

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫЙ РОМАН 1980 – 2000 ГГ.: СТРАТЕГИЯ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ

© 2009 Г.В.Кучумова

Самарский государственный университет

Статья поступила в редакцию 27.02.2009

В данной статье на материале немецкоязычного романа 1980 – 2000 гг. исследуется стратегия коллекционирования как процесс «собираения себя». В ситуации «смерти субъекта» творческий процесс подменяется процессом коллекционирования. В художественном пространстве немецкоязычного романа конца XX века проигрываются разные модели коллекционирования.

Ключевые слова: немецкоязычный роман, «смерть субъекта», стратегия коллекционирования, «собираение себя», модели коллекционирования.

«Антропологическая катастрофа» второй половины XX века, констатируемая в многочисленных актах смерти – «смерти Бога» (Ф.Ницше), «смерти реальности» (Ж.Бодрийяр), «смерти человека» (М.Фуко), «конца истории» (Ф.Фукуяма), «смерти автора» (Р.Барт) и др., – проблематизирует положение современного человека. Внутренний мир личности перестает быть самодостаточным для себя самого и теряет возможность получения внешних стимулов к саморазвитию, что ведет к естественному психологическому кризису и в конечном итоге – к деградации и саморазрушению.

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 находился человек второй половины XX века. Оказавшийся в ситуации «семиотического коллапса», человек теряет экзистенциальную ориентацию, он просто пе-

рестает существовать как нечто определенное, имеющее свои границы.

Заявленная в постмодернистской литературе тема «смерти субъекта» требует соотнести событие «исчезновения субъекта» с явлениями «собственного Я»¹. 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 взывает к жизни необходимую для семиотического выживания субъекта процедуру реконструкции субъекта².

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 «подлинное 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 конstellляции значений «собственного Я» на основе лишь перерас-

^о Кучумова Галина Васильевна, кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник кафедры немецкой филологии.
E-mail: kugakwas@mail.ru

¹ Schrödter, Hermann (Hrsg.). Das Verschwinden des Subjekts. Würzburg: Künigshausen & Neumann 1994. 290 S.

² Разинов Ю.А. «Я» как объективная ошибка – 2-е изд., испр. и доп. – Самара: Издательство «Универс групп», 2006. – С.13.

пределения системы ценностей и жизненных смыслов. Деконструкция означает радикальное различивание системы значений «собственного Я». Это приводит к поискам иного принципа «собираения себя», отличного от классического, изложенного, например, в трудах М.Бахтина. Новый принцип «собираения себя» может теперь в какой-то мере обосновать стратегию существования субъекта в мире, лишенном тождества знака и выражаемого им значения, в мире, распавшемся на фрагменты. Этот принцип описывается как способ реконструкции системы значений «собственного Я».

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

Литературная модель коллекции, заданная в романе Фаулза, воспроизводится затем у немецкого писателя Патрика Зюскинда. В его романе «Парфюмер» («Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders», 1985) фигура коллекционера получает воплощение в образе гениального художника. Для реализации художественной задачи – написать «портрет художника»³, 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, «ольфакторного» гения, убийцы, коллекционера. Фантомность героя (фигура «исчезающего субъекта») настойчиво подчеркивается Зюскиндом в многочисленных характеристиках. Гренуй в романе именуется как псевдоисторический персонаж, не оставивший в истории человечества никаких следов, как шарлатан («Scharlatan»), псевдохудожник («Pseudokünstler»), фальшивомонетчик («Falschmünzer»), великий Мистификатор.

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

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)⁴. Эта символи-

³ Zima Peter V. Der Europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. F.Francke Verlag, Tübingen und Basel 2008. S. 306.

⁴ Топоров В.Н., Соколов М.Н. Насекомое // Мифы народов мира. – М.: 1982. – Т.2. – С. 202 – 203.

