познавать бесконечно. Опустившийся Нигель ведет подвальное, «потустороннее» существование, участвуя в наркотических вечеринках, на которых он — «желтоглазый Мефистофель» (в фигуре Нигеля присутствует демоническое начало — «желтые глаза дьявола») — всегда желанный гость. Здесь

---

<sup>50</sup> Kupfer, Alexander. Die künstlichen Paradiese: Rausch und Realität seit der Romantik. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 1996. 772 S.

<sup>51</sup> Kracht, Christian. Faserland. Der Goldmann Verlag. Berlin, 1997. S. 30.



явно просматривается насмешка Крахта над фаустовским типом героя. В современной постмодернистской ситуации размытости границ между добром и злом фаустовский герой как «объяснительная система» теряет свою определенность и значимость. В фигуре Нигеля Крахт обнажает аморфность и абсурдность постмодернистского Фауста с его многоликой безликостью, игровой травестийностью, тотальным разочарованием и пустотой.

Самоубийственность мира потребления проигрывается в судьбе другого персонажа романа «Faserland» — утонченного интеллектуала Ролло. Самой выдающейся деталью интерьера его квартиры служит широкое ложе для курения опиума. Со своей китайской тахты философствующий Ролло праздно наблюдает за жизнью других, собственная жизнь в «золотой клетке» тяготит его. В общении он приятен и обходителен («der beste Gastgeber der Welt») <sup>52</sup>. Несмотря на многолюдные вечеринки, которые он организует на своей роскошной вилле у Боденского озера, в толпе друзей и знакомых он предельно одинок. Внутреннюю пустоту и растущее чувство одиночества он пытается, как и его мать, заглушить наркотиками. Контакты с родным отцом для него практически исчерпаны. Отец Ролло — миллионер, сторонник теории морального перфекционизма, занимается благотворительностью и большую часть времени проводит в индийских ашрамах. В образе Ролло Крахту удалось воссоздать духовную пустоту и этическую апатию как кричащее свидетельство кризисного состояния западного мира, воплотить трагическое одиночество современного интеллектуала, судьба которого с самого рождения определена принципами «иметь» и «потреблять».

Еще один персонаж романа Крахта Александр предпочитает «путешествие без карты». Александр, ненавидящий весь мир («der grösste Hassler der Welt») <sup>53</sup>, присоединяется к группе художников-маргиналов, полностью растворяется в ней, путешествует по Европе бесцельно и пусто. Мотив скитания героя переосмысливается в идею его вынужденного странствия. Герой вовсе не добровольно покидает мир дольний в поисках истины, он как бы «выдавливается» из общества и выносится на периферию как «мусор» («трэш-путешествие»), как никому не нужный остаток «человеческого материала». Здесь пародийно обыгрывается миф о свободе передвижения современного потребителя, свобода которого с самого начала сопрягается с выбором жесткого поведенческого кода.

В судьбах трех бывших товарищей по интернату просматриваются возможные варианты бегства человека от разрушительного прессинга, давления на него всемогущей рекламы: «путешествие на месте» (употребле-

<sup>52</sup> *Kracht, Christian*. Faserland. Der Goldmann Verlag. Berlin, 1997. S. 114.

<sup>53</sup> *Kracht, Christian*. Faserland. S. 58.

ние наркотиков), растворение в других людях и чужих интересах (духовная смерть), влечение к смерти (вплоть до самоубийства). В лице трех товарищей безымянному герою предлагаются три вероятных финала его личностного развития: как Нигель, стать законченным наркоманом, подобно Александру, превратиться в показного интеллектуала, как Ролло, покончить с собой, не выдержав царящего вокруг всеобщего лицемерия и скуки.

Характерно, что все эти персонажи-двойники наделены автором романа конкретной жизненной историей, получают конкретные имена. Они как бы «приглашают» безымянного героя к встрече-диалогу. Однако в его попытках восстановить утраченные коммуникативные связи с бывшими товарищами по интернату, где они были единым МЫ, герой не ощущает встречного движения, не получает тепла и понимания. Встреча с ними (скрытая цель его путешествия по Германии) выступает как средство самопознания, но всякий раз становится слишком уродливым и правдивым зеркалом для самого себя. Повествующее «Я» в романе бежит из дома Нигеля, застав его на наркотической вечеринке в совершенно «разобранном» состоянии, он оставляет без помощи Ролло, принявшего большую дозу снотворного и отправившегося купаться в Боденском озере. Жестокий и бесчеловечный мир потребления отбирает единственно близких ему людей, в новую фазу жизни герой вступает один.

Разрушение мифов общества потребления осуществляется молодыми авторами в порядке «внутренней интервенции» благодаря введению в романное повествование фигуры лирического героя. В современной литературе лирическое «Я» становится почти запретным, поэтому художнику приходится прятать его под маской анонимности, в личине прожженного циника, изгоя или шута, маргинала или извращенца. В этом случае ощущение «внутренней» биографии подменяется биографией внешней, то есть разного рода провокационными действиями, скандалом, эпатажем. В этих жестах проявляется стратегии сопротивления современного интеллектуала процессам «массовизации» культуры, становятся заметными его усилия в попытках «убить массу в себе».

На литературную сцену выводится провокационная фигура абсурдного героя. Абсурдный герой нового поколения — это циник, маргинальный художник, модник-денди. Его преимущественная позиция заключается в том, что он обладает внутренним иммунитетом против функционально-знакового, бессмысленного существования<sup>54</sup>. В отличие от бунтующего

---

<sup>54</sup> Jung, Thomas. *Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Pöpliteratur // Alles nur Pop? Anmerkungen zur Pöpliteratur seit 1990.* Hrsg. v. Thomas Jung. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001. S. 19.



героя Альбера Камю, современный герой абсурда обходится без шумных и патетических манифестаций, он полностью отвергает любую героическую позу как несоответствующую времени и месту<sup>55</sup>. Интегрируясь в культурное пространство общества «всеобщего благоденствия», современный абсурдный герой вынужден играть по правилам этого общества, прибегать к социальной маскировке. Исходная ситуация маскирования как формы социального конформизма расценивается молодым поколением как источник бесконечной интриги, приветствуется и принимается как исходное условие игры. Трагическое осознание им абсурдности своего существования подменяется игровым отношением к миру, в котором все устроено безумно, глупо, «сгазу», но преодолимо за счет спасительной «игры в сущность»<sup>56</sup>. Под маской циника современный абсурдный герой охотно принимает разные игровые формы существования — праздный образ жизни, бесцельные путешествия по мировым мегаполисам, современный снобизм и дендизм.

Таковую же функцию защиты от абсурдного мира тотальной зависимости выполняет и социальная маска — роль анонима. Новая форма социальности — анонимность — означает не утрату своего Я, не исчезновение индивидуальности, а лишь способ самосохранения собственных границ идентичности, как попытка выживания в «массе». Анонимный характер современного общества описан многими философами и художниками XX столетия преимущественно критически. Между тем социальная маска анонимности, как отмечает исследователь Х. Кокс, дает человеку возможность быть свободным и открытым для общения с другими, и вместе с тем она предоставляет ему большую защищенность приватной сферы<sup>57</sup>.

Анонимный герой романа «Faserland» — образ, максимально абстрагированный от всех личностных, психологических и каких бы то ни было других примет. Безымянный рассказчик нигде не раскрывает себя, не рассказывает о своих проблемах, отношениях с родителями, в конкретных ситуациях избегает конфликтов и ссор с товарищами. Его безымянность делает героя существом без контуров, неопределимым, неуловимым и невидимым. Новый персонаж истории — «человек без свойств», литературная модель которого сформирована Робертом Музилом, стал своего рода символическим воплощением утопического бунта против клишированного сознания, против разорванности и фрагментарности бытия.

---

<sup>55</sup> Разинов Ю. А. «Я» как объективная ошибка 2-е изд., испр. и доп. Самара: Издательство «Универс групп», 2006. С. 11.

<sup>56</sup> Конев В. А., Лехциер В. Л. Знак: Игра в сущность: Самарские семинары. Самара: Самарский университет, 2002. С. 88—89.

<sup>57</sup> Кокс Х. Мирской град. Секуляризация и урбанизация в теологической перспективе. М., 1995. С. 56.

«Человек без свойств» — основной персонаж постмодернистской реальности — представляет личность как странник, путник, навигатор, как автопроект, постоянно корректируемый самим человеком. В романе «Faserland» заявка на такой проект получает трагическое освещение. Герой Крахта то плывет по поверхности жизни в потоке повседневности, то углубляется внутрь, в «царственное» пространство своего детства. В конечном итоге он теряет руль управления, ощущает трагическую утрату авторства своей жизни. Детские воспоминания героя, «маленького принца» („wie einen kleinen Prinzen“)<sup>58</sup>, так называли его стюардессы, о том, как он сидел за штурвалом современного лайнера и делал вид, что не знает об автопилотном режиме управления, лишь усиливает трагичность его состояния. Его взрослая жизнь осуществляется в режиме «автопилота».

Обращение Крахта к образу аристократического интеллектуала — современного денди — позволяет писателю выстроить дискурс превосходства, с позиции которого выявляется иллюзорность мифа о больших возможностях самореализации в обществе тотального потребления. Реальную свободу, предоставленную «обществом всеобщего благоденствия», лишь единицы воспринимают как духовное совершенство. Об этой трагедии, вслед за Ницше, писал французский философ-экзистенциалист Габриэль Марсель (1889-1973): «Основная масса — духовно незрелых и инфантильных людей — увидели в ней [свободе. — Г. К.] только материальные цели и превратились в сытых бездуховных марионеток. Неподготовленный к развитию личности человек стремится отдать свою свободу внешней силе, идолу, вождю, поставить собственную свободу как необходимое условие самосовершенствования на службу внешнему идеалу»<sup>59</sup>.

Дендизм — как субститутивная форма аристократизма — в сегодняшней ситуации выступает как единственно возможный вариант сопротивления господствующей идеологии. Само присутствие фигуры денди в современном контексте высмеивает идеологию «формального равенства» современного потребителя, «равенство перед объектом, перед телевизором или автомобилем» (Ж. Бодрийяр)<sup>60</sup>. Востребованность социальной маски денди, которая содержит в себе дух элитарности и аристократической богемы, определяется потребностью элементарного выживания в «массе». Современный интеллектуал, человек тонкой духовной организации, испытывает потребность индивидуального самоутверждения перед лицом все-

<sup>58</sup> Kracht, Christian. Faserland. Der Goldmann Verlag, Berlin, 1997. S. 47.

<sup>59</sup> Марсель Габриэль. Трагическая мудрость философии. М., 1995. С. 137.

<sup>60</sup> Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006. С. 254.

общей бессмысленности мира вещей, поэтому он позиционирует себя как представитель элитарного слоя общества, как рафинированный потребитель, высокомерно отделяющий себя от «тупой массы»<sup>61</sup>.

Образ современного эстета-денди однозначно отсылает к датскому философу С. Кьеркегору (1813—1855), первооткрывателю темы культа эстетического и темы укорененности человека в культуре. В постмодернистской ситуации классическое противопоставление эстетического и этического утрачивает свою значимость в связи с эстетизацией этического, которую исследователи связывают с эстетизацией всех сторон жизни современного общества, прежде всего сферы повседневности<sup>62</sup>.

На исходе XX века постмодернистская ситуация способствует возрастанию интереса к концепциям «эстетической жизни» («эстетического самоконструирования»), или «жизни как произведения искусства»), в которых соотношение эстетического и этического рассматривается иначе. Авторы этих концепций обосновывают необходимость «эстетической жизни как этики» (Р. Рорти), «эстетизированной этики вкуса» (Р. Шустерман), «этики эстетического самоконструирования» (Дж. Абрамс), «этической заботы» у М. Фуко и т. п.<sup>63</sup>

Наблюдаемая в современной западноевропейской культуре тенденция к сакрализации эстетического переживания неизбежно выталкивает человека к существованию на поверхности вещей, фокусирует его разобщенность с миром. В мертвенном мире вещей и стереотипных установок подобный эстетизм — единственная духовная опора для человека в его фрагментарном и бессмысленном существовании. Хотя эстетическая позиция и становится для человека перманентным актом самоутверждения, вместе с тем она ведет к неизбежному расщеплению его личности. Одна часть, будучи эстетическим объектом, непрестанно демонстрирует «последнюю вспышку героизма» (Ш. Бодлер), другая же выступает эстетическим субъектом, наблюдающим и оценивающим началом. Такая постоянная эстетическая рефлексия, базирующаяся на раздвоенности сознания, надежно изолирует человека и от его внутреннего мира, и от мира внешнего.

В литературе XIX века образ денди присутствовал как узнаваемый персонаж: элегантный мужчина, безупречно одет, ленивые отточенные дви-

---

<sup>61</sup> Jung, Thomas. Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur // Alles nur Pop? Anmerkungen zur Popliteratur seit 1990. Hrsg. v. Thomas Jung. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001. S. 19.

<sup>62</sup> Хьюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. Минск, 2000.

<sup>63</sup> Фуко М. Использование удовольствий: История сексуальности. Т. 2. СПб.: Алтейя, 2004. С. 18.

жения, презрительная улыбка, стиль изысканной жизни. Его отличали несокрушимое спокойствие, изысканная вежливость, стратегия саморекламы. Заповеди классического стиля денди звучали просто: во всем следовать принципу так называемой «заметной незаметности», элегантно завершенности, что создавало эффект естественности облика<sup>64</sup>. Костюм классического денди акцентировал благородную простоту манер и был ориентирован, главным образом, на самоуважение свободной личности. Вместе с тем он подразумевал и достаточно жесткий социальный подтекст — аристократический кодекс поведения. Первоначально в английской, а затем и во французской эстетике дендизм был интересен не столько своей социальной подоплекой, сколько как особый тип эстетического сознания, интеллектуальная поза.

Современный образ денди далек от своего классического варианта. Сегодняшний денди — не потенциальный авантюрист и не герой-любовник, который, подобно герою романа Эжена Сю «Парижские тайны» (1842—1843), живет двойной жизнью, по ночам исследуя парижское «дно». Он — не аристократ в белых перчатках с криминальными наклонностями, как Дориан Грей Оскара Уайльда. Из всего арсенала средств и приемов настоящего денди современный денди заимствует лишь привычку стильно одеваться и цинизм. Дендизм второго поколения представляет собой философию жизни и эстетику современного городского стиля. Для массовой литературы денди интересен как завершенный типаж, который представляет собой идеальный товар для потребления, удачный опыт предметной объективации личности.

В XX веке отмечается отход от «больших идентичностей» личности, от отождествления ее с определенным государством, нацией, этносом, конфессиональной принадлежностью. Люди во все большей степени идентифицируются именно по брендам (что они едят, носят, что читают, смотрят, слушают, в чем ездят, где отдыхают)<sup>65</sup>. В обществе, где царит знаковое потребление, сам человек становится имманентным объектам-знакам (Ж. Бодрийяр). Знак заменяет собой реальность (реальную жизнь, реальные отношения). Сам человек как «исчезающий субъект» превращается в человека-объекта, который, подобно вещи, выполняет определенную функцию, фигурирует в межчеловеческих отношениях. Фирменные одежда, обувь, аксессуары превращаются в знак его статусной дифференцирован-

---

<sup>64</sup> Вайнштейн О. Поэтика дендизма: литература и мода // Иностранная литература. 2000. № 3.

<sup>65</sup> Тульчинский Г. Л. Самозванство. Феноменология зла и метафизика свободы. СПб., 1996.

ности, благодаря которым человек позиционирует себя как знак. Так он отделяет себя от других, не обладающих этими статусными знаками.

В западной критике неизменно присутствует сравнение анонимных героев романов К. Крахта «Faserland» и «1979» с эстетствующими денди<sup>66</sup>. Герои Крахта как бы аккумулируют вокруг себя духовное пространство своей избранности и изысканности, утонченного гедонизма, которое становится для них своеобразным фильтром, не пропускающим «чужие» идеи. В пародийно составленном Крахтом портрете современного денди артикулируется фигура современного эстета, предельно далекого от образа истинного эстета и рафинированного интеллектуала, от возвышенного «ничегонеделания». Это проявляется уже в «маскараде» денди второго поколения, который отвечает духу времени: фирменная одежда, стильная обувь, дорогие аксессуары. Костюм для героев Крахта выступает знаком престижа, узнаваемым брендом, своеобразным dress-кодом среди «своих», но вместе с тем и защищающей его маской. Современный денди предельно озабочен своим имиджем, его отличает позиция перфекциониста, предполагающая безупречность во всех элементах одежды<sup>67</sup>. Показательны два эпизода из романа Крахта «Faserland». Вот его герой предается на пляже то романтическим воспоминаниям о детстве, то вполне серьезным размышлениям о том, насколько уместным в данном случае будет достать гель для волос и поправить с его помощью испорченную ветром прическу. Вот он огорчается по поводу того, что его фирменная куртка от Barbour испачкана йогуртом. Без нее он чувствует себя «раздетым» и как бы «не в себе». Кража у Александра куртки той же фирмы возвращает безымянному герою утраченное чувство безопасности.

Образ аристократа, денди, модника выступает у Крахта одним из воплощений его излюбленной идеи об «аристократах духа», которую он озвучивает в манифесте «новых архивистов» «Королевская грусть» („Tristesse Royale“)<sup>68</sup>. В ироническом контексте «аристократ духа» (безымянный герой романа «Faserland») противопоставляется «аристократам крови» (семья Нигеля) и «аристократам богатства» (семья Ролло). Благодаря своему

---

<sup>66</sup> Jung, Thomas. Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur // Alles nur Pop? Anmerkungen zur Popliteratur seit 1990. Hrsg. v. Thomas Jung. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001. S.44.

<sup>67</sup> Gansel, Carsten. Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur // Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Pop-Literatur /Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Borberg Verlag 2003. S. 250.

<sup>68</sup> Bessing, Joachim (Hrsg.) Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett. Ullstein Verlag, Berlin, 1999.

интеллектуальному превосходству безымянный герой возвышается над массой тривиально мыслящих, а чаще совсем не мыслящих людей. Его анонимность, неопределенность жизненного пути — все эти формы деперсонализации лишь усиливают обобщенный образ человека-художника — надличностного, вневременного и свободного от локальных привязанностей.

Итак, в судьбе современного молодого поколения западноевропейских потребителей интегрирование в массовую культуру и ироническое приятие обыденных мифов сознания становится единственно возможной стратегией сопротивления процессам массовизации. «Убить массу в себе» (Э. Канетти) предполагает два исхода внутренней борьбы: либо обнаружить в себе бездонную пустоту и продолжать жить с этим ощущением; либо решиться на единственный поступок — принять смерть как оправдание. Попытка возвыситься над другими потребителями, находящимися в тотальной зависимости от вещей, оказать сопротивление стереотипам массового сознания способен лишь «идеальный интеллектуал» (по М. Фуко), время которого еще не наступило.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### Немецкоязычный роман 1980-2000 гг.: Демифологизация неподлинных форм существования

#### 2.1. Романы «новых архивистов»: ироническое описание мифов в формате «культурных» каталогов

Новый модус существования европейской культуры последних десятилетий XX века диктует художнику новые правила перемещения в избыточном симулятивном пространстве, новый формат для «усмирения» движущейся с ускорением массы мифологических образований, необходимость создания новых контекстов для иронического обыгрывания «ложных» мифологических построений с целью их разрушения.

Исследователи современной культуры — отечественные и зарубежные — отмечают, что в постмодернистском пространстве Западной Европы искусство (как презентация, так и художественное производство) достигает предельной скорости<sup>1</sup>. Ускоренное движение культурных форм связано, главным образом, с постмодернистским модусом существования культуры. С выпадением из сознания среднего европейца метафизической Вертикали («смерть Бога») скорость «горизонтального» движения резко возрастает. На первый план выдвигаются феномены «новизны» и «скорости» (скорости перемещения, коммуникации, скорости материального и символического производства и обмена и т. д.).

В модернистской культуре наиболее эффективным тормозом для художественной скорости служил критерий «нового». Художественный взгляд писателя-модерниста должен был открывать нечто новое, иное, что еще не существовало в реальном художественном архиве и что надлежало сопоставлять и сравнивать с уже имеющимися образцами. Постмодернистская культура, для которой критерий «нового» релевантным не является, увлечена игрой старыми формами. Иронизируя и пародируя, она помещает их в новые контексты, соединяет в едином художественном поле, восстанавли-

---

<sup>1</sup> Тема скорости становится ключевой для второй половины XX века: См.: Гройс Борис. Скорость искусства // Мир Дизайна, 1999. № 33. С. XIX-XXI; Эшштейн М. И. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX вв. М.: Сов. писатель, 1988; Виришо Поль. Информационная бомба. Стратегия обмана / пер. с фр. И. Окуновой. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры»: Гнозис, 2002; Бодрийяр Жан. Символический обмен и смерть / пер. и вступит. ст. С. Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000 и др.



вая, таким образом, присущее культуре динамическое напряжение «старого» и «нового». «Симулятивный эффект» новизны в современной культуре становится доминирующим. Вследствие этого происходит спонтанное и неуправляемое накапливание культурных форм («культурный взрыв»), изобилие и нагромождение «пустых означающих» (Ж. Бодрийяр).

В силу этого западноевропейская культура конца XX века действительно нуждается в моделях, поддерживающих высокую скорость подачи информации и усмиряющих «культурный хаос». Одной из таких моделей становится формат «культурных» каталогов. «Культурные» каталоги, возникающие в переломные, кризисные этапы истории культуры, представляют собой свернутые матрицы необходимых культуре знаний. Они сводят всю совокупность новых культурных форм к единому формату текста (энциклопедии, каталоги, списки, таблицы) для передачи и освоения нового образа мира, для поддержания, сохранения и выстраивания новых культурных границ.

Современная культура как «самонастраивающаяся система» в целях защиты от неуправляемого потока все новых товаров, предметов быта, артефактов проводит своего рода «инвентаризацию». Она включает механизм перечисления предметов, культурных реалий окружающего мира, действие которого подробно описал В. Беньямин. Перечисление разнородных, гетерогенных элементов, выступающих как топос «чужого», порождает текст культуры и, соответственно, «взывает к жизни» фигуру архивиста, хрониста, каталогизатора, путешественника, следопыта, фланера<sup>2</sup>.

Традиционные «культурные» каталоги и списки, состоящие из многочисленных перечислений, включающих названия городов, стран, народностей, деревьев, растений и животных, а также имена мифологических персонажей и их развернутые генеалогии, вводят в культурный и повседневный обиход новые имена и реалии, закрепляют их повторениями. В современном художественном дискурсе перечисления культурных реалий, топонимов, имен, святых мест, прежде имевших ритуальный смысл, утрачивают свою сакральную значимость и представляет собой уже «превращенную форму» потребительских стратегий современной культуры. Формальное опознание, детализированное (по возможности) описание становится новой методологией познания и действия.

Экскурс в историю феномена архивирования (накопления) в культуре приводит нас сначала к перечислительным рядам в Библии, затем в пространстве античной культуры — к подробным описаниям, например, сна-

---

<sup>2</sup> Цит. по.: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Von Sabine Mainberger. Walter de Gruyter. Berlin. New York. 2003. S. 33.



ряжения и кораблей в гомеровском эпосе «Улисс». Далее история культуры обращается к средневековым семиотическим практикам — к средневековым «архивам» (энциклопедии, «суммы», «зеркала», бестиарии, гербарии, лапидарии) и к раблезианским перечислительным цепочкам. Принцип построения художественного произведения как своеобразной энциклопедии доминирует в культуре барокко и затем активно используется в литературе XVIII—XIX веков. Так, романы культуры «Наоборот» Гюисманса и «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда содержат подробные списки изысканных вещей, объектов страстного коллекционирования (старинных инструментов, восточных ковров, одеяний, драгоценностей и минералов). Авторы составляют здесь «культурные» каталоги особого рода — «чувственные каталоги» подвластных человеку-эстету источников наслаждения, передавая в них все чувственное великолепие предметного мира<sup>3</sup>.

В литературе XX века интерес к перечислению возобновляется. Каталогизации подлежат многие новые или еще не описанные сферы человеческого познания и опыта — гастрономия (роман Дж. Джойса «Улисс»), патологоанатомия (лирика Г. Бенна), научные и технические достижения (научно-фантастические романы Г. Уэльса) и многие др. Секуляризированный уровень культуры описывают художники-дадаисты и сюрреалисты начала XX века. Они прилежно архивируют тотемы — мусор, старье, рухлядь, наделяя «культурный» мусор коммуникативной значимостью и эстетической ценностью.

В пространстве немецкой массовой культуры 1990-х годов современные «культурные» каталоги, очевидно, выполняют такую же роль. В ироническом контексте они передают десакрализованный уровень современной культуры, в пространстве которой движется современный человек-потребитель. Художественная практика «новых архивистов», как отмечает немецкий критик Томас Эрнст<sup>4</sup>, однозначно отсылает к художественной практике дадаистов начала XX века, прямых предшественников современной «популярной литературы». Эстетику «новых архивистов» роднит с эстетикой дадаистов тот же протест против диктата вещей, тот же поиск нового языка и новых ценностей. Как и дадаисты, «новые архивисты» выполняют важнейшую и необходимую работу по архивированию культуры. В свои «культурные» каталоги они включают объекты «профанного» мира, способствуя тем самым повышению их статуса и сохранения их в культуре как потенциально «нового» и значимого. Художественная практика «новых архивистов» под-

---

<sup>3</sup> Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Von Sabine Mainberger. Walter de Gruyter. Berlin. New York. 2003. 363 S.

<sup>4</sup> Ernst, Thomas. Pöpliteratur. Hamburg: Rotbuch Verlag, 2001. S. 47.

тверждает наблюдения теоретика искусства Бориса Гройса о том, что между «профанным» и культурным пространствами современной культуры осуществляется регулярный и интенсивный обмен<sup>5</sup>.

Над проблемой современных «культурных архивов» размышляет немецкий критик Мориц Баслер в своей книге «Немецкий поп-роман: новые архивисты» (2002). Он отмечает, что стремление молодых авторов 1990-х годов привести окружающий мир к управляемому формату текста осуществляется с беспрецедентной в художественной практике интенсивностью<sup>6</sup>. Характерно, что в «деле архивирования» участвуют именно начинающие авторы<sup>7</sup>. Включенность молодых писателей в потребительский формат новой социальной общности людей позволяет описывать современный мир изнутри с учетом специфики «настоящего момента» („Literatur der Jetztzeit“ — термин В. Беньямина). С легкой руки Баслера, молодая генерация писателей 1990-х, использующих технику архивирования артефактов современной культуры в духе нового позитивизма, получает название «новые архивисты»<sup>8</sup>. К ним принадлежат — Кристиан Крахт, Беньямин фон Штукрад-Барре, Беньямин Леберт, Флориан Иллиес, Инго Шульце и др.

Эпистемологический проект описания современной социокультурной ситуации — постмодернистской — реализуется в формате «культурного» каталога, или, как его определяет М. Баслер, «дневника культуры» („Kulturtagebücher“). «Дневник культуры», как и «культурный» каталог, в этом случае выступают художественным воплощением наипростейшего опыта по переводу новой культурной парадигмы в синтагму. Ярким образцом «дневника культуры» является известный роман Andreas Mand «Grovers Erfahrung» (1990): по нему почти полностью можно идентифици-

---

<sup>5</sup> Groys, Boris. Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. Frankfurt am Main. 1999. S. 56.

<sup>6</sup> Baßler, Moritz. Der Deutsche Pop-Roman: die neuen Archivisten / M. Baßler. München : Beck, 2002. 224 s. (Отдельные главы книги так и называются «Архив», «Воспоминание», «Энциклопедия», «Дискурс»).

<sup>7</sup> Baßler, Moritz. Sammeln und Generieren. Aktuelle Archivierungsverfahren in Pop-Literatur und Kulturwissenschaft // Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft. Hrsg. Von Reto Sorg, Adrian Mettauer und Wolfgang Pross. Wilhelm Fink Verlag. München 2003. S. 155—165.

<sup>8</sup> Понимание культурного «архива» как суммы всех текстов, представляющих актуальную культуру как документ, следует отличать от понимания архива, например, у М. Фуко («Слова и вещи. Археология гуманитарных наук»). У Фуко понятие архива лежит не на уровне текста, а на уровне правил, законов. Он отказывается называть текстами отдельные артефакты культуры (например, супермаркеты, мобильные телефоны, пакеты, одежда и др.).

ровать 1960-е годы. 12-летний подросток рассказывает о своем детстве в деталях, подробно описывая свой распорядок дня, вплоть до каждодневных поездок на автобусе. В устах героя романа звучит девиз современного поколения молодых немецких авторов: („Die Kataloge sind unsere Lieblingsbücher. Gut sind Gewehre, Messer, Diktiergeräte, Schwimmbassins, Taucherausrüsten, Heimwerker, Spielsachen, Unterwäsche, Badehosen und Sauna“)<sup>9</sup>. «Каталоги — это наши любимые книги. Хороши винтовки, ножи, диктофоны, плавательные бассейны, одолазное снаряжение, домашняя утварь, игрушки, нижнее белье, плавки и сауна».

В «культурных» каталогах совмещаются разные дискурсы: предметное описание мира, рекламный текст, документальные свидетельства, исторические справки. Особенно ярко прием создания культурных архивов проявляется себя в романах «новых архивистов» 1990-х. Созданные в режиме «архивирования», тексты романов «новых архивистов» передают товарный фетишизм современного общества потребления. Они обильно снабжены характерными опознавательными знаками современности: названия новых вещей, товаров, продуктов, элементов дизайна, появление новых аббревиатур, артефактов культуры и массовой продукции, всего того, что входит в повседневный обиход. В романах перечисляются предметы потребления (различные напитки, марки сигарет, автомобилей, одежды и др.), формы досуга молодежи (вечеринки, бары, наркотические и сексуальные оргии). Персонажи разного ценностного уровня движутся в плотной массе вещей и предметов потребления, перемещаются с одной вечеринки на другую, из одного бара в другой. Это дало основание в пространстве литературной критики объединить эти романы еще и в текст «праздничной литературы» („Event-Party-Literatur“)<sup>10</sup>.

Стратегия архивирования в немецкоязычной литературе проявились еще в 1970-х годах. Одним из первых экспериментальных романов такого типа стал роман Эльфриды Елинек «Мы всего лишь приманка, бэби!» („Wir sind lockvögel baby!“ 1970). По мнению исследователей, — это первый немецкоязычный поп-роман, в котором находит отражение стилистика Битлз, Роллинг Стоун, телесериалов, комиксов и т. п. Текст романа воспроизводит доминирующий в обществе потребительский формат, который и определя-

---

<sup>9</sup> *Mand, Andreas*. Grovers Erfahrung. Roman. Hamburg u. Zürich: Luchterhand 1992. S. 124.

<sup>10</sup> *Baßler, Moritz*. Sammeln und Generieren. Aktuelle Archivierungsverfahren in Pop-Literatur und Kulturwissenschaft // Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft. Hrsg. von Reto Sorg, Adrian Mettauer und Wolfgang Pross. Wilhelm Fink Verlag. München 2003. S. 155—165.

ет специфику авторского письма. В романе преобладает дискурс описания как воплощение массмедийных потребительских стратегий. В перечислительный ряд попадает все, что высыпалось из общества потребления как из ящика Пандоры: респектабельные дома, дорогие машины, здоровый образ жизни, корпоративные отношения, власть богатых, покорность бедных, продуктовые корзинки, набитые продуктами из супермаркета. Постоянно меняя точки описания предметного мира, Елинек насмешливо выстраивает дискурс рекламного прессинга современного человека, балансируя на границе смысла и бессмыслицы. Текст романа представляет собой пеструю мозаику рекламных нарезок, языковых клише mass-media, философского языка, языка массовой и высокой литературы, игры слов, цитат из Библии и текстов мировой литературы, тривиальных сюжетов из «мыльных опер». Гедонистическая направленность такой литературы очевидна. В ней воспроизводится уже знакомый по роману-антиутопии О. Хаксли «Прекрасный новый мир» (1932) образ потребительского рая, свободного от книг, от духовной пищи, но полного всяких удобных и полезных вещей.

Начало литературному направлению «новых архивистов» в Германии 1990-х годов задает дебютный роман Кристиана Крахта «Faserland» (1995), который, по единодушному мнению критиков, является одним из самых приметных явлений немецкоязычной прозы последних десятилетий. Исследователь Г. фон Реццори писал, что в современной немецкой литературе ему еще не приходилось встречать «...такой скрупулезной точности восприятия предметного мира, состоящего исключительно из фирменных товаров и знаков, такой трезвости взгляда посреди торжествующей пустоты, такого неприятия банальностей при сохранении тонкости восприятия и чистоты отображении»<sup>11</sup>. Именно «трезвость взгляда» писателя «посреди пустоты», откровенное и точное изображение мира потребления и стало фактором, определившим широкую популярность этой книги.

В своем романе Крахт использует уже готовую матрицу «культурного» архива романа «Американский психопат» („American Psycho“) Брета Истона Элиаса. По мнению своих современников, Крахту удалось «конгниально» преломить ее в пространстве немецкой культуры<sup>12</sup>. Роман «Faserland» отличает тот же «культ поверхности», интенсификации потребления, движение по «горизонтальному раю» медной цивилизации, тот

---

<sup>11</sup> Цит. по: *Beuse, Stefan*. "154 schöne weisse leere Blätter". Christian Krachts "Faserland" // *Der deutsche Roman der Gegenwart* / Hrgs. von Wieland Freund, Winfried Freund. München: Fink, 2001. S. 233.

<sup>12</sup> *Illies, Florian*. Generation Golf. Eine Inspektion. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main, 2001. S. 154.

же страх перед «подлинной» реальностью и вместе с тем жажда встречи с сокровенным Другим.

Своей основной задачей «новые архивисты» полагают не критическое осмысление новой реальности, а ироническое описание предметного уровня современного общества, идеалы которого связаны, в первую очередь, с идеалами безудержного потребления и наслаждения материальными благами, с ростом ускорения движения всех культурных форм.

Знаменательно, что еще один культовый в молодежной литературе роман Дугласа Коупленда «Поколение X» имеет подзаголовок «Tales For an Accelerated Culture» («Истории все ускоряющейся культуры»), констатирующий, что настало время скоростной записи новых вещей, предметов, артефактов культуры. Как верно отмечает исследователь М. Эпштейн<sup>13</sup>, процесс ускоренного движения культурных форм одновременно провоцирует динамичные процессы сжатия и уплотнения культурной информации. В действие вступает инволюционный процесс, в котором все достояние культуры сворачивается в формах «культурной скорописи».

Примеры «культурной скорописи» демонстрируют и романы «новых архивистов». Так, небольшой по объему роман «Faserland» (150 страниц текста) насчитывает около сотни наименований предметов материальной и духовной культуры. Более компактно форма подачи информации представлена у Флориана Иллиеса в его романе «Поколение Гольф»<sup>14</sup>. Культурно-информационный поток «свернут» в Список-Приложение от А до Z, содержащий более ста ключевых слов культуры, по которым может идентифицироваться культурная эпоха 1990-х. Здесь Ф. Иллиес использует и иронически обыгрывает известный в немецком пространстве формат «100 слов года». Еще один «архивист» Бенъямин фон Штукрад-Барре в романе «Соло-альбом»<sup>15</sup> (245 страниц текста) «упаковывает» культурную информацию своего времени в емкое дигитальное пространство музыкального диска. Сторона «А» его содержит 14 маленьких главок, в которых герой рассуждает о пользе современных диет, об американских сериалах и дорогих автомобилях, здесь же он приводит список своих подружек («сексуальных игрушек») с подробным описанием их внешности и привычек. Следующие 14 глав стороны «В» содержат иронические замечания героя о жизни в большом

---

<sup>13</sup> Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе : учеб. пособие для вузов. М.: Высш. шк., 2005. С. 54—55.

<sup>14</sup> Illies, Florian: Generation Golf. Eine Inspektion. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main, 2001. 217 S.

<sup>15</sup> Stuckrad-Barre v. Benjamin. Soloalbum. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005. 245 S.

городе, о серьезной и легкой музыке (E-Musik und U-Musik), об актуальной проблеме одиночества («Single») в современном мире.

Прием создания «культурных» архивов проявляется себя и в других романах молодых авторов. Роман Инго Шульце «Простые истории» («Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz») с фотографической четкостью фиксирует появление новых аббревиатур, новых торговых марок, вещей и продуктов питания в новом объединенном пространстве Германии.

Роман Б. Леберта «Crazy» изобилует тщательными зарисовками предметного мира. Здесь марки машин Ferrari, музыка Pink Floyd, одежда и обувь фирмы Adidas и многое другое, по конкретным деталям которого идентифицируется культурная эпоха 1990-х. Здесь же – и каталог психологически точных определений его друзей по интернату, включая описания предысторий их жизни. Отсутствие глубины в романе компенсируется автором живостью изображения.

Характерное для романов «новых архивистов» перечисление инвентаря наличного предметного мира включает себя и репертуар современной духовной культуры (имена композиторов и художников прошлого, писателей и философов современности). Все «высокие» и «низкие» регистры, звучащие в одном пространстве современной мозаичной постмодернистской культуры, «архивируются», сохраняются с помощью техники киномонтажа в едином тексте культуры 1990-х. В один изобразительный и повествовательный ряд включаются «эпифании» повседневности и предметы быта, рекламный текст и документальные факты, расписание поездов и гороскопы, списки гостей на вечеринку и продукты быстрого питания, различные виды диет и название музыкальных групп, названия новых фильмов, романов, имена модных философов и т. д. Для примера приведем список ключевых слов культуры 1990-х из текста романа Крахта «Faserland»:

„Gaultier, Lacroix, Maxim Biller, Hajo Friedrichs, Göring, Snap, Eagles, Car Wash, Lipps Inc., Chic, Terminator X, Gilles Deleuze, Pet Shop Boys, Jona Lewie, Twin Peaks, Der Exorzist, Isabella Rossellini, Ernst Jünger, Hermann Hesse, Triumph des Willens, Panzerkreuzer Potemkin, Himmel über Berlin, Wim Wenders, Diedrich Diederichsen, W. v.d. Vogelweide, B. Clairvaux, Der Name der Rose, Modern Talking, Fehlfarben, Public Enemy, Rod Stewart, Matthias Horx, Poltergeist 2, Starlight Express, Phantom der Oper, Teens, Smokie, Timm Thaler, Stalingrad, Wagner, Mozart, Beethoven, Stan Getz, Astrud Gilberto, Uwe Kopf, Moby, DJ Hell, Andreas Vollenweider, Koyaanisqatsi, Hieronymus Bosch, Kurt Cobain, Ken Follett, John Le Carré, Ton Steine Scherben, The Clash, Barclay James Harvest, Moody Blues, Cary Grant, Enigma, Freddy Mercury, Ink Spots, Phil Collins, Th. Mann, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt“.



Из арсенала постмодернистских нарративных стратегий, описанных в теоретических построениях голландского исследователя Д. Фоккема (его работа «Семантическая и синтаксическая организация постмодернистских текстов», 1986), «новые архивисты» берут на вооружение перечислительный прием, который способен адекватно передать избыточность социального и знакового в обществе и культуре. Подробная детализация, назойливая описательность, перегрузка читателя информацией — ведут к возникновению «информационного шума», имитирует поток информации, окружающий современного человека. В таком тексте-коллаже становится все возможным — сочетание высокого и низкого, обыденного и необычайного. Гетерогенные перечисления, наподобие киноленты, монтажа фильма — позволяют передать различные процессы и скорость в соположении. Существует, однако, и иное, дополнительное объяснение изобилия «ненужной» информации в современном романе. Французский литературовед Ролан Барт заметил, что масса «непонятных» деталей порождает в восприятии читателей своеобразный «эффект реальности», вследствие этого произведение расценивается как реалистическое, правдоподобное<sup>16</sup>.

Следует особо отметить, что «новые архивисты», используя «энциклопедический» принцип построения повествования, воспроизводят некоторые барочные приемы построения художественного текста, но при этом они исходят из принципиально иных мировоззренческих оснований. Новые мировоззренческие основания — онтологическая неуверенность героев, потеря ими чувства реальности — диктуют иное смысловое наполнение перечислительных цепочек.

Технику перечисления «эпифаний» повседневности немецкие авторы, несомненно, заимствуют у французского писателя Жоржа Перека. Его роман «Вещи» (1959), главные герои которого Жером и Сильвия являют собой идеальную пародию на носителей мелкобуржуазных вкусов, представляет собой классический образец «культурного дневника» XX века<sup>17</sup>. Здесь Ж. Перек создает образ общества потребления и одновременно — образ поколения 1960-х. (Подзаголовок романа «История шестидесятых годов»). Критика общества потребления и критика поколения «молодых интеллигентов» осуществляется Переком посредством особого поэтологического приема. Писатель ставит перед собой художественную задачу исчерпания реального в его описании. Повествование в романе ведется от имени

---

<sup>16</sup> Барт Р. Эффект реальности // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 392—400.

<sup>17</sup> Дубин Борис. В отсутствие опор: автобиография и письмо Жоржа Перека // ИЛО. 2004. № 68.

автора, отстраненно-дистанцированно, по-флюберовски «холодно» описывающего своих героев и среду. Исследователь М. Злобина права, находя в нарочито беспристрастной и серьезной манере изложения «привкус иронии». «Объективность Перека лукава: стиль рекламных проспектов, используемый для описания стремлений героев, находится на грани пародии»<sup>18</sup>.

Уже с первых страниц романа «Вещи» глаз читателя скользит по отдельным деталям интерьера жилища героев (вот серый бобриковый ковер, шкаф из светлого дерева с блестящей медной окантовкой, широкий потрепанный диван, на стене старинная морская карта и пр.). Перечисления занимают около 12 страниц текста. Однако ни один предмет, ни одна вещь не «цепляют» взгляд читателя. Совершенно очевидно, что в перечислительный ряд входят «мертвые» вещи, не обладающие символической значимостью. Если, для сравнения, обратиться к перечислительной технике Бальзака, то в его описаниях интерьера рисуется совершенно иная картина — теплое и уважительное отношения к вещи. У Перека же в вещах не запечатлено никакое человеческое отношение, ни один предмет не наделяется своим присутствием или историей. В мертвом мире вещей господствуют одни лишь чистые знаки, царит тотальное культурное принуждение, своего рода культурный терроризм.

Ж. Бодрийяр в книге «Система вещей» (1968) констатировал, что в культуре нового типа существенным образом изменяется само понятие потребления. Потребление не определяется только пищей, одеждой, товарами быта, речевыми или визуальными содержаниями образов или сообщений. Все потребляемое современным человеком организуется в новой реальности в знаковую субстанцию, в виртуальную целостность, в более или менее связный дискурс. Потребление становится активной деятельностью систематического манипулирования знаками<sup>19</sup>. Функция такой мертвенной системы вещей-знаков, отмечает далее Ж. Бодрийяр, заключается в описании неизбывной пустоты человеческих отношений. Во всех потребляемых вещах обозначенная идея отношения между людьми потребляется, подменяется и тем самым отменяется как реально переживаемое отношение. Таким образом, потребление определяется как систематическая, тотально идеалистическая практика, далеко выходящая за рамки отношений с вещами и межличностных отношений и распространяющаяся на все регистры истории, коммуникации и культуры.

Точно так же предметы потребления, перечисляемые в романах «новых архивистов», образуют идеалистический словарь вещей-знаков, в кото-

<sup>18</sup> Злобина М. Плата за вещи // *Регес G. Les Choses*. М.: Прогресс, 1969. С. 12.

<sup>19</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей / пер. с фр. С. Зенкина. М., 1995. С. 164—168.

рых даже сам жизненный проект человека обозначен с призрачной материальностью. Человек-обыватель-потребитель не живет полноценной и полнокровной жизнью, он вынужденно довольствуется своей знаковой реализацией через вещь-объект. Он движется в плоском, двумерном пространстве потребления (онтология «двумерного ада» — «плоскатики»), осуществляя тотально идеалистическую практику, которая уже не имеет более ничего общего с удовлетворением потребностей или же с принципом реальности.

Здесь важно отметить, что такие перечни представляют собой границу описания, предел описательной поэтики «реализма» — *ad supremum* — и выступают уже как пародия на нее. Становясь частью постмодернистского дискурса, «культурные каталоги» «новых архивистов» изначально не претендуют на глубину. Как верно отмечает исследователь современного немецкого романа Д. А. Чугунов, подобная «каталогизация» — как характерное для постмодернистского дискурса скольжение по поверхности — становится замещением психологической и смысловой глубины<sup>20</sup>.

Как и продуцирование, потребление вещей-знаков не знает пределов. Характерные для человека-потребителя всеядность и ненасытность, как особенность стратегии присвоения и потребления уже существующего предметного и информационного изобилия в обществе, отличают современного архивиста от архивистов прежних эпох. Любая стратегия состоит в определении существенных и несущественных границ, актуальных или неактуальных. Современный романский герой движется в поле тотального потребления, в некоем безграничном хаотическом и плотном пространстве предметной и информационной избыточности, демонстрируя при этом отсутствие концептуальных фильтров на восприятие новых границ.

Избыточная для современной культуры реальность вещей-знаков иронично обыгрывается в текстах молодежной культуры в «фекальном» контексте раблезианского изобилия. Всеядность и неумеренность потребления пищи — материальной и духовной — может быть описана в психосоматических реакциях тела на товарное, социальное, культурное изобилие, которое человек не в состоянии переварить (отвращение, тошнота, рвота и дефекация).

На присутствие в романах «новых архивистов» многочисленных описаний физических отравлений героя указывают многие исследователи. В критической литературе герои романов «новых архивистов» характеризуются как «фекальные персонажи» и соотносятся с фигурой трикстера.

<sup>20</sup> Чугунов Д. А. Немецкая литература 1990-ых годов: Ситуация «поворота». Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та. 2006. С. 229.

Так, исследуя фигуру мифологического трикстера, швейцарский исследователь Пауль Радин приходит к выводу, что фекальный герой (в мифах индейцев он заливает всю землю своими испражнениями) есть репрезентант некоей архаической стадии человеческого сознания. На этой стадии еще не существовало строгого размежевания теоморфного, антропоморфного и зооморфного<sup>21</sup>. Границы аморфного мира были географически и культурно не размечены. Герой-трикстер пребывает и движется в уже сотворенной вселенной, где он выстраивает свои личностные границы, «метит» их тем, что потребляет. Негативная «преобразовательная» деятельность трикстера направлена на утверждение собственных границ, границ своей личности, жаждущей обособления и индивидуализации, чтобы снять сомнения в своем онтологическом статусе.

Современный трикстер борется с хаотическим и безудержным накоплением знаков в современной культуре. Он интуитивно стремится приостановить интенсивный рост предметности, массы знаков, информации в современном тексте культуры, потребляя и «переваривая» ее. Своими телесными отправлениями он как бы «метит мир под себя»<sup>22</sup>. В акте «пакующего мир тела»<sup>23</sup> просматривается своеобразная попытка современного человека инкорпорироваться в новую, еще не изведенную им реальность и вместе с тем выделиться из этой аморфной и избыточной реальности знаков. Кроме того, отмечает исследователь В. Кортунов, образ фекалий как нельзя лучше символизирует чистую предметность, массу, которая одухотворенно уже не поддается, но выражает абсолютную физиологию<sup>24</sup>. «Фекальный» язык романов «новых архивистов» становится «словесной» транскрипцией психофизиологических ощущений и реакций героев на знаковое и вещное изобилие окружающего мира. Герои романов Крахта, Штукрад-Барре, Леберта не без юмора отмечают, что обратной стороной «праздничной культуры» потребления („Party-Kultur“) является „Klo und Dreck, kotzen, pissen und kacken“<sup>25</sup>.

Эпистемологический проект (каталогизирование, архивирование), по сути, безмерен и бесконечен. Если в рамках барочной культуры детальное

---

<sup>21</sup> Radin Paul, Kereny J Karl, Jung C. G. Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus. Zürich 1954. S. 104.

<sup>22</sup> Sloterdijk, Peter. Kritik der zynischen Vernunft, Bd. 1, Frankfurt am Main 1983. S. 288—290.

<sup>23</sup> От психоаналитической модели фекального ребенка у Ницше к логике рассуждения М. Бахтина и Ж. Батая о креативной потенции фекального в культуре.

<sup>24</sup> Кортунов В. В. Имитация здравого смысла. Очерки по теории мировой культуры : собр. соч. М. : Московский общественный научный фонд, 2001. 516 с.

<sup>25</sup> Stuckrad-Barre v. Benjamin. Soloalbum. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005. S. 73.

каталогизирование имплицитно предполагало возможность удачного завершения, сведения мира к управляемому формату текста или таблицы, «усмирение» хаоса мира (знаменитое барочное *vanita vanitatis*) и выход к некой «новой гармонии», то роман XX века демонстрирует принципиальную невозможность завершения такого проекта. Ситуация «смерти Бога», состояние онтологической неуверенности, отсутствие общего смыслового центра, «крах великих нарративов» (Лиотар), множественность источников знаний обрекает современного художника в пространстве секуляризированной культуры на вечные поиски недостающего смыслового звена, на поиски «подлинного» Другого, который смог бы задать границы познания и тем самым остановить и закрепить смысл исканий.

Современные перечислительные цепочки как «превращенная» форма массмедийной потребительской стратегии становятся бесконечными, как и текст, порожденный ими. Особыми литературными приемами, преодолевающими такой бесконечный сюжет, выступают в текстах романов «новых архивистов» воспоминания, вопрошания, фантазии героев, разного рода фрагменты или дискурсы, любые переключения в иной регистр сознания. Таким образом, авторы пытаются как бы «подключить» своих героев к полнокровной жизни, предполагающей постоянную смену контекстов, включенность во все новые структуры бытия, чтобы в особые, «привилегированные» (М. Мамардашвили) моменты получить доступ к подлинным его основам.

Так, в романе «Поколение Гольф» Ф.Иллиеса бесконечный перечислительный поток прерывается вопрошанием героя (в духе Кьеркегора): «Кто я? Откуда я? Каково мое предназначение?» Вопросы выносятся в «сильную позицию» названия глав и сразу же обращают на себя внимание. Автор здесь предпринимает попытку имитировать образ жизни как бесконечного текста вопрошания об истине (рассуждения М. Бахтина о романе воспитания), вопрошание, которое помогает его герою сохранять осмысленное состояние в хаотично движущейся массе вещей-знаков.

Особые моменты подключения героя к истинным основам человеческого общежития читатель найдет в романе Б. Леберта «Crazy». Главный герой его, подросток Бенни, скептически-весело настроен по отношению к окружающей его реальности. С позиции юношеского максимализма он наделяет весь этот мир, и Бога, и писателя Кафку, и сам интернат, его учителей, и все остальное единственной характеристикой — crazy.

В романе пронзительно звучит сцена чтения вслух воспитанниками интерната рассказа Э. Хемингуэя «Старик и море». Рассказ потрясает подростков до глубины души, вызывает слезы радости. Юный герой задается вопросом «Что же такое мир, в котором я оказался в одиноче-

стве? И что такое литература, если она доставляет такую радость от понимания Другого?»<sup>26</sup>.

В романе К. Крахта «Faserland» «преодолевающим» бесконечный сюжет приемом становится фрагмент-воспоминание (их в романе семь). По воле автора каждый фрагмент «вмонтирован» в бесконечный перечислительный ряд. Выступая моментом рождения и угасания мысли героя, каждый фрагмент существует как бы сам по себе. Обладая внутренней жизнью, он несет в себе признаки самоорганизующей структуры. Живая мысль героя пульсирует, бьется, как бы вырывается из перечислительного потока вещей-знаков, словно желая быть продолженной на другом уровне, в другом тексте. Фрагментарность структуры романа сближает его с текстами немецких романтиков, активно использовавших в своей художественной практике принцип порождающего текста или идеи, отражающей картину работающего сознания<sup>27</sup>.

Фрагментарный тип мышления позволяет Крахту в одном пространстве сознания героя сопрягать, связывать разные куски сознания, эпизоды памяти, которые диалогизируются по принципу «отдаленной причины» (Борхес). Такой «отдаленной причиной» может стать ассоциативный ряд, культурный текст, факты современной жизни, философская идея, субъективное отношение героя к миру. В романе «Faserland» движение мысли и сцепление фрагментов воспоминаний осуществляются чаще всего на ассоциативном уровне. Чувственные ассоциации — зрительные, слуховые, обонятельные — становятся проводниками в прошлое героя. Так, запах мастики, гостиничного мыла, запахи цветов и шоколадной фабрики пробуждают у героя воспоминания о детстве. Тексты писем его друга Александра связаны с воспоминаниями о поездке во Франкфурт. Обмен двух барменов влюбленными взглядами напоминает герою его пребывание на острове Микнос и о последующих злоключениях в гей-баре и на нудистском пляже. Естественный ход мыслей имитируется автором и в обращениях героя к культурно-историческим реалиям прошлого (Вторая мировая война, Сталинград, фильм о Гитлере, падение Берлинской стены и др.), к литературным текстам романов Г. Гессе, Т. Манна, Э. Юнгера.

Таким образом, в тексте романа «Faserland» воспроизводится деятельность как Я-перечисляющего, находящегося полностью во власти массмедийного и потребительского текста (фигура архивиста), так и Я-вспоминающего, воплощающего идею абсолютно свободной от потребитель-

<sup>26</sup> *Lebert Benjamin. Crazy. Roman. Kuhn: Kiepenheuer & Witsch, 1999. S. 142.*

<sup>27</sup> *Грешных В.И. Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. С. 51.*



ского формата мысли (фигура лирического героя). Особенно важной становится роль внутренних границ, разделяющих участки текста с разной кодифицированностью. Границы эти подвижны, они смещаются при смене установок на предметное и «живое» знание (воспоминания герой о своем счастливом детстве и его фантазии-мечты о семейной идиллии). Подобные переключения «оживляют» текст и увлекают читателя достоверностью переживаний героя. Рамки воспоминаний-фрагментов образуют «живую» ткань романа. Живое пространство, «озвученное» запахами и наполненное звуками детства противопоставляется идеологическому и мертвенно-пустому пространству вещей и знаков. Единство всего художественного целого обеспечивается сквозной меланхолической тональностью и симметричным размещением смыслозначимых частей: каждая глава (своеобразные пикарески)<sup>28</sup> повествует о состоянии души героя, каждая завершается «выходом» в дальнейшее повествование.

В условиях «демонического искривления» современного общества «новые архивисты» пытаются хотя бы в лице своих лирических героев сохранить функцию органа адекватного самосознания. Форма Я-повествования в романах «новых архивистов» выступает как психологическая опора в выстраивании своих отношений с новым пространством культуры, как центр ориентации в мире предметного хаоса, и — в данном контексте — как готовность исчерпать дискурс вещей и реальность знаков.

Повествование от первого лица в романах «новых архивистов» — ближайшая традиция такого повествования идет от плутовского романа — выражает тип главного героя. Главный персонаж сохраняет наивное и непосредственное видение мира. Если обратиться к истории наивной словесности и литературного примитивизма, где основной оппозицией выступает примитив как тип художественного сознания и примитивизм как сознательный профессиональный прием<sup>29</sup>, то отнесенность отдельных романов новых архивистов к эстетике примитива («Crazy») и нарочитого примитивизма («Соло альбом», «Поколение Гольф», «Faserland») очевидна. В романах «новых архивистов» воспроизводится инфантильное, полудетское сознание современного поколения молодых, с неизбежностью порождающего разного рода утопические ситуации (не как «светлое будущее»), а как существующие «здесь-и-сейчас» (ситуация современного гедонизма).

---

<sup>28</sup> Gansel, Carsten. Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur // Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Pop-Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Borberg Verlag 2003. S. 237.

<sup>29</sup> Давыдов Д. М. От примитива к примитивизму и наоборот (Русская наивная поэзия XX века) // Арион. 2000. № 4. С. 90.

Свои непростые отношения с новым миром герои романов «новых архивистов» выражают «нарративно» в форме лирического дневника. Дневник становится для них адекватной формой освоения предметного и информационного мира вокруг и актом самоосвобождения и самоспасения в избыточном мире вещей. Лирическому герою дневник помогает не только перерабатывать богатый материал своего времени, но и выстраивать личную идентичность<sup>30</sup>. Последовательность записей в дневнике, основанная на осознании своего биографического Я, позволяет свести воедино отдельные рассеянные (пространственно-временные) элементы и всю сложность и многообразие жизни перевести в простую хронику событий, линейных и одномерных — „die erzählende Ordnung“<sup>31</sup>.

Так, лирический дневник романа «Crazy» содержит откровения подростка Бенни, страдающего легкой формой паралича. Его жизнь в интернате непроста. Здесь царит принуждение и строгая дисциплина, каждый день повторяет другой. Внимание Бенни занято простыми житейскими ситуациями. Вот он описывает своих друзей по интернату: Трой, мечтатель и молчун, Флориан, которого все дразнят девочкой, романтичный Феликс, грустный Леберт, попавший в интернат после развода родителей. Вот его взгляд скользит по их одежде: это модные по тем временам голубые джинсы Levi's, красные кепки Ferrari, футболки с надписью Pink Floyd и др. По этим культурным знакам прослеживаются вкусовые предпочтения молодежной моды 1990-х. Многостраничные перечислительные цепочки в дневнике Бенни должны помочь ему справиться с потоком информации, овладеть им. В дневник включаются и стереотипные формулы, например, описание начала дня, занятия в классах, общение с учителями, каждодневные бытовые разговоры.

Другой лирический герой — из романа «Соло Альбом» — делится с читателем своими проблемами на любовном фронте. С понедельника он хочет начать новую жизнь: сбросить лишний вес, заняться спортом, ходить в бассейн, больше читать хороших книг. Для развития себя в «правильном направлении» он планирует также порвать со старыми друзьями, которые пристрастились к алкоголю и наркотикам. В его длинных перечислительных цепочках «элементов» и «атомов» культуры 1990-х есть незаметные «знаки препинания». Так, герой задается вопросами о сути современного потребительского ажиотажа, об одиночестве, о «прозрачности» урбанистичес-

---

<sup>30</sup> Jurgensen, Manfred. Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch. Bern 1979. S. 8.

<sup>31</sup> Musil, Robert. Der Mann ohne Eigenschaften I. Reinbek bei Hamburg 1978. S. 650.

кой среды (образ автобуса-аквариума). В целом роман Бенямина фон Штукрад-Барре «Соло-альбом» прочитывается как исповедь молодого человека, которого хотя и тяготит «потребительский каркас» современного ему общества, но относится он к этому с присущей ему легкостью.

Свою жизненную историю рассказывает и безымянный герой романа Крахта «Faserland». Его исповедь «сына века» звучит уже в минорных тонах. Внешнее равнодушие героя позволяет ему, с одной стороны, едва ли ни цинично приспособливаться к миру вещей и человеческих отношений, а с другой, выражает внутреннее неприятие им мишуры этого мира. В ряду романов «новых архивистов» роман Крахта «Faserland» — единственный, обнаруживающий развернутую форму каталога-путешествия. На протяжении всех восьми глав романа безымянный герой описывает свое путешествие по городам Германии. Современная Германия видится ему то грязным отстойником, то страной романтических исканий, она предстает ему в запахах, цветах, вещах, фотографиях и др. Однако герой не растворяется в массе предметного, избыточного и, по сути, безличного бытия, он пишет «свой текст» жизни. Состояние адекватного переживания взаимосвязанности с другими и привязанность к своему телу чувств (состояние бодрствования) передается в романе прототипичной гносеологической позицией «я стою». Заявленная уже в первом абзаце текста романа позиция героя „Also, ich stehe da ...“, обозначает как начальную точку его физически-пространственного перемещения, так и точку его личностного выбора. Процесс перечисления, исчерпания предметного изобилия, его развертывания должен привести героя либо к расширению и углублению своей индивидуальности, либо подвести к осознанию своей внутренней опустошенности и к признанию личной несостоятельности.

Продолжая разговор о современных «культурных» архивах, отметим, что они демонстрируют идею необозримости и бесконечности. Это находит выражение в повествовательной стратегии романов «новых архивистов». Их романы построены по типу плутовского романа, то есть состоят из цепи эпизодов, не имеющих завязки и развитого хода действия, и потому могут быть закончены в любой момент (размытость культурного хронотопа). Вместе с тем композиционная структура романов «новых архивистов» не вызывает ощущения повествовательного хаоса. Можно с уверенностью сказать, что авторы указанных романов придают особое значение форме произведения. Например, роман Б. Леберта «Crazy» на символическом уровне прочитывается как современная притча о возвращении блудного сына (в прямом смысле этого слова). Классическую нарративную структуру романа-путешествия, романа-инициации обнаруживает и роман К. Крахта «Faserland». Соединяя в себе знаки различных семиотических систем

(социально-исторической реальности конца XX века, современной поп-культуры, постмодернизма), роман «Faserland» сохраняет жанровую память классического немецкого романа воспитания, романа-исповеди и романтического романа пути.

В лице «новых архивистов» немецкий роман 1990-х демонстрирует желание исчерпать в описании нового состава мира избыточность знакового симулятивной реальности и тем самым разрушить его, демифологизировать. Бросая вызов традиционным классическим ценностям, романы «новых архивистов» на деле активно вступают в диалог с отвергаемой ими классикой и, таким образом, встраиваются в эволюцию форм (деградация как определенный тип эволюции). Аппелируя к разнообразным культурным кодам, они строят из них совершенно иной, принципиально новый континуум, представляющий собой «потенциальную ткань», субстрат, на котором вырастает новая культура, культура «новых рассказчиков».

Современные «культурные» каталоги, являясь частью постмодернистского дискурса, выполнив свою задачу по ориентации в качественно новом пространстве и по выработке новых техник проживания в социокультурном пространстве конца XX века, затем быстро сходят с литературной арены немецкой литературы.

## **2.2. Критика информационно-тоталитарного типа культуры в формулах вуайеризма**

Социальную критику современного состояния общества и культуры и описание неподлинных форм существования немецкоязычный роман 1980-2000 гг. продолжает в формулах вуайеризма. Современные формы проявления вуайеризма обыгрываются здесь в ироничном и пародийном контекстах, что позволяет в понятиях «непристойного» выявить их подлинную суть.

В свое время Жан Бодрийяр критически описал общество и культуру потребления не только в терминах симулякра, но в понятиях «непристойного». В своей книге «Фатальные стратегии» (1983) он объявляет непристойным такой стиль отношения к реальности, в котором производится и циркулирует избыток реальности, избыток социального, знакового. Непристойным, по Бодрийяру, становится реалистическое обострение реальности, маниакальная одержимость реальным, полное отсутствие онтологической глубины, скольжение по поверхности.

Вслед за Бодрийяром обратим внимание на первоначальный, онтологический смысл понятия непристойного, традиционно имеющего в европейской культуре этическое наполнение. Понятие непристойного восходит

к буддийской традиции, где непристойным является все, что связывает человека с порочным кругом его неподлинного существования («круг сансары»). В классических буддистских трактатах утверждается отсутствие такой онтологической структуры, как Я. Структура человеческого Я объявляется формой неподлинного существования, неким квази-образованием, конститутивом кармического бытия. Если воспользоваться терминами семиотики, то в философии буддизма Я трактуется как шифтер, то есть пустой знак, скользящий в структуре коммуникации и наделяющий призрачной реальностью всякого, кто к нему прибегает. Человек, стремящийся наделить свое Я, которое есть пустой знак, реальностью, да еще в избыточной форме, обнаруживает свою страстную природу и впадает, таким образом, в непристойное содержание.

В европейской культуре доминирует принципиально иная стратегия власти, учреждающая центральное положение субъекта по отношению к сущему, ставка здесь делается как раз на «сильное Я». Путь «собираения себя», «обретение себя», предполагавший когда-то радикальную духовную и физическую аскезу, в условиях гедонистически ориентированного современного общества представляется возможным лишь в субститутивных формах — в бесконечной погоне Я за «означающими», когда субъект неизбежно ввергается в непристойное<sup>32</sup>.

В теоретических построениях Бодрийяра выявляется также важное соотношение непристойного и сферы тайного, интимного, сакрального. Потребительские и массмедийные стратегии общества и культуры конца XX века, которые Бодрийяр определяет как непристойные, задают новый формат восприятия мира человеком и, таким образом, формируют среду прозрачности, где ничего не может быть утаено или сокрыто. В более ранней своей работе «Соблазн» (1979) Бодрийяр констатирует, что поглотившая европейский мир стратегия производства и потребления, стратегия власти требует «наращивания измерений зримости», «прозрачности всех границ», размывания границ между приватным и общественным. Такая стратегия власти подавляет и оттесняет на периферию жизни стратегию игры. Игровые стратегии, прежде охранявшие покров тайны, теперь подменяются формами игризации, предполагающими непристойные отношения с реальностью<sup>33</sup>. В современном обществе тотальной симуляции идет беско-

---

<sup>32</sup> Разинов Ю. А. «Я» как объективная ошибка. 2-е изд., испр. и доп. Самара: Издательство «Универс групп», 2006. С. 46.

<sup>33</sup> Кравченко С. А. Игризация российского общества (К обоснованию новой социологической парадигмы) // Общественные науки и современность. 2002. № 6. С. 152.

нечный процесс избыточного обозначения, в котором очевидность и «сверхочевидность» приобретают уже непристойные формы. Избыток реальности («гиперреальность» по Бодрийяру), где все становится очевидным и сверхвидимым, формирует среду прозрачности, в которой безраздельно царствует новая непристойность как «гиперпредставленность» вещей. Все, что еще остается сокрытым, предается огласке и выводится из потаенности (М. Хайдеггер). «Прозрачность», таким образом, упраздняет дистанцию между наблюдателем и наблюдаемым. Наблюдатель в жадной «прозорливости» своего взгляда теперь сливается в «экстазе» с объектом в непристойной близости.

В наиболее чистом виде непристойность выступает в форме порнографии. Всеобщий порнографизм вещей и явлений, о котором говорит Бодрийяр в книге «Соблазн»<sup>34</sup>, есть закономерный продукт развития европейской цивилизации с ее маниакальной страстью к телескопическому приближению реальности, с культом наличности и очевидности как гиперреференции сексуальности и с полным исключением из нее тайны соблазна.

Эльфрида Елинек — одна из первых в пространстве немецкоязычной литературы — осмысляет феномен гиперреференции сексуальности и исключения из него тайны соблазна в художественном дискурсе современного феминизма. Ее роман «Похоть» („Lust“), выстроенный в формате порнографического журнала, прочитывается как порнографический сценарий форсирования сексуальных знаков. Читатель как бы перелистывает порнографический журнал, просматривая картинки непристойного содержания. В резко саркастическом и пародийном ключе, характерном для прозы Елинек, обозначена сама установка современного человека на визуализацию сокровенного, тайного, интимного, установка на легитимное нарушение этических границ личного и общественного.

Герой ее романа Герман из-за боязни заразиться в публичном доме смертельной болезнью превращает тело собственной жены Герты в полигон для испытаний своих неумных сексуальных фантазий и желаний. Романские «события», любовные эпизоды Элинек выстраивает в формате перечисления сексуальных «встреч» как картинок из порнографического журнала. Интимная жизнь этого «святого» семейства выводится на сцену (Ob-szönität), представляется на всеобщее обозрение. Елинек не случайно акцентирует внимание читателя на слове «святое семейство» („die heilige Familie“). То, что должно быть *освящено* таинством брака и любви здесь

---

<sup>34</sup> Бодрийяр Ж. Фрагменты из книги «О Соблазне» // Иностран. лит. 1994. № 1.



освещено, выведено из зоны сокровенного, тайного. Елинек намеренно делает все прозрачным и сверх-очевидным, выставляя жизнь «святого семейства» в жестком и безжалостном свете. Герои Елинек покидают суверенную «территорию любви», вступая на территорию тотальной непристойности, где условность языка любви отступает, и на его месте учреждается господство голого безусловного факта. Сознание героя заполнено умозрительными картинками массмедийной продукции, бесконечно продуцирующими «образы любви». Его сознание «накачено» из порножурналов и образами кинематографа, Бодрийяр, играя на этимологическом родстве терминов «сцена» (франц. — scene) и «непристойность» (obscene — с франц. непристойный, грязный, нецензурный), еще раз акцентирует внимание на том, что непристойность коренится в самой утрате метафорического плана сознания.

Говоря о роли человека-потребителя в обществе тотальной «прозрачности» и всеобщей «непристойности», Ж. Бодрийяр констатирует, что современный человек вынужден следовать фатальной стратегии «прозрачности Зла», как того требует постмодернистский мир<sup>35</sup>, и становиться, таким образом, невольным вуайеристом — подглядывателем, подслушивателем, наблюдателем. Этому способствуют современные средства массовой информации и телекоммуникации, существенным образом изменяющие позицию зрителя и его зрительскую идентичность. Отличная от классической зрительской идентичности, современная зрительская идентичность определяется, прежде всего, наличием дистанции, «непрозрачного экрана» между наблюдателем и наблюдаемым. Роль непрозрачного экрана играет акустическая и оптическая аппаратура, которая обеспечивают человеку дистанцию, предполагающую беспристрастный взгляд и «холодное» наблюдение за чужой жизнью, за Другим. Такой формат восприятия постепенно закрепляет «привилегированное» положение субъекта как наблюдателя и исследователя и культивирует в нем «сладкое» чувство упоения властью над чужой жизнью, над Другим. Так, современная экранная зрительская культура уже сама по себе создает эффект подглядывания за чужой жизнью, эффект «скрытой камеры»<sup>36</sup>.

Культурологическая справка отсылает нас к классическому определению вуайеризма. Вуайеризм (франц. voir — видеть) есть влечение к под-

---

<sup>35</sup> Орлов Д. У. Кризис значений есть. Метафизические исследования. Вып. 14. Статус иного. СПб., 2000. С. 46—66.

<sup>36</sup> Лехциер В. Л. Под сенью чужого дома (чужая жизнь как соблазн) // «Mixture verborum» 2008: небытие в маске : сб. ст. / под общ. ред. С. А. Лишаева. Самара. Самар. гуманит. акад., 2008. С. 17—25.

глядыванию за половым актом или обнаженными телами представителями противоположного пола, а также повышенный интерес к порнографической продукции. Благодаря психоанализу Фрейда понятие «вуайеризм» повсеместно закрепляется в западноевропейской культуре, а с начала 1980-х годов становится господствующим в дискурсе XX века. В социокультурном контексте второй половины XX века понятие вуайеризма изменяет свое первоначальное значение по причине широкого распространения электронных технических средств для ведения подглядывания и роста аудитории электронной сети как среды, способствующей неподконтрольному распространению визуальной информации.

Теоретические построения французских философов — Ж. Бодрийяра («Соблазн», «Фатальные стратегии», «Прозрачность зла»), Ж. Батая («История глаза»), П. Вирилио («Информационная бомба») и др. — воспроизводят схему построения дискурса превосходства и контроля средствами массовой информации над личной сферой каждого человека. Они отмечают, что вторжение современных массмедиа в приватное пространство человека осуществляется, с одной стороны, более открыто и бесцеремонно, с другой стороны, — и более изощренно за счет размывания границ между общественным и личным пространством и объявления этих границ прозрачными. Новый тип культуры конца XX века, для которого характерно непомерное разрастание симулякров, размывание границ между приватным и общественным, диктует человеку стремление сделать свою жизнь прозрачной для других. В феномене вуайеризма находит отражение специфика постиндустриального общества: избыточность массы социального и знакового, визуальные стратегии власти, легитимное нарушение границ между приватным и общественным. Все это уничтожает саму сферы таинственного, сокровенного, интимного<sup>37</sup>. В широком смысле слова вуайеризм характеризуется современными исследователями как наблюдение<sup>38</sup>.

Обращаясь к классическим формам проявления вуайеризма, отметим, что в его основе лежит детская страсть к подглядыванию. Поэтому вуайеризм, прежде всего, выступает симптомом незрелости полового влечения, когда происходит как бы «зависание» между сексуальными фантазиями и эротической реализацией либидо (по Фрейду). Применительно к взрослому человеку разные формы проявления вуайеризма — симптом его духовной незрелости и инфантильности.

<sup>37</sup> Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000. С. 75.

<sup>38</sup> Ästhetik des Voyeur. Hrsg. von Lydia Hartl, Yasmin Hoffmann, Walburga Hülk Volker Roloff. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2003. 185 s.

Психологической основой вуайеризма выступает односторонняя коммуникация, доминирующая в обществе тотального потребления и идеологического господства в нем средств массовой коммуникации. В акте односторонней коммуникации Другой выступает как объект, вещь, которую можно потреблять для получения удовольствия. Таким образом, в ситуации подсматривающего фиксируется «жесткая», непрозрачная в одну сторону граница между Я и Другим. Более редким вариантом выступает подслушивание (аудитивный вуайеризм). Здесь задействован дистанцированный канал восприятия — слуховой, он же и более рафинированный (в значении — сакральный). В акте подсматривания/подслушивания человек выстраивает «жесткую» границу между Я и Другим с тем, чтобы ее же затем и нарушить. В этом случае Я наделяется повышенной активностью, которая выражается в насильственном нарушении выстроенной границы — как вторжение в чужое, приватное пространство Другого без его согласия. Ситуация подсматривания/подслушивания предполагает анонимность наблюдателя, то есть защищающего его маску. Само Я в активной позиции формирует дискурс превосходства, дискурса власти над Другим. Удаленность созерцаемого или слышимого объекта, попадающего в зону отчуждающего пользования, создает возможность его психологической эксплуатации, своего рода перцептивного насилия. Эмоциональным фоном самого действия насильственного вторжения в чужое пространство выступают чувство страха быть застигнутым и чувство удовольствия. Смешанное чувство „Angstlust“ (по Фрейд) очень продуктивно, так как обеспечивает психологический доступ к сути явлений.