ка относится и к образу кровососущего клеща Гренуя⁵. 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 blühte 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 blühte die Nüstern». Уже в самой характеристике героя, в оксюмороне «ольфакторный гений» («ein olfaktorisches Genie»)⁶, так о нем отзывается парфюмер Бальдини, заключены два значения – человек и животное. Здесь звучит почти дословная цитата из «Esse Homé» Ф.Ницше: «Mein Genie ist in meinen Nüstern». 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 как пародия, карикатура на гениального художника⁷. Гренуй Зюскинда – художник-нарцисс, «собирающий себя». Он коллекционирует «летучее вещество», 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.

Поначалу Гренуй бессистемно собирает в своем сознании различные запахи органического и неорганического мира. Затем его интерес переключается на «запахи» социальной жизни. Он коллекционирует запахи благородства, невинности и чистоты, запахи прелюбодейства 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»)⁸.

Ключом к систематизации собранного материала («Schlüssel zur Ordnung aller anderen Däfte»)⁹ 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 собирательства 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 утверждение его собственной значимости, его присутствия в мире. 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, 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.

⁵ Zima Peter V. Der Europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. F.Francke Verlag, Tübingen und Basel 2008. – S. 308.

⁶ Sьskind, Patrick. Das Parfum. Die Geschichte eines Mьrders. Diogenes Verlag AG Zuerich, 1985. – S.99.

⁷ Frizen W., Spancken M. Patrick Sьskind. Das Parfum. Mьnchen, Oldenbourg, 1998. – S.54.

⁸ Sьskind, Patrick. Das Parfum. – S. 49.

⁹ Там же. – S. 50.

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 «собираания себя» – аромат тела Лауры Риши. 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, причем 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 кощунственная 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 Цима, обратим внимание на ремарку автора романа, которая артикулирует заветное желание Гренуя.

Зюскиндовский персонаж мечтал вовсе не о власти над миром, он мечтал покинуть столицу парфюмерного искусства Грас как человек, пахнущий лучше всех на свете («als der bestriechende Mensch auf der Erden»)¹⁰. Его сокровенным желанием было – обрести с запахом сверхчеловека наконец-то свое человеческое обличье, приобрести свое индивидуальное Я, обрести тело, совершенное, божественное, лучистое¹¹.

Стоя на эшафоте, который становится его пьедесталом, Гренуй ликует не по поводу власти над людьми, а по поводу удачного завершения проекта «собираания себя». Свою жизнь он сравнивает с подвигом Прометея. «Божественную искру, которой наделяется от рождения каждый человек, и которой он был лишен, теперь он добыл эту искру трудом и упорством! Он был более велик, чем Прометей!» «Er war noch grösser als Prometheus»¹². Присвоенный им запах, который внушает любовь, для Гренуя равнозначен победе над собственной фантомной сущностью. В финале романа герой Зюскинда провоцирует убийство себя. Здесь – и закономерный исход всякого коллекционирования, здесь – и его провокация, имитирующая растерзание Орфея, которая выглядит как инсценировка «смерти художника». В современном контексте роман «Парфюмер» прочитывается как притча о современном художнике, потерявшем «онтологическое» равновесие и вынужденным бесконечно коллекционировать свои отражения в других.

Еще одна модель коллекции представлена в романе немецкого автора Марселя Байера «Летучие собаки» («Flughunde», 1995). Его герой – загадочный господин Карнау – увлечен акустическим познанием мира. Его интересует «удивительная субстанция», испускаемая человеческим телом, – звук, голос во всем диапазоне его проявления. Познание окружающей реальности и «собираание себя» осуществляется героем исключительно в аспекте акустического восприятия, которое, как и ольфакторное, обнаруживает более глубинное, чем, например, визуальное проникновение в суть вещей.

В немецкоязычном литературном пространстве мы найдем немногих авторов, для которых характерно акустическое восприятие действительности. Назовем, к примеру, Элиаса Канетти, который в своей книге «Голоса Марракеша» («Die Stimmen von Marrakesch», 1954) воспроизводит неповторимые звуковые ландшафты, заполненные криками животных, детским смехом, возгласами слепцов, молитвами нищих и т.д. Создателя «акустических масок» (роман «Ослепление») привлекали звуки пространства, наполненного жизнью, «неистощенного пространства», каковым для него стала далекая экзотика марокканского городка Марракеш.