Необычную форму проявления вуайеризма — его аудитивную форму — прописывает Э. Елинек в романе «Перед закрытой дверью» („Die Ausgesperrten“, 1980)<sup>39</sup>. Здесь в шифрах «жесткого» реализма писательница описывает жизнь четырех подростков из социально неблагополучных семей. От скуки и монотонности жизни, от невнимания родителей они группируются в банду. Их влечет «криминальная романтика». Они хотят обрести власть над людьми, чтобы наслаждаться их страхом и унижением. Вместо этого они сами попадают в зону насилия со стороны взрослых. Пружиной действия романских событий становится фигура вуайериста, «идейного вождя» банды Райнера. Ненависть подростка к родителям провоцируется самими же родителями. Отец Райнера, одаренный фотограф обнаженных натур, тиранит свою супругу, которая не испытывает материнской привязанности к своим детям и не заботится о хозяйстве. Отец ежедневно привле-

<sup>39</sup> *Jelinek, Elfriede. Die Ausgesperrten. Reinbek: Rowohlt, 1980.*

кает сына к «разговорам по душам». Так подросток становится пассивным слушателем откровенных излияний отца об извращенных сексуальных отношениях с собственной женой. Злоба к родителям достигает у подростка своего предела. В финале своего романа Елинек описывает жестокое убийство подростком всех членов своей семьи. Роман прочитывается как жесткая пародия на традиционный для немецкой литературы роман воспитания. Писательница выносит суровый приговор современному обществу, социальная система которого базируется на принципе «тотальной прозрачности». Срывая покров с «тайны полов», оно порождает не только «войну полов», но и войну поколений, ненависть и злобу, неоправданную жестокость по отношению к другим.

Образ другого духовно искалеченного подростка Елинек рисует в романе «Похоть». Сынок «святого семейства» воплощает фигуру идеального вуайериста (подглядывателя и подслушивателя в одном лице). От скуки и безделья он жадно следит из-за приоткрытой двери за родительскими сексуальными играми, используя ситуацию в своих целях. Подросток постоянно шантажируя богатого папашу, вымогает у него деньги в обмен на то, чтобы оставить родителей наедине. С болью и сарказмом говорит Елинек о невозможности проявления истинных чувств — сыновних, материнских, отцовских, любовных и дружеских — в обществе, где царит «прозрачность Зла».

Классическую фигуру вуайериста, получающего сексуальное удовольствие от подсматривания за другими, читатель найдет в романе «Пианистка» („Die Klavierspielerin“, 1983). В нем Елинек исследует темный треугольник жизни, стороны которого характеризуют отношения между тремя людьми: героиней Эрикой, ее матерью и влюбленным в Эрику студентом. В этом треугольнике переплетаются вампиризм, садомазохизм, насилие и любовь. Описывая сложные, любовно-агрессивные, отношения между матерью и дочерью, между женщиной и женщиной, писательница с горечью отмечает, что современный человек не способен давать и получать истинное наслаждение от жизни во всей ее полноте. Тело современного человека, предельно отчужденное от человека и обреченное на одностороннюю коммуникацию, никогда не знает истинных наслаждений. Героиня романа Эрика вынуждена довольствоваться лишь суррогатными формами наслаждения, получаемые не от тела, а от самого акта подсматривания<sup>40</sup>. Днем она преподаст классическую музыку в Венской консерватории, а по вечерам

---

<sup>40</sup> Hartwig, Ina. Schwere Arbeit am Monument des Sexus. Über Elfriede Jelinek „Lust“ // Text + Kritik- Zeitschrift für Literatur. Herausgeber Heinz Ludwig Arnold. XI – 2007. № 117. S. 74—84.

ходит на порнографические фильмы. Ее излюбленным занятием становятся также постоянные наблюдения через окуляры бинокля за работой проституток („Erika, die verschlossene Betrachterin“) <sup>41</sup>.

В сфере массовой культуры самым наглядным проявлением эротического отчуждения становится порнография, которая требует смотреть на сам акт любви и делать из него умственную картинку. Еще Фрейд отмечал, что подавление духовности приводит к тому, что, выведенная на задний план, она превращается в самоподглядывание, соглядатайство. В область соглядатайства вытесняется извращенная запретами чувственность. Настоящее чувственное бытие, предельно отчуждаясь, опредмечивается и приобретает вид картинки, предназначенной для блудливого глаза и для развращенного ума. В романе «Похоть» Елинек констатирует, что «достижением» сексуальной революции в современном «непристойном» обществе становится не столько торжество «естественной плоти» и «природного» секса, сколько торжество ментальности, умозрительности над сексом. С утратой тайны сексуальных отношений желание деградирует в «холодную сексуальность», а последняя функционирует уже как «чистый взгляд» вуайериста.

Ненасытным взглядом вуайериста наделяется герой ее романа «Похоть» („Lust“, 1989). «Всевидящее Око» господина директора высвечивает все до неприличия, держит супругу под постоянным контролем. «Всевидящее Око» мужчины лишает женщину ее тайны, «вечно женственного». Женщина «раздета», она всегда «под прицелом» мужского взгляда. Взглядом он «пожирает» ее, «выпивает» до дна, рисуя в своем воображении аппетитные блюда и дорогие напитки. Здесь выявляются дополнительные коннотации вуайеризма как одной из форм проявления ритуального каннибализма. Для удовлетворения своих потребностей «домашний монстр» повсюду настигает свою супругу. Драма женщины заключается в полном отсутствии приватного пространства („Die Frau hat keinen Ort“). Она лишается даже самой возможности создавать собственное пространство для жизнедеятельности, выстраивать свои отношения с супругом и сыном. В «шифрах» натурализма, в гротесковой форме Елинек передает привилегированное положение мужчины в современном обществе потребления (критика «фаллоцентризма»).

Роман Елинек «Похоть» однозначно рассматривается в критике как вызов читательской аудитории и среде литературной критики, вызов, заключающийся в том, что порнографический роман решила написать женщина, вторгшаяся на территорию мужского дискурса, в «святая святых» тер-

---

<sup>41</sup> Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin. Reinbek: Rowohlt, 2005. S. 109.

ритории — «мужского порно»<sup>42</sup>. Уже в первых подходах к созданию «женского порно» Елинек, как и ее женская предшественница Полина Риж (Pauline Reage) с ее романом “Geschichte der O“, убеждается в невозможности такого художественного эксперимента. Елинек вынуждена признаться, что написание «женского порно-романа» может быть осуществимо только с точки зрения мужского взгляда<sup>43</sup>. Именно эту позицию мужской перспективы выбирает Елинек, создавая роман Похоть» (первоначальное название которого „Geschichte des Auges“). Роман «Похоть» выступает своеобразным ответом, контраргументом роману «История глаза» Жоржа Батая (1928) с его центральной «окулярной» метафорой<sup>44</sup>.

Рассматривая «Историю глаза» в семиотическом ключе, критик Р. Барт, настаивает на том, что батаевский текст являет собой абсолютную игру воображения, лишённую каких бы то ни было референциальных связей с реальностью. Сладострастные умозрительные игры героев батаевского романа строятся вокруг разнообразных объектов, которые своей овальной формой как-то соотносятся с глазом (это — блюдечко с молоком, вареные яйца, гениталии убитого на корриде быка и т. п.). «Окулярная» метафора в романе разворачивается полностью, откровенно и по кругу, не отсылая ни к какому «секрету». Здесь имеет место абсолютная игра «означающих» без отсылки к «означаемому»<sup>45</sup>. Роман «История глаза» выносит за скобки повествования «человека психологического» (человека желающего, любящего, страдающего), оставляя без внимания мотивы и правдоподобие поступков действующих лиц. В действии остаются лишь две главные фигуры — обезличенное тело и наблюдающее за ним Око. Так и у Елинек эротические описания в романе «Похоть» не становятся самодостаточными, они соответствуют лишь опыту созерцания, наблюдения, «умозрительных упражнений» (термин Батая).

Фигура «созерцателя» и наблюдателя эротических «упражнений» проигрывается и в ироническом контексте романа К. Крахта “Faserland“ (1995).

---

<sup>42</sup> *Luserke V. Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelinek „Lust“ als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats // Text + Kritik: Elfriede Jelinek. Heft 117. München, Januar 1993. S. 60.*

<sup>43</sup> *Gehrke, Claudia. Über Elfriede Jelinek. Der Sinn des Obszönen. Frauen und Pornografie. Tübingen 1988. S. 103.*

<sup>44</sup> Цит. по: *Doll A. Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek: Eine Untersuchung ihrer literarischer Intentionen. Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994. S. 187.*

<sup>45</sup> *Барт Р. Метафора глаза // Танатография Эроса / Р. Барт. СПб. : Мифрил, 1994. С. 96.*



Автор помещает своего героя в непростую ситуацию испытания. Пошлые светские тусовки, пьяные и наркотические оргии как некое социальное и духовное блудилище — на них герой чувствует свою «раздетость» и незащищенность. Так, однажды он становится невольным свидетелем сцены групповой сексуальной оргии в доме своего бывшего друга по интернату Нигеля и чуть ли не соучастником «содомской» вечеринки, напоминающей ему ведьминский шабаш. В другой раз, по злой шутке своего давнего товарища Александра, он оказывается на скандально известном острове Микonos, где на нудистском гей-пляже сразу же попадает под «обстрел» множества жадных взглядов обнаженных мужчин среднего возраста.

Этот эпизод романа передает в пародийном заострении характер современной культуры, ставшей по сути своей «эротическим паноптикумом», где одно тело может «созерцать» другое, находясь с ним в непристойной близости. В пространстве, организованном по типу «эротического Паноптикона», не существует никаких тайных мест, здесь все выставлено напоказ. В романе Крахта звучит явная аллюзия на известный бентамовский Паноптикон (пространство тюрьмы), который уже у де Сада за счет устранения единого центра наблюдения становится «эротическим»<sup>46</sup>.

Эмоциональным фоном такого «невольного» вуайеризма в романе Крахта становится устойчивое чувство гадливости, постоянно сопровождающее его героя. Как отмечают многие критики, слово Ekel является одним из ключевых в романе<sup>47</sup>. Ekel (с нем. — противный, отвратительный, гадкий) не нагружено специфическими чувственными коннотациями, в этом слове, скорее, заложено желание отвернуться, «отвратиться», отодвинуться от неприятного объекта. Вид чужих обнаженных тел и открытая демонстрация похоти других заставляет крахтовского героя быстрее убежать от данного объекта не из-за страха перед ним, а из чувства отвращения. Чувство гадливости в данном случае аналогично чувству омерзения, возникающего при соприкосновении с чем-то, не имеющим твердых границ.

В своих романах — «Faserland» и «1979» (2001) — немецкий писатель с едкой иронией говорит о последствиях сексуальной революции в Европе, о политической толерантности и «плодах» мультикультурализма. Запретные прежде формы проведения досуга (среди них — нудизм) и нетрадиционные формы сексуальных отношений теперь выводятся на общественную

<sup>46</sup> Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова под ред. И. Борисовой. М., 1999.

<sup>47</sup> Jung, Thomas. Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur // Alles nur Pop? Anmerkungen zur Popliteratur seit 1990. Hrsg. v. Thomas Jung. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001. S.19.

«обзорную площадку». В ситуации тотального дефицита духовности («смерть Бога») сексуальная жизнь человека, выступая замещающей формой духовного, становится зрелищем, формой проведения досуга. Современный человек получил право на личное пространство и на официально принятые в культуре способы канализации своих сексуальных желаний — стриптиз, представления варьете, порнопродукция, гей-клубы, нудистские пляжи и т. п., результатом же этих «свобод» стали сексуальные и наркотические оргии, откровенный разврат и духовная пустота целого поколения молодых.

Как отмечают французские теоретики (Р. Барт, Ж. Бодрийяр, М. Бланшо и др.), в современном обществе и культуре порнография выходит за границы собственно сексуального, она проникает во все сферы жизни. Теперь порнографичной/непристойной становится сама установка современного человека на визуализацию сокровенного, тайного, истинного. Эта установка, в полной мере реализуемая средствами массовой коммуникации с помощью современной акустической и оптической аппаратуры, предлагает зрителю, слушателю, наблюдателю широкий спектр возможностей смаковать подробности, листая печатную продукцию непристойного содержания, наблюдать «тайную жизнь» молодых людей «за стеклом» или, например, смаковать подробности террористического акта в прямом эфире. Если традиционная непристойность, как указывает Бодрийяр, была еще наполнена реальным сексуальным содержанием, то формы «новой непристойности» наполняются чистым отношением. По мнению французского теоретика, всеобщий порнографизм вещей и явлений выступает закономерным продуктом развития оптической и акустической техники в современной европейской цивилизации. И, как следствие этого, повсюду прослеживается маниакальная страсть современного человека к телескопическому приближению реальности и к культу наличности и очевидности. Теперь подглядывание/подслушивание, и шире — наблюдение — осуществляется открыто, бесцеремонно и легитимно. На авансцену современной западноевропейской культуры выводится новая фигура вуайериста, оснащенного современной акустической и оптической техникой.

Вопрос о метафизической мощи современной техники, о всемогуществе власти современных средств информации и этических границах ставит в своем романе немецкий автор Марсель Байер в романе «Летучие собаки» («Flughunde», 1995). Писатель выводит здесь образ «технического» человека, физика-акустика, коллекционирующего «звуки» и «аккорды» Второй мировой войны. События войны — военные сражения, страдания заключенных в концлагерях, мирная жизнь семейства Геббельсов, драма в бункере фюрера 1 мая 1945 года, многократно описанная в исторической

и публицистической литературе, — получают у немецкого автора неожиданную интерпретацию в «акустическом регистре». Работая в стилистике жанра военного дневника, писатель создает яркое художественное полотно — панораму Второй мировой войны — «топографию» и «топофонию» фашизма<sup>48</sup>.

Своего героя — господина Карнау, от лица которого ведется дневник, — писатель наделяет необычной миссией «акустического хроникера». Талантливый звукооператор, он записывает выступления политиков и вождей рейха, их обращения к народу. Это входит в его профессиональные обязанности. Добросовестность и четкость выполнения заданий государственной важности укрепляют авторитет Карнау среди нацистских вождей. Вскоре акустический «гений» решает использовать дорогую записывающую аппаратуру в своих личных интересах и пристрастиях. Его давно влечет звучащее пространство, наполненное жизнью и своим особым ритмом.

Тайное подслушивание становится делом его жизни. Он записывает звуки природы, голоса людей, пытаясь по ним идентифицировать характер, привычки, душевное состояние человека. Поначалу позиция эстета и педанта определяет этические границы его «акустических занятий», не позволяющие ему вторгаться в интимное пространство человеческого голоса. Однако постепенно акустическая техника обретает над господином Карнау мистическую власть: он оказывается «в злом плену у техники»<sup>49</sup>. Технические возможности записывающей аппаратуры (в 1940-е годы это были восковые пластинки, а затем электромагнитные дорожки магнитофонов) формируют у него уже иную установку, игнорирующую границу дозволенного/недозволенного.

«Санкционированное» техникой право вторгаться в индивидуальное акустическое пространство другого человека помогает Карнау осуществлять свой грандиозный замысел по созданию полного атласа человеческого голоса и всех его проявлений. С микрофоном в руке «археолог звука» может тайно проникать практически в любое пространство человеческого существования — в пространство животной радости (записи из фронтového борделя), в пространство боли (медицинские эксперименты над пленными, избияния во время допросов), даже в пространство смерти (предсмертные стоны и хрипы солдат на полях сражения).

---

<sup>48</sup> *Erb, Andreas. Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre. Westdeutscher Verlag, Wiesbaden, 1998. S. 115.*

<sup>49</sup> *Хайдеггер М. Вопрос о технике : пер.с нем. // Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер. М. : Республика, 1993. С. 221.*

В тексте романа процедура тайного похищения индивидуальной акустической карты человека озвучивается самим героем: «Я стал вором, я ворую голоса, бросаю людей уже безгласных, и распоряжаюсь их последними звуками по собственному усмотрению [...] На моих пленках законсервировано то, что я украл. Я залезаю в душу раненого, а он об этом и не догадывается, я могу извлечь что-то из глубин его души и присвоить себе все, вплоть до последнего, таинственного вздоха...»<sup>50</sup>. („Bin zu einem Stimmstehler geworden...“)<sup>51</sup>.

На примере своего героя М. Байер выразительно показывает незаметное скольжение современного человека от «поэтического» к «техническому отношению» к миру. Тонко чувствующий прекрасное и возвышенное, Карнау вступает в демонический союз с техникой («мотив продажи души»). В итоге он превращается в безучастное и безжалостное к другим существо. Техника обеспечивает «археологу звука» позицию «чистого субъекта», позицию вневходимости и непогрешимости, благодаря которой он получает доступ к неограниченной власти над другими. В литературной критике многоплановый/многопрофильный образ главного персонажа романа «Летучие собаки» (он — ученый, физик-акустик, архивист, коллекционер) не случайно исследуется в первую очередь как образ «масс-медийного человека», представителя современных средств информации и телекоммуникации<sup>52</sup>.

Исследователь информационного пространства современного мира Поль Вирилио указывает на радикальное изменение познавательной позиции современного человека под воздействием масс-медийных и информационных средств. Современные технические средства — «машины зрения» (термин П. Вирилио), а в контексте романа «Летучие собаки» это «машины слуха» — обеспечивают современному человеку позицию «вневходимости», позицию стороннего равнодушного наблюдения. Эта познавательная позиция в корне отличается от классической позиции «эстетической вневходимости», которая, по М. Бахтину, есть наиболее полный и глубокий способ причастного отношения, «участного мышления» художника<sup>53</sup>. В новой

---

<sup>50</sup> *Байер Марсель. Летучие собаки / пер. с нем. А. Кацур. СПб. : Амфора, 2004. С. 125.*

<sup>51</sup> *Beyer, Marcel. Flughunde. Roman. Suhrkamp Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main, 1996. S. 123.*

<sup>52</sup> *Künzig, Bernd. Schreie und Flüstern - Marcel Beyers Roman „Flughunde“ // Erb, Andreas. Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre. Westdeutscher Verlag. Wiesbaden, 1998. S. 136—137.*

<sup>53</sup> *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров. М. : Искусство, 1979. С. 79.*

социокультурной ситуации эстетическая «внезаходимость», порождаемая эстетическим «избытком видения», замещается субститутивной формой — избытком социального, знакового. «Непрозрачный экран», создаваемый этим избытком, «заслоняет» художнику истинное, участливое человеческое отношение к наблюдаемому объекту.

Поль Вирилио обращает внимание и на неоспоримый факт смещения акцента с научного познания на образное восприятие (тотальная визуализация)<sup>54</sup>. В классической парадигме научное познание всегда завершалось познанием теоретических схем, которые конструируются мышлением и являются своего рода «оптическими приспособлениями». Теоретическое зрелище (умозрение) обеспечивалось посредством «оптических приспособлений», которые могли приближать либо увеличивать рассматриваемое явление. В современной ситуации отчужденной структурой теоретического зрелища выступает сама система массмедиа, вслед за П. Вирилио отмечает отечественный исследователь М. А. Корецкая<sup>55</sup>. Заинтересованные в создании искусственных «площадок» для организации зрелищ, современные массмедиа делают зрелищем то, что естественным образом сокрыто и невидимо. Возможность таких зрелищ связана, в первую очередь, с процессами эмансипации техники, превратившими массмедиа в замкнутую автономную систему, уже совершенно независимую и от «теоретического» в исходно греческом смысле («умозрения»). В этом смысле массмедиа становятся техникой универсального и тотального наблюдения, за которой уже не стоит никакой наблюдатель. Вооруженные «оптическими приборами» (фото- и киноаппаратура и др.) современные массмедиа теперь бесцеремонно и беззастенчиво проникают в частную жизнь человека, в его индивидуальное пространство.

Механизм такого универсального, тотального наблюдения и его действие осмысляется немецким писателем Патриком Зюскиндом в романе «Парфюмер. История одного убийцы» („Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders“, 1985). Благодаря интересному художественному решению визуальное здесь выступает в замещающей форме ольфакторного<sup>56</sup>. Весь види-

---

<sup>54</sup> Вирилио, Поль. Информационная бомба. Стратегия обмана / пер. с фр. И.Окуновой. М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры» : Гнозис, 2002.

<sup>55</sup> Корецкая М. А. Эффект реальности и пустыня Реального: цинизм и тоска на обломках онтологии // Вестник Самарской гуманитарной академии. Выпуск «Философия. Филология». 2006. № 1 (4). С. 42—57.

<sup>56</sup> Förster, Nikolaus. Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. S. 26.

мый материальный мир и невидимый духовный по воле автора романа получает ольфакторную разметку, ольфакторную характеристику. В романе метафора тотального наблюдения, «ясного видения» замещается метафорой «ясного обоняния» и легко переводится автором в вампирический, властный план рассмотрения (обоняния) любого предмета.

Своего необычного героя Зюскинд наделяет фантастическим даром сверхобоняния. Гренуй — «ольфакторный» вуайерист — способен проникать в любое пространство. Так, еще младенцем герой мог своим гениальным «носом» прозревать самые глубины человеческой души. Крайне неловкое чувство испытывает монах Террье, впервые разглядывающий принесенного в монастырь младенца Гренуя. Подвергшись «ольфакторной агрессии» со стороны младенца, Террье чувствует себя уродливым и совершенно «раздетым», как если бы он голым показался на улице. «Ольфакторному» взору Гренуя открывается все. Вот он нюхом «видит» сквозь прочно замурованные каменные стены и плотно закрытые двери приюта находящихся внутри детей. Вот он указывает на припрятанные в тайнике мадам Гайар денежные запасы. Вот он носом «заглядывает» в спальню вдовы Арнульфи, которая, еще не сняв траур, тайно от всех делит постель со своим подмастерьем Дрюо. Благодаря своему всепроникающему обонянию Гренуй попадает в дома богатых парижан, наслаждаясь изысканностью убранства их комнат и тонкими ароматами горящих свечей. Благодаря своему всевидящему дару он «входит» и в дома нищих, отвращаясь запахами их давно немытых тел и подгоревшими свиными шкварками на убогом столе.

Запах в романе Зюскинда, помимо других значений, выступает метафорической моделью всепроникающих и всевидящих массмедиа, а «ольфакторный» герой — представителем современных массмедиа, заинтересованных в организации зрелищ. В финале романа «Великий Мистификатор» всех времен и народов устраивает поистине грандиозное зрелище из скрытых в человеке пороков, которые он «чудесным образом» выводит из потаенности на всеобщее обозрение.

Если говорить о полной реализации популярных в эпоху Просвещения метафор — «мир-театр» и «мир-зрелище», — непосредственно связанных с мотивом «подглядывания» и «созерцания», то в современной культуре речь идет о восстановлении созерцательного отношения к миру. В наше время субститутивной, замещающей формой созерцательности становится кино. Это подметил еще Гофмансталь, рассуждая в своем кратком эссе «Эрзац сновидений» о кинематографе. Отмечая демонический характер нового феномена, его дерзновенное проникновение в частную жизнь человека, Гофмансталь пишет: «Все, что обыкновенно скрывается за стена-



ми и фасадами домов, вдруг оказывается явленным взору: окна распахиваются, двери открываются. Тайная жизнь обитателей дома становится явной. Это напоминает воздушное путешествие с бесом Асмодеем, который срыгает крыши с домов, чтобы проникнуть во все тайны живущих»<sup>57</sup>.

Если злой дух наделяется всевидением благодаря своей демонической природе, то современный человек такое же свойство обретает благодаря «оптическим приспособлениям». С помощью новейшей аудио- и киноаппаратуры человек погружается в бесконечное созерцание (кино как мерцающее колесо жизни), эмоциональным фоном которого становится чувство сладостного самообмана, чувство безраздельной власти над самим бытием. И хотя Гофмансталь объявляет все это жалким зрелищем, в котором сплелись воедино как промышленные интересы, так и интересы идеологические, но он вместе с тем признает, что в современном обществе атмосфера кино становится единственным источником приобщения массового человека к неисчерпаемому духовному наследию, хотя и поданному таким странным образом<sup>58</sup>.

Масштабной фигурой вуайериста (они — подглядыватели, подслушиватели и наблюдатели — в одном лице) выступают средства массовой информации и современных телекоммуникаций. В создаваемой ими гиперреальности, порождаемой «техническим безумием» совершенного и сверхточного воспроизведения образов, звуков и пр., они задают все новые формы непристойности (Ж. Бодрийяр). Всегда заинтересованные в создании больших Спектаклей, оказывающих на публику шокирующее действие («эффект реальности») <sup>59</sup>, средства массовой коммуникации и современные телекоммуникации беззастенчиво проникают в пространство чужой жизни, вторгаясь не только в приватное, но и в сокровенно-личное пространство смерти и последних минут жизни. Через «машины зрения» реальные события в реальном времени подаются, записываются, транслируются через глазок телекамеры (по П. Вирилио, «окулярная метафора» в действии).

Действие массмедийных стратегий по созданию грандиозных Спектаклей описывает в своем романе «Венский бал» („Opernball“, 1995) австрийский писатель Йозеф Хазлингер. В пространстве немецкоязычной лите-

---

<sup>57</sup> Гофмансталь Гуго. Эрзац сновидений // Пограничное сознание. Альманах «Канун». Вып. 5 / под общ. ред. Д. С. Лихачева. СПб.: Наука, 1999. С. 434.

<sup>58</sup> Гофмансталь Гуго. Эрзац сновидений. С. 437.

<sup>59</sup> Kopf-Kino-Gegenwartliteratur und Medien: Festschrift für Volker Wehdekind zum 65. Geburtstag / Hrsg. von Lothar Bluhm und Christine Schmidt. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006. 370 S.

ратуры это — динамичная, напряженная, захватывающая, очень зрелищная проза, созданная по законам жанра катастроф<sup>60</sup>.

Во время ежегодного светского бала в Венской опере происходит крупный террористический акт (Сегодня роман «Венский бал» прочитывается как пророчество катастроф в прямом эфире: события 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке и захват-штурм «Норд-Оста» 2004 года в Москве.). Концертный зал Венской оперы заполняется ядовитым газом. Страшные кадры гибели сотен людей в прямом эфире в режиме реального времени транслируются на многие страны. Телекамеры и звукозаписывающая аппаратура холодно и беспристрастно фиксируют последние мгновения жизни и агонию умирающих от удушья людей.

Герой романа известный тележурналист Курт Фрейзер в прямом эфире видит смерть собственного сына Фреда, оператора крупного европейского телеканала. Журналист ведет собственное расследование, он идет «по следу», реконструируя события и факты гибели сына. В его распоряжении находится репортаж страшных событий в реальном времени, «протоколы страшных минут». Кинокамера, сохранившая весь видео- и звуковой ряд с изображениями и голосами преступников и жертв, становится последним свидетелем преступления.

Постепенно, все глубже погружаясь в расследование обстоятельств, приведших к смерти сына, Фрейзер приходит к ошеломляющим выводам. Группа неонацистов, совершивших этот террористический акт, — всего лишь исполнители. За кулисами ужасного преступления могут стоять весьма влиятельные массмедийные фигуры общеевропейских телеканалов, которые, поддавшись соблазну увеличить рейтинги и одержать победу в конкурентной борьбе, разыгрывают этот грандиозный Спектакль в прямом эфире. В этом дьявольском сценарии террористам была отведена роль палачей и жертв одновременно. Все они погибают в созданной ими же «демонической воронке»<sup>61</sup>. Единственный выживший террорист (в тот вечер он был оставлен дома, чтобы поддерживать связь) подтверждает версию журналиста. Исполнители этот чудовищного акта погибают, а истинные «сценаристы» дьявольского Спектакля так и остаются за кадром. Ясным становится только одно, что за действиями террористов стоит некая таинственная структура, так и не названная в романе.

Фрейзеру, ведущему расследование, стоит больших усилий найти и разговорить свидетелей, которые по разным причинам опасаются давать

---

<sup>60</sup> *Segeberg, Harro*. Literatur im Medialalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2003. S. 322.

<sup>61</sup> *Haslinger, Josef*. Opernball. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1995. S. 126.

показания тележурналисту. Вот он берет интервью у двух посетителей бала, лишь чудом уцелевших после террористической атаки. Эмоциональные, «разорванные» высказывания этих «бесцветных личностей» ничего не добавляют в единую картину событий. Вот журналист беседует с фабрикантом Рихардом Шмидляйтнером, который тут же со смехом рассказывает ему об одной «фекальной» выходке художника-акциониста Яна Фридля. С большим трудом Фрейзеру удается вызвать на откровенность Фрица Амона, озлобленного на весь мир дежурного полицейского, стоявшего в тот вечер в оцеплении. Важными становятся показания еще одного информанта-террориста, случайно выжившего из той группы.

Хазлингер намеренно выбирает форму романа-«расследования». Подобная романная форма позволяет здесь эстетизировать события за счет рассказывания. События не «происходят» (использование «эпического» претерита), а лишь воспроизводятся в рассказах свидетелей («протокольный» презент)<sup>62</sup>. При таких условиях изложение не может претендовать на достоверность и на правдоподобие. Голоса пяти свидетелей идут в романе практически параллельно. Каждый описывает происшедшее со своего места, со своей социальной позиции, в своей манере. Множество «реальностей» не могут быть увязаны в единую целостную картину происходящего. Свойственный роману-«расследования» полифонизм (наличие и мнимое равноправие множества точек зрения на центральное событие романа) противопоставляется здесь единственной правде, «единственной реальности» — записи «страшных минут» на киноплёнке. Лишь камера — внимательная, объективная и мертвая — может претендовать на единственную «реальность».

В романе «Венский бал» Йозеф Хазлингер моделирует ситуацию тотального наблюдения, осуществляемую современными средствами массовой телекоммуникации. Сила этого нового Института власти, откровенно тоталитарного, заключается в уничтожении границ, в объявлении этих границ «прозрачными». Современные средства массовой телекоммуникации наделяются легитимным правом бесконтрольно и бесцеремонно вторгаться в частную жизнь человека, отчуждать его индивидуальное пространство — акустическое пространство, пространство желаний и пристрастий, боли и страданий, даже пространство последних мгновений жизни и самой смерти.

Итак, немецкоязычный роман 1980—2000-х годов художественно осваивает новые формы человеческого существования и новое восприятие

---

<sup>62</sup> Сейбель Н. Э. Роман-«расследование» в послевоенной немецкой литературе: поэтика жанра: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Челябинск, 1999.

мира в пространстве нового информационного типа общества и культуры, выявляя на сопоставлении с прежними, естественными формами бытия и восприятия человеком мира, их неподлинную суть. Введение в художественное пространство фигуры вуайериста как активного потребителя позволяет современному романисту персонифицировать потребительские и массмедийные стратегии информационно-тоталитарного типа общества, иронически и пародийно обыграть их в поле постмодернистской культуры.

### 2.3 Описание современного урбанистического пространства в формулах номадизма

В романном дискурсе конца XX века воспроизводится преимущественно урбанистическая среда обитания человека как его основная жизненная среда. Персонажами романов выступают, как правило, жители больших городов, которые, осваивая новое жизненное пространство, вырабатывают новые стратегии и новые правила перемещения в нем.

Начиная с XIX века, жизнь человека все более перемещается в городскую среду. Город становится эпицентром широких и разнообразных перемен, которые принесла с собой современность. Первые художественные опыты осмысления урбанистической среды в немецкоязычном литературном пространстве носят характер настороженного отношения к новому социальному феномену. Так, в «городских» романах немецкого писателя Вильгельма Раабе крупный город как место действия имеет отчетливо негативную характеристику. Влияние индустриализации на изменения в обществе писатель представляет как процесс неконтролируемого ускорения и обезличивания, который существенным образом изменяет как человеческие отношения, так и «декорации города», превращая, например, городок в романе Вильгельма Раабе «Акты Фогельзанга» („Die Akten des Vogelsangs“, 1896) из зеленого в серый. Единственным зеленым уголком здесь остается старое городское кладбище. Позднее этот образ — кладбище как локус «живой» жизни в безжизненном пространстве города — использует в своих теоретических рассуждениях о феномене современного города Ж. Бодрийяр для иллюстрации тезиса об инверсии ценностей в европейской культуре конца XX века<sup>63</sup>.

В начале XX века представители разных художественных направлений в литературе — натурализма, футуризма, магического реализма и др. — осваивают тему города и жизни человека в «неволе душных городов». Это —

---

<sup>63</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. С. 232—234.

романы Р.М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» („Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, 1910), Д. Джойса «Улисс» (1922), А. Деблина «Александрплац» („Alexanderplatz“, 1929), Б. Келлермана «Город Анатоля» (1932), Г. Казака «Город за рекой» („Die Stadt hinter dem Strom“, 1947) и многие другие.

В романе «Записки Мальте» Рильке феномен большого города впервые художественно освещается через «шифры внутренней реальности»<sup>64</sup>. Здесь воспроизводится непрекращающийся диалог человека и города в режиме „non-stop“. Альфред Деблин своим романом «Александрплац» продолжает начатый Рильке диалог человека и города. В его изображении город стоит под знаком постоянного движения и турбулентности, бурных встречных потоков и вихрей<sup>65</sup>. Оба писателя регистрируют факт окончательной укорененности человека начала XX века в урбанистическом пространстве. Позднее немецкий писатель-эссеист Эрнст Юнгер будет говорить о постепенном «сворачивании» диалога человека и города вследствие тотальной механизации и технизации современной цивилизации, которая приводит к еще большему отчуждению человека и города и побуждает к выбору «альтернативных форм» Другого.

Предельной величины отчуждение достигает к концу XX века в информационном пространстве большого города. Мегалополис нового рубежа веков теряет свою прежнюю органическую целостность. Границы города становятся прозрачными и растяжимыми (как в географическом смысле, так и в социальном). Пространство большого города выступает местом сгущения неподлинных форм существования, ускоренного движения культурных форм, обилия информационных потоков. Адекватной формой существования мегалополиса становится децентрированность, соответствующая ризоматической модели современной культуры. Утрачивая единый (сакральный) центр, современный город представляет собой сплав зачастую рассогласованных процессов и социальной гетерогенности (Ж. Батай), местом взаимосвязи близкого и далекого, последовательностью ритмов. Город как бы растекается в новых направлениях. Новые урбанистические образования — гипермаркеты и мегамаркеты как своеобразные спутники — выносятся за пределы прежних границ города, что ведет к предельному расширению и одновременно к размыванию его границ, к реконфигура-

<sup>64</sup> Becker, Sabina. Urbanität und Moderne: Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930. St. Ingbert. Röhrig Verlag, 1993. S. 80.

<sup>65</sup> Corbineau-Hoffmann, Angelika. Kleine Literatur Geschichte der Grosstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 2003. 222 S.

ции социального пространства. На это обращает внимание Ж. Бодрийяр, отмечая, что современный мегаполис, структурно и содержательно приближенный к супермаркету, представляет собой единый текст потребления. Функция супермаркета подобна функции места всеобщей коммуникации (аэропорта, вокзала, метро), места, где люди лишаются своего гражданства, своей территории, личной и национальной идентичности.

Единственно возможной стратегией передвижения в усложненном хронотопе современного города становится свободный дрейф, свободное перемещение человека по всему полю власти. Теория дрейфа была предложена еще в 1950—1960-е годы французскими ситуационистами, которые изучали новый опыт социализации человека в новой реальности большого города. В своих исследованиях они использовали метод психогеографии — *derive* — «бесцельного» шатания по городу в попытке осознать и зафиксировать ощущения и идеи, вызываемые конкретными урбанистическими пейзажами. Французский теоретик и ситуационист Ги де Дебор полагал, что «дрейфы представляют собой игровое и конструктивное поведение, а также знание психогеографических эффектов, и потому отличаются от общепринятых понятий путешествия или прогулки»<sup>66</sup>.

Мысль ситуационистов продолжает свое развитие в концепции номадизма Жюлья Делеза (кочевания-перемещения по полю мета-нарративов и привычек), только здесь рассуждения перемещаются из области социального спасения в поле философии. Исходные идеи номадологического проекта впервые были высказаны Ж. Делезом в работе «Логика смысла». Окончательную свою формулировку концепция современного номадизма обретает в совместных работах Ж. Делеза и Ф. Гваттари (во втором томе «Капитализм и шизофрения», 1980). Связывая этот способ мирообъяснения с традицией западной классики, постмодернистская культура постулирует содержательную исчерпанность его интерпретационного потенциала, выдвигая на смену ему номадологическую модель мироздания.

В своих теоретических построениях французские философы Жиль Делез и Феликс Гваттари провозглашают право мысли пересекать все и всяческие границы. Они реабилитируют номадизм, обычно воспринимавшийся как отсталость<sup>67</sup>. Делез водит понятие «номадического мышления», которое призвано выполнять функцию позитивного утверждения в проти-

---

<sup>66</sup> Цит. по: Савенкова Е. В. Возникновение города: новый опыт социализации // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2007. № 1. С. 82—92.

<sup>67</sup> Цит. по: Пизров К. С., Секацкий А. К. Философия номадизма (<http://social.philosophy.pu.ru/>)



вовес нигилистической негативности государственной теории репрезентации. Это понятие, согласно Делезу, не должно соотноситься ни с субъектом, ни с объектом, поскольку оно представляет собой совокупность обстоятельств, вектор взаимодействия сил. Рассматривая противостояние двух видов мышления на уровне топологии, философ полагает, что пространство номадических потоков, совпадающих с информационными потоками большого города, представляет собой гладкую поверхность с возможностью движения в различных направлениях и означает наличие множества вариантов развития. В свою очередь, пространство государственного мышления отличается неровным, четко выраженным рельефом, ограничивающим движение и задающим единый кодифицированный путь для потоков желания.