Резким контрастом к подобному живому пространству звуков выступает акустическое пространство фашистской диктатуры, которое воспроизводится в названном романе Марселя

¹⁰ *Sbskind, Patrick*. Das Parfum. – S.268.

¹¹ *Zima Peter V*. Der Europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie.

F.Francke Verlag, Tübingen und Basel 2008. – S. 310 – 311.

¹² *Sbskind, Patrick*. Das Parfum. – S.304.

Байера. Пространство войны звучит здесь в мощных аккордах человеческого страдания, бравурных маршей и беспрекословного 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 сражений.

Главным инструментом в деле архивирования звуков и голосов для господина Карнау становится звукозаписывающая аппаратура (в 1940-е годы это были восковые пластинки, а затем электромагнитные дорожки магнитофонов). 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, так и коллекционер Карнау в лице современной акустической техники получает «техническую поддержку» для познания мира и себя. Звукозаписывающая аппаратура становится для него главной и единственной искусственной приставкой к его органам чувств («машина слуха»). Поэтому героя характеризует предельно бережное отношение к акустическим приборам. Карнау строго следит за чистотой в звукозаписывающей лаборатории, за технической исправностью акустической установки и микрофонов.

Если в романе Зюскинда история Гренуя разворачивается как эволюция героя-коллекционера в его движении от «технического отношения» к миру (фигура естествоиспытателя) к «поэтическому отношению» (фигура художника), то в романе Байера фигура коллекционера получает иное развитие. В своем акустическом познании мира господин Карнау начинает движение от наивного, «поэтического отношения» к миру, завершает же его «холод-

но-отстраненным» взглядом «технического» человека.

Начало «акустической карьеры» Карнау, его дела жизни в «собрании себя», отмечено стремлением к совершенству себя и мира вокруг. Герой-идеалист пытается выстроить свое личное акустическое пространство, наполнив его прекрасными звуками и чистыми голосами людей. Наделенный от природы тонким слухом, он испытывает явное отвращение к людям, которые издают 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.

В профессиональной деятельности собирательства образцом для господина Карнау становится профессор медицины Йозеф Галль, коллекционировавший черепа детей. Согласно концепции Галля, поверхностный «ландшафт» черепа являет собой карту мозга, изучая которую можно распознавать наследственные заболевания, выявлять различные физические отклонения. 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 первозданную чистоту.

Коллекция Карнау пополняется, и вот она насчитывает уже около сотни редчайших записей. Здесь повседневные шумы сезонной простуды: фырканья, покашливания, чихания на все лады, звуки хлопаний носом. Здесь и 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 сделанной им самим записью 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?»¹³. «Hat meine Karte sdmtlicher Stimmfdrbungen ihre Grenzen? Gibt es Ausnahmen, die ich nicht durchfhhren wrde?»¹⁴ – он сам же отвечает, указывая на табуированную для него акустическую зону – голоса детей семейства Геббельса. Непринужденность и чистоту голоса сохраняют лишь дети, еще не ушедшие от своего естества. Устами своего героя писатель четко проговаривает проблему существования этических границ научного поиска, подключаясь 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, когда становится возможным существование абсолютного зла, тема этических границ в исследовании и освоении человеком мира вновь получает мощное звучание¹⁵.

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. Жизнь «технического» человека в век высоких технологий перестраивается по техническому образцу, что приводит к невидимой смерти, наступающей изнутри. В силу этого «научно-практический» подход к миру, который воплощает своей судьбой исследователь-коллекционер, несет в себе многократную агрессию приобретательского отношения к человеку. Именно поэтому совершаемые Гренуем убийства, воспринимаются как вполне оправданные самим научно-экспериментальным его ходом жизни. Именно поэтому для акустика Карнау смерть становится банальностью – «Banalitdt des Wцsen» (Ханна Аренд). Его интересует не конкретный страдающий и умирающий человек, а пространство его звучащего тела, часто в патологических измерениях.

¹³ Байер Марсель. Летучие собаки / Пер.с нем. А.Кацур. – СПб.: Амфора, 2004. – С.63.