После «смерти истории» (Фукуяма) и провозглашения «социального испарения истории» (Ж. Бодрийяр) культура скитаний на европейском континенте обозначается как историческая неизбежность. Возрождение номадической культуры, рекультивация архаического номадизма соответствует современной постмодернистской ситуации — обществу и культуре «без границ». Если «оседлый» характер европейской цивилизации означал до сих пор, по мысли Ж. Делеза и Ф. Гваттарри, своеобразную «территориализацию» желания, то формы современного номадизма являют собой эрзац «дстерриториализации», то есть пересечение всяческих границ не только географических и культурных, но также и границ психологических и ментальных. Современный номадизм идеологически выступает как вызов тоталитаризму, как вызов изобилию мифов обыденного сознания, засилью знакового в культуре. Сама фигура кочевника-номада представляется протеевой фигурой с неопределенной идентичностью, «человеком без свойств», некой не-личностью, которая изменяет свой облик в соответствии со своими нуждами и желаниями.

В пространстве Западной Европы традиционная культура странничества (начиная с мифа о Гильгамеше) предполагает становление авторефлексивной и потому работающей с памятью субъектности. Странник ведет жизнь деятельную (*vita activa*), он занят жизнестроительством, то есть идет к прояснению сущностного плана собственной личности, к раскрытию смысла собственной судьбы. Странник всегда предстает в бесконечном движении, характеризуемом как вертикальным (этически-духовным становлением личности), так и горизонтальным (перемещением в пространстве) направлениями. Вместе с тем он создает «контр-культуру», как форму сопротивления господствующей культуре.

Архетип странника имеет несколько ипостасей: амбивалентность Христа-Антихриста (библейская традиция) и экзистенциальную традицию —

духовное странничество современного человека (например, С. Кьеркегор, М. Хайдеггер). Так, Мартин Хайдеггер питал страсть к скитаниям по его родному Шварцвальду<sup>68</sup>. Его не удовлетворял путь с однозначно установленными пунктами отправки и прибытия. Для философских мечтаний Хайдеггеру необходимо было именно бесцельное странничество, «заряжающего» его состоянием трансцендентального самоуглубления. Странничество Заратустры и его автора Ницше имеет такое же происхождение, что и у Хайдеггера.

Для странника незначимы любые земные границы, пересекаемые им, релевантным для него становится порог, отделяющий бытие от инобытия. Не имея однозначной ориентации в эмпирическом мире, странник восполняет эту нецелесообразность тем, что придает векторность своему «внутреннему» движению, совершая трансцендентальный акт, углубляясь в самопознание и ставя себе задачей самосовершенствование. При этом его интровертированное движение переводит пространство в «чистое» время, которое есть его «внутренний опыт» (Ж. Батай).

На исходе XX века странническая культура, уничтоженная в период тоталитаризма, и сама фигура архаического странника исчезают из западноевропейского культурного ландшафта. Разрушению страннического хронотопа предшествует появление «трэш-культуры» (trash — с англ. мусор, хлам.). В век высоких скоростей современные мегаполисы, в которых господствуют законы и уставы «дромократии», то есть государства «чистой скорости», смоделированные французским философом Полем Вирилио<sup>69</sup>, порождают господство «трэш-культуры», не выполняющей в западноевропейском пространстве никакой культурогенерирующей функции. Неуправляемый процесс разрастания симулякров, предельное размывание естественных и искусственных границ приводит к тому, что современный город становится похожим на грандиозную свалку отходов, мусора производственного и мусора человеческого.

Номадическое существование становится единственной стратегией выживания в таком дезориентирующем урбанистическом пространстве, в скоростном ритме больших городов. Как указывает Ж. Батай, усложненную реальность большого города правильнее описывать с позиций гетерогенности. Гетерогенность предполагает внутреннюю непротиворечивость мира и общества, которая включает присутствующие в любой культуре

---

<sup>68</sup> Подорога В. А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX—XX вв. М. : Наука, 1993. С. 229.

<sup>69</sup> Вирилио, Поль. Информационная бомба. Стратегия обмана / пер. с фр. И. Окуневой. М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры» : Гнозис, 2002.

маргинальные фигуры. Маргинальные феномены, выступающие как топос Чужого, порождают абсолютное различие, что является условием существования общества и культуры<sup>70</sup>. Такой маргинальной фигурой, движущейся в пространстве урбанистической среды, становится номад (древнегреч. — кочевник), представленный в современной культуре в разных вариантах — фигурой трэш-путешественника, Постороннего, бесцельно блуждающего фланера, фланера — чтеца городского текста.

В пространстве мегаполиса номадическое существование представляет собой скольжение по поверхности бытия и выступает одним из вариантов бегства от реальности или способом изживания ее. Главенство феномена «тотального сервиса», не предусматривающего прав человека на самостоятельный, индивидуальный выбор «своего пути», своей линии жизни, вынуждает его на бесцельное блуждание в поисках уединения. Вместе с тем современного странника-номада следует рассматривать как фигуру сопротивления безликой реальности больших городов, как попытку обозначить свой путь в размеченном и кодифицированном пространстве современного общества потребления, как попытку выживания в массе. Бесцельное скитание выражает неизбывную потребность человека в трансцендентальном самоуглублении или в состоянии, подменяющем его. В прежние времена странники-номады были маргиналами традиционного и индустриального миров, они существовали где-то на обочине цивилизации, их презирали как бездумных «прожигателей жизни». Сегодня эти антропологические стратегии, находясь в центре информационного общества, становятся жизненно важными: они превращаются в стиль жизни.

Понятие «евротрэш» с легкой руки писателя Ирвина Уэлша входит в культурный обиход как стиль жизни молодых, разуверившихся европейцев. Везде осознающие себя как никому не нужный «мусор», они обречены на безостановочный сексуально-наркотический драйв («путешествие на месте») или на скитальчество («трэш-путешествия») по крупным мегаполисам Европы и мира. Теперь, когда «судьбой мира становится бездомность» (М. Хайдеггер), странствующий по городам Европы «без границ» человек-номад превращается из трансцендентального субъекта в исключительно деструктивное существо. Современный номад убежден в бесцельности земного пути, который не может быть сублимирован во внутреннюю мыслительную работу субъекта и потому становится для него разрушительным (номады у Делеза и Гваттари — это «машина войны»).

---

<sup>70</sup> Бунтман Н. В. Нарушение границ: возможное и невозможное // Литература и Зло : сб. эссе / Ж. Батай. М. : Изд-во МГУ. С. 118—131.

«Трэш-путешественники» не добровольно покидают мир дольний в поисках истины, они как бы «выдавливаются», выносятся обществом на периферию как «мусор», как остаток «человеческого материала». Мотив скитания героя переосмысливается в идею его вынужденного странствия, но в то же время — и желанных странствий, то есть выбора, predetermined обстоятельствами его судьбы. Хрестоматийный образец «трэш-путешественника», добровольного аутсайдера, задан в романе Дугласа Коупленда «Поколение X». Молодые бездельники, сибариты являют собой «потерянное поколение», не знающее идеологического противника, обязательных извне догматических норм и поведенческих распорядков. В попытке как-то противостоять этому миру, исчерпать себя в этом бессмысленном «прожигании жизни» молодые люди совершают дальние путешествия, зачастую испытывая трудности и невзгоды, чтобы послушать музыку, которая им нравится, или своими глазами увидеть те места, где им хочется побывать или встретиться с теми, кого они хотят увидеть. Даже если им недостает серьезности, целеустремленности и подготовки, эти молодые люди осмеливаются и хотя бы пытаются жить в модусе «быть», и при этом их не интересует, что они могут получить взамен или сохранить у себя.

В романном дискурсе конца XX века воспроизводится универсальная модель «человека в пути», движущегося к состоянию своей зрелости, и здесь же она пародируется, приобретая искаженные формы. «Трэш-путешественник» — герой романов «новых архивистов» — представлен как человек беспутный, бессмысленный, лишенный общества доверительного Другого. Такими беспутными «трэш-туристами» становятся и герои романа Б. Леберта «Crazy». Сбежавшие из интерната подростки бессмысленно путешествуют по городам, наблюдая жизнь Германии и своих современников через окна поезда или электрички. Главные персонажи романов К. Крахта «Faserland» и «1979» — тоже «трэш-путешественники», иронически соотносящиеся с фигурой странника и пилигрима. Они воплощают образ романтического странника, свободного от всех «привязанностей» — семьи, имущества, постоянного места обитания, в пределе — от пут земного существования. Однако эта «свобода от всего» с самого начала сопрягается с выбором жесткого поведенческого кода человека-потребителя.

Пространственной формулой современного «трэш-путешественника» — активного потребителя — становится «Я — везде и нигде». Границы его Я предельно расширены, их пределы не определены, они фактически отсутствуют и размыты. Ритм существования (расширение и ограничение), присущий всякой идентичности, замирает, внутренняя жизнь человека останавливается. При всей своей внешней активности человек-потребитель обнаруживает духовную неподвижность, проявляющуюся в замкнутом про-

странстве своеобразного кругового лабиринта, выхода из которого практически нет.

В романах «новых архивистов» метафоричность смысла пространства «Я — везде и нигде» подчеркивается, например, скупостью стилистических средств и приемов, многократными повторами, что в целом создает среду «прозрачности». Так, «прозрачность» современного общества в миниатюре передает и Бенъямин фон Штукрад-Барре в романе «Соло-альбом» („Soloalbum“). В необычном образе автобуса-аквариума задается интересная перспектива — точка зрения бесцельного гуляки по городу, наблюдающего «внутреннюю» жизнь пассажиров автобуса с точки зрения, внешней по отношению к автобусу<sup>71</sup>. На ум герою приходит сравнение автобуса с аквариумом: пассажиры открывают рот, но не слышно, что они говорят (ситуация «человек за стеклом»). Беззвучность передает идею абсурдности существования людей в большом городе (*ab-surdus*, букв. «идущий от глухого»).

Многие персонажи романов «новых архивистов», передвигаясь по Германии на электричках, скоростных поездах и самолетах, смотрят на мир через окно. Метафора «как больной, смотреть через окно» (Э. Верхарн) усиливает впечатление призрачности и искусственности окружающего мира. Смысл такого путешествия-странствия профанируется. Оно становится простым переносом тела в пространстве с помощью скоростных транспортных средств, а рестораны и бары — псевдо-сакральным местом причащения едой и напитками к обществу потребления.

Размытость и прозрачность границ социального в пространстве большого города порождает адекватную фигуру современного номадизма — фигуру Постороннего, которая характеризуется неопределенностью границ своего существования. Посторонний может быть охарактеризован как «вязкий» или «скользкий»: «размазывающийся» по обоим полюсам оппозиции, находящийся по обе стороны рубежа, нарушающий границу, и в то же время полностью не присутствующий и не отсутствующий ни на одной из двух сторон. Фигура Постороннего выступает персонификацией специфически современной тревоги, которую исследователь современного урбанизма британский социолог польского происхождения Зигмунд Бауман называет протеофобия<sup>72</sup>. Самим фактом своего присутствия в городе Посторонний персонифицирует всепоглощающую тягу современности к удер-

---

<sup>71</sup> *Stuckrad-Barre v., Benjamin. Soloalbum. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005. S. 82—83.*

<sup>72</sup> *Бауман З. Город страхов. Город надежд // Логос. 2008. № 3. С. 164.*

жанию «уплывающих» границ. По наблюдениям З. Баумана, сама возможность появления фигуры Постороннего в современном урбанистическом пространстве есть прямое следствие реконфигурации социального и физического пространства, порожденного силами современной урбанизации. Если в городской среде прошлых веков социальное пространство обычно совпадало с физическим, то социальная форма современного города и появление Постороннего явно указывают на разрушение этой простой корреляции. В современном урбанистическом пространстве фигура Постороннего, как показал другой исследователь урбанизма немецкий социолог Георг Зиммель<sup>73</sup>, жизненно необходима для новых условий общественной жизни. Мир современного города предельно комфортен для Постороннего, так как в нем господствующими становятся формы всеобщей чуждости.

Фигура Постороннего являет тот тип человека, аутсайдера, маргинала, «Чужого», который продолжает линию модернистской литературы XX века<sup>74</sup>. Писатели Альбер Камю в повести «Посторонний» (1942), а еще раньше Ж.-П. Сартр в романе «Тошнота» (1938) зафиксировали тип абсурдного человека, который движется в пространстве своего неизбывного одиночества. Глубочайшая драма абсурдного человека состоит в отсутствии всякой трансцендентности.

«Чистый» образ Постороннего, «чуждость» которого сгущена до предела, создает немецкий писатель Патрик Зюскинд в новелле «Повесть о господине Зоммере» („Die Geschichte von Herrn Sommer“, 1989). Главный персонаж - чудаковатый Зоммер - все свободное время проводит в странствиях. 40 километров ежедневного пути для него обыденное дело. Рассказчик – маленький мальчик, от лица которого ведется повествование, обозначает жизнь странного господина не как жизненный путь („Lebensweg“), а как прогулочный путь („Spazierweg“), верно отмечая его жизненную доминанту. Все действия господина Зоммера сводятся лишь к торопливой ходьбе, вечному движению, с одной единственной целью – уйти от ненавистного ему мира. Он ни с кем не общается, живет уединенно, прогуливается в любую погоду, даже под сильнейшим ливнем и градом. На предложение сесть в машину и укрыться от непогоды, господин Зоммер гневно восклицает: «Да оставьте же вы меня, наконец, в покое!» („Ja so lasst mich doch endlich in Frieden!“)<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. 2002. № 3-4. (<http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/zim.html>)

<sup>74</sup> Зверев А. Преступления страсти: вариант Зюскинда // Иностранная литература. 2001. № 7. С. 256–262.

<sup>75</sup> Süskind, Patrick. Geschichte über Herrn Sommer. Diogenes Taschenbuch Verlag, 1997. S. 39.



Читатель не получает никаких дополнительных сведений о Зоммере: о фактах его биографии, привычках, вкусах, пристрастиях и т. д. Внутренняя замкнутость Зоммера, его бесцельная жизнь, страх перед жизнью, необычность поведения отталкивают читателя от этого персонажа, вызывая одновременно и жалость, и неприязнь. Бесцельные прогулки господина Зоммера позволяют оценить его поведение как абсурдное. «Пустотелый» герой в предельном самоуничтожении ищет удовольствий (в данном случае — удовольствие от ходьбы) для того, чтобы заглушить свою экзистенциальную тоску. По сути, он стремится к смерти как Великому Другому, чтобы хотя бы в ней найти какое-то оправдание и законченность своей жизни.

Посторонний — это своеобразный «человек за стеклом»: видны его жесты, движения, пластика, но не понятен их смысл. Его сознание «устроенно» таким образом, что оно оказывается прозрачным для вещей, но непроницаемым для их значений. Повесть композиционно выстроена как «наблюдение за стеклом». На протяжении нескольких лет мальчик наблюдает за странным господином, который в любую погоду всегда куда-то спешит, закинув за спину рюкзак с фляжкой и бутербродом, постукивая своей палкой, деловито пыхтя, — шагает прочь, пока петляющая дорога не приводит его к озеру, к закономерному финалу его жизни (самоубийство). Мальчик досконально изучил повадки Зоммера, его манеру ходить, содержимое его рюкзака, даже цвет его кожи на ногах, меняющийся в зависимости от времени года. Однако внутренний мир странного господина, мотивация его путешествий, логика его движений остаются для ребенка непонятными.

Повзрослевший мальчик, на протяжении нескольких лет наблюдавший «человека за стеклом», перенимает тот же стиль жизни. Теперь уже он целыми днями бесцельно разъезжает на велосипеде, с каждым годом оттачивая технику езды. Ежедневные прогулки на велосипеде становятся для него средством исчерпать свою жизнь, наполнить ее хоть каким-то содержанием, единственным способом покончить с непереносимым чувством своей зависимости от мира, которому он не хочет принадлежать.

Другой вариант современного номадизма представлен в фигуре фланера, бесцельно путешествующего по городскому ландшафту. Фланер персонифицирует иное отношение человека к городу. Будучи зеркальным отражением Постороннего, фланер воплощает настоящую протеофилию, то есть любовь к изменчивому пространственному тексту города. Все перемещения фланера в пространстве большого города связаны с игрой, причем безвозмездной или избыточной, свободной и не до конца детерминированной. Одиночка в толпе, он наслаждается собственной свободой, всегда удерживая дистанцию, необходимую ему для созерцания.

Современный урбанизм возрождает традицию фланерства, идущую еще из XIX века, рассматривать город с близкого, уличного расстояния. Для восстановления живого, двустороннего контакта между городом и сознанием — подобная роль отводится фланеру, обладающему установкой на лирическое предвкушение и открытость.

Классический фланер — это человек, праздно шатающийся по улицам города XIX столетия, убивающий время бездельник, незаинтересованный наблюдатель, вуайерист, искатель удовольствий. Фланер являет тот тип людей, для которых такая праздная прогулка становится смыслом жизни и основным занятием. Французское слово "flaneur" — любитель праздных прогулок — вошло в обиход в 1830-х годах, когда стали складываться современные формы городского досуга. Фланирование, или привычка к бесцельным прогулкам, было устойчивым атрибутом жизни дендистской молодежи и парижской литературной элиты (Стендаль, Бальзак, Альфред де Мюссе, Теофиль Готье, Шарль Бодлер, Эдуард Мане и др.).

В начале XX века фигура фланера становится ключевой в критической литературе по проблемам урбанизации. Известный теоретик современного урбанизма и сам странствующий фланер Вальтер Беньямин в своем сочинении «Труд о пассажах» („Das Passagen-Werk“) отмечает, что эстетическое пространство, порожденное блужданиями фланера, неизменно принимает форму лабиринта как бесконечного и запутанного блуждания<sup>76</sup>. Это связано с тем, что бесцельное фланирование в пространстве большого города может выступать лишь субститутивной формой духовного странствия человека. Довольствуясь этой «ложной» формой самоидентификации, современному путешественнику приходится всякий раз решать проблему собственной онтологической без-основности. Интенсивный опыт перемещения в пространстве порождает у фланера чувство утраты эпического качества жизни. Этот травматический опыт он компенсирует тем, что он самочинно выстраивает границы в пространстве города. Выступая творцом границ, главным образом, сенсорных, фланер добивается лишь иллюзорной власти человека над пространством, добивается хотя бы мнимого ощущения границ своей идентичности. В. Беньямин констатирует пограничность фигуры фланера. Фланер выступает как мимолетная, призрачная фигура, искусственно поддерживающая границы своей идентичности, сточически выдумывающая самую себя.

Вслед за В. Беньямином обратим внимание на то, что фланер XX века становится активным потребителем («Der Flaneur ist ein preisgebener in

---

<sup>76</sup> Benjamin, Walter. Das Passagen-Werk. Hrgs. von Ralf Tiedemann. 1. Bd. Suhrkamp Frankfurt am Main, 1982. S. 541.

der Menge. Damit teilt er die Situation der Ware»<sup>77</sup>. Городское пространство представляет собой карту его желаний, непрерывную знаковую поверхность, топографическую проекцию потока его сознания. Эту карту он читает всем своим телом, размечая пунктиром шагов свои произвольные маршруты. Блуждания фланера по городу рассматриваются как повседневная практика присвоения/освоения границ или приручения окружающего пространства, которое становится частью его телесного опыта-знания. В движении фланера точками притяжения в городском тексте становятся не достопримечательности и памятники старины, которые традиционно выстраивают маршрут туриста и влияют на траекторию его движения по городу, а некие «чудодейственные места», локусы наслаждения. В романах «новых архивистов» такими «знаками препинания» в тексте города становятся закусовые, бары, рестораны, а также «релаксационные места» (ночной клуб, гей-пляж, стриптиз-бар, подвал для сексуальных и наркотических оргий). Здесь задействовано все тело фланера, наслаждающегося благами общества тотального потребления, и потому «чтение» городского текста в данном случае представляется его нерелективной «телесной» практикой<sup>78</sup>.

Известный знаток городского фланирования, Ш. Бодлер акцентирует свое внимание на том, что событийная сторона прогулки фланера разворачивается исключительно в сфере зрения<sup>79</sup>. Фланер указывает «место», с которого можно смотреть, говорить, показывать. В контексте новых массмедийных стратегий конца XX века фигуру фланера — как активного потребителя и вуайериста — нередко рассматривают как воплощение визуального господства над городским пространством. Современный фланер становится «существом с камерой», фиксирующим поток впечатлений и пытающимся «остановить» отдельные моменты изменяющегося городского пространства. Герои романов «новых архивистов» просто выходят на улицу и осматриваются по сторонам. В формате «культурного» каталога они архивируют все, что визуально наблюдаемо в поле единого текста-потребления. Это — наружная реклама, газетные сообщения, гороскопы, расписания поездов и самолетов, фирменная одежда, торговые бренды, новые товары и новые формы досуга.

<sup>77</sup> *Walter, Benjamin. Der Flaneur. In: W B., Gesammelte Schriften, I. 2, Frankfurt am Main 1974. S. 557.*

<sup>78</sup> *Тхостов А. Ш. Топология субъекта. (Опыт феноменологического исследования) // Вестник Московского университета. Сер. 14: Психология. 1994. № 2. С. 3—13.*

<sup>79</sup> *Вайнштейн О. Три этюда о денди // Иностранная литература. 2004. № 6.*

Молодые авторы активно используют методику создания художественной продукции, которая сочетает приемы кино- и видеомонтажа, взгляд телекамеры. Скорость подачи информации напоминает чувство времени, присущее цивилизованной праздности, свободному, созерцательному времяпрепровождению без особого давления времени. При этом вопрос о критериях отбора художественного материала не проблематизируется. Художественные тексты, организованные таким образом, производят впечатление профессиональной телеэстетики, когда скорость скольжения видеокамеры совпадает со скоростью движения человеческого глаза.

В романах «новых архивистов» передается темп праздного и бесцельного времяпрепровождения. Такой *modus vivendi* в век тотального ускорения могут позволить себе только художники. Так, фланирующий по городам анонимный герой романа К. Крахта «Faserland» являет собой пародийный образ романтического художника. Маска романтического денди поднимает его на «величественную высоту» Поэта, откуда он наблюдает городскую суету и бурную жизнь своей страны, своего современника. Здесь в полной мере выговаривается еще и «топографический язык», иронически обыгрывается романтическая философия Пути романтического скитальца, Поэта и Путника, «духовному взору» которого предстает видение человеческой жизни и истории, исполненное сущностного смысла. Герой Крахта горестно констатирует отсутствие этого сущностного смысла, полнокровного диалога с другими. Так, в поисках Другого (нравственных опор в дружбе, любви и понимании) он отправляется в путешествие по городам Германии. Однако в ситуации тотальной «не-коммуникации» осуществить искомые поиски, возобновить прежние товарищеские отношения с тремя друзьями по интернату, найти новых собеседников-единомышленников ему так и не удастся. Передвижение героя по стране представляет собой передвижение человека-потребителя по размеченному и безопасному пространству, где отсутствуют приметы опасного мифологического локуса.

Фланер подбирается к «текучей» городской реальности так близко, что единственно адекватным жанром в этом случае становится описание, фиксирующее неоднородность и динамику, характерные для городского пространства. Значимость человеческого опыта („Erfahrungsbereich“), нарративно структурированного в традиционном повествовании, теперь умалется в пользу переживания момента, «культурного шока» („Erlebnis-Schock“), выстраивающего новый формат восприятия городской среды. Ш. Бодлер вводит фигуру фланера, утверждая тип сознания, способного не только к фрагментарному восприятию и неожиданной смене контекстов, но и наслаждающегося при этом всем многообразием сенсорной карты большого города. Новый же персонаж наделен острым взглядом и тонким

вкусом, способностью видеть «чудо» в обыденном и умением наслаждаться текущим моментом („Jetztzeit“ по В. Беньямину).

Внимание к повседневным деталям, к мимолетным видениям отличает современного фланера-вуайериста, фигуру которого читатель найдет и в «городских» романах немецкого писателя Вильгельма Генацино (род. 1943). Здесь воспроизводится уникальный «мир взглядов», в фокусе которого банальное и повседневное, незначительное и незаметное предстает на фоне топографии современного мегаполиса. Наделенные фотовзглядом герои повсюду видят много неожиданного и интересного. Они прогуливаются по городу Франкфурту, пересекают улицу Гердерштрассе, направляются в сторону рынка по Рейнштрассе, сторожат чужие чемоданы на площади перед церковью святого Николая, заходят в пивные, кафе и ресторанички «быстрой еды». Своих фланирующих героев В. Генацино наделяет даром всматривания в обыкновенное, повседневное, рутинное. Как считает немецкий исследователь С. Мозер, «всматривание» в «обыкновенное чудо» становится у В. Генацино основой формирования его художественного мира<sup>80</sup>. Из этих фрагментов-осколков составляется художественный мир его романов, который конструируется из зрительных восприятий, складывается, как мозаика, из новых реальных или выдуманных ситуаций.

В поле зрения фланирующего героя В. Генацино попадают разные бытовые эпизоды. Вот он видит двоих школьников, не знающих, чем заняться от безделья. Они развлекаются тем, что плюют на плакат рекламной тумбы и со смехом наблюдают стекающие по бумаге плевки. Городское пространство становится игровой площадкой даже для птиц. Вот ласточки влетают в подземный переход с одной стороны и спустя 8-9 секунд выныривают с другой стороны. Эту процедуру они проделывают бесконечное число раз.

Герои Генацино — бесцельные фланеры, склонные к бесконечным внутренним монологам, — одержимы потребностью в рефлексии. Описание в перечислениях помогает им исчерпать окружающий их мир, посредством рефлексии привести его к формату осознанного отношения к текущей реальности. Описывая ничем не примечательную повседневность, цепляясь взглядом за малозначительные и случайные детали, писатель вместе со своим странствующим по городскому ландшафту героем незаметно погружается в медитативную работу сознания, его повествование обретает философскую глубину. Фланеры — современные номады-кочевники — не имеют никаких привязок к месту. У них нет ни родины, ни биографии, ни

---

<sup>80</sup> Moser S. *Isola Insula. Aspekte der Individualisation bei Wilhelm Genazino // Text + Kritik. München, 2004. H. 162. S. 36—45.*

друзей и человеческих отношений, ни даже судьбы. Главная их особенность состоит в том, что они культивируют себя, свой внутренний мир, свое одиночество.

Лирическому герою романа В. Генацино «Зонтик на этот день» (“Ein Regenschirm für diesen Tag”, 2001) в силу своей профессии приходится много ходить по городу. Он испытывает на прочность ботинки известных фирм, затем пишет отчеты о «поведении» обуви в любую погоду. Каждодневная механическая ходьба способствует более острому восприятию всего увиденного и услышанного. Свои философские размышления о сути всего он воплощает в словах, которые передают магию будничного и повседневного. Герои В. Генацино, как отмечает немецкий исследователь Г. Беттигер, всегда находятся в «треугольнике напряжения: город, одиночество и индивидуальный взгляд на мир»<sup>81</sup>. По единодушному мнению критиков, В. Генацино сегодня – прежде всего создатель нового «городского» романа, «герои которого знают, что им предстоит растворение в массе. Они противодействуют этому разрушению, включая не осознаваемые ими до конца внутренние программы»<sup>82</sup>.

Специфика пространства большого города требует соответствующей движущейся фигуры наблюдателя, умеющего «читать» городское пространство. Поэтому современный фланер наделяется архетипичной ролью «чтеца». Данный прецедентный архетип поведения имеет свой инвариант восприятия: фигура человека читающего сопрягается с фигурой человека путешествующего, ищущего, познающего, открывающего мир вокруг себя и себя в этом мире. Здесь актуализируется старая метафора чтения города – „wie in einem aufgeschlagenen Buch“<sup>83</sup>. Семиотика города впервые была озвучена у писателя В. Гюго, затем в XX веке у Р. Барта в его философских и теоретических построениях. Гедонистически направленное чтение книги большого города французский философ сравнивает с удовольствием от чтения книги. Бартовское понятие «прогулки по городу» стало одним из ключевых моментов для понимания города в современных урбанистических исследованиях.

Современный город напоминает своего рода палимпсест, то есть текст, на основу которого наслаиваются все новые и новые тексты. Город напол-

---

<sup>81</sup> Цит. по: *Böttiger, Helmut*. Nach Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Paul Zsolnay Verlag. Wien 2004. S. 56.

<sup>82</sup> *Jung W.* “Umhergehen und Zeitverschwenden”. Skizze zu einer Phänomenologie der Wahrnehmung // Text + Kritik. München, 2004. H. 162. S. 69.

<sup>83</sup> *Scherpe, Klaus R.* Stadt. Krieg. Fremde: Literatur und Kultur nach Katastrophen. Tübingen; Basel: Francke Verlag, 2002. 353 S.



нен этими следами одновременности, загружен пространственно-временными путями. Метафора «отпечатков следов» преодолевает представление о городе как о замкнутом (содержащем) пространстве. Несмотря на существование географических границ, пространственная и временная пористость города держит его открытым для следов прошлых и нынешних связей. Город прописан и в историческом, и в литературном смысле. Фланеру-чтецу город и сам рассказывает о себе, выкрикивая свои истории.

Так, фланирующий герой романа Крахта «Faserland» подобен «сталкеру», человеку, идущему по следу исторического и культурного прошлого. Молодой человек, рафинированный представитель «золотой молодежи», совершает, на первый взгляд, чисто развлекательное путешествие по городам Германии. Отправной точкой его странствий был остров Зилт, конечным пунктом стал швейцарский город Цюрих. Поскольку географическое перемещение героя романа есть своеобразный аналог его «духовного» путешествия-паломничества, то выбор маршрута и последовательность остановок служит здесь важнейшим архитектурным средством.

Странствия героя имеют определенный философский и символический смысл. Они изображены в топографически конкретном и исторически маркированном пространственном континууме. Автор дает много топонимов: Гамбург, Франкфурт, Гейдельберг, Мюнхен и др. Наполнение текста топонимами маркирует не только историческую и топографическую приращенность пространства романа, но и создают архетипический образ прошлого как «старого» доброго времени, как доверительного Другого.

В поисках пределов своей страны, теряющей национальное своеобразие под напором американской культуры потребления, герой романа отправляется в путешествие по своей стране, отслеживая еще сохранившиеся следы прошлого. Наделенный особым чувством истории своей родины, он «расколдовывает» урбанистическое пространство городов, что, по Бодрийяру, равносильно «принудительной реализации». Под взглядом «незаинтересованного созерцателя» каждый город как бы поворачивается к нему теми сторонами, которые так настойчиво напоминают современной Германии о ее нацистском прошлом («комплекс вины»).

Безымянный герой романа составляет карту «следов» нацистского прошлого, восстанавливая по ним историю современного города, с болью отмечая степень разрушения войной каждого города. Так, история Гамбурга связана с ночными воздушными налетами времен Второй мировой войны („Bombennächte im Zweiten Weltkrieg“). Герой романа представляет себе шквальный обстрел Гамбурга („Hamburger Feuersturm“), думая о том, как выглядел город, когда буквально все было снесено с лица земли („alles

ausgelöscht wurde“)<sup>84</sup>. Город Гейдельберг рождает у героя приступ ностальгии по старым добрым временам. «Старый Гейдельберг, старина Гейдельберг... Здесь я сойду»<sup>85</sup>. („Old Heidelberg, Old Heidelberg. Hier steige ich aus“)<sup>86</sup>. После окончания войны американцы хотели сделать Гейдельберг своей ставкой, поэтому город ни разу не подвергался бомбардировкам. („Die Amerikaner wollten Heidelberg nach dem Zweiten Weltkrieg zu ihrer Hauptquartier machen, deswegen ist es nie zerbombt worden“)<sup>87</sup> и потому сохранил свое историческое лицо.

С неменьшим удовольствием герой романа «Faserland» читает и культурную книгу Германии. Хронотоп дороги (ему соответствует сюжет странствования главного героя) расширяется здесь до хронотопа культуры. Символика его странствия по городам Германии заключает в себе в «свернутом» виде историю развития европейской культуры. При внимательном рассмотрении можно увидеть, что остановки совершаемые героем на своем пути, соответствуют определенным культурным эпохам. При этом совпадает и их хронологический порядок. Так, остановка на острове Зилт «соответствует» Средним векам: история этого острова связана с набегами викингов. Гамбургские оргии напоминают о культуре плотских наслаждений Ренессанса, а сухая рациональность франкфуртцев с их культом практического мышления и рационализма «соответствует» эпохе Просвещения. Многочисленные аллюзии в тексте указывают на то, что город Гейдельберг воплощает в себе увлечение человечества романтическими идеалами и позднейшее разочарование в них, что город Мюнхен соотносится с культурными реалиями реализма, а вилла родителей погибшего Ролло на берегу Боденского озера несет в себе явные черты декаданса. Дальнейшее путешествие героя в Швейцарию напоминает о «бегстве» от мобилизации молодых людей, объявивших себя впоследствии дадаистами (Цюрих — родина дадаизма). В символическом плане роман К. Крахта можно считать зеркалом, в миниатюре передающим панораму историко-культурного развития Германии.

В заключение этой главы отметим, что демистификация неподлинных форм существования, в избытке присутствующих в урбанистическом пространстве современного мегаполиса, осуществляется современными ро-

---

<sup>84</sup> *Kracht, Christian*. Faserland. Der Goldmann Verlag. Berlin, 1997. S. 43.

<sup>85</sup> *Крахт Кристиан*. Faserland / пер. с нем. Т. Баскаковой. М.: Ад Маргинем, 2001. С. 123.

<sup>86</sup> *Kracht, Christian*. Faserland. Der Goldmann Verlag. Berlin, 1997. S. 81.

<sup>87</sup> Там же. С. 81.

манистами с привлечением маргинальной фигуры номада-кочевника. Его фигура проигрывается в разных ипостасях: абсурдного человека, мизантропа, Постороннего, обреченного на бессмысленное движение в бесконечном лабиринте города и мира «без границ». Интерес представляет и утрированная фигура современного фланера, бесцельно путешествующего по городскому пространству, и пародийная фигура «трэш-туриста», активного потребителя, умеющего читать текст большого города всем своим телом и беззаботно скользящего по поверхности бытия.

#### **2.4. Разрушение мифологического содержания тоталитаризма как крайней формы неподлинного существования**

Предельной формой неподлинного существования выступает тоталитаризм в разных вариантах его проявления. Критически описать новую реальность конца XX века в формулах тоталитаризма, пародийно обыграть этот феномен в гротесковых формах, выражающих «внутреннюю смерть» человека-потребителя, — в этом состоит стратегия демифологизации в немецкоязычном романе 1980-2000 гг.

Актуальная во все времена проблема власти в сегодняшней ситуации крушения великих идеологий ( *finita la ideologia*), тотального цинизма («смерть Бога»), неудержимого роста форм неподлинного существования («смерть реальности») приобретает особую остроту и значимость. Сегодня радикальным образом изменяется природа власти, ее рациональная субъектно-объектная структура, сам институт властных отношений. Власть, как одна из ключевых архетипических универсалий, осмысляется в парадигме тоталитаризма с учетом современного опыта идеологического противостояния и практики тоталитарных режимов.

Тоталитаризм как идеология, как способ жесткой организации жизни человека, имеет давние традиции. Его корни можно обнаружить еще в учении величайшего философа античности Платона. По Платону, осуществление власти в идеальном государстве означает тотальную жесткую регламентацию им всех сфер жизни и общества, осуществляемую насильственными способами. Лишить каждого человека его частной жизни и свести ее к общественной, модифицировать каждое индивидуальное Я в общественное — в этом состоит одна из задач тоталитарного режима.

Политический термин «тоталитаризм» (от итал. *totalitario* — «охватывающий все в целом») впервые появился в работах итальянского философа Д. Джентиле (1875—1944). Массовое распространение слово «тоталитаризм» получает после выхода в свет книги американского философа немецкого

происхождения Ханны Арендт «Истоки тоталитаризма»(1951)<sup>88</sup>. В своих рассуждениях Арендт делает акцент на таких феноменах, как тоталитаризм и массовое общество. Тоталитаризм в ее концепции выступил крайней формой неподлинного существования, а обывательская масса, проявившая в начале XX века свои типические свойства во многих европейских странах, стала питательной средой для установления тоталитарных режимов.

В современной ситуации термин «тоталитаризм» активно используется для обозначения социокультурных перемен начала XX века, связанных с массовизацией (массовое общество, массовый человек, массовая культура). Новое состояние культуры и общества способствует разрастанию массы и умножению неподлинных форм существования. О новом наполнении этого термина говорил еще Элиас Канетти в своем эссе «Масса и власть» (1938—1960), текст которого может составить пропедевтику размышлений об опыте современного тоталитаризма.

Потенциальной опорой всех тоталитарных систем служит определенный тип человека — инфантильный обыватель, социально незрелый, находящийся в состоянии внутреннего дискомфорта при всем его внешнем благополучии<sup>89</sup>. Ощущение постоянного раскола (по Фромму — «синдром разрушенности») преодолевается человеком сознательным принятием конформизма (существование «под маской»), в котором реализуется простой инстинкт самосохранения, бессознательное примыкание к большинству. Инфантильный, неподготовленный к развитию личности человек стремится отдать свою свободу внешней силе, идолу, вождю, поставить собственную свободу как необходимое условие самосовершенствования на службу внешнему идеалу. Человека страшит сама мысль об ответственности за свое существование, и поэтому он традиционно транслирует ее институтам власти (Богу, Отцу). Это способствует тому, что у «массового» человека активизируются атавизмы мифологического мышления. Тоталитарный режим намеренно актуализирует в человеке мифологический слой сознания и, функционируя на нем, спекулирует скрытым в человеке бессознательным желанием симбиотической связи с матерью. Тоталитарная система предлагает человеку условия пренатальной связи, но только на фоне жесткого контроля, символом которого становится образ вождя, воссоздавая таким образом первичную целостность, исходный симбиоз, структурно заложенный в мифе.

---

<sup>88</sup> Арендт Х. Истоки тоталитаризма / пер. с англ. И.В. Борисовой и др.; послесл. Ю.Н. Давыдова; под ред. М.С. Ковалевой, Д.М.Носова. М. : ЦентрКом, 1996. С. 415.

<sup>89</sup> Гуревич П.С. Разрушительное в человеке как тайна // Анатомия человеческой деструктивности / Э. Фромм. М. : АСТ-АДИ, 1998. С. 21.

На характерный для современного общества и культуры «социальный инфантилизм», желание симбиотической связи с матерью, указывают многие исследователи. Современная культура выводит на общественную сцену новый персонаж — молодежь. Еще в 1950-е годы испанский философ Ортега-и-Гассет, анализируя характер европейского бытия, указывал на возможную смену возрастных приоритетов в общественном сознании в пользу юности. О феномене пуэрилизма (лат. — юноша, мальчик) говорит и культуролог Й. Хейзинга, отмечая специфику современного состояния цивилизации в его движении от «принципа реальности» к «принципу удовольствия». Современная массовая культура порождает «ненастоящее», «легковесное» человечество, которое стремится жить преимущественно удовольствиями, оставаясь в своем мировоззрении «взрослым» ребенком. На языке психологии речь идет о «неоплаченной идентичности» (термин Эриксона), которая формируется у молодого поколения практикой тотального потребления. Неоплаченная идентичность передает такое состояние молодого человека, когда тот, включаясь в систему взрослых отношений по готовым стандартам, принимает определенную идентичность, минуя сложный и мучительный процесс самоанализа и самопознания.

Тема «взрослого» ребенка обыгрывается во многих романах последних десятилетий XX века. Если роман «Жестяной барабан» (1957) Г. Грасса начинается с мысли о намеренном нежелании его героя повзрослеть, то роман 1990-х, например, М. Уэльбека «Платформа», начинается с мысли о невозможности повзрослеть. «Легковесное» человечество, о котором идет речь в романе Уэльбека, воплощает в себе европейский культ вечной молодости, который на исходе XX века окончательно утверждается западной цивилизацией как абсолютная ценность.

В литературе конца XX века инфантильность уже не просто литературный авторский прием, как например, в романе Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (1951), где фальшивый мир взрослых увиден глазами шестнадцатилетнего героя романа Холдена Колфилда, отличающегося детской непосредственностью и чистотой. Романы «новых архивистов» 1990-х выводят на сцену персонажи инфантильного потребителя, фигуру современного денди, самовлюбленного молодого человека, прячущегося в кокон наслаждений. Современных героев 1990-х отличает «социальный инфантилизм» как «детская болезнь» современной молодежи, физическое созревание которой намного опережает ее гражданское становление.

Эльфрида Елинек также не отказывается от возможности рассмотреть феномен «социального инфантилизма», вскрыть и проанализировать законы функционирования обыденного инфантильного сознания. Уже в названии своего раннего романа — «Михазль. Молодежная книга для инфан-

тильного общества» („Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft“, 1972) — Елинек дает характеристику молодому поколению, духовно не состоявшемуся и попавшему в идеологическую зависимость от средств массовой коммуникации. Писательница говорит об опасности, которую заключает в себе обыденное сознание. Характерные для инфантильного сознания черты — духовная незрелость, малодушие, отсутствие «заботы о себе» — выступают источником насилия и агрессии, садомазохизма и вандализма, ненависти к себе и близким. В обыденном сознании, уверена Елинек, заложены зародыши насилия, агрессии, зла. Впоследствии они развиваются в сексуальный деспотизм, в терроризм на работе и в семье, в «обыкновенный фашизм»<sup>90</sup>. Эти «культурные искривления» общества Елинек демонстрирует в своих романах — «Любовницы» (Die Liebhabenden, 1975), «Перед закрытой дверью», (Die Ausgesperrten, 1980), «Пианистка» (Die Klavierspielerin, 1983), «Похоть» (Lust, 1989), «Дети мертвецов» (Die Kinder der Toten, 1995).

Если политический тоталитаризм предполагал жесткий контроль, символом которого выступает образ вождя, правителя, Отца народов, то со «смертью Бога» общество возвращается к своему младенческому состоянию, подвергаясь всеобщей феминизации. Исполнительницей «отцовского закона» становится теперь женщина, она перенимает принципы фаллоцентрического общества<sup>91</sup>. Исследователи нового состояния общества и культуры регистрируют существенные изменения в гендерной структуре общества конца XX века. На смену прежнему, замкнутому, однополярному миру «фаустовской» культуры приходит мир открытый, приемлющий интуицию и импровизацию, выводящий на авансцену маргинальное, а главное — структурированный «женской» логикой<sup>92</sup>. Традиционно принятая в западноевропейском обществе иерархия полов становится теперь нестабильной и легко переворачивается (инверсия). Прежняя гендерная асимметрия (фаллоцентризм) выстраивается в новом обличье. Иерархия во главе с мужчиной сменяется новой иерархией, в которой доминантное положение принадлежит уже женщине. Возможность подобной инверсии фиксировал еще К. Юнг<sup>93</sup>, когда отмечал характерное для современной эпо-

<sup>90</sup> Залесова-Докторова Л. Эльфриде Елинек — совесть австрийской нации // Звезда. 2005. № 3. С. 91—92.

<sup>91</sup> Mütter-Töchter-Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur / Hrsg. von Helga Kraft und Elke Liebs. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart. Weimar, 1993.

<sup>92</sup> Липовецкий Ж. Третья женщина. Незыблемость и потрясение основ женственности / пер. с фр. СПб. : Алетейя, 2003. С. 10.

<sup>93</sup> Юнг К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов. Киев ; М., 1997. С. 219.



хи неприметное скольжение архетипа матери от его положительного полюса (мать — природа, любящая мать) к отрицательному, негативному аспекту материнства (мать — тиран, деспот).

Свидетельством кардинальных перемен в обществе, в котором женщина традиционно занимала маргинальное положение, стал всплеск европейской литературы феминизма в XX веке. Как утверждает исследовательница А.Э. Воротникова, новая «гиноцентрическая» картина мира в художественном пространстве европейского романа создается «от противного», то есть как опровержение патриархальной системы<sup>94</sup>.

Представительницы «женской» австрийской литературы — Анна Митгуч (Anna Mitgutsch) и Эльфрида Елинек — ниспровергают авторитет мужчины как главное табу фаллоцентрического мира. В романах «Пианистка» (1983) Елинек и «Die Züchtigung» (1987) Анны Митгуч фигура отца как обладателя фаллоса и носителя закона замещается в семейных отношениях фигурой властной матери. В своих романах австрийские писательницы исследуют феномен тирании материнства. Они выводят новые формулы тоталитарной власти, исходя из традиционной в психоанализе модели тоталитаризма в рамках семьи (по Фрейду), а именно, в отношениях близких людей, матери и дочери. Применительно к данной модели отношений «мать-дочь» речь идет о реализации парадигмы инцеста второго типа. Если использовать расширительное определение инцеста первого типа (комплекс Антигоны «сестра-брат» в модели Леви-Строса, Эдипов комплекс «мать-сын» в модели Фрейда), то парадигма инцеста второго типа базируется на связи «мать-дочь», в максимальной форме контакта двух одинаковых фигур, осуществляемого зачастую посредством третьего — мужчины<sup>95</sup>.

Характерно, что в европейской литературе Средних веков тема «мать-дочь» звучала маргинально и почти никогда не становилась предметом специального художественного осмысления. В XVIII—XIX веках тема отношений матери и дочери органично включалась в поле семейной идиллии, в культуре и литературе воспроизводился образ любящей и заботливой матери. Но уже к концу XIX века, например, в романе Т. Фонтане «Эффи Брист» („Effi Briest“, 1895) интерес к обозначенной теме власти матери над

---

<sup>94</sup> А.Э. Воротникова считает целесообразным введение понятия «гиноцентризм» (греч. — греч. «женщина») для обозначения специфической конфигурации властных отношений, предполагающего доминирование слабого пола в социальной и культурной жизни. См.: Воротникова А.Э. Гиноцентрические романы Германии и Австрии 70-80-х годов XX века. Воронеж : ВГПУ, 2006. 274 с.

<sup>95</sup> Пара, Элен. Инцест // Психология любви и сексуальности. М. : Искусство XXI век, 2006. С. 152.

инфантильной дочерью приобретает новое звучание. Лишь на исходе XX века в западноевропейской литературе утверждается новый, «маскулинный» образ женщины („das phallische Frauenbild“)<sup>96</sup> — властной матери. В попытках обмануть время властная мать, подобно мифологическому герою Кроносу, «пожирает» своих детей. Она удерживает их в лоне своей заботливости, делает беспомощными и инфантильными с тем, чтобы легче осуществлять над ними контроль и сохранять свое господствующее положение.

В романе Анны Митгуч «Die Züchtigung» деспотичная мать осуществляет жесткий контроль над собственной дочерью. Семья — мать Мария и дочь Вера — живет по законам авторитарного мира. Мать контролирует приход дочери из школы, просматривает содержимое ее школьного ранца, регулярно заглядывает в личный дневник дочери, отслеживает круг ее друзей. Мать даже сама купает ее, опасаясь, что взрослеющая дочь научится «греховным» прикосновениям к своему телу. «Заботливая» мать принципиально спит с дочерью в одной постели, требуя от дочери символического присутствия отсутствующего мужа. Все эти предпринимаемые матерью насильственные «меры» в четко размеченном властью пространстве дома, отсутствие личной жизни дочери оказывает травматическое воздействие на психику дочери. Дочь ощущает почти полное «испарение» собственного Я, «исчезновение» физического тела. Это проявляется в актах ненависти к собственному телу, реальность которого девочке приходится постоянно «доказывать» в приобретенных патологических привычках анорексии (Magersucht) и булимии (Freßsuchт, Bulinie).

На тиранию матери указывает и Елинек в романе «Пианистка». «Холодная» мать („die kalte Mutter“) постоянно контролирует приватное пространство своей дочери. Она неотступно держит в поле зрения свою дочь, чтобы та не ускользнула из-под ее власти. Конstellация образов в этом романе Елинек однозначно отсылает читателя к роману писательницы Марии-Луизы Фляйсер „Eine Zierde für den Verein“ (1987)<sup>97</sup>, которая, по признанию самой Елинек, послужила для нее образцом. В романе Фляйсер вся власть в семье сосредоточена в руках матери Мены. Под ее деспотическую власть попадает сын Густль. Попытки сына выстроить свою семейную жизнь, то есть выйти из-под контроля матери, сопровождаются бесконечной закулисной борьбой и заканчиваются ничем. Свою героиню Эрику Кохут из романа «Пианистка» Елинек ставит в еще более деспотичные условия. Вся жизнь Эрики выстраивается под знаком непререкаемого авторитета мате-

---

<sup>96</sup> Mütter-Töchter-Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft und Elke Liebs. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart. Weimar, 1993. S. 239.

<sup>97</sup> Fleißer M. Eine Zierde für den Verein. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. 201 s.

ри. Находясь «в плену» преставлений и норм жизни своей матери, взрослая дочь лишается своей «истории» и права «писать свой текст жизни» („Erika hatte keine Geschichte und macht keine Geschichten“)<sup>98</sup>. (Здесь обыгрывается известный тезис феминизма: «женщина лишена своей истории»). Свою историю Эрика — немотствующая героиня — получает из уст автора-судьи. Тотальный контроль фрау Кохут над дочерью принимает форму прямого вмешательства в личную жизнь дочери: ей категорично запрещены любые связи с противоположным полом. В силу этого Эрика не может развернуть и реализовать себя как естественное существо женского пола. Она превращается бесполое существо, в «однодомное растение»<sup>99</sup>.

36-летняя Эрика и ее мать живут в неестественном симбиозе („Hassliebe“)<sup>100</sup>. Вместе они проводят свободное время, вместе спят в одной постели. Люди за глаза называют их «супружеской парой» („das Ehepaar Erika-Mama“). Обе женщины убеждены, что любят друг друга и являются друг для друга самыми близкими людьми. Эрика — послушная и любящая дочка, а фрау Кохут проявляет качества заботливой и преданной матери, желающей для своего ребенка «только хорошего». В целом Эрику устраивает такое симбиотическое сосуществование. Дома она находится как в утробе матери, в герметическом пространстве кокона, где уютно и тепло („sanft im warmen Leibwasser schaukeln“).

Время от времени дочь вырывается из душных материнских объятий и устремляется на территорию мужского дискурса — в кинотеатры, где идут порнографические фильмы, в будки с развлечениями пип-шоу. Ей нравится находиться в зоне господства «мужского взгляда», открывать нового Другого, жадно присваивать себе право наблюдать за чужой интимной жизнью, которой она сама лишена. Неосознанные попытки дочери отделиться от матери терпят крах. Лезвие бритвы в руках Эрики можно понять как ее желание освободиться от матери-тирана (символический акт матереубийства)<sup>101</sup>, как символ разрезания луповины, связывающей ее и мать, и как указание на роль мужчины — ее освободителя („Die Klinge lacht wie der Bräutigam der Braut entgegen“)<sup>102</sup>. На композиционном уровне романа, со-

<sup>98</sup> *Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986. S. 15.*

<sup>99</sup> *Ästhetik des Voyeur. Hrsg. von Lydia Hartl, Yasmin Hoffmann, Walburga Hülk, Volker Roloff. Universitätsverlag. Winter, Heidelberg 2003. S. 116.*

<sup>100</sup> *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Herausgeber Heinz Ludwig Arnold. XI – 2007, № 117. S. 87.*

<sup>101</sup> *Юнг К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов. Киев; М., 1997. С. 233.*

<sup>102</sup> *Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986. S. 45.*

бытия которого движутся по замкнутому кругу, это находит выражение в организации всех событий по единой схеме: бегство из цепких объятий матери — события-приключения вне дома — неминуемое возвращение в исходную позицию — в «материнское лоно» (кольцевая композиция).

Движение романских событий от первой до последней страницы осуществляется по прямой линии, не обнаруживая развития боковых линий сюжета. Понятно, что, следуя такой идеологической схеме, роман Елинек «Пианистка» не допускает никакой множественности интерпретаций. В немецкой критике он рассматривается исключительно в рамках традиционной психологической прозы с ее традиционными составными частями — авторитарная мать, сумасшедший отец, неспособность любить, садомазохизм, вуайеризм, фригидность, ненависть к собственной плоти, «бег по кругу» (замкнутая композиция). Наши наблюдения над текстом романа позволяют тем не менее говорить о более сложном понимании образа матери у Елинек. Если в романах «Die Züchtigung» и «Eine Zierde für den Verein» модель материнской тирании развертывается авторами в пространстве психологической прозы и образ матери-деспота лишается при этом обобщающей силы<sup>103</sup>, то в «Пианистке» фигура матери воспринимается шире, отождествляясь с социальными институтами власти и управления. Следует согласиться с мнением немецкой исследовательницы Марлис Янц, которая утверждает, что отношения «мать-дочь» в романе Елинек следует понимать в широком социокультурном контексте<sup>104</sup>.

Принцип подавления и подчинения людей власти, пронизывающей все сферы общества, наиболее отчетливо проявляется в сфере новых гендерных отношений, моделирующих устройство общества в целом. Отношения «мать-дочь» повторяют здесь существующие в современном обществе потребления визуальные стратегии власти, персонифицированные в фигуре деспотичной матери. Так, в романе «Пианистка» мать выступает как Всевидящее Око („Auge des Gesetzes“), от которого не скрыться и не убежать. Властная мать — фигура, представляющая институт массмедиа, — настойчиво формирует у дочери единственную и окончательную «реальность», усиленно навязывая ей нужный для поддержания власти формат восприятия мира. Наделяя саму себя «божественными полномочиями», мать с момента рождения дочери принимается на свой лад лепить ее из

---

<sup>103</sup> Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft und Elke Liebs. Verlag J.B.Metzler. Stuttgart. Weimar, 1993. 346 s.

<sup>104</sup> Janz, Marlies. Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek // Gegen den schönen Schein, Texte zu Elfriede Jelinek / Hrsg. Von Christa Gürtler. Frankfurt am Main, 1990. S. 81—97.

«бесформенного комка глины» („Lehmklumpen“). В многоплановый образ матери включаются и другие ее «достоинства». Мать — управительница всего хозяйства в доме („Finanzministerin der Familie“). Ее дочь-«мимоза», оберегает свои «музыкальные» руки от домашнего труда. Мать — карающая инстанция, от которой ждут неминуемого наказания. Она — «инквизитор» („Inquisitor“) и «расстрельная команда» („Erschiessungskommando“) в одном лице. В тексте романа воспроизводится безжизненный семейный ландшафт (“eine graue grausame Landschaft“) и аура холода („Aura der Kälte“)<sup>105</sup>.

В другом своем романе «Похоть» Елинек решительным образом развенчивает традиционную для общества фаллоцентрическую модель, верно акцентируя внимание на уязвимости этой модели, теряющей свою силу в современную эпоху. Отмечаемый многими исследователями парадокс механизма саморазрушения тоталитарной системы заключается в том, что тоталитаризм, строящийся на желании симбиотической связи с матерью, вынужденным образом удерживает структуру общества на жестком патерналистском контроле, символом которого стал образ вождя, символического отца народов. Однако в целях сохранения контроля тоталитарная система не в состоянии выполнить свою функцию материнского начала и удерживать человека в своем синкретическом единстве. Это происходит в силу того, что процесс становления «Я» необратим, и желание человека вернуться к начальному пренатальному состоянию порождает ложные, иллюзорные формы реализации этого желания.

На примере центральных персонажей романа «Похоть» Елинек виртуозно прописывает парадоксальность действия механизма саморазрушения тоталитаризма. Писательница выразительно показывает, что поле власти мужчины пронизано полем страха, тотальный страх разрушает саму власть. С одной стороны, она подчеркивает всевластие своего героя („Omnipotenz“), пародируя притязания господина директора на власть в семье (и шире — мужчины в обществе). Писательница стягивает все сюжетные нити и отдельные эпизоды в романе к фигуре директора, наделенного к тому же именем Негтманн, в котором звучит удвоение властного начала: Негт — «господин», Манн — «мужчина». С другой же стороны, деспотичный директор в изображении Елинек — «мужчина-ребенок», слабый, инфантильный, незрелый, ищущий в семье, в домашнем уюте, в женщине защиту от враждебного внешнего мира. Одолеваемый постоянным страхом, он стремится укрыться от всех невзгод в теле жены (в буквальном

<sup>105</sup> Jelinek, Elfriede. Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986. S. 190.

смысле слова), всячески стремится в это тело, как в уютное гнездышко, в «норку» („Fuchslotch“), в «мягкую ложбинку» („Mulde“). Свой малодушный страх перед жизнью он маскирует при этом «легитимным» страхом нормального человека перед смертельной болезнью СПИД. Стремление к тотальному контролю над всем и всеми, демонстрирует Елинек, есть форма проявления скрываемого внутри себя чувства страха. Властный человек как бы выпадает из сферы своего личного бытия и оказывается в сфере борьбы за существование, в поле агрессии против Другого, в поле страха, который его же и уничтожает.

На исходе XX века радикальным образом изменяется сама природа власти и властных отношений в обществе и культуре. В условиях неудержимого роста неподлинных форм существования сегодня затруднительно говорить о власти как таковой и о властных отношениях как об объективной данности. Если в прежние времена отправление власти осуществлялось через рациональную субъект-объектную структуру власти и властных отношений, то в обществе «тотального перфоманса» реальность в привычном «классическом» смысле уже не существует («смерть реальности»). В обществе и культуре тотального потребления господствует гиперреальность, которая становится основой новой симулятивной парадигмы.

В прежние времена точку отправления власти олицетворял властный субъект (царь, король, монарх), а точкой приложения карающей власти правителя являлось, как отмечает М. Фуко, выставленное на всеобщее народное обозрение, казнимое и пытаемое тело как объект власти<sup>106</sup>. В разыгрывании «кровавого спектакля» — наказание человека (пытки и казни) — власть тут активно задействовала простые оптико-зрительные механизмы, располагающиеся в пространстве прямой перспективы зрения («наглядное» знание).

В современном обществе классическая рациональная субъект-объектная структура и тесно связанное с ней «наглядно-оптическое» знание, как основа власти, распадаются по причине «смерти реальности» и «смерти автора» (субъекта). Классическая власть, потеряв основу, перестает быть властью прямой перспективы зрения и трансформируется теперь во власть симулякров. Изменение природы власти приводит к тому, что она из властных механизмов и отношений трансформируется в визуальные стратегии власти.

На специфику визуальных стратегий власти указывает французский культуролог исследователь современного информационного пространства Поль Вирилио. Он отмечает, что визуальные стратегии власти не подчиняются законам «классической» рациональности и, следовательно, не могут

---

<sup>106</sup> Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с франц. В. Наумова. М. : Ad Marginem, 1999.



иметь ни источника, то есть властного субъекта — точки отправления власти, ни точки приложения власти — караемого объекта. Визуальные стратегии власти рассеяны, размыты, вплетены во все точки симулятивной реальности и в одно и то же время всеми этими «точками» излучаются<sup>107</sup>.

Далее обратим внимание на то, что господствующая в новом обществе гиперреальность лишь имитирует реальность подлинную, создавая новую симулятивную реальность («эффект реальности»), комфортную и безопасную для человека. Это радикально меняет фундаментальное для культуры отношение Я — Другой. Великим Другим теперь становится реальность нового типа, беспредельно умножающая формы неподлинного существования (ситуация дефицита или отсутствия Другого), порождая тотальный разрыв между Я и реальностью. В результате чего человеческое Я оказывается во власти ОНО<sup>108</sup>.

Так, еще писатели первой половины XX века выражали свою озабоченность судьбой человека в условиях такого разрыва между Я и реальностью. Например, в образах героев Кафки художественно выражается мысль о незащищенности человека от всепроникающей власти бюрократических институтов (роман «Процесс»). Вышедшие из-под контроля человека бюрократические институты, призванные служить установлению порядка и лучшей организацией жизни людей, превращаются в неуправляемую, механическую, бездушную стихию ОНО. В романе А. Камю «Чума» осмысляются враждебные человеку силы «порядка», но уже имеющие своей проекцией тоталитарную власть нацистов.

В современном контексте власть ОНО персонифицирована в современных massmedia — средствах массовой информации. Теперь визуальные стратегии власти наделяются особыми полномочиями: они придают реальность отдельным индивидам согласно господствующему в обществе и культуре формату потребления, в результате такого «культурного терроризма» и прессинга индивид строит новую реальность в соответствии с желаниями ОНО. Именно современные massmedia, продуцирующие в большом количестве симулякры, становятся и источником, и областью циркулирования визуальных стратегий власти.

Если классическая власть могла существовать лишь в пространстве прямой перспективы зрения как некой константы устройства человеческо-

---

<sup>107</sup> *Вирлио, Поль*. Информационная бомба. Стратегия обмана / пер. с фр. И. Окуновой. М.: Фонд научных исследований «Прагмагика культур»: Гнозис, 2002. 192 с.

<sup>108</sup> *Фрейд З.* «Я» и «Оно» // По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд. М.: АСТ, 2001. С. 509—558.

го глаза и человеческой сущности вообще, то новая власть визуального симулякра уничтожает константу прямой перспективы зрения. Теперь подлинное, непосредственное зрение человека, воспринимающего окружающий мир, опосредуется, проходит через некую «машину зрения»<sup>109</sup> — фотоаппарат, объектив телекамеры и прочее. Познание окружающей действительности осуществляется машинным, механистическим, вездесущим «оптическим глазом» камеры. Таким образом, массмедийные средства лишают человека его естественного зрения, человеческого взгляда, восприятия, видения мира, которое всегда было прерогативой человека, его собственническим актом личного выбора объекта зрения. Лишая человека свободы «выбора» объекта зрения, невидимые визуальные стратегии власти не только манипулируют зрением индивида, но и формируют наполнение памяти (бессознательного психического) индивида, и контролируют и пленяют («колонизация взгляда» по П. Вирилио).

Формулы визуального господства немецкий писатель Патрик Зюскинд переводит на «ольфакторный» язык. Запах в его романе «Парфюмер» („Das Parfum“, 1985) выступает персонификацией невидимых визуальных стратегий власти, власти, «разлитой» в обществе, как аромат. Всеобъемлющую обонятельную метафору запаха для обозначения процесса, благодаря которому Дух распространяется в мире, использовал в свое время Гегель. Передача чистого знания сравнима у него с распространением запаха в атмосфере, не оказывающей сопротивления. Это всепроникающее «заражение» является незаметным для беззаботного обывателя, внутри которого оно распространяется, и потому от него невозможно укрыться. Такое свойство запаха — его «вездесущность» и всепроницаемость — однозначно соотносится с агрессией, насилием, властью. Анализируя ольфакторные (связанные с запахами и их восприятием) явления, исследователи даже используют понятие «ольфакторный терроризм»<sup>110</sup>. Центральная метафора запаха служит у Зюскинда фигурой субституции, замещения, когда всемогущая невидимая власть визуальных стратегий, подчинение социальным кодам, подгонка всех под единый стандарт потребления и единый формат восприятия описывается как запах.

Гренуй, главный «конструктор» запахов, автор новых «ольфакторных» технологий, создает невидимый, скрытый механизм манипулирования людьми, их сознанием, их страхом, самой жизнью. Таким механизмом становится «летучее вещество» — запахи, сконструированные им с дьявольской рас-

<sup>109</sup> Вирилио Поль. Машина зрения. СПб. : Наука, 2004. С. 107.

<sup>110</sup> Зьховская Н. Л. Ольфакторная агрессия в художественном тексте. Речевая агрессия в современной культуре : сб. науч. тр. Челябинск, 2005. С. 196—203.

четливостью, особым цинизмом и ненавистью к «роду человеческому». Благодаря искусственно сконструированному запаху «сверхчеловека» он становится Отцом французского народа, Великим диктатором, Идолем, Новым Мессией, Богом. Несомненно, образ гениального парфюмера приобретает в тексте романа еще и политическое измерение. Политическая аллегория на культ фюрера, вождя, Отца народов и на управление толпой здесь очевидна. Впервые на подобное прочтение романа указывает известный немецкий критик Райх-Раницкий в одной из своих статей в „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ от 2 марта 1985 года<sup>111</sup> Однако образ гениального парфюмера интересен исследователям именно как персонификация невидимых визуальных стратегий власти в ситуации господства неподлинных форм существования в современном обществе и культуре. Автор наделяет своего героя особой властью, которая была «сильнее власти денег, или власти террора, или власти смерти» („Eine Macht, die stärker war als die Macht des Geldes oder die Macht des Terrors oder die Macht des Todes“)<sup>112</sup>.

К открытию запаха как универсального средства манипулирования людскими массами гениальный парфюмер приходит случайно. Наделенный от природы необычным даром «сверхобоняния». Гренуй — как естествоиспытатель, архивист, коллекционер — познает, «картографирует» окружающий его мир в формулах запаха. После ужаснувшего его открытия отсутствия собственного запаха, он все свои «парфюмерные» усилия направляет на создание запаха обыкновенного человека.

Успех первого мероприятия — имитация запаха человека вообще — его ошеломляет. Гренуй сразу же добивается такой точности попадания, что никто из окружающих не в состоянии избежать поля захвата «ольфакторными» стратегиями, даже ребенок, которого он держит на руках, дает себя обмануть. В дальнейших своих экспериментах парфюмер создает на основе простого человеческого запаха целую серию искусственных запахов. С помощью искусственного аромата — «ольфакторного платья» или социальной маски — фантомный герой обретал, во-первых, границы своего Я и обеспечивал себе приватное пространство для удовлетворения своих элементарных потребностей, например, в пище. Во-вторых, он мог теперь произвольным образом позиционировать себя, маркируя запахом свое присутствие в мире, среди других.

---

<sup>111</sup> Цит. по: Förster, Nikolaus. Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. S. 28.

<sup>112</sup> Зюскинд Патрик. Парфюмер. История одного убийцы / пер. с нем. Э.В. Венгеровой. СПб. : Азбука-классика, 2003. С. 292; Süskind, Patrick. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Diogenes Verlag AG Zuerich, 1985. S. 316.

Так, запах незаметности — мышино-серое будничное платье — позволял Греную удобно находиться среди людей, не привлекая особого внимания к себе. Запах породистого, уверенного в себе человека он сотворил для удачных торговых мероприятий. «Деловой» запах придавал ему более грубую внешность и заставлял людей думать, что он специалист по неопложным делам. В его арсенале были даже духи, запах которых возбуждал сострадание и безотказно действовал на женщин среднего и пожилого возраста. Находясь в «одежде» аромата невинности, Гренуй производил впечатление бедного бледненького паренька в рваной куртке, которому нужно было помочь. Даже самые скупые торговки, услышав этот запах, совали ему лакомые кусочки. В его «гардеробе» был и особый запах — запах тихого отвращения. Гренуй использовал его в тех случаях, когда ему было необходимо побыть в одиночестве. Достаточно было пролить несколько капель на порог хижины, чтобы держать на расстоянии любого непрошеного гостя. Запах-маска помогал ему осуществлять свой тайный замысел по созданию запаха «сверхчеловека». Пользуясь запахом незаметности, Гренуй подбирался к своим жертвам, чтобы «снять» аромат с уже остывающего тела.

Случайно найденная стратегия поведения (в данном случае — существование под «ольфакторной» маской) обеспечивает ему власть над другими и успешное манипулирование ими. Так, он приходит к открытию того, что «ольфакторную» реальность, которая есть всего лишь симуляция, можно сконструировать, «сложить из кубиков» (архитектурная модель)<sup>113</sup>, а создавая все новые формулы запаха, можно управлять этой реальностью, манипулировать сознанием людей, внушая им нужный формат восприятия, и таким образом подчинять их себе. Первые попытки управлять сконструированной им «ольфакторной» реальностью он осуществляет в «пилотном» варианте, затем его мистификация (существование под маской) принимает масштабный характер.

В романе «Парфюмер» интересно прописана «социальная драматургия» (И. Гофман). В поле развертывания «социальной драматургии» существенно важным для «ольфакторного» героя становится не стремление к успешной коммуникации с другими, а стремление внушить другим нужный и убедительный образ самого себя. Здесь имеет место ложное представление, мистификация как особый тип «социального перформанса»<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> Förster, Nikolaus. Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. S.25.

<sup>114</sup> Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канон-Пресс-Ц: Кучково поле, 2000. С. 41.

Автор не случайно в романе многократно определяет своего героя как мистификатора, в финале романа — как Великого Мистификатора.

Поведение героя под маской характеризуется как циничное, отстраненное существование в роли. Отличая себя от исполняемой роли, Гренуй сохраняет свою индивидуальность. В этом смысле он проявляет социальную зрелость, которая описывается И. Гофманом как способность «правильно» исполнять свою роль и умение держать ролевую дистанцию. Однако «улыбка авгура» — лукавая улыбка человека «под маской», «человека понимающего» — у Гренуя трансформируется в злобную, человеконенавистническую. Его мизантропическая позиция демонстрирует слабость «новой» власти. Зюскинд с первых же страниц романа акцентирует внимание читателя на теме уязвимости «новой» власти, которая не в состоянии обеспечить ее носителю «онтологическую уверенность», «онтологическую прочность», значимость. Автор романа прописывает это в образе-фантоме: носитель «новой» власти не имеет собственного запаха. Героя не спасает от его «проклятой» фантомности ни стремление к власти над другими, ни обладание этой властью. Абсолютная и неограниченная власть над миром и людьми, к которой он триумфально идет, не может придать его фантомному существованию «подлинного измерения». «Смерть субъекта», «смерть» художника в романе Зюскинда смоделирована идеально.

Имея мощное невидимое средство манипулирования другими, власть над другими, «ольфакторный гений» так и не пробивается к «подлинной» реальности, реальности Любви. Запах «сверхчеловека» — конечный результат его «ольфакторного» творчества — убивает Гренуя, как убивает Франкенштейна созданное им чудовище. Гностическая пара: творец и его творение — Франкенштейн и сконструированное им монструозное существо — была неизбежно отягощена злом. В ситуации — Гренуй и созданный им «сверхаромат» как мощное невидимое средство управления толпой и средством тотального контроля над массами — олицетворяют Абсолютное Зло.

Уже самое начало текста романа артикулирует заложенную в современности программу истории «без кода Христа» и антихристианскую программу развертывания романских событий. Современная история коренным образом меняет представление об относительности зла. Мировые войны XX века, продемонстрировавшие метафизическую мощь техники (Э. Юнгер), господство тоталитарных систем с их геноцидом народов, мощь информационных потоков порабощения человека (в буквальном смысле слова информационной «сетью» «улавливаются человеки») — все это раскрывает возможность существования абсолютного зла или абсолютной фанатизации одной цели — стремления к власти.

Интересное решение «тоталитарного» вопроса находит Кристиан Крахт в романе «1979» (2001), продолжающий литературную традицию гротескового романа-антиутопии, заданную Дж. Оруэллом в романе «1984». Само название крахтовского романа «1979» не случайно. К. Крахт считает, что именно в 1979 году произошел подточивший основы бытия сдвиг, вызвавший радикальные перемены в парадигме духовного развития человечества. «Человечеству не посчастливилось, и оно провалилось в щель между старым и новым порядком, которую большинство, не заметив, перешагнуло»<sup>115</sup> — слова Крахта из текста Манифеста «новых архивистов» «Королевская грусть» („Tristesse Royale“).

Созданный в стилистике гротескового реализма, роман «1979» демонстрирует ностальгию современного человека по символическому образу Отца, сознательно используемому тоталитарной системой в «производстве» мифов. Роман К. Крахта представляет собой своего рода «гиперреалистическую сказку», в жанровом отношении сочетающую в себе путевые заметки и роман воспитания (в его разновидности — перевоспитания). Переводчица романа на русский язык Т. Баскакова отмечает, что этот необычный для немецкоязычного ландшафта конца XX века роман-гротеск отличает «мерцающая эстетика»<sup>116</sup>. В романе органично сосуществуют коды массовой культуры и «высокой» литературы: они взаимоотражаются и взаимопародируются, отливаясь в формы жесткого реализма и мистически окрашенной фантастики.

Главный персонаж романа «1979» — анонимный герой-циник, несправимый эстет с изысканным вкусом и манерами, современный денди, сибарит — отправляется в восточные страны, на поиски новых ощущений, на поиски сокровенного Другого. Сказочный хронотоп — путешествие в заморские страны, предельная заостренность двух миров — мир европейский и мир восточный — обеспечивает динамику действия, позволяет автору избежать «сюжетной анемии», свойственной роману «Faserland». В фигуре крахтовского героя проигрываются уже знакомые по роману «Faserland» типы сознания героя-гедониста, фланера, денди, современного интеллектуала. Специфика его профессии — дизайнер по интерьеру (дизайнер — в буквальном смысле есть «человек-око») — определяет особенности его восприятия: прежде видеть формы вещей (а не их суть!). Скуку, монотонность и бесцельность своего существования в большом городе ге-

<sup>115</sup> Bessing, Joachim (Hrsg.) Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett. Ullstein Verlag, Berlin 1999. 208 S.

<sup>116</sup> Баскакова Т. После­сло­вие пе­ре­вод­чи­ка // Faserland / Кристиан Крахт ; пер. с нем. Т. Баскаковой. М. : Ад Маргинем, 2001. С. 262.



рой утоляет в алкоголе, гасит в «наркотических путешествиях», выражает в предельном цинизме, испытывая почти физические страдания от осознания пустоты и никчемности своего существования.

Если в романе «Faserland» главный герой до конца сохранял свой «блеск» как денди, то протагонист романа «1979» демонстрирует как «блеск», так и «нищету» современного художника-интеллектуала. Если главный герой романа «Faserland» имел хотя бы кратковременный доступ к сокровенному Другому через воспоминания о своем счастливом детстве, то анонимный герой романа «1979» начисто лишен воспоминаний о прошлом. Будучи «человеком без прошлого» („ohne eine Vergangenheit“)<sup>117</sup>, он сам признает свое в определенном смысле фантомное существование. Фигура человека «без прошлого» как индивида, лишённого памяти, однозначно отсылает нас к роману-антиутопии Е. Замятина «Мы», обнаруживая в романе «1979» ту же самую стилистическую доминанту<sup>118</sup>. Безысходный финал замятинского и крахтовского романов — изъятие фантазии у героя — прочитывается как «смерть» художника.