¹⁴ Beyer, Marcel. Flughunde. Roman. Suhrkamp Taschenbuch Verlag. – Frankfurt am Main: 1996. – S.62.

¹⁵ Kbnzig, Bernd. Schreie und Flstern - Marcel Beyers Roman «Flughunde» // Erb, Andreas. Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre. Westdeutscher Verlag. – Wiesbaden: 1998. – S. 134.

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 неизвестными 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»)¹⁶. Охотничьим азартом отмечен и герой романа «Летучие собаки». Господин 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 – научиться улавливать малейшие колебания воздуха за секунду до того, как слетает с человеческих губ первое слово.

Как верно подмечал еще философ Ортега-и-Гассет, в самом существе охоты есть что-то атавистическое, «отприродное»¹⁷. 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 обладать.

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 экстатическом 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 экста-

¹⁶ Sьskind, Patrick. Das Parfum. Die Geschichte eines Mцrders. Diogenes Verlag AG Zuerich, 1985. – S. 45.

¹⁷ Цит. по: Jose Ortega y Gasset. Iber die Jagt. Ibers. von G. Lepiorz. – Hamburg: 1957. – S.14.

тическое 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 раненых, 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, 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 и в языковой сфере романа. Главным средством для передачи экзотического состояния героя здесь становятся эллиптические конструкции и повторы. «Тут целый звуковой ландшафт! Какие явления! Какие процессы! Какая панорама!»¹⁸. («Welche Erscheinungen...» Welch ein Geschehen. Welch ein Panorama»)¹⁹.

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 не подвластный 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, в тексте романа сопоставляется с образом глухонемого человека. «Wie Flughunde flattern die Arme lautlos zwischen Tag und Nacht»²⁰ «Руки глухонемых словно крылья летучих собак, размечают границу дня и ночи»²¹. Для пытливого ума Карнау остается загадкой тело глухонемого: по какой причине еще до рождения глухонемой человек лишается голо-

сой, 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, издающих летающими собаками, оказываются не состоятельными. 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 получает свое завершение. 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. Чудовищность фигуры коллекционера Карнау особенно отчетливо проявляется в последних главах. Его сочувствие 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.

В корпусе немецкоязычных текстов о коллекционерах особо выделим перверсивную (извращенную) модель коллекционирования, представленную в романе австрийской писательницы Эльфриде Елинек «Похоть» («Lust», 1989). Характерное для поведенческой модели коллекционера «поэтическое» и «техническое отношение» к миру здесь сменяется потребительским отношением, доведенным до абсурда – ad absurdum, и потому выступающим уже пародией на классическую модель коллекционирования.

Предметом коллекции героя романа «Похоть» становится женское тело в акте любви. Собираательство здесь осуществляется в плане сексуальном. Господин директор коллекционирует любовные акты, в которых женское тело лишено своей изначальной функции и пре-

¹⁸ Байер Марсель. Летучие собаки / Пер. с нем. А.Кацур. – СПб.: Амфора, 2004. – С.117 – 119.

¹⁹ Beyer, Marcel. Flughunde. Roman. Suhrkamp Taschenbuch Verlag. – Frankfurt am Main: 1996. – S.114 – 115.

²⁰ Там же. – S.15.

²¹ Байер Марсель. Летучие собаки / Пер. с нем. А.Кацур. – СПб.: Амфора, 2004. – С.14.

дельно 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 Жан Бодрийяр в книге «Система вещей»²². 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 голы сексуальности. В романе Елинек заметно влияние художественной практики американского писателя Генри Миллера. Главным действующим лицом в его романе «Тропик Рака» (1939) становится безмолвное тело, голая материя – *natura naturans*. Миллер воспроизводит здесь добытийное аморфное существование, первобытный океан страстей, еще не одухотворенный и не воплощенный. У Елинек первобытное пространство животной страсти «квантуется». Процесс сексуального потребления запускает механизм перечисления. В романе 15 частей – мини-сюжетов, которые связаны между собой единой темой коллекционирования. Взятые отдельно мини-сюжеты представляют тот или иной метафорический образ, являющийся одновременно – по форме – мужской проекцией, предметом его коллекции, порнографическим мифом женского тела, а по содержанию – деструкцией, разрушением этого мифа.