Рискованное путешествие в экзотические для европейского жителя страны Востока — через Турцию в Иран и далее в северные районы Китая (Тибет) предпринято героем ради заполнения внутренней пустоты. Путешествие как побег, как выпадение из хронотопа европейской культуры, становится преодолением внешних культурных и внутренних психологических границ и актуализируется как переход в иное пространство и время с целью поисков самого себя. Компанию герою составляет его друг Кристофер, знаток архитектуры, эрудит, высокомерный и циничный современный денди. Путешествие Кристофера стоит под знаком исследования, оно «освящено» целью собрать материал для будущей книги об архитектуре мамелюков. Фигура Кристофера служит в романе своеобразным двойником главного героя (их связывает гомозротичная влюбленность). В лице Кристофера анонимный герой находит оправдание своей, по сути, бесцельной и пустой жизни.

Описание путешествия двух молодых немцев по Ирану удивительно точно совпадает как с сюжетной канвой, так и по общему иронично-отстраненному тону повествования с дневниковыми записками английского путешественника Роберта Байрона «Путь в Оксиану». Дневник девятимесячного путешествия писателя-космополита по Персии и Афганистану (1933—1934)

---

<sup>117</sup> *Kracht, Christian*. 1979. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2004. S. 34.

<sup>118</sup> Апокалиптическую тональность романа К. Крахта 1979 передает переводчица Т. Баскакова // Апокалипсис в блекло-зеленых тонах / Т. Баскакова // Послесловие переводчика // Крахт Кристиан. 1979 / пер. с нем. Т. Баскаковой. М. : Ад Маргинем, 2001. С. 262.

содержит наблюдения автора о процессах вестернизации Персии, в нем явно прослеживается симпатия автора к тибетскому населению, отвергнувшему «дары» цивилизации.

Герои Крахта поначалу не испытывают никакого «культурного шока». В американизированном Иране они ведут привычный для «золотой» молодежи образ жизни: европейский стиль в одежде и европейская кухня, знакомые мелодии и «наркотический досуг». Смерть Кристофера от передозировки — потерю своего двойника — анонимный герой переживает предельно холодно и отстраненно. Одна из пронзительных сцен в романе — герой у ложа умершего друга — потрясает своей натуралистичностью. Холодный взгляд героя скользит по телу, когда-то принадлежавшему его сокровенному другу. Холодное тело Кристофера лишено своей привычной маски. Теперь мертвое тело Кристофера воспринимается героем как рухнувший «мусорный мешок» с незакрывающимся ртом. Его потрясает сам вид мертвого тела, прежде жившего изысканной жизнью современного денди, эстета, модника. Вместо прежнего шика — зрелище пустой оболочки („diese Hülle, es war so wenig schick“...) <sup>119</sup>. Дальнейшее полное равнодушие и неучастие в посмертной судьбе своего товарища выступает симптомом надвигающегося духовного распада самого героя.

Потеря двойника выбивает героя из привычного комфортного мира и ставит его в жесткие условия Правды. Наступает состояние личностного распада, абсолютное «распыление» его Я. Теперь он представляет собой «материал», из которого можно лепить все. Некий господин с греческой фамилией Маврокордато становится для него своего рода учителем-гуру, настаивающим на искуплении его грехов как человека, погрязшего в умеренном потреблении и разврате, требующим от него отказаться от западного «цивилизационного» рая и благ цивилизации. Учитель настойчиво направляет героя на путь «исправления себя». Этот мотив становится движущей силой для путешествия героя в Северный Китай (Тибет). По совету Маврокордато герой совершает паломничество к священной горе Кайлас и в итоге оказывается в китайском исправительно-трудовом лагере. Здесь он окончательно утрачивает свое личностное начало, становится в прямом смысле «личинкой», одним из многих, кто необратимо растворился в Великом Другом, в тоталитаризме коммунистической идеологии.

Культивируемая в тоталитарных системах идея «всеобщего дома» в романе «1979» реализуется буквально: герой попадает в место общественного проживания — в китайский коммунистический трудовой лагерь. Идея

---

<sup>119</sup> *Kracht, Christian*. 1979. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2004. S. 78.

«всеобщего дома» предполагает экстатическое единство людей, которые, предельно «овнешнив» свое содержание, объединяются для общественно-го проживания. Сама процедура подготовки к лагерной жизни включает в себя подавление и уничтожение всякой индивидуальности как главного условия сопротивления насилию, любой тоталитарности. Внешний облик человека предельно нивелируется, вплоть до половых различий. Заключенные лагеря представляют собой бесполое существа, наголо обритые, одетые в одинаковые грубые спецовки. Попавшие в трудовой лагерь обязательно проходит процедуру «самокритики» („Selbstkritik“), суть которой заключается в избавлении человека от его эгоизма и во внушении того, что человек есть ничто. Сеансы «самокритики» сопровождаются унижениями и побоями. Такая система «ломки» индивидуального, растворения самосознания Я приводила к тому, что человек вставал на нужный тоталитарной системе путь «исправления себя» („Umerziehung“) и «воспитание трудом». Поначалу самыми невыносимыми испытаниями для героя были духовные страдания от ничегонеделания, от пустоты и незаполненности досуга привычными занятиями. Все существование здесь сводилось исключительно к мыслям о еде и работе. В свободное время здесь полагалось изучать мысли великого председателя Мао.

В романе описывается процесс предельного сужения личности главного героя: от облика современного интеллектуала, блестящего денди и остролова — до покорного раба, выючного животного, тупого исполнителя тяжелых работ. Постепенное растворение самосознания Я в общественном МЫ редуцирует человека до уровня животного, подчеркивая и выделяя лишь его функциональность. В своем путевом дневнике герой так описывает каждодневный ритуал выхода на работу: «Нас связывали между собой веревками, как скотину, по четыре человека в ряд ...» („Wir wurden mit Kälberstricken aneinandergebunden, in Viererzeihen...“) <sup>120</sup>. (Для сравнения: персонажи романа Замятина в часы досуга маршируют по четверо в ряд под звуки гимна Единого Государства.).

В невероятно сложных условиях, предельно истощенные от голода и тяжелого труда, заключенные налаживают целое «производство» по выращиванию опарышей, необходимого в лагерных условиях источника белкового питания. В целях элементарного выживания они тайком от руководства лагеря включают «пюре» из опарышей в свой пищевой рацион. Здесь Крахт намеренно акцентирует (в духе знаменитых гротескных орнаментов) всеобщую связь человека и природы, на которой спекулирует тоталитарная

---

<sup>120</sup> Крахт К. 1979. М.: Ad Marginem, 2002. С. 245; *Kracht, Christian*. 1979. Deutscher Taschenbuch Verlag. Мюнхен, 2004. S. 174.

система, стремящаяся свести все до уровня «первовещества». Человек в тоталитарной системе растворяется в природном мире, становится животным, личинкой, малой величиной («исчезающий субъект»).

В композиционном отношении роман «1979» делится на две части. В первой из них герой романа находится в плену потребительской идеологии, во второй — в реальном плену китайского коммунистического лагеря, по сути, в плену политической идеологии. Соположение в едином пространстве текста романа двух дискурсов — мира потребительской идеологии и мира идеологии коммунистической — дает возможность автору не только сравнить эти два вида идеологии, но и, главным образом, подчеркнуть их онтологическое сущностное родство, выявить их одинаковую опасность для человека. Не ставя знака тождества между этими двумя общественными системами, Крахт говорит о поразительном сходстве двух взаимодополняющих реальностей — коммунистической системы с ее зловещей серьезностью и системы зрелого постмодернизма с его игровой беспечностью и ироническим самосознанием. С высоты постмодернистского мышления Крахт переводит коммунистическую «серьезность» в модус иронического. Так, финал романа «1979» прочитывается в игриво оправдательном тоне. Завершающая текст романа запись в путевом дневнике героя гласит: «Я никогда не ел человеческого мяса» („Ich habe nie Menschenfleisch gegessen“)<sup>121</sup>.

«Корни зла» современных форм тоталитаризма, как верно отмечает французский автор Морис Дантек в одноименном романе (1995), находятся в предельном, фанатическом следовании идеалам совершенства. Как общество потребления формирует своего «идеального» потребителя, так и коммунистическая идеология требует от человека предельного соответствия «идеалу» совершенного общества. Если система тотального потребления высасывает из человека духовные силы, то система политического тоталитаризма в прямом смысле слова высасывает кровь из своих подчиненных. В романе «1979» даны выразительные эпизоды: истощенные и изможденные заключенные трудового лагеря вынуждены сдавать свою кровь во благо всего китайского народа. К. Крахт горько иронизирует по поводу попыток героя «исправить себя». Безропотно подчинившийся воспитательному механизму лагерной системы, герой с гордостью говорит о принудительной процедуре сдачи крови. «Наша кровь вновь вольется во всенародную систему кровообращения, и таким образом мы сможем хоть отчасти загладить нашу вину по отношению к народу и партии» („Unser Blut würde wieder

---

<sup>121</sup> Крахт К. 1979. М. : Ad Marginem, 2002. С. 258; *Kracht Christian*. 1979. Deutscher Taschenbuch Verlag. München, 2004. S. 183.

in den Volkskreislauf gelangen, unsere Schuld gegenüber dem Volk und der Partei könnten wir so ein bißchen wiedergutmachen“)<sup>122</sup>.

В социальном интерьере романа «1979» отчетливо выявляется жанрово-идейное родство с антиутопиями Е. Замятина и Дж.Оруэлла. Немецкий писатель совмещает в художественном пространстве романа удачно найденные его предшественниками образы «сытого раба» и «голодного раба». У Крахта образ «сытого раба» (потребительская идеология) сменяется более достоверным и убедительным образом «голодного раба» (коммунистическая идеология).

Роман Крахта «1979» заставляет задуматься о глубинном единстве постмодернистской и коммунистической эпохи, -единстве, которое заключается в деле уничтожения «старой», подлинно живой реальности и замены ее «новой», симулятивной. Как в коммунистической, так и в постмодернистской системе подлинная реальность симулируется, конструируется, вытесняется искусственно созданной знаковой системой. Коммунистическая тоталитарная система, в техническом отношении еще не готовая к «производству» совершенных симулякров, вынужденным образом прибегает к физическому уничтожению «старой» реальности. Она занимается активной переделкой, подгонкой под свою идеологию, физически уничтожая старое и симулируя новое. Зрелый постмодернизм, который приходит на смену коммунизму, уже не нуждается в самой идеологии. Идеология заменяется визуальными стратегиями власти. Акцент в вопросах власти переносится с «хирургической» на «оптическую» переделку реальности.

Итак, рассмотренный в данной главе художественный материал убедительно иллюстрирует новые формы проявления тоталитаризма в обществе и культуре конца XX века — новые визуальные стратегии власти и новое наполнение «старых» схем идеологического влияния. Разрушение мифологического содержания тоталитаризма как предельной формы неподлинного существования человека осуществляется благодаря введению в художественное пространство гротесковой фигуры активного потребителя.

---

<sup>122</sup> *Kraxh K.* 1979. M.: Ad Marginem, 2002. С 250; *Kracht Christian.* 1979. Deutscher Taschenbuch Verlag. München, 2004. S. 177—178.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### Деструкция современных мифов с позиций коллекционера как нового типа художника

#### 3.1. Фигура художника-коллекционера в романе П. Зюскинда «Парфюмер»

В немецкоязычном романном дискурсе 1980—2000 гг. деструкция мифологических «новообразований» и бытовых мифов осуществляется в порядке «внутренней интервенции» с позиций нового типа художника — коллекционера, осуществляющего «собираение себя» в новой, «симулякровый» реальности. Введение фигуры коллекционера как активного потребителя позволяет писателю смоделировать избыточную социально-знаковую реальность, преодоление которой становится возможным благодаря новым стратегиям «исчезающего» субъекта — стратегиям коллекционирования.

В процедурах демифологизации, осуществляемых современными писателями, постулируется невозможность сохранения «ситуации венаходимости». «Ситуация венаходимости» — как оберегаемое пространство человеческой личности, как охранная зона человеческого сознания — в постмодернистской культуре находит разные способы выражения: эскапизм, предельное отчуждение, патологические состояния сознания, уход в параллельные миры, агорафобия, нарциссизм эгоистической, индивидуалистической личности. Ситуация «смерти Бога» (по Ницше) — отсутствие смыслового центра — приводит к неудачам все попытки современного художника-постмодерниста упорядочить жизненный хаос. Герой-коллекционер постоянно находится в поисках такого «истинного» центра, который смог бы задать границы познания и тем самым остановить и закрепить смысл его исканий.

В апокалипсическом дискурсе постмодернизма вместе со «смертью Бога» и «смертью реальности» происходит утрата «опорных означаемых» (Ж. Деррида), а также «означающих», способных прочно удерживать «означаемое». «Означаемое» (оно может концептуализироваться как «подлинное бытие», как «идея» или «архетип») теперь оказывается вытесненным и погребенным под «грудой эмпирических означающих» (Ж. Бодрийяр). Фундаментальное расщепление означающего и означаемого, опустошение знака, утрата им функции отсылки к «реальному» предмету, превращение означающего в симулякр — все это позволяет говорить о наличии особой семиотической ситуации, в которой находится современный человек вто-



рой половины XX века. Оказавшийся в ситуации «семиотического коллапса», человек теряет экзистенциальную ориентацию, он просто перестает существовать как нечто определенное, имеющее границы.

Заявленная в постмодернистской литературе тема «смерти субъекта» требует соотнести событие «исчезновения субъекта» с явлениями «собственного Я»<sup>1</sup>. В деконструктивных процедурах субъект исчезает, но и парадоксальным образом его Я «воскресает» в ситуации «семиотического коллапса» и вопрошает о себе и ищет повсюду знаки своего присутствия в мире. Радикальная процедура деконструкции субъекта теперь вызывает к жизни необходимую для семиотического выживания субъекта процедуру реконструкции субъекта<sup>2</sup>.

Проблема реконструкции «собственного Я» на фоне сложившейся в последние десятилетия XX века культурно-исторической ситуации приобретает особую значимость. Это связано с тем, что оказавшийся в эпицентре «семиотического обвала» субъект испытывает кризис значения самого себя. Происходит стремительное отслоение того, что именуется «подлинным Я», от социально сконструированного «образа Я». Человек испытывает «потерю себя» и упорно ищет «ключи к себе». Его «исчезающее» Я коллекционирует знаки своего присутствия в мире, выстраивает свой внутренний замкнутый мир, свою личную утопию.

Решение этой проблемы в новой культурно-исторической ситуации уже нельзя однозначно связать с перестройкой в констелляции значений «собственного Я» на основе лишь перераспределения системы ценностей и жизненных смыслов. Деконструкция означает радикальное раззначивание системы значений «собственного Я». Это приводит к поискам иного принципа «собирания себя», отличного от классического, изложенного, например, в трудах М. Бахтина. Новый принцип «собирания себя» теперь может в какой-то мере обосновать стратегию существования субъекта в мире, лишенном тождества знака и выражаемого им значения, в мире, распавшемся на фрагменты.

В условиях онтологической неуверенности одним из способов семиотического выживания становится стратегия коллекционирования как «собирания себя». Новый проект «собирания себя» предполагает выстраивание пространства «личной утопии», индивидуального пространства для самореализации, которое в обществе тотального потребления и нивелиров-

---

<sup>1</sup> *Schrödter, Hermann* (Hrsg.). *Das Verschwinden des Subjekts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. 290 S.

<sup>2</sup> *Разинов Ю. А.* «Я» как объективная ошибка. 2-е изд., испр. и доп. Самара: Изд-во «Универс групп», 2006. С. 13.

ки личности сведено к минимуму. С целью выделить себя из обезличивающей среды, человек выстраивает новые границы Я — Другой, конструируя этого Другого, и из общения с этим Другим «высекает» все новые «означающие».

На общественную сцену выходит новый персонаж истории — коллекционер, который собирает знаки своего присутствия в мире и который озабочен поисками творческого принципа, объединяющую всю его коллекцию. Фигура коллекционера позиционируется как фигура «исчезающего субъекта», который, используя стратегию коллекционирования, строит свое индивидуальное пространство утопии по своим законам и наслаждается своим привилегированным положением в нем.

В европейском литературном ландшафте второй половины XX века стратегия коллекционирования наиболее отчетливо проявляется в романе «Коллекционер» (1963) Джона Фаулза. Главный персонаж его романа — Фердинанд Клегг, коллекционирующий бабочек. Венцом его собирательной страсти становится похищенная им девушка Миранда. Питаясь ее страхами, чувством ее неуверенности, состоянием ее беспомощности, он испытывает невыразимое чувство морального превосходства над своей жертвой. Он собирает мгновения ее отчаяния, которые выстраиваются в констелляцию «означающих» его Я, так он маскирует свой «онтологический страх» перед миром. Здесь действует как сексуально перверсивное поведение (Ж. Бодрийяр), так и мощная схема садистского отношения к своей жертве, заставляющая коллекционера утаивать красоту и наслаждаться ею в одиночестве.

В романе задается хоронотоп замкнутого пространства. Случайно выигранная Клеггом крупная сумма денег позволяет ему выстроить свое личное пространство утопии. В замкнутом пространстве — традиционном локусе идеального места для экзистенциальных размышлений и самопознания — герой становится хозяином ситуации и может удовлетворить свою страсть к коллекционированию, к обладанию и потреблению. Уединенный дом он оборудует под комфортабельную тюрьму. Для его узницы Миранды пространство большого дома суживается до пределов комнаты-погребка. Здесь воспроизводится модель антиутопического, по сути, тоталитарного государства, в котором пленнице Миранде предоставляются все материальные и духовные блага, кроме свободы. Трагическая ситуация пленности и несвободы при полной свободе артикулируется устами самой героини. Цитата из шекспировской «Бури» «О прекрасный новый мир» превращаются в слова «О жуткий новый мир».

Коллекционер как фигура «исчезающего субъекта» в художественном дискурсе европейского романа XX века представлен фантомной фигу-

рой, фигурой отсутствия, «человеком без свойств». В романе Фаулза персонаж Клегг как фантомная фигура предельно мало присутствует на событийном уровне романа. Он реализует себя максимально лишь в сфере осуществления «личного» проекта по «собираанию себя». Пленница Миранда прилагает все усилия для «реанимирования» его призрачной фигуры. Она наделяет Клегга именами шекспировских героев, пытается идентифицировать его с литературными персонажами, предлагая ему множество «литературных» ролей (например, героев рассказов «Над пропастью во ржи», «Старик и море» и др.). Она всячески старается обеспечить ему присутствие в этом мире, а себе — хотя какую-то опору для контакта и живого диалога со своим господином и палачом. Смерть Миранды не огорчает Клегга, он находит для своей коллекции новый совершенный «элемент» как опору для поддержания своего фантомного, «исчезающего» Я. На монструозность своего героя-коллекционера указывает сам Фаулз. В своей книге «Аристос» он верно подмечает, что в современную эпоху «нарастание» зла в человеке-деятеле достигает предела. Это и создает условия для существования абсолютного зла<sup>3</sup>.

Литературная модель коллекции, заданная в романе Фаулза, воспроизводится затем у П. Зюскинда. В его романе «Парфюмер» (1985) фигура коллекционера получает воплощение в образе гениального художника. Для реализации художественной задачи — написать «портрет художника»<sup>4</sup>, автору необходим особый нарративный ракурс. Если роман Фаулза выстроен в форме двух дневников — Клегга и Миранды — и не предполагает открытого авторского вмешательства, то в романе Зюскинда повествование ведется от лица «всеведущего» автора, который наделяет историей своего фантомного героя, коллекционера, убийцы, «ольфакторного» гения.

Фантомность героя (фигура «исчезающего субъекта») настойчиво подчеркивается Зюскиндом в многочисленных характеристиках. Гренуй в романе именуется как псевдоисторический персонаж, как шарлатан („Scharlatan“), псевдохудожник („Pseudokünstler“), фальшивомонетчик („Falschmünzer“), великий Мистификатор. Он не оставляет ни одного материального объекта своего творчества, ни собственных следов, ни следов своих ольфакторных экспериментов (убийств).

«Ольфакторный» герой Зюскинда продолжает галерею монструозных персонажей в западноевропейской литературе. Как и персонаж романа Фаулза, герой Зюскинда стремится к образу образов. Для него источником

<sup>3</sup> Фаулз Дж. Аристос. М.: Эксмо, 2002.

<sup>4</sup> Zima, Peter V. Der Europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. F. Francke Verlag, Tübingen und Basel 2008. S. 306.

образа-архетипа Любви-Красоты-Истины становится божественный аромат тела прекрасной девушки. Как и главный персонаж повести Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818), который конструирует из фрагментов тел умерших «искусственную сущность», некое подобие человека, так и парфюмер Гренуй синтезирует из «ольфакторных атомов» запаха тел убитых им 25 девственниц «летучую субстанцию», недостающую ему «божественную» часть своего Я.

Герой Фаулза, коллекционер бабочек («бабочка» по-гречески — психея, душа, дух), собирает мгновения красоты — духовные и душевные движения девушки Миранды. Герой же Зюскинда коллекционирует «ольфакторные» мгновения прекрасного, его «парфюмерическая одиссея» берет начало с момента изготовления духов «Амур и Психея». Идея запахов выступает в романе как универсальный язык природы, парфюмерное дело как метафора искусства вообще, а сама фигура художника-коллекционера как фигура универсального художника в постмодернистском контексте конца XX века выступает уже пародией, карикатурой на гениального художника<sup>5</sup>.

Сравнение героев — Клегга и Гренуя — с кровососущими насекомыми позволяет говорить о принадлежности их к хтоническому царству. Фигура Клегга (cleg с англ. — овод, слепень), например, соответствует его сущности и согласуется с символическим рядом, связанным с насекомыми, которых традиционно относят к сфере нечистой силы, с нижней частью мирового древа, в пределе — с подземным миром, как и другие хтонические животные (змеи, черви, мыши, чудовища)<sup>6</sup>. Эта символика относится и к образу кровососущего клеща Гренуя<sup>7</sup>. Об этом настойчиво сигнализирует сквозная метафора в романе.

Кроме того, Гренуй постоянно соотносится и с образом животного, раздувающего свои ноздри. Так, младенец Гренуй, которого рассматривает Террье, раздувает ноздри и повадкой животного внюхивается в застывшего от ужаса монаха. Взрослый Гренуй рассматривает себя в зеркале и видит изображение дьявольского козла, раздувающего ноздри — „sein Spiegelbild blähte verstohlen die Nüstern“. Свою первую жертву, рыжеволосую девушку с улицы Марэ, Гренуй обнюхивает как зверь: „Er trat wieder zurück an die Mauer, schloß die Augen und blähte die Nüstern“. Уже в самой характеристи-

<sup>5</sup> *Friszen W., Spancken M. Patrick Süskind. Das Parfum. München, Oldenbourg, 1998. S. 54.*

<sup>6</sup> *Топоров В.Н., Соколов М.Н. Наскомос // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 202—203.*

<sup>7</sup> *Zima, Peter V. Der Europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. F. Francke Verlag, Tübingen und Basel 2008. S. 308.*

ке героя, в оксюморе «ольфакторный гений» („ein olfaktorisches Genie“)<sup>8</sup>, так о нем отзывается парфюмер Бальдини, заключены два значения — человек и животное. Здесь звучит почти дословная цитата из „Esse Homo“ Ф. Ницше: „Mein Genie ist in meinen Nüstern“.

Зюскинд «по-постмодернистски» совмещает здесь несовместимое — запах и красоту. Категорию прекрасного нельзя применить к понятию «запах». Рассуждая о природе запаха и его специфике, исследователь покидает поле эстетического. Запах — слишком сильный раздражитель, не позволяющий человеку сохранять беспристрастность как необходимое условие эстетического наслаждения. Запах знаменует собой как бы изнанку прекрасного, границу, по которой хороший вкус соприкасается с тем, что вызывает отвращение. Здесь Зюскинд намеренно нарушает социальное табу, выявляя двусмысленность базовой триады цивилизации Фрейда: чистота, порядок и красота.

Поначалу Гренуй бессистемно собирает в своем сознании различные запахи органического и неорганического мира, например, ароматы неодушевленных предметов: дерева, соли, воды, воздуха. Потом он переходит на живые объекты: мухи, крысы, кошки и мелкие зверьки. Затем его интерес переключается на «запахи» социальной жизни. Он коллекционирует запахи благородства, невинности и чистоты, запахи прелюбодеяния и сладострастия, обмана и лицемерия, запахи скрытой злости и ненависти людей. Его «ольфакторный» архив выстраивается хаотично, в отсутствии какого-либо организующего принципа („ohne erkennbares schöpferisches Prinzip“)<sup>9</sup>.

Ключом к систематизации собранного материала („Schlüssel zur Ordnung aller anderen Düfte“)<sup>10</sup> становится случайно обнаруженный им запах тела рыжеволосой девушки с улицы Марэ. Запах чистой красоты становится для Гренуя своего рода откровением. Это «вдруг»-событие знаменует «духовное» рождение героя, определяет его дальнейшие «ольфакторные» («онтологические», по Ухтомскому) поступки. Отныне его интенсивная внутренняя жизнь получает определенный смысл и направленность. В аромате чистой красоты Гренуй открывает в самом себе «божественную искру» как точку опоры для своего внутреннего мира. На языке семиотики — он наконец-то обнаруживает в массе «пустых означающих» искомое означаемое как сокровенное Другое. Этим событием, отмеченным в тексте романа датой 1 сентября 1753 года, маркируется граница перехода от стадии

---

<sup>8</sup> *Süskind, Patrick*. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Diogenes Verlag AG Zurich. 1985. S. 99.

<sup>9</sup> *Süskind, Patrick*. Das Parfum. S. 49.

<sup>10</sup> Там же. S. 50.

собрательства к стадии коллекционирования, граница перехода героя в новое качество — от животного существования к собственно «человеческому».

Усилия Гренуя по созданию коллекции, то есть деятельности по «собираанию себя» самого, увенчиваются успехом. Теперь его фантомное существование получает самооправдание и утверждает его собственную значимость, его присутствие в мире, среди других. Найденный высший эстетический принцип побуждает Гренуя пересмотреть весь собранный им в изобилии «ольфакторный» материал, который был хаотически «складирован» в его сознании. Он перебирает в своей памяти миллионы «элементарных частиц», миллионы кубиков и кирпичиков, из которых строятся запахи. Он приводит их в систематический порядок: «Тонкое к тонкому, грубое к грубому, зловонное к зловонному, благоуханное к благоуханному»<sup>11</sup>. Теперь герой-коллекционер может приступить к планомерному возведению здания (мироздания) запахов с божественной вершиной божественного аромата (архитектурная модель).

Роман Зюскинда «Парфюмер», как отмечает исследователь Х. Д. Риндисбахер, представляет собой настоящую сокровищницу риторических стратегий передачи обонятельных ощущений<sup>12</sup>. Зюскинд сравнивает коллекционера Гренуя с музыкальным вундеркиндом, который из мелодий и гармоний извлекает азбуку отдельных звуков, а затем и сам сочиняет совершенно новые мелодии и гармонии, с той разницей, что на «ольфакторной» территории ему открывается больший простор. Гренуй разрабатывает «азбуку отдельных звуков», чтобы затем выстроить из них свои собственные единства высшего порядка (музыкальная модель)<sup>13</sup>.

Коллекционер обнаруживает в своей деятельности черты гедониста, наслаждающегося привилегированным положением в своей Империи запахов. Его ликование по поводу удачно найденной стратегии по «собираанию себя» находит выражение в его «ольфакторных» оргиях. Вот Гренуй посылает своих невидимых слуг в кладовые, чтобы они доставили ему из великой «ольфакторной» библиотеки ту или иную книгу запахов (модель книжной коллекции). Он с наслаждением раскрывает книгу, читает «ольфакторный» текст, по запахам восстанавливая в своей памяти эпизоды детства, отрочества,

---

<sup>11</sup> Зюскинд Патрик. Парфюмер. История одного убийцы / пер. с нем. Э.В. Венгеровой. СПб. : Азбука-классика, 2003. С. 54—55.

<sup>12</sup> Риндисбахер Х. Д. От запаха к слову: Моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» // Ароматы и запахи в культуре : в 2 кн. М. : Новое лит. обозрение, 2003. Кн. 2. С. 585.

<sup>13</sup> Zima, Peter V. Der Europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. F. Francke Verlag, Tübingen und Basel 2008. S. 307.



знакомые улицы и закоулки Парижа. Вот Гренуй приказывает своим верным слугам спуститься в подвал и доставить ему изысканные коллекционные вина (модель коллекции вин). Он раскупоривает бутылки одну за другой, наслаждаясь всплывающими в его памяти ароматами прошлого. Кульминацией его постоянных «ольфакторных» погружений становится восторг-наслаждение дивным ароматом рыжеволосой девушки с улицы Марэ.

Пройдя низшую стадию накопления субстанций запахов, практикуя затем серийное накопление (двадцать пять убитых им девственниц), требующее уже подчинения внутренней систематике, Гренуй переходит к созданию собственно коллекции. Теперь его коллекция в силу своей культурной сложности и в силу своей незавершенности, вырываясь из рамок чистого накопительства, требует от своего создателя главного — найти завершающий коллекцию элемент. Замкнутое самонаправленное, нарциссическое существование коллекционера становится осмысленным лишь постольку, поскольку существует уникальный недостающий предмет, логически завершающий процесс «собираения себя» — аромат тела Лауры Риши.

Гренуй Зюскинда — художник-нарцисс, «собирающий себя». Он коллекционирует «летучие вещества», запахи, ароматы, отчуждая «ольфакторную» карту от носителя запаха. Отчуждение запаха становится возможным благодаря парфюмерному производству, технологию которого Зюскинд подробно описывает в романе: перегонка, мацерация (или горячий анфлераж), промывание и собственно анфлераж (или холодный анфлераж). Исследователь Гренуй осваивает все ступени технологического процесса, доходя своим умом и наблюдениями или хитростью выманивая секреты мастерства у старого парфюмера Бальдини.

В литературной критике фигура Гренуя многократно соотносится с фигурой Нарцисса<sup>14</sup>. Античный миф о Нарциссе отражает трагическую суть современного человека, вынужденного заниматься самолюбованием в ситуации отсутствия Другого и в ситуации онтологической неуверенности в успехе коллекционирования своих отражений в других. Античная параллель здесь очевидна: у Овидия в «Метаморфозах» самовлюбленный Нарцисс превращается в цветок. Такое превращение героя есть логическое завершение фиксации человека на «собираении себя» самого, в порочном кругу производства им все новых и новых «означающих», зацикленность на собственном, фальшивом Я<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Zima, Peter V. Der Europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. F. Francke Verlag, Tübingen und Basel 2008. S. 310.

<sup>15</sup> Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan. Hrsg. von Almut – Barbara Renger. Reclam Leipzig, 1999. S. 225.

Исследователи культуры века констатируют, что в современной культуре произошла смена господствующей мифологической фигуры: отказавшись от Эдипа, как фигуры вины, культура XX века апеллирует теперь к фигуре Нарцисса<sup>16</sup>. «Социальный нарциссизм» становится закономерным результатом одномерного мира потребления, (идеология которого направлена на искоренение всякого иного), мира без Другого, мира, который клонирует и тиражирует свои собственные образы и знаки<sup>17</sup>.

Миф об Эдипе, который в свое время Софокл называл парадигмой некоего общего закона, лишается в современном пространстве культуры своей парадигматической функции. Исследователь С.С. Аверинцев, отмечал, что судьба Эдипа «слагается из двух моментов — бессознательно совершенного преступления и сознательно принятого наказания»<sup>18</sup>. В современной ситуации структура мифа об Эдипе существенным образом трансформируется. Фаза сознательного принятия наказания Эдипом, когда «его знание обращается на него самого, а его зрение обращается вовнутрь»<sup>19</sup>, отсекается от мифа. Таким образом, современный человек лишается возможности обрести духовное прозрение, мудрость — силу, мудрость — власть над собой. В XX веке тотальное переосмысление мифа об Эдипе питается идеей упразднения рока и предопределения, идеей своевольного человека, обрекающего себя на утрату смысла жизни и значимости жизненных целей, как это происходит, например, в известном романе Макса Фриша «Homo Faber» (1957).

Если мифологический Нарцисс, одиноко любовавшийся своим отражением в воде, представлял собой простую одновалентную фигуру самообольщения, как указывает отечественный философ Ю.А. Разинов<sup>20</sup>, то в качестве персонажа новейшей истории он выступает уже в виде сложной, поливалентной фигуры. Современный Нарцисс ищет себя в мире других нарциссов, присутствие которых возмущает зеркальную поверхность его

---

<sup>16</sup> См.: Горичева Т., Орлов Д., Секацкий А. От Эдипа к Нарциссу: Беседы. СПб.: Алетейя, 2001.

<sup>17</sup> Радикальный сдвиг в культурной парадигме, который привел к трансформации мифа об Эдипе, получает свое освещение в теоретических построениях Ж. Лакана и Ж. Делеза и Ф. Гваттари в «Анти-Эдипе» (первый том их книги «Капитализм и шизофрения», 1972-1980).

<sup>18</sup> Аверинцев С.С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., 1972. С. 91.

<sup>19</sup> Там же. С. 102.

<sup>20</sup> Разинов Ю. А. «Я» как объективная ошибка. 2-е изд., испр. и доп. Самара: Изд-во «Универс групп», 2006. С. 17.

самосознания, поражая чувством неустранимой тревоги и напоминанием о неустранимом существовании Другого. Отсутствие собственной онтологической успокоенности вынуждает современного нарцисса искать опору в общественном признании, устремляться на поиски все новых и новых означающих. Желая выделиться из многочисленного хора других нарциссов, очертить границы собственного присутствия. Нарцисс вовлекается в безудержный процесс производства знаков собственного присутствия. Эти усилия становятся теперь его единственным способом самооправдания и утверждения собственной значимости, своего присутствия в мире.

Деятельность коллекционера всегда отмечена агрессивным началом, которое в той или иной степени свойственно любому художнику. Художник наделен властью превращать, например, свою конкретную возлюбленную в идеальную картинку, без ее ведома и согласия использовать этот идеальный образ в любом контексте, тем самым «убивая» живой оригинал. В романе «Парфюмер» потенциал агрессивности художника-коллекционера возводится в абсолют: герой Зюскинда убивает буквально, унося с собой божественный запах на полотне, пропитанном маслом (здесь кошунственная аллюзия на плащаницу — полотно с изображением воскресшего Христа).

В многочисленных литературоведческих исследованиях романа «Парфюмер» акцент делается на фигуре сверхчеловека, озабоченного созданием сверхаромата, который тот создает для покорения всего мира, в пределе — всей Вселенной. Между тем мало кто из исследователей обращает внимание на один малозаметный, но чрезвычайно важный в аспекте нашего рассмотрения романский эпизод. Вслед за немецким критиком Петером Цима обратим внимание на ремарку автора романа, артикулирующую заветное желание Гренуя. Зюскиндовский персонаж мечтал ведь вовсе не о власти над миром, он мечтал покинуть столицу парфюмерного искусства Грас как человек, пахнувший лучше всех на свете („als der bestriechende Mensch auf der Erden“)<sup>21</sup>. Его сокровенным желанием было — обрести с запахом сверхчеловека наконец-то свое человеческое обличье, приобрести свое индивидуальное Я, обрести тело, совершенное, божественное, лучистое<sup>22</sup>.

Стоя на эшафоте, который становится его пьедесталом, Гренуй ликует не по поводу власти над людьми, а по поводу удачного завершения проекта «собрания себя». Свою жизнь он сравнивает с подвигом Прометея. «Божественную искру, которой наделяется от рождения каждый человек и ко-

---

<sup>21</sup> *Süskind, Patrick*. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Diogenes Verlag AG Zuerich, 1985. S. 268.

<sup>22</sup> *Zima, Peter V.* Der Europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. F. Francke Verlag, Tübingen und Basel 2008. S. 310—311.

торой он был лишен, теперь он добыл эту искру трудом и упорством! Он был более велик, чем Прометей!» „Er war noch grösser als Prometheus“<sup>23</sup>. Присвоенный им запах, внушающий любовь, для Гренуй равнозначен победе над собственной фантомной сущностью.

Благодаря искусственно созданному запаху любви мир открывается ему во всем своем «великолепии», но, как оказывается, это мир не подлинный, а симулятивный. Надежда коллекционера-художника совершить прорыв в мир подлинного, настоящего, где главным принципом всего мироздания служит любовь, не оправдываются, — горько констатирует Гренуй. Он добровольно отказывается от власти, которая была сильнее власти денег и власти террора, но которая не могла дать ему его собственного запаха, чтобы успешно завершить проект «собрания себя», реализовать свою сущность. Гренуй покидает «скаредный город» Грас, который, впрочем, быстро забывает о его «триумфе». Свой чудодейственный «эликсир» запаха любви Гренуй испытывает затем на Кладбище Невинных в толпе маргинальных элементов — бродяг, убийц, проституток, дезертиров и малолетних преступников. В финале романа герой Зюскинда провоцирует убийство себя. Здесь — и закономерный исход всякого коллекционирования, здесь — и его провокация, имитирующая растерзание Орфея и выглядящая как инсценировка «смерти художника».

Чудовищность и подчеркнутая гротесковость фигуры коллекционера у Зюскинда пародийно заостряет и выявляет суть современного человека-коллекционера как активного потребителя, находящегося в порочном кругу производства все новых «означающих». В современном контексте роман «Парфюмер» прочитывается как притча о современном художнике, потерявшего «онтологическое» равновесие и вынужденного бесконечно коллекционировать свои отражения в других.

### **3.2. Стратегия коллекционирования в романе М. Байера «Летучие собаки»**

Развенчание мифа о всемогуществе современной сверхточной техники, благодаря которой человек становится всемогущим и всезнающим, осуществляется в романе немецкого автора Марселя Байера «Летучие собаки» („Flughunde“, 1995). Деструктивная функция здесь реализуется за счет сопоставления «мертвого» акустического пространства войны (и — шире — массмедийной культуры, «работающей» с отчужденными формами) и живого пространства природных звуков и чистых детских голосов.

---

<sup>23</sup> Süsskind, Patrick. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Diogenes Verlag AG Zürich, 1985. S. 304.

Главный персонаж романа — загадочный господин Карнау — акустический гений, занимающийся коллекционированием звуков и голосов. Познание окружающей реальности и «собираение себя» в мире осуществляется героем исключительно через акустическое восприятие. Акустическое, как и «ольфакторное» восприятие окружающей среды, обнаруживает более глубокое, нежели визуальное, проникновение в суть вещей. Слух, как и запах, идет изнутри (из души), из пространства тела, в то время как глаз скользит по поверхности (например, взгляд вуайериста или фланера). Живое пространство звука относится к сфере сакрального, рафинированного познания мира, и поэтому доступно не каждому.

В немецкоязычном литературном пространстве мы найдем немногих авторов, для которых характерно акустическое восприятие действительности. Назовем, к примеру, австрийского писателя Элиаса Канетти, который в своей книге «Голоса Марракеша» (“Die Stimmen von Marrakesch”, 1968)<sup>24</sup> воспроизводит неповторимые звуковые ландшафты, заполненные криками животных, детским смехом, возгласами слепцов, молитвами нищих и т. д. Э. Канетти, создателя «акустических масок» (роман «Ослепление»), привлекали звуки пространства, наполненного жизнью, «неистощенного пространства», каковым для него стала далекая экзотика марокканского городка Марракеш.

Резким контрастом к такому живому пространству звуков выступает акустическое пространство фашистской диктатуры, которое воспроизводится в романе М. Байера «Летучие собаки». Пространство войны звучит в нем в мощных аккордах человеческого страдания, бравурных маршей и непрекословного повиновения власти. Вот раздаются командные голоса, солдафонский лай офицеров Рейха, звучат злобные выкрики гестаповцев, истеричные голоса вождей Рейха. Вот слышатся пугливые и дрожащие от страха голоса людей, вынужденных жить под маской покорности и послушания во время кампании по онемечиванию западных земель Эльзаса. В акустическом пространстве, размеченном властью и подчинением, звучание живого голоса взрослого человека становится возможным лишь на пределе физических и духовных сил. Это — человеческие крики от нестерпимой боли на пытках-допросах у гестаповцев, на операционном столе во время медицинских экспериментов в концентрационных лагерях, предсмертные стоны и хрипы солдат на полях сражения.

Героя-коллекционера интересует «удивительная субстанция», испускаемая человеческим телом, — звук, голос во всем диапазоне его проявления. Главным инструментом проникновения в звучащее пространство че-

---

<sup>24</sup> Canetti, Elias. Die Stimmen von Marrakesch. Fischer Taschenbuch Verlag, 2000. 96 S.

ловеческого тела для него становится звукозаписывающая аппаратура. Благодаря техническим устройствам (с момента изобретения фонографа в 1877 году) стало возможным отчуждать звуки и голоса от своего носителя, архивировать и коллекционировать их. При этом отчуждаемый голос, звук теряет свою индивидуальность, неповторимость, уникальность, он делается достаточно абстрактным, чтобы затем переживаться владельцем архива или коллекции в абстрактном чувстве обладания.

Как и парфюмер Гренуй, использовавший технические достижения парфюмерного дела, коллекционер Карнау в лице современной акустической техники также получает «техническую поддержку» для познания и овладения миром. С помощью акустической аппаратуры герой осуществляет выход-прорыв в окружающий мир. Звукозаписывающая аппаратура становится для него главной и единственной искусственной приставкой к его органам чувств («машина слуха»). Поэтому его характеризует предельно бережное отношение к акустическим приборам. Карнау строго следит за чистотой в звукозаписывающей лаборатории, за технической исправностью акустической установки и микрофонов. Его раздражает убивающая любой звук пыль, она - главная помеха в его «акустических» студиях.

О роли искусственных «технических костылей» в познании человеком мира писали многие исследователи. Так, М. Вебер говорил о разрыве между мощью современной техники и ослаблением духовного потенциала человека. Благодаря технике мир стал расколдован, и не нужно более прибегать к магическим средствам (духовным усилиям) его освоения и подчинения<sup>25</sup>. Вместе с тем именно благодаря технике познавательная мощь человека многократно усиливается. «Технический» человек может осуществлять прорыв к подлинным основам бытия — порой в ущерб «поэтическому» отношению к миру, которое замещается теперь «техническим» к нему отношением.

Ж. Бодрийяр, вслед за М. Хайдеггером, указывал на техническое вторжение в сферу сокровенного и на технику раскрытия потаенного. Мартин Хайдеггер в своей статье «Вопрос о технике» (книга «Время и бытие») <sup>26</sup>, задаваясь вопросом о сущности современной техники, усматривал в ней сущностное отличие от старой ремесленной техники. По Хайдеггеру, в существе техники открывается область выведения из потаенности, область

---

<sup>25</sup> Вебер М. Наука как призвание и профессия // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат. 1991. С. 134.

<sup>26</sup> Хайдеггер М. Вопрос о технике // Время и бытие: Статьи и выступления: пер. с немецкого / М. Хайдеггер. М.: Республика, 1993. С. 221—238.



осуществления истины. Обращение к этимологии слова «техника» — греч. τέχνη — позволяет определить технику не только как ремесленное мастерство, но и как высокое искусство, как нечто «поэтическое». Вслед за Аристотелем (его трактат «Никомахова этика» VI, гл. 3 и 4), Хайдеггер указывает на то, что техника есть вид «истинствования», что ее существо заключается в раскрытии потаенного, в «про-из-ведении». Современная техника охвачена выведением из потаенности, но этот процесс носит уже отчуждающий характер. Техническое раскрытие потаенного почти полностью сосредоточивает человека на этом поставляющем производстве, на «по-ставлении» всего, что выводится из потаенности («постав»). «Поставом» Хайдеггер называет тот способ раскрытия потаенности, который правит существом современной техники. Вводя термин «постав», Хайдеггер, никогда не занимавшийся вопросами порнографии, «изобретает» такой универсальный инструмент анализа, с помощью которого возможно описание любого технико-экономического вторжения в таинственный мир желания<sup>27</sup>.

Человек технической эпохи «демоническим образом» оказывается втянутым в раскрытие потаенности, то есть истинного, сокровенного, тайного. По-настоящему открывая себя существу техники, он неожиданно обнаруживает тотальную захваченность этим процессом поставы и свою втянутость в его поставляющее производство. Поставляющее производство в современном мире тотального отчуждения, отмечает Хайдеггер, выступает единственным способом раскрытия потаенного и тем толкает человека на риск отказа от своей свободной сущности. Оказавшись в плену техники, современный человек бесконечно отдаляется от истинного производства, от «поэтического» отношения к жизни. «Поэтическое» отношение к жизни здесь замещается сугубо «техническим», то есть поставляющим для человека все новые и новые означающие.

Если для К. Ясперса современная техника стала «демонической силой», поработившей человека, то для Хайдеггера она содержит в себе позитивный заряд. М. Хайдеггер, вслед за Э. Юнгером, говорит о метафизической мощи техники, которая остается у новоевропейского субъекта главным или единственным обеспечением его места в бытии и благодаря которой современный технический человек обречен на встречу с подлинным, истинным. В «Стальных грозах» („In Stahlgewittern“, 1920) у Э. Юнгера настойчиво звучит мысль о том, интенсивность современного технического производства не оставляет человеку времени для осмысления бытия. С другой же стороны, она свидетельствует о небывалой в истории «захваченности»

---

<sup>27</sup> Разинов Ю. А. «Я» как объективная ошибка. 2-е изд., испр. и доп. Самара: Изд-во «Универс групп», 2006. С. 50.

человека истиной бытия, открывающейся именно благодаря совершенной технике. «Конstellляция» современности, как отмечает уже наш современник философ Ю. Разинов, определяется близостью двух, казалось бы, взаимоисключающих явлений — планетарного технического производства и тайны бытия<sup>28</sup>.

Если в романе Зюскинда история Гренуя развертывалась как эволюция героя-коллекционера в его движении от «технического» отношения к миру (фигура естествоиспытателя) к «поэтическому» отношению (фигура художника), то в романе М. Байера фигура исследователя-коллекционера получает иное — противоположное — развитие. Господин Карнау в своем акустическом познании мира начинает движение от наивного, «поэтического» отношения к миру и завершает его «холодно-отстраненным» взглядом «технического» человека.

Поначалу герой-идеалист Карнау пытается выстроить личное акустическое пространство, наполнив его прекрасными звуками и чистыми головами людей. Этим стремлением к обретению совершенства для себя и для мира вокруг себя отмечено начало его «акустической» карьеры. Наделенный от природы тонким слухом, господин Карнау испытывает явное отвращение к людям, издающим естественные, но неприятные звуки (отрыжка, чихание, кашель, хрипы, храп и пр.). Ему неприятны грубые командные и солдафонские голоса, из которых вытравлены любые оттенки индивидуального звучания. Он полагает, что физиология звука должна отсылать к телу, имеющему совершенную форму.

Особый интерес он проявляет к ярко выраженному индивидуальному акустическому пространству. Так, тело глухонемого человека представляет для него своего рода «девственное» пространство, из которого можно извлечь «первозданные» звуки естества, и которое невозможно поработить голосом, командой, устным приказом. Акустическая карта глухонемого человека в силу особенностей его физиологии не испытывает влияния агрессивной внешней среды, и потому она не отмечена «знаками» подчинения закону, предписаниям, акустическим нормам и стандартам. Всякий раз Карнау испытывает досаду по отношению к людям, которые беспечно обращаются со своими голосовыми связками, не понимая, что эмоциональные перегрузки оставляют на них «следы», метки. Карнау убежден, что голос человека — как материализация духовной сути — должен быть особым образом оберегаемым. Человеческий голос не должен уходить от своей сущности, обрастая разного рода наслоениями, не должен приспособля-

---

<sup>28</sup> Разинов Ю. А. «Я» как объективная ошибка. 2-е изд., испр. и доп. Самара : Изд-во «Универс групп», 2006. С. 237.

ваться к существующим в социальном и культурном пространстве акустическим моделям.

В профессиональной деятельности собирательства образцом для героя становится профессор медицины Йозеф Галль, коллекционировавший черепа детей. Согласно концепции Галля, поверхностный «ландшафт» черепа являет собой карту мозга, изучая которую можно распознавать наследственные заболевания, ставить точный диагноз различных физических отклонений, например, у глухонемых людей, обнаруживать как природные способности человека, так и его патологические наклонности.

Карнау по акустической карте голоса пытается реставрировать образ человека — интеллектуальные, эмоциональные и духовные составляющие его личности. Он ставит перед собой цель — развить в себе такой слух, чтобы реальный образ человека совпадал с его «акустическим» образом. Он много трудится, развивая в себе этот дар. Однако его ждет разочарование: голос взрослого человека почти никогда не совпадает с его внутренней сутью. Сокровенно-божественное и чистое наполнение голоса сохраняется лишь у детей в первые годы их жизни. Затем голос неизменно обрастает разными рода наслоениями — «акустическими масками» («социальными масками»), теряет свою первоизданную чистоту.

Коллекция Карнау пополняется, и вот она насчитывает уже около сотни редчайших записей. Здесь повседневные шумы сезонной простуды: фырканыя, покашливания, чихания на все лады, звуки хлюпанний носом. Здесь уникальная запись знаменитого кашля фюрера. Карнау гордится тем, что в его коллекции есть и настоящие сокровища, к примеру, записи из тылового борделя, которые он раздобыл через одного приятеля, а также сделанные им самим записи шумов, производимых внутренними органами человека: работа поджелудочной железы, усиленное хлопанье век.

Объем коллекции заставляет его задуматься об этических ее границах. На вопрос: «Есть ли границы на подробной карте человеческого голоса?» (.Hat meine Karte sämtlicher Stimmfärbungen ihre Grenzen? Gibt es Ausnahmen, die ich nicht durchführen würde?<sup>29</sup>) — он сам же отвечает, указывая на табуированную для него акустическую зону голосов детей семейства Геббельса. Голоса детей божественны, беззащитны, они само бытие. Непринужденность и чистоту голоса сохраняют лишь дети, еще не ушедшие от своего естества. Здесь устами своего героя писатель четко проговаривает проблему существования этических границ научного поиска, подключаясь

---

<sup>29</sup> *Beyer, Marcel. Flughunde. Roman. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1996. S. 62.*

тем самым к теме научной этики, проработанной в немецкоязычной драматургии середины XX века (Б. Брехт „Galileo Galilei“, 1943; Фр. Дюрренматт „Die Physiker“, 1962). На излете XX века, в ситуации размытости границ добра и зла, дозволенного и недозволенного, при которой становится возможным существование абсолютного зла, вновь мощное звучание получает тема этических границ в исследовании и освоении человеком мира<sup>30</sup>.

Настойчиво следуя своему намерению составить полный атлас всевозможных проявлений человеческого голоса, герой постепенно покидает территорию моральных запретов. Для него теперь отменяются разграничения и моральные установки. При составлении акустического атласа он задается целью обозначить и открыть все «белые пятна», охватить области, до сих пор не нанесенные ни на одну человеческую «карту».

Здесь важно отметить, что в отношении героев-коллекционеров, из поля экзистенции которых удален Другой, работает одна и та же этическая схема. Поведение героя-коллекционера в реализации индивидуального проекта «собираания себя» характеризует моральная эксклюзия, то есть омертвление чувств, неспособность к получению «живого» знания, «живого» отклика от Другого. Собранные в архиве или в коллекции «означающие» становятся для героя-коллекционера более реальным событием, чем их бытие. «Научно-практический» подход к миру, который воплощает своей судьбой исследователь Карнау, включает в себе мощную агрессию приобретательского отношения к Другому. Поэтому даже убийства, совершаемые парфюмером Гренуем, воспринимаются как вполне оправданные самим научно-экспериментальным ходом его жизни. Именно поэтому для акустика Карнау смерть становится банальностью – „Banalität des Bösen“ (Ханна Аренд).

Всех героев-коллекционеров отличает еще одно качество – они охотники. В процессе коллекционирования художественное вдохновение коллекционера подменяется атавистическим азартом охотника. Так, Гренуй из «Парфюмера» периодически устраивает охотничьи вылазки с целью овладеть всеми запахами, какие мог предложить ему мир. Он вынюхивает очередную жертву, охотится за еще не знакомыми ему запахами, ловит их со страстью и терпением рыбака и собирает в себе („... noch unbekannte Gerüche ... er jagte sie mit der Leidenschaft und Geduld eines Anglers und sammelte sie in sich“)<sup>31</sup>. Охотничьим азартом отмечен и герой романа «Летучие соба-

---

<sup>30</sup> Künzig, Bernd. Schreie und Flüstern - Marcel Beyers Roman „Flughunde“// Erb, Andreas. Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre. Westdeutscher Verlag. Wiesbaden, 1998. S. 134.

<sup>31</sup> Süskind, Patrick. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Diogenes Verlag AG Zuerich, 1985. S. 45.

ки». Карнау может часами сидеть в «акустической» засаде, охотясь с микрофоном в руке за редкими голосами. Охотиться, терпеливо выслеживать «добычу» или нужную ситуацию, записывать все новые звуки, пополнять свою коллекцию — таковым становится его каждодневный труд. Верхом своего мастерства он считает умение улавливать малейшие колебания воздуха за секунду до того, как с человеческих губ слетает первое слово. Как верно подмечал еще философ Ортега-и-Гассет, в самом существе охоты есть что-то атавистическое, «отприродное»<sup>32</sup>. Охота — среди прочих основных и досуговых занятий — выдает человека, которому Другой жизненно необходим как добыча, как жертва, как еще одно подтверждение собственной значимости. В полной мере атавистический азарт охотника проявляется в убийстве живого, в кровожадности и беспощадности. Так, сравнение коллекционера Гренуя с представителями мира вампиров (клещ, сосущий кровь), а акустика Карнау с ночными вампирами, летучими собаками, создает дополнительные коннотации: подчеркивается их терпеливость, кровожадность, страстное желание иметь Другого, обладать им<sup>33</sup>.

На определенном этапе собирательства у исследователя, коллекционера наступает момент «странного упоения», когда осуществляется выход за пределы человеческого Я, где уже не существует границ между субъектом и объектом, а, значит, и этических норм. В таком экстагическом состоянии человек познает мир во всей его полноте. Здесь осуществляется переход к упоению (в смысле платоновского экстаза) и вдохновению. В тексте романа Байера вдохновение талантливого акустика описывается как «исследовательский раж», как экстагическое состояние, не знающее границ и субъектно-объектного разделения. Вот он, преодолевая невыносимый страх, бросается в самую гущу боевых сражений, маскирует звукозаписывающую аппаратуру под кучками земли, в воронках от снарядов, в стенах блиндажей. Вот он с замиранием сердца следит за качеством записей, с микрофоном в руке переползая из одного блиндажа в другой, и после сражения не прекращает на поле свою работу. Вот он улавливает стоны раненных, последний крик и последний вздох умирающих солдат. В пылу азарта он, как ребенок, увлеченно переключается с одного микрофона на другой, быстро меняет пленки, вставляет чистые кассеты. Он ловит эти заветные для него «акустические» мгновения последних секунд жизни человека. Он горд тем,

---

<sup>32</sup> Цит. по: *Jose Ortega ó Gasset. Über die Jagt. Übers. von G. Lepiorz. Hamburg 1957. S. 14.*

<sup>33</sup> *Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.*

что слышит голоса людей, которые останутся лежать на земле, но которые он, акустик, наделенный «божественной» миссией, может сохранить для вечности.

Азарт охотника за голосами выдает его интенсивное внутреннее движение к полному охвату мира. Это находит выражение в языковой плоскости романа. Главным средством для передачи экстатического состояния героя здесь служат эллиптические конструкции и повторы. «Тут целый звуковой ландшафт! Какие явления! Какие процессы! Какая панорама!». („Welche Erscheinungen...“ „Welch ein Geschehen. Welch ein Panorama“)<sup>34</sup>.

Состояние коллекционера как страстного желания Другого можно соотнести и с состоянием влюбленности. Объясняя поведенческую модель влюбленности, Фрейд в свое время указывал, что «при влюбленности большая часть нарциссического либидо перетекает на объект». В этом случае желанный объект служит заменой собственного «Я-идеала». Объект «любят за совершенства, которых хотелось бы достигнуть в собственном Я и которые этим окольным путем хотят приобрести для удовлетворения собственного нарциссизма»<sup>35</sup>. В силу этого каждая коллекционируемая вещь в поле владельца — это всегда ревностно им хранимая и таимая от других<sup>36</sup>. Нарциссический субъект (коллекционер) всегда находится один на один со своим объектом страсти. Сам принцип создания коллекции предполагает постоянную сосредоточенность на своем Я, постоянном собирании все новых Других (другой как нарицательное), все новых «означающих». В свою «алхимическую» лабораторию истинный коллекционер не допускает никого. Прав Р. Барт, говорящий об изоляционизме влюбленных, исключаящем появление «третьего лица». Третий становится здесь своего рода культурной провокацией, нарушающей создаваемый в коллекции порядок, или «мешающим фактором» в процессе «собираания себя». Так, Зюскинд создает своему «ольфакторному» коллекционеру идеальные условия для уединенной работы. Неприкосновенность пространства наслаждения процессом творчества и его результатами гарантируется Греную уже самим фактом его фантомного существования — отсутствием собственного запаха. Байер тоже обеспечивает своему герою-коллекционеру необходимые условия для уединенной «творческой» работы. Он наделяет его ночным обра-

---

<sup>34</sup> *Beyer, Marcel. Flughunde. Roman. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1996. S. 114—115.*

<sup>35</sup> *Фрейд З. «Я» и «Оно» // По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд. М. : Аст, 2001. С. 479.*

<sup>36</sup> *Бодрийяр Ж. Система вещей / пер. с фр. С. Зенкина. М. : Рудомино, 1995. С. 73.*



зом жизни, проводя еще одну интересную параллель с образом летучих собак. Темное время суток отмечено самой интенсивной работой акустика. По ночам, в тайне от всех Карнау прослушивает сделанные за день записи, сортируя и выстраивая их в нужном порядке.

Внутренний запрет на запись детских голосов определяет вектор акустических исследований Карнау в сторону неизведанных еще человеком природных звуков. Вершиной его коллекции, привилегированным ее элементом становится еще неподвластный технической аппаратуре ультразвук, с помощью которого ориентируются в пространстве летучие собаки. Образ летучих собак, особой разновидности летучих мышей, запечатленный из детского чтения героя об экзотических африканских животных, сопоставляется в тексте романа с образом глухонемого человека. «Руки глухонемых, словно крылья летучих собак, размечают границу дня и ночи». „Wie Flughunde flattern die Arme lautlos zwischen Tag und Nacht“<sup>37</sup>. Для пытливого ума Карнау остается загадкой тело глухонемого: по какой причине еще до рождения глухонемой человек лишается голоса, своей индивидуальной акустической карты, и каким образом глухонемой ориентируется в окружающем пространстве, не получая акустической информации извне.

На карте собранных голосов все же остается белое пятно — „terra incognita“ — сфера ультразвука, который никогда не проявляется как что-то действительно звучащее. Притязания героя «высветить» все потаенные уголки жизни, вплоть до звуков, издаваемых летучими собаками, оказываются несостоятельными. Недостижимость этого последнего элемента его коллекции превращают все его собрание лишь в архив, простое накопление эмпирического материала.

По злой иронии судьбы акустическая коллекция Карнау все же становится завершенной. Обнаруженный в 1992 году в Дрездене в подвалах одного дома архив звукозаписей времен Третьего Рейха, помимо редких записей голосов нацистских вождей, сохранил и страшную запись последних минут жизни детей семейства Геббельса. Вмонтированная в стены звукозаписывающая техника сохранила голоса шестерых детей, которые вместе с родителями скрывались в последние дни войны в бункере фюрера. Бесстрастная аппаратура фиксирует их притихшие голоса, интуитивно чувствующие настроение матери и врача, приготовивших смертельный напиток, звуки глотания, повторяющиеся шесть раз, затем сбившееся дыхание детей, которое постепенно слабело и сменялось мертвой тишиной. Чужовидность фигуры Карнау особенно отчетливо проявляется в заключительных главах. Его со-

---

<sup>37</sup> *Beyer, Marcel. Flughunde. Roman. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1996. S. 15.*

чувствие к детям, умерщвленным родителями в последние дни войны, сменяется его раздражением по поводу некачественно сделанных звукозаписей последних мгновений их жизни. Архив Карнау получает зловещее звучание.

Это находит выражение и в необычной композиции романа. Роман построен как «мелодия на два голоса»<sup>38</sup>. История нацистского прошлого рассказывается от лица акустика Карнау, живого участника тех событий. Начиная со второй главы романа, в диалог со страшным свидетелем нацистской деятельности вступает невинный ребенок, Хельга, старшая дочь семейства Геббельса. Карнау видится ей всегда приветливым, заботливым, но «чужим» дядей, у которого есть собака с забавным именем Коко. Все романские события получают освещение сначала с точки зрения героя-акустика, затем они же отзвуком фиксируются в наивном сознании ребенка. Их «живой» диалог обрамляется акустической рамкой, загадочным эпиграфом, который лишь в финале романа обнаруживает свое авторство.

„Ich höre die süßen Stimmchen,  
die mir das Liebste auf der Welt sind.  
Welch ein Schatz, welch ein Besitz!  
Gott erhalte ihn mir!“<sup>39</sup>

«Я слышу сладостные голоса,  
дороже которых нет для меня ничего на свете.  
Какое сокровище, какое достояние!  
Сохрани мне его, Господи!» (Перевод наш. – Г. К.)

Приведенный эпиграф оказывается цитатой из дневника от 21 апреля 1941 года министра пропаганды Йозефа Геббельса, акцентирующей главный элемент страшной колллекции Карнау. Ставленник нацизма Геббельс искренне и с любовью пишет о божественных голосах своих детей, которые он слышит из своего рабочего кабинета, детей, которых он же в мае 1945 года по своему решению умертвит в страхе перед концом Рейха.

Восприятие романа М. Байера «Летучие собаки» сегодня отсылает к той шоковой ситуации, которую еще помнит поколение 1960-х. Тогда в открытой печати впервые был опубликован личный дневник коменданта Освенцима Рудольфа Гесса<sup>40</sup>. В своем дневнике Р. Гесс предстает сентимен-

---

<sup>38</sup> *Künzig, Bernd.* Schreie und Flüstern - Marcel Beyers Roman „Flughunde“ // Erb, Andreas. Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre. Westdeutscher Verlag. Wiesbaden, 1998. S. 126.

<sup>39</sup> *Beyer, Marcel.* Flughunde. Roman. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1996. S. 5.

<sup>40</sup> Освенцим глазами СС. Гесс. Брод. Кремер. Второе издание. Общепольское издательское агентство, 1979. 301 с.

тальным человеком, хорошим семьянином, заботливым отцом своего семейства, любящим животных, природу, книги, музыку. В то же время его дневниковые записи выдают жесткого человека-фанатика, убежденного в существовании низших рас, которые следует уничтожить во имя утверждения национал-социалистических идеалов.

Новейшая история пошатнула представление об относительности зла. В современной ситуации, ознаменованной «смертью Бога», накопление того неподлинного, мнимого, фальшивого, которое именуется Злом, приводит к торжеству, к триумфальному шествию этого Зла. В литературе становится возможным появление монструозных героев, фанатически ослепленных верой в единственную сверхцель, которая подчиняет все его духовные потенции.

В век высоких технологий жизнь «технического» человека также перестраивается по техническому образцу, что приводит к невидимой смерти, наступающей изнутри. В силу этого «научно-практический» подход к миру, воплощаемый судьбой исследователя-коллекционера, несет в себе многократную агрессию приобретательского отношения к человеку, что создает условия существования абсолютного зла. Подчеркнутая монструозность фигуры коллекционера в романе «Летучие собаки» позволяет писателю показать предельное отчуждение современного «технического» человека - homo faber — от своего природного естества.

### **3.3. Перверсивная модель коллекции в романе Э. Елинек «Похоть»**

К корпусу немецкоязычных романов о коллекционерах примыкает и роман-пародия Эльфриды Елинек «Похоть» („Lust“, 1989). Если в романе «Парфюмер» П. Зюскинд задает идеальную модель художника-коллекционера в его движении от «технического» к «поэтическому» отношению к миру, а М. Байер в «Летучих собаках» предлагает вариант модели коллекционирования мира и себя «техническим» человеком, то Э. Елинек с присущей ей язвительностью и беспощадностью демонстрирует перверсивную (извращенную) модель коллекции. Характерное для поведенческой модели коллекционера, «поэтическое» и «техническое» отношение к миру сменяется у Елинек чисто потребительским отношением, доведенным до абсурда и потому выступающим уже в качестве пародии на классическую модель коллекционирования.

Предметом коллекционирования героя романа «Похоть» становится женское тело в акте любви. Собирательство здесь осуществляется в плане сексуальном. Господин директор — главный персонаж романа — коллек-

ционирует любовные акты, в которых женское тело лишено своей изначальной функции и предельно абстрагировано от своего назначения.

Коллекционерское поведение главного персонажа равнозначно поведению сексуальному, так как страсть коллекционера всегда взаимодополняется его активной генитальной сексуальностью. Наличие мощного компенсаторного фактора в коллекционировании отмечал еще Бодрийяр в книге «Система вещей»<sup>41</sup>. В романе Елинек генитальная активность господина директора предельно гипертрофирована. Здесь любовное обладание приобретает характер непристойного и ненасытного. Все человеческое естество сводится к набору, к серии, к коллекции детальных подробностей голой сексуальности.

«Событийное» начало в романе предельно ослаблено и сводится к почти нулевой отметке. В истории господина директора и его супруги Герты не происходит никаких историй. Живые человеческие истории, любовные встречи супругов здесь подменяются бесконечной чередой механических соитий (всего их в романе 47). Немецкие критики с большой долей условности относят текст Елинек «Похоть» к романному жанру<sup>42</sup> в силу того, что писательница слишком большое внимание уделяет ритмической стороне текста. Правильнее, считает исследовательница Ютта Шлихт, определить его художественную форму как сатирические стихи в прозе („satirisches Prosagedicht”)<sup>43</sup>. Говорящая на языке непристойного, Елинек талантливо придает всей этой «поэзии любви» (другими словами — «сексуальной какофонии») завораживающий поэтический ритм и равновесие, главным образом, благодаря перверсивной фигуре коллекционера.

В тексте романа повсеместно подчеркивается особое положение главного персонажа романа — коллекционера «сексуальных утех». Господин директор мощно растрчивает свою витальную энергию на поддержание своей значимости как среди работников фабрики и среди жителей провинциального городка, так и перед самим собой, принося в жертву свих собственных жену и сына. Он — дирижер всего, что происходит в провинциальном городке, на фабрике, в пространстве его дома. Он выделяет себя из мира в качестве некой сверхзначимой сущности, постоянно позиционируя себя как существо «возвышенное», наделенное музыкальным вкусом.

---

<sup>41</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей / пер. с фр. С. Зенкина. М. : Рудомино, 1995. 146 с.

<sup>42</sup> Blanken, Janet. Elfriede Jelinek „Lust“ als Beispiel eines postmodernen, feministischen Romans // Neophilologus 78 (1994). № 4. S. 613—632.

<sup>43</sup> Schlicht, Jutta. Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von E. Jelinek „Lust“ (1989). Tübingen: Niemeyer 1994. S. 56.

Он представляет в романе грохочущим, ненасытным и скандалящим о себе Я. Свою значимость он постоянно артикулирует, питаясь унижениями тех, которые от него зависят материально. По сути дела, директор коллекционирует картинки-эпизоды своего привилегированного положения. Для полноты проекта собственного самоосуществления ему необходима серия вещей, в пределе — их всеобъемлющий набор.

Герой-коллекционер выстраивает свою особую стратегию самопрезентации, суть которой сводится к собирательству и использованию различных «означающих» в качестве «означающих» собственного Я. Среди «означающих», которые он коллекционирует для поддержания собственного статуса, выступают в данном случае вещи с их возбуждающими чувство Я свойствами и «накрученными» на них символическими отношениями. Одной такой вещью становится женское тело, всегда готовое к употреблению, тело-товар в блестящей символической упаковке, которое всячески поощряет и убажает нарциссическое Я директора.

Как отмечает Бодрийяр, последним элементом коллекции служит личность самого коллекционера. Однако здесь существует и обратная взаимосвязь: личность коллекционера образуется как таковая лишь в процессе последовательной самоподстановки в каждый из предметов коллекции<sup>44</sup>. Так, его супруга Герта — как женщина-вещь — никогда не противится повторению одного и того же процесса нарциссической самопроекции на бесконечное множество ее «других». Вовлеченная в бесконечный процесс производства означающих, она сама содействует созданию целостной обстановки, тотализации самопредставлений ее супруга. Она как объект желания не может быть понята в своей целостно-личностной единичности, она воспринимается на потребительском уровне, то есть как нечто дискретное. Женщина-вещь в поле обладания другими превращается в парадигму различных эротических частей своего тела. Ее тело «распадается», «расчленяется» на отдельные организматические части — грудь, живот, бедра, волосы, голос — которые образуют серию, элементы которой перебираются желанием. «Означаемым» серии реально предстает уже вовсе не любимый человек как личность, а субъект в своей нарциссической субъективности, коллекционирующий-эротизирующий сам себя (аутоэротизм) и делающий из любовных отношений самонаправленный дискурс.

Для деятельности коллекционера типично выстраивание утопического пространства (замкнутость хронотопа). Замысел господина директора — в пространстве своего респектабельного дома построить утопический рай, с преимущественным правом пользоваться «садом любовных наслажде-

<sup>44</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей / пер. с фр. С. Зенкина. М., 1995. С. 76.

ний» только ему одному, — успешно осуществляется. Герой-коллекционер существует только в границах собственной «империи чувств» и полностью зависит от нее. В силу этого он окружает свою коллекцию атмосферой скрытности, затворничества, таинственности и лживости, где проступают все характерные черты запретных отношений. Его духовный мир предельно сужается до границ его коллекции.

Стремление коллекционера укрыться в замкнутом пространстве своего дома означает отрицание реальности, страх перед ней. В замкнутом пространстве коллекционируемые им вещи приобретают ту психическую нагрузку, которую должны были взять на себя отношения с миром реальных людей и вещей. Женское тело-вещь — как форма бытовой мифологии — становится для господина директора единственным утешением. В форме обладания этой вещью гасится его боязнь реальности и страх смерти, который артикулируются в романе как страх господина директора перед опасной болезнью, которую тот может подхватить в публичном доме. Создав в пространстве собственного дома своего рода «райский уголок», он свой потенциал страха перед миром разряжает теперь в актах любовной игры-привычки. Каждый любовный акт — как предмет собирательства — наделяется «коллекционером» особой значимостью и неповторимостью. Абсолютная одноразовость каждой вещи его коллекции позволяет и самому обладателю коллекции опознавать себя как существо уникальное, единичное, неповторимое.

Интимное отношение к избранному предмету своего собирательства возникает из смешения разных чувств (обоняние, осязание, зрение, слух, вкус). Задействован целый оркестр чувственных ощущений, восприятий и представлений, дирижером которого выступает сам господин директор. Каждая «любовная встреча» имеет свое место в пространстве, свои особые фантазии, свой сюжет «наслаждения» и свой сюжет насилия. У каждого соития своя композиция, свои авантюры, мотивы и лейтмотивы. Здесь создаются и свои типы условности, свои телесные гротески и фантазмы, свои гиперболы и литоты.

Традиционность модели коллекции предполагает движение от обыденной вещи как предмета обладания к вещи символически нагруженной. Классический коллекционер осуществляет деятельность по «собираанию себя», превращая прозу повседневных вещей (модель обладания) в поэзию (модель коллекции). Елинек же здесь намеренно переворачивает модель коллекционирования. В ее романе движение осуществляется от поэтических метафор к вещественным метафорам потребительского мира. Так, мифопоэтические образы соития (женщина-птица, пойманная в силки, женщина-трепетная лань, на которую набрасывают лассо), фольклорные избоб-



ражения человеческих гениталий (в виде замка и ключа, песта и ступки, ложки и горшка и др.) в романе Елинек постепенно замещаются образами механического совокупления. Развертывание поэтических метафор в тексте сменяется перечислительной цепочкой названий продуктов и вещей из потребительской корзины типичного обывателя (еда, напитки, предметы быта, детали интерьера, мебель).

Здесь настоящее чувственное бытие, предельно отчуждаясь, опредмечивается и приобретает вид картинки, предназначенной для блудливого глаза и для развращенного ума. Процесс растабуирования эротизма превращается в «особый предмет бытовой собственности» и в уже традиционный предмет потребления, что отмечал Р. Барт в книге «Мифологии»<sup>45</sup>.

Сторонняя позиция читателя по отношению к сценам «любви» приобретает характер глумления. Все описания «великих мгновений любви» в романе предельно подробны и подаются автором в крупном плане. Отдаленность «рефлектирующего» рассудка от «наивной» природы переживается здесь не как трагическая разорванность и обреченность (Т. Манн), не как благоприятная возможность эстетского созерцания (В. Набоков. «Лолита»), но используется для циничной усмешки, издевки и глумления.

Сам роман «Похоть» создан на основе литературной традиции мужской порнографии. Главный персонаж при этом превращается даже не в животное, которому инстинкты даны во всей непосредственности и темной душевности его бытия, а в бездушный механизм. Он уподобляется герою романа «Лолита» Гумберту, который мысленно снимал себя на киноплёнку, или герою романа «Тропик Рака», созерцавшему себя как механическую игрушку.

Влияние художественной практики американского писателя Генри Миллера в романе Елинек очевидно. Скандальный роман «Тропик Рака» (1939), долгое время находившийся в США под цензурным запретом, лишь в 1960-е годы был воспринят на американском и европейском континентах как произведение, соответствующее духу времени. Главным действующим лицом в романе Миллера становится безмолвное тело, голая материя, — *natura naturans*. Автор воспроизводит здесь до-бытийное аморфное существование, первобытный океан страстей, еще не одухотворенный и не воплощенный.

У Елинек первобытное пространство животной страсти «квантуется». Текст романа состоит из 15 частей — мини-сюжетов, которые связаны между собой единой темой коллекционирования и общей для всего романа задачей выявления насильственного характера отношения к женщине. Взят

---

<sup>45</sup> Барт Р. Мифологии. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1996. С. 191.

тые отдельно мини-сюжеты представляют тот или иной метафорический образ, служащий одновременно — по форме — мужской проекцией, предметом его коллекции, порнографическим мифом женского тела, а по содержанию — деструкцией, разрушением этого мифа.

В первой части романа реализуется метафора «женщина-природа». Развертывание этой метафоры в тексте позволяет увидеть естественные богатства природы, спроецированные на карту человеческого тела. Елинек отсылает читателя к традиционному топосу, в котором женское тело картографировано и выступает как карта мира (средневековая аллегория „Frau Welt“)<sup>46</sup>. Топология женского тела здесь наглядна и читается как графический дискурс, в данном контексте — как порнографический дискурс с его акцентированием на отдельных частях человеческого тела<sup>47</sup>. Ландшафт женского тела сравнивается с природным ландшафтом: горы, долины, кустарник, ветви дерева, листва, фиговое дерево, растительный и животный мир.

В этих мини-сюжетах господин директор наделяет самого себя свойствами мужчины-охотника. Каждый вечер, возвращаясь с работы, он открывает охотничий сезон. Брутальный и агрессивный, он становится поработителем матери-природы. В ее владениях он ведет себя как охотник-браконьер, проникающий на территорию заповедного ландшафта и уничтожающий все живое. В поисках добычи он раздвигает ветви и кустарники (метафора полового акта), исследует все горные потаенные тропинки, припадает к природным источникам. Он воображает себя то охотником, затаенно сидящим в засаде или предающимся охоте с лассо („Wie mit Lassobanden muß er sie einfangen“)<sup>48</sup>, то заядлым рыболовом, на крючке которого извивается свежая наживка. «Природные» метафоры, по мнению Т. Адорно и М. Хоркхаймера, олицетворяют тысячелетнее стремление человека овладеть матерью-природой. В этом контексте женщина утрачивает свойства субъекта, она становится воплощением биологической репродуктивной функции, образом самой природы<sup>49</sup>.

Как и настоящий охотник, господин директор временами подвергается опасностям. Природа готова поглотить бесцеремонно вторгающегося

---

<sup>46</sup> Pelz, *Annegret*. Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frauen als autogeografische Schriften. Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien. 1993. 274 S.

<sup>47</sup> О связи пространства и женского тела писал Р. Барт в книге «Мифы повседневности».

<sup>48</sup> *Jelinek, Elfriede*. Lust. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1992. S. 30.

<sup>49</sup> *Adorno N., Horkheimer M.* Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, 1988. S. 264, 298.

в ее владения мужчину. Елинек актуализирует здесь архетипическое представление о “vagina dentata” («зубастой вагине») как выражение нормального полового акта, который представляется неким поглощением, «поеданием» женщиной мужской индивидуальности (идея кастрации)<sup>50</sup>. Елинек здесь намеренно переворачивает представление о “vagina dentata”. Каннибалистское пожирание мужчиной женщины у Елинек превращается в символический акт не только поглощения, потребления мира, но и разрушения мира в целом.

В других мини-сюжетах представлена целая коллекция «означающих», с помощью которых господин директор «коллекционирует» самого себя. Вот он обозначает себя умелым домашним мастером, который деловито ввинчивает электрическую лампочку в патрон, шурупы в деревянную поверхность, забивает гвозди или прочищает канализационную трубу. Вот он позиционирует себя как истинный эстет-гурман, наслаждающийся изысканной сервировкой стола, на котором стоят дорогие блюда и тяжелые бокалы с вином (*die schweren Weingläser*). Он уже предвкушает откупоривание новой бутылки и поглощение нового куска мяса, приправленного специями (“*Fleischstück, mit seiner guten Soße gewürzt, zum Anbeißen und Abbeißen*”). Тело женщины ассоциируется с мясной лавкой („*Fleischbank*“), куда отправляется господин директор. Ему не терпится приготовить дома свое любимое блюдо (“*Die Schenkel der Frau zubereiten... im siedenden Öl herausbacken*“). Метафора «женщина-еда» постепенно переходит в описание настоящего Лукуллова пира, который завершается торжеством плоти. Широкое распространение в современном рекламном дискурсе кулинарных метафор, как указывает немецкая исследовательница Гюртлер, связано, прежде всего, с «сексуализацией» и «феминизацией» всех потребительских товаров<sup>51</sup>.

Вот он в образе папарацци, охотника с фотоаппаратом. Он как бы делает фотосессию для одного порножурнала, он выстраивает «женщину-кадр» такой, какой ее хотят видеть читатели по заданным в обществе стереотипам. В образе «женщина-картинка» Елинек воспроизводит деформированный архетипический образ женщины-богини, служащий в представлении людей «образцом и воплощением самого совершенства, источником блаженства, целью в земных и неземных поисках счастья». Стремление иде-

---

<sup>50</sup> *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. В.И. Колядко. М., 2000. С. 615.

<sup>51</sup> *Gürtler Ch.* Die Entschleierung der Mythen der Natur und Sexualität Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main, Verlag Neue Kritik, 1990. S. 120—135.

ализировать женщину, сделать из нее картину-икону, означает, с одной стороны, желание мужчины обладать этим совершенством, соответствовать ему, с другой, и его стремление поработить ее еще больше, заковать в кандалы, в цепи, пленить эту красоту („an den Fesseln werden die Frauen gezerrt“). Картинка из порнографического журнала — это отчужденная от себя и своей истории женщина, зафиксированная фото- и кинопленкой в определенный момент времени и застывшая в нем. Она — настоящий миф, в котором присутствует вневременное, неподвижное, не изменяющееся.

В констелляцию значений, образующих «собственное Я» господина директора, входят также обозначение себя как делового, расчетливого и экономного обывателя. Супруга для него выступает объектом выгодных инвестиций («женщина-копилка» — „Sparschweinedose“, „Sparbüchse“)<sup>52</sup>. Елинек указывает здесь на доминирующее в обществе и культуре потребления отношение купли-продажи как на одну из составляющих мифа «женщина-вещь». Стратегический потенциал коллекционера реализуется еще и в образе заядлого автомобилиста. Господина директора не устраивает жена-малолитражка („Kleinwagen“), для повышения адреналина в крови ему необходима скоростная машина („Auto Formel I“). Он в азарте жмет на педаль скорости, не жалея запасов горючего.

В романе присутствуют и грубые метафоры и аналогии, заимствованные из литературы абсурда С. Беккета и Д. Хармса. Женщина — сосуд для нечистот, женщина — раковина унитаза или мусорное ведро, куда супруг вываливает остатки еды. В мини-сюжете — «женщина — консервная банка» — просматривается связь между изнасилованием и испариванием тела. Аналогичный мотив мы находим в романе С. Беккета «Как есть»: там человеческое тело безжалостно испаривается консервным ножом и тем самым делается проницаемым для «вселенской грязи»<sup>53</sup>.

Процесс собирательства представляется бесконечным. Убийство сына и возможное самоубийство героини в финале романа включает в себе множество отдельных значений. Это и способ вырваться из порочного круга потребительского коллекционирования, это и акт мести за насилие над женским телом и как завершение того, что уже разрушено другими (тело сына и свое собственное тело).

В заключение отметим, что в современном романном дискурсе стратегия коллекционирования представляется одной из стратегий выживания

---

<sup>52</sup> *Jelinek, Elfriede. Lust. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1992. S. 31.*

<sup>53</sup> *Токарев Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М. : Новос литературное обозрение, 2002.*

человека в постмодернистской ситуации «смерти субъекта». Введение фигуры коллекционера в романский дискурс позволяет автору смоделировать избыток социального и знакового в современном обществе, а также артикулировать новую позицию художника, исследователя, потребителя. Гротесковая фигура коллекционера в романе Э. Елинек пародийно заостряет и выявляет суть человека-потребителя, вовлеченного в процесс бесконечного производства все новых «означающих».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Многие исследователи — зарубежные и отечественные — справедливо говорят о «мифоцентричности» современной западноевропейской культуры второй половины XX века. Новейшие мифы занимают в ней особое место. Откровенно сконструированные, они представляют собой превращенные формы общественного сознания: политические, социальные, культурные, рекламные и др. мифы. По Р. Барту, новый миф выступает в виде «сложной мобилизующей структуры», способной безболезненно вписывать человека и массы в новую усложненную социальную реальность, создавая при этом иллюзию истинности и состояние психологического комфорта.

Мифологические образования, в большом количестве продуцируемые обществом и культурой тотального потребления, закрывают человеку доступ к подлинной реальности, вынуждая его довольствоваться искусственной реальностью. В силу этого понимание любого феномена в западноевропейской культуре конца XX века не представляется возможным без обращения к современным мифологическим образованиям.

Стратегия демифологизации неподлинных форм существования человека в западноевропейской литературе конца XX века становится одной из магистральных ее стратегий. Исследование романного дискурса 1980–2000-х годов в аспекте современной мифологии позволяет утверждать, что новейший роман выступает своеобразной опытной художественной лабораторией по демифологизации неподлинных форм существования и все разрастающейся симулякральной «новой», искусственной реальности.

Подобная ситуация в новейшем западноевропейском романе вызывает к жизни новую фигуру художника-мифоборца. В художественной лаборатории современных писателей-мифоборцев можно проследить две стороны процесса деструкции мифологических построений — от резкого неприятия новых «ложных» образований в культуре («апокалиптические» критики) до «мягких» форм адаптации к новой, симулятивной реальности («интегрированные» критики). В любом случае выявление мифологических образований — их «очуждение» — сопровождается эпатажными, скандальными «ходами», в силу которых деструкция мифов получает большой критический заряд, наделяется огромной провокативной силой. Уже поэтому разрушение современных мифов становится действенным, так как «взрывает» общественное мнение. Яркие примеры тому — скандальные романы австрийской писательницы Э. Елинек и романы-провокации немецкого автора К. Крахта «Faserland» и «1979».

Новый романский дискурс последних двух десятилетий XX века передает драматический момент и динамику поиска современным человеком



новых культурных моделей, идеологических схем, призванных, во-первых, критически описать мир неподлинных образований и разрушить их, во-вторых, активизировать поиски сокровенного Другого, восстановить картину мира пусть иного рода, но как упорядоченного целого.

Разрушение мифологических построений современные мифоборцы предпринимают благодаря выстраиванию новых, неожиданных контекстов для создания эффекта «остранения» или же средствами создания этих новых мифов. Отметим, что в дискурсе новейшего немецкоязычного романа находит воплощение идея вхождения классических канонов в массовую культуру (от «негации» к «интеграции»), что повторяет в общих чертах философскую концепцию Г. Маркузе. Представитель франкфуртской школы определял главную силу культуры в ее «остранении», создающем измерение истины. Существующее в современной ситуации размывание границ между культурой повседневности и классической культурой ведет к утрате этого обличающего потенциала истинного искусства и возможности обретения истины на глубине. Таким образом, современный художник вынужденно занимает демистифицирующую позицию по отношению к новой, усложненной реальности, изобилующей мифологическими образованиями. Задача современного писателя-мифоборца — обесмыслить и переозначить всю сферу актуального человеческого бытия, в ироничных, пародийных и гротесковых формах отразить все социальные и культурные изменения в обществе нового типа.

«Апокалиптические» критики современного общества потребления в текстах своих романов намеренно перекодируют социальное поведение в эротическое, причем именно в неконвенциональное, непристойное и неуместное. «Физиологический ужас» «апокалиптические» мифоборцы изображают как само собой разумеющееся, как повседневную бытовую норму и как естественный ход вещей и событий. Они задаются единственной целью обратить внимание читателя на «культурные искривления» в современном обществе и таким образом разрушить существующие в его сознании мифологические образования.

Задаче демифологизации служит также и выбор особой повествовательной перспективы. Так, в романах Елинек задается перспектива всеведущего автора, выступающего беспощадным судьей. Писательница наделяет себя правом судить своих героев, язвительно высмеивать, выставлять их в неприглядном виде. Судьбы своих героев Елинек намеренно выстраивает по законам общества тотального принуждения в заданном формате потребления и в формате профанации классических ценностей, чтобы показать трагические последствия господствующего в этом обществе «культурного терроризма». Елинек исключает возможность существования своих героев

«на границе», в зазоре между социальной маской и лицом, то есть с ситуацией расщепления, предполагающей вопрошание «кто Я?». Своих героев она изображает под социальной маской инфантильного обывателя, бездумного потребителя, непосредственно и в полной мере отождествляющих свое Я и разыгрываемую социальную роль. На художественном материале своих романов Елинек воспроизводит процесс полной идентификации человека-обывателя с социальной ролью-маской, что является признаком глупости (Лакан), симптомом «ложного сознания». По сути, здесь можно говорить о реализации новой культурно-исторической модификации «несчастливого сознания».

Вместе с тем в немецкоязычном романе конца XX века отражается современная ситуация отчаянного поиска Другого в «мире без Другого». В романах писателей-мифоборцев поиски сокровенного Другого переводятся в план провокации этого Другого, осуществляемой в актах трансгрессии, то есть в актах переступания границ, связанного с преодолением социальных кодов. Трансгрессия здесь выступает как жест, направленный на предел (М. Фуко), как жест защиты человека, осознающего свою обреченность в этом безосновном мире. Таким образом, провокация Другого осуществляется, главным образом, в актах «негативной идентификации», когда человек в ситуации острого дефицита Другого искусственно конструирует образ Другого (враждебного, чужого, иного) и затем его же уничтожает, разрушает. Характер общения человека с искусственно выстроенным миром Чужого, образом врага, может быть развернут в эмоционально-психологических реакциях отвращения, пренебрежения к своим соотечественникам, к старшему поколению, к людям другого социального уровня (романы «новых архивистов» — «Faserland», «1979», «Crazy» и др.) и в более сильном чувстве — ненависти к Другому (в романах Елинек — «Перед закрытой дверью», «Похоть»).

Для романов «интегрированных» критиков характерна иная повествовательная стратегия. Здесь повествование ведется от лица лирического героя, интеллектуала, современного денди, гедониста, рафинированного потребителя, интегрированного в массовую культуру и высокомерно отличающего себя от «массы» других потребителей. Лирический герой в романах «новых архивистов», выступающий под маской циника, изгоя или шута, намеренно наделяется внешней биографией, то есть разного рода провокационными действиями, скандалом, эпатажем. В этих жестах проявляется стратегии сопротивления современного интеллектуала процессам «массовизации» культуры, становятся заметными его усилия в попытках «убить массу в себе».

В своих романах «интегрированные» критики сознательно используют сюжетный архетип (отправление героя в путь на поиски приключений), иронически стилизуют его с целью продемонстрировать невозможность

поиска истины в современном мире. Введение в художественное пространство романов фигур современного абсурдного героя, денди второго поколения, современного вуайериста, номада, фланера позволяет выстроить дискурс превосходства над другими. Благодаря этой позиции превосходства писатели-мифоборцы эффективно осуществляют «процедуру» деструкции мифологических образований и «ложных» построений, в изобилии продуцируемых обществом и культурой тотального потребления.

Романы «новых архивистов», прежде всего, романы К. Крахта «Faserland» и «1979», представляют собой художественный проект, в рамках которого молодые писатели решают жизненно важную для них проблему поведения интеллектуала в новом мире «без границ», в мире «культурного» и «информационного» тоталитаризма.

Усложненная реальность конца XX века выводит на общественную арену нового субъекта «истории» — «исчезающего» субъекта, который в отсутствии или дефицита «означаемого» скользит по поверхности бытия, архивирует, коллекционирует, высматривает, собирает «в себя» все новые «означающие». Благодаря введению в художественное пространство новых «старых» романских фигур (архивиста, коллекционера, денди, вуайериста, фланера) современным мифоборцам удается пародийно заострить и иронично обыграть мифы нового времени в формулах современного вуайеризма, номадизма, тоталитаризма, выразить «внутреннюю смерть» человека-потребителя, движущегося в плотном поле мифологических образований.

Проведенное нами исследование позволяет обратить внимание и на изменения, произошедшие в парадигме романного персонажа в европейской литературе конца XX века. Характеристики нового персонажа определяются не его личностными параметрами, а выводятся из некоей коллективной деятельности, то есть оказываются интегрированными в «жестовую» парадигму поведенческих мотивов (термин М. Андреотти). Так, представленные в немецкоязычном романе фигуры архивиста, коллекционера, денди, вуайериста, номада, воплощая в себе потребительские стратегии современного общества тотального потребления, обнаруживают свою «жестовую» природу. Новая «жестовая парадигма» вытесняет традиционный центр романа, ассоциирующийся с личностью персонажа. Таким образом, «жестовый» текст оборачивается тотальной, пронизывающей всю структуру романного текста пародией на прежний принцип моделирования действительности. Он же — в новой социокультурной ситуации, постмодернистской — становится инструментом критического освоения традиции, включая все сферы мыслительной деятельности (от философско-мировоззренческой до знаково-лингвистической), и мощным инструментом разрушения современных мифов.

## Список использованной литературы

### Художественные тексты на немецком языке

- Bessing J.* (Hrsg.) *Tristesse Royale*. Das popkulturelle Quintett. Ullstein Verlag, Berlin 1999. 208 S.
- Beyer M.* *Flughunde*. Roman. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1996. 301 S.
- Fleißer M.* *Eine Zierde für den Verein*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. 201 S.
- Haslinger, J.* *Opernball*. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1995. 376 S.
- Illies F.* *Generation Golf*. Eine Inspektion. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt a. M: 2001. 217 S.
- Jelinek E.* *Der Sinn der Obszönen // Gehrke Cl. Frauen & Pornographie*. Tübingen: Konkursbuch extra, 1988. S. 105—115.
- Jelinek E.* *Die endlose Unschuldigkeit // Jelinek E. Prosa – Hörspiel – Essay*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1980. S. 49—81.
- Jelinek E.* *Lust*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1999. 256 S.
- Jelinek E.* *Die Ausgesperrten*. Reinbek: Rowohlt, 1980.
- Jelinek E.* *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986. 283 S.
- Jelinek E.* *Wir sind lockvögel baby!* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1970.
- Jünger E.* *Annäherungen*. Drogen und Rausch. München 1990.
- Kracht Ch.* *Faserland*. Der Goldmann Verlag. Berlin, 1997. 154 S.
- Kracht Ch.* 1979. Deutscher Taschenbuch Verlag. München, 2004. 183 S.
- Lebert B.* *Crazy*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999. 172 S.
- Schulze I.* *Simple Storys*. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz. München: DTV, 2001.
- Stuckrad-Barre v. B.* *Soloalbum*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005. 245 S.
- Süskind P.* *Das Parfum*. Die Geschichte eines Mörders. Diogenes Verlag AG Zürich, 1985. 320 S.

### Художественные тексты на русском языке

- Байер М.* *Летучие собаки* / пер. с нем. А. Кацур. СПб. : Амфора, 2004. 303 с.
- Елинек Э.* *Пианистка*. Роман / пер. с нем. А. Белобратова. СПб. : Симпозиум, 2004. 448 с.
- Елинек Э.* *Похоть*: Роман / пер. с нем. А. Белобратова. СПб. : Симпозиум, 2006. 320 с.
- Зюскинд П.* *Парфюмер*. История одного убийцы / пер. с нем. Э.В. Венгеровой. СПб. : Азбука-классика, 2003. 296 с.
- Крафт К.* 1979 / К. Крафт. – М.: Ad Marginem, 2002. 287 с.
- Крафт К.* *Faserland* / пер. с нем. Т. Баскаковой. М. : Ад Маргинем. 2001. 239 с.

Освенцим глазами СС. Гесс. Брод. Кремер. Второе издание. Общепольское издательское агентство, 1979. 301 с.

*Фаулз Д.* Коллекционер. М. : Махаон, 2001. 318 с.

*Фаулз Д.* Аристос. М. : Эксмо, 2002.

*Хазлингс Й.* Венский бал. Роман / пер. с нем. В. Фадсева. СПб. : Азбука-классика, 2004.

### Научная литература

*Adorno N., Horkheimer M.* Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, 1988.

Asthetik des Voyeur. Hrsg. von Lydia Hartl, Yasmin Hoffmann, Walburga Hülk, Volker Roloff. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2003. 185 S.

*Baßler M.* Der Deutsche Pop-Roman: die neuen Archivisten / Baßler, M.- München: Beck, 2002. 224 S.

*Baßler M.* Sammeln und Generieren. Aktuelle Archivierungsverfahren in Pop-Literatur und Kulturwissenschaft // Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft. Hrsg. Von Reto Sorg, Adrian Mettauer und Wolfgang Pross. Wilhelm Fink Verlag. München 2003. S. 155—165.

*Becker S.* Urbanität und Moderne: Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930. St. Ingbert. Röhrig Verlag, 1993. 470 S.

*Benjamin W.* Das Passagen-Werk. Hrsg. von Ralf Tiedemann. 1.Bd. Suhrkamp Frankfurt am Main. 1982. 654 S.

*Benjamin W.* Der Flaneur // Gesammelte Schriften, I. 2, Frankfurt am Main 1974. 557 S.

*Beuse S.* “154 schöne weisse leere Blätter”. Christian Krachts “Faserland“ // Der Deutsche Roman der Gegenwart / Hrsg. von Wieland Freund; Winfried Freund. München: Fink, 2001. S. 150—156.

*Blanken J.* Elfriede Jelinek „Lust“ als Beispiel eines postmodernen, feministischen Romans // Neophilologus 78 (1994). № 4. S. 613—632.

*Böttiger H.* Nach Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Paul Zsolnay Verlag. Wien 2004. 310 S.

*Brittacher Hans Richard.* Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

*Corbineau-Hoffmann A.* Kleine Literatur Geschichte der Grossstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 2003. 222 S.

Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Von Sabine Mainberger. Walter de Gruyter. Berlin. New York. 2003. 363 S.

*Doll A.* Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek: Eine Untersuchung ihrer literarischen Intensionen. Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994.

*Erb A.* Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre. Westdeutscher Verlag. Wiesbaden, 1998. 233 S.

*Ernst T.* Popliteratur. Hamburg: Rotbuch Verlag, 2001.

*Fischer M.* Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen „Die Liebhaberinnen“ und „Die Klavierspielerin“. St. Ingebert: Röhrig, 1991.

*Förster N.* Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. 260 S.

*Friszen W., Spancken M.* Patrick Süskind. Das Parfum. München, Oldenbourg, 1998. 173 S.

*Gansel C.* Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur // Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Pop-Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Borberg Verlag 2003. S. 235—268.

*Gehrke C.* Über Elfriede Jelinek. Der Sinn des Obszönen. Frauen und Pornografie. Tübingen 1988.

*Groys B.* Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. Frankfurt am Main. 1999.

*Gürtler Ch.* Die Entschleierung der Mythen der Natur und Sexualität Gegen den schönen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main, Verlag Neue Kritik, 1990. S. 120—135.

Hartwig Ina. Schwere Arbeit am Monument des Sexus. Über Elfriede Jelinek „Lust“/ /Text + Kritik- Zeitschrift für Literatur. Herausgeber Heinz Ludwig Arnold. XI – 2007, 1 117. S. 74—84.

*Janz M.* Elfriede Jelinek. / Hrsg. von Christa Gürtler. Frankfurt am Main, 1990.

*Janz M.* Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek // Gegen den schönen Schein, Texte zu Elfriede Jelinek. Hrsg. von Christa Gürtler. Frankfurt am Main, 1990. S. 81—97.

*Jung Th.* Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur // Alles nur Pop? Anmerkungen zur Popliteratur seit 1990. Hrsg. v. Thomas Jung. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001.

*Jung W.* „Umhergehen und Zeitverschwenden“. Skizze zu einer Phänomenologie der Wahrnehmung // Text + Kritik. München, 2004. H. 162.

*Jurgensen M.* Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch. Bern 1979.

*Kaulen H.* Der Autor als Medienstar und Entertainer. Überlegungen zur neuen deutschen Popliteratur // In: Hans Hains Ewers (Hrsg.). Lesen zwischen Neuen Medien und Pop-Kultur. Weinheim 2002. S. 209—228.

Kopf-Kino-Gegenwartsliteratur und Medien: Festschrift für Volker Wehdekind zum 65. Geburtstag / Hrsg. von Lothar Bluhm und Christine Schmidt. Trier:WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006. 370 S.

*Künzig B.* Schreie und Flüstern - Marcel Beyers Roman „Flughunde“// Erb, Andreas. Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre. Westdeutscher Verlag. Wiesbaden, 1998. S. 136—137.

*Kupfer A.* Die künstlichen Paradiese: Rausch und Realität seit der Romantik.- Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 1996. 772 S.

*Lettow F.* Der postmodernistische Dandy. Die Figur Chr. Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischen Sendungsbewußtsein // Selbstpoetik 1980-2000. Ich-Identität als literarische Zeichenrecycling. Hrsg. von Ralph Köhnen. Frankfurt am Main: Lang, 2001. S. 285—305.



*Luserke V.* Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelinek „Lust“ als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats // Text + Kritik: Elfriede Jelinek. Heft 117. München, Januar 1993. S. 60—68.

*Mand A.* Grovers Erfahrung. Roman. Hamburg u. Zürich: Luchterhand 1992.

*Moser S.* Isola Insula. Aspekte der Individualisation bei Wilhelm Genazino // Text + Kritik. München, 2004. H. 162. S. 36—45.

Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft und Elke Liebs. Verlag J.B.Metzler. Stuttgart. Weimar, 1993. 346 S.

Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan. Hrsg. von Almut – Barbara Renger. Reclam Leipzig 1999. 320 S.

*Ortega o Gasset J.* Über die Jagt. Übers. von G. Lepiorz. Hamburg 1957.

*Pelz A.* Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frauen als autogeografische Schriften. Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien. 1993. 274 S.

*Radin P. Kerenyj K., Jung C. G.* Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus. Zürich 1954.

*Scherpe K. R.* Stadt. Krieg. Fremde: Literatur und Kultur nach Katastrophen. Tübingen; Basel: Francke Verlag, 2002. 353 S.

*Schlicht J.* Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von E.Jelinek „Lust“ (1989). Tübingen: Niemeyer 1994.

*Schrödter H.* (Hrsg.). Das Verschwinden des Subjekts. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. 290 S.

*Segeberg H.* Literatur im Medienalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2003. 445 S.

*Sloterdijk P.* Kritik der zynischen Vernunft, Bd. 1, Frankfurt am Main 1983.

*Zima P.* Der Europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. F. Francke Verlag, Tübingen und Basel 2008. 517 S.

*Аверинцев С.С.* К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., 1972.

*Адорно Т.* Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003.

*Арендт Х.* Истоки тоталитаризма / пер. с англ. И. В. Борисовой и др.; послесл. Ю. П. Давыдова; под ред. М. С. Ковалевой, Д. М. Носова. М.: ЦентрКом, 1996. 460 с.

*Барт Р.* Метафора глаза // Танатография Эроса. Барт Р. Метафора глаза // Танатография Эроса. СПб.: Мифрил, 1994.

*Барт Р.* Мифологии. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1996. 287 с.

*Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного (1977) / пер. с фр. В. Лапицкою. М.: Ad Marginem, 1999. С. 217—218.

*Барт Р.* Эффект реальности // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: 1994. С. 392—400.

*Баскакова Т.* Апокалипсис в блекло-зеленых тонах // Послесловие переводчика // Крахт Кристиан. Faserland / пер. с нем. Т. Баскаковой М.: Ад Маргинем, 2001. С. 259—286.

*Бауман З.* Город страхов. Город надежд // Логос. 2008. № 3.

*Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.

*Блох Э.* Принцип надежды // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы. М., 1991.

*Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция : Республика, 2006. С. 251—264.

*Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. Перевод и вступительная статья С. Н. Зенкина. М. : Добросвет, 2000. С. 232—234.

*Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. Перевод и вступительная статья С. Н. Зенкина. М. : Добросвет, 2000. 387 с.

*Бодрийяр Ж.* Система вещей / пер. с фр. С. Зенкина. М. : Рудомино, 1995. 146 с.

*Бодрийяр Ж.* Фрагменты из книги «О Соблазне» // Иностран. лит. 1994. № 1.

*Бунтман Н. В.* Нарушение границ: возможное и невозможное // Литература и Зло: сб. эссе / Ж. Батай. М. : Изд-во МГУ. С. 118—131.

*Вайнштейн О.* Поэтика дендизма: литература и мода // Иностранная литература. 2000. № 3.

*Вайнштейн О.* Три этюда о денди // Иностранная литература. 2004. № 6.

*Вебер М.* Наука как призвание и профессия // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М. : Политиздат, 1991. С. 130—153.

*Вирилио П.* Информационная бомба. Стратегия обмана / пер. с фр. И. Окуневой. М. : Фонд научных исследований «Прагматика культур» : Гнозис, 2002. 192 с.

*Вирилио П.* Машина зрения. СПб. : Наука, 2004.

*Воротникова А. Э.* Гиноцентрические романы Германии и Австрии 70-80-х годов XX века. Воронеж : ВГПУ, 2006. 274 с.

*Горичева Т., Орлов Д., Секацкий А.* От Эдипа к Нарциссу: Беседы. СПб. : Алетейя, 2001.

*Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канон-Пресс-Ц : Кучково поле, 2000.

*Гофмансталь Г.* Эраза сновидений // Пограничное сознание. Альманах «Канун». Вып. 5 / под общ. ред. Д.С. Лихачева. СПб. : Наука, 1999. С. 430—438.

*Грешных В. И.* Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков. Калининград : Изд-во КГУ, 2001. 406 с.

*Гройс Б.* Скорость искусства // Мир Дизайна. 1999. № 33. С. XIX—XXI.

*Гудков Л.* К проблеме негативной идентификации // Негативная идентичность: Статьи 1997-2002 гг. М., 2004. 816 с.

*Гуревич П. С.* Разрушительное в человеке как тайна // Анатомия человеческой деструктивности / Э. Фромм. М. : АСТ-АДТ, 1998.

*Давыдов Д. М.* От примитива к примитивизму и наоборот (Русская наивная поэзия XX века) // Арион. 2000. № 4.

*Дубин Б.* В отсутствие опор: автобиография и письмо Жоржа Перека // ИЛЮ. 2004. № 68.

*Залесова-Докторова Е.* Эльфрида Елинек — совесть австрийской нации // «Звезда». № 3. 2005.

*Зверев А.* Преступления страсти: вариант Зюскинда // Иностранная литература. 2001. № 7. С. 256—262.

*Зиммель Г.* Большие города и духовная жизнь // Логос. 2002. № 3-4. (<http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/zim.html>)

*Злобина М.* Плата за вещи // *Perce G. Les Choses.* М. : Прогресс, 1969.

*Зыховская И. Л.* Ольфакторная агрессия в художественном тексте. Речевая агрессия в современной культуре : сб. науч. тр. Челябинск, 2005. С. 196—203.

*Кокс Х.* Мирской град. Секуляризация и урбанизация в теологической перспективе. М., 1995. 263 с.

*Конев В., Лехциер В.* Знак: Игра в сущность: Самарские семинары. Самара : Самарский университет 2002. С. 88—89.

*Корецкая М.* Эффект реальности и пустыня Реального: цинизм и тоска на обломках онтологии // Вестник Самарской гуманитарной академии. Выпуск «Философия. Филология». 2006. № 1 (4). С. 42—57.

*Кортунов В. В.* Имитация здравого смысла. Очерки по теории мировой культуры: Собрание сочинений. М.: Московский общественный научный фонд, 2001. 516 с.

*Кравченко С. А.* Играизация российского общества (К обоснованию новой социологической парадигмы) // Общественные науки и современность. 2002. № 6. С. 127—152.

*Кристева Ю.* Дискуре любви // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб. : Мифрил, 1994. С. 101—111.

*Кудрявцева Т. В.* Поэт на «рынке личностей» в современной Германии. М. : ВК, 2005. 128 с.

*Лехциер В.* Под сенью чужого дома (чужая жизнь как соблазн) // «Mixture verborum» 2008: небытие в маске : сб. ст. / под общ. ред. С. А. Лишаева. Самара: Самар. гуманит. акад., 2008. С. 17—25.

*Липовецкий Ж.* Третья женщина. Незыблемость и потрясение основ женственности / пер. с фр. СПб. : Алетейя, 2003. 236 с.

*Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. Одномерный человек. Исследование идеологии индустриального общества. М., 2002.

*Марсель Г.* Трагическая мудрость философии. М., 1995.

*Орлов Д. У.* Кризис значений есть. Метафизические исследования. Вып. 14. Статус иного. СПб, 2000. С. 46—66.

*Панова О. Ю.* Современная европейская литература: «приключение письма» в конце XX века // Вестник университета Российской академии образования. 2005. № 1. С. 5—21.

*Пара Э.* Инцест // Психология любви и сексуальности. М. : Искусство XXI век, 2006. 243 с.

*Пигров К. С., Секацкий А. К.* Философия номадизма (<http://socialphilosophy.ru/>)

*Подорога В. А.* Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX—XX вв. М. : Наука, 1993. 319 с.

*Разинов Ю. А.* «Я» как объективная ошибка. 2-с изд., испр. и доп. Самара: Издательство «Универс групп», 2006. 262 с.

*Риндисбахер Х. Д.* От запаха к слову: Моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» // Ароматы и запахи в культуре: В 2 кн. М.: Новое лит. обозрение, 2003. Кн. 2.

*Савенкова Е. В.* Возникновение города: новый опыт социализации // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология» 2007. № 1. С. 82—92.

*Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. В.И. Колядко. М., 2000.

*Сейбель Н.Э.* Роман-«расследование» в послевоенной немецкой литературе: поэтика жанра : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Челябинск, 1999. 22 с.

*Токарев Д.В.* Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 336 с.

*Топоров В.Н., Соколов М.Н.* Насекомое // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 202—203.

*Тулъчинский Г.Л.* Самозванство. Феноменология зла и метафизика свободы. СПб, 1996.

*Тхостов А. Ш.* Топология субъекта. (Опыт феноменологического исследования) // Вестник Московского университета. Сер. 14: Психология. 1994. № 2. С. 3—13.

*Усманова А.Р.* Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск : Пропилеи, 2000. 230 с.

*Успенский Б.А.* Historia sub specie semioticae // Избранные труды / Б. А. Успенский. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994.

*Фрейд З.* «Я» и «Оно» // По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд. М. : АСТ, 2001. С. 509—558.

*Фуко М.* Использование удовольствий: История сексуальности. Т. 2. СПб.: Алетейя, 2004.

*Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова под ред. И. Борисовой. М., 1999. 178 с.

*Фуко М.* Трангрессия // Танагография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб. : Мифрил, 1994. С. 111—133.

*Хайдеггер М.* Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления : пер. с нем. М. : Республика, 1993. С. 221—238.

*Хюбнер Б.* Произвольный этос и принудительность эстетики. Минск, 2000.

*Чугунов Д.А.* Немецкая литература 1990-ых годов: Ситуация «поворота». Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2006. 288 с.

*Энштейн М.* Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 864 с.

*Энштейн М.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX вв. М. : Сов. писатель, 1988. 416 с.

*Энштейн М.* Постмодерн в русской литературе : учеб. пособие для вузов / М.Н.Энштейн. М. : Высш.шк., 2005. 495 с.

*Юнг К.Г.* О современных мифах. М. : Практика, 1994. 252 с.

*Юнг К.Г., Нойман Э.* Психоанализ и искусство. М. : REFC-book, К. Баклер, 1996.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| <b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....  | 3   |
| <b>Глава первая.</b> Немскоязычное литературное поле 1980-2000 гг.: «апокалип-<br>тические» и «интегрированные» критики. |     |
| Проблема «мифологии мифолога» .....  | 7   |
| 1.1. «Подрывная» стратегия разрушения мифов в романах Э. Елинек .....  | 7   |
| 1.2. Программа дешифровки мифологических образований<br>в немецкой молодежной литературе 1990-х .....                    | 20  |
| <b>Глава вторая.</b> Немскоязычный роман 1980-2000 гг.:  |     |
| Демифологизация неподлинных форм существования .....   | 39  |
| 2.1. Романы «новых архивистов»: ироническое описание мифов<br>в формате «культурных» каталогов .....                     | 39  |
| 2.2. Критика информационно-тоталитарного типа<br>культуры в формулах вуайеризма .....                                    | 56  |
| 2.3. Описание современного урбанистического<br>пространства в формулах номадизма .....                                   | 74  |
| 2.4. Разрушение мифологического содержания тоталитаризма<br>как крайней формы неподлинного существования .....           | 91  |
| <b>Глава третья.</b> Деструкция современных мифов<br>с позиций коллекционера как нового типа художника .....             | 112 |
| 3.1. Фигура художника-коллекционера в романе П. Зюскинда<br>«Парфюмер» .....   | 112 |
| 3.2. Стратегия коллекционирования в романе М. Байера<br>«Летучие собаки» .....   | 122 |
| 3.3. Перверсивная модель коллекции в романе Э. Елинек<br>«Похогь» .....  | 133 |
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....  | 142 |
| <b>Список использованной литературы</b> .....  | 146 |

Научное издание

*Кучумова* Галина Васильевна

**НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫЙ РОМАН 1980-2000 гг.:  
КУРС НА ДЕМИФОЛОГИЗАЦИЮ**

Монография

*Книга опубликована в авторской редакции*

В оформлении обложки использована  
репродукция картины Пауля Клее «*Vimba-c-zia*» (1937)

Компьютерная верстка *С. В. Бородина*

Подписано в печать 01.06.2009. Формат 60×84/16.  
Печать оперативная. Усл. печ. л. 9,0. Уч. изд. л. 9,36.  
Тираж 500 экз.

Издательство Самарской гуманитарной академии

443011, Самара, 8-я Радиальная, 6.

Тел.: 926—26—40 (112), 926—12--01

E-mail: rio@samgum.ru