В тексте романа повсеместно подчеркивается особое положение главного персонажа романа. 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 свою собственную жену и сына. Он – дирижер всего, что происходит в провинциальном городке, на фабрике, в пространстве его дома. Он выделяет себя из мира в качестве некоей сверхзначимой сущности, постоянно позиционируя себя как существо «возвышенное», наделенное музыкальным вкусом. Господин директор представляется 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 са-

моосуществления 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». В качестве «означающих», которые он коллекционирует для поддержания собственного статуса, в данном случае выступают вещи с их возбуждающими чувства Я свойствами. Одной такой вещью становится женское тело, всегда готовое к употреблению, тело-товар в блестящей символической упаковке, которое всячески поощряет и улаживает нарциссическое Я директора. В пространстве своего респектабельного дома господин директор строит утопический рай, с преимущественным правом пользоваться «садом любовных наслаждений» ему одному. В замкнутом пространстве коллекционируемые им вещи приобретают ту психическую нагрузку, которую должны были взять на себя отношения с миром реальных людей и вещей. В форме обладания женским телом как вещью гасится его страх времени и смерти, который в романе артикулируется как страх господина директора перед опасной болезнью, которую тот может подхватить в публичном доме.

Традиционная модель коллекции предполагает движение от обыденной вещи как предмета обладания к вещи символически нагруженной. Классический коллекционер осуществляет деятельность по «собираению 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.

Мифопоэтические образы соития в романе (женщина-птица, пойманная в силки, женщина – трепетная лань, на которую набрасывают лассо), фольклорные изображения 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).

В первой части романа реализуется метафора «женщина-природа». Ландшафт женского тела сравнивается с природным ландшафтом: горы, долины, кустарник, ветви дерева, листва, фиговое дерево, растительный и животный мир. Самого себя директор наделяет свойства-

²² Бодрийяр Ж. Система вещей / Пер. с фр.: С.Зенкина. – М.: Рудомино, 1995.

ми мужчины-охотника. Каждый вечер, возвращаясь с работы, он открывает охотничий сезон. Брутальный и агрессивный, он становится работником 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, затаенно сидит в засаде или предается охоте с лассо («Wie mit Lassobanden muЯ er sie einfangen») ²³. Как настоящий охотник господин директор временами подвергается опасностям. Природа готова поглотить бесцеремонно вторгающегося в ее владения мужчину. Елинек актуализирует здесь архетипическое представление о «vagina dentate» («зубастой вагине») как выражение нормального полового акта, который представляется неким поглощением, «поеданием» женщиной мужской индивидуальности (идея кастрации) ²⁴. Елинек здесь намеренно переворачивает представление о «vagina dentate». Каннибалистское пожирание мужчиной женщины у Елинек превращается в символический акт не только поглощения, потребления мира, но и разрушения мира в целом. В романе 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 Weinglaser). Он уже предвкушает откупоривание новой бутылки и поглощение нового куска мяса, приправленного специями («Fleischstueck, mit seiner guten SoЯe gewerzt, zum AnbeiЯen und AbbeiЯen»). Тело женщины ассоциируется с мясной лавкой («Fleischbank»), куда отправляется господин директор. Ему нетерпится приготовить дома свое любимое блюдо («Die Schenkel der Frau zubereiten... im siedenden Ц herausbacken»). Метафора «женщина-еда» постепенно переходит в описание настоящего Лукуллова пира, который завершается торжеством плоти. Широкое распространение в со-

временном рекламном дискурсе кулинарных метафор, как указывает немецкая исследовательница Кристина Гюртлер, связано, прежде всего, с «сексуализацией» и «феминизацией» всех потребительских товаров ²⁵. 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», «Sparbuechse») ²⁶. Стратегический потенциал коллекционера реализуется и в образе заядлого автомобилиста. Господина директора не устраивает жена-малолитражка («Kleinwagen»), для повышения адреналина в крови ему необходима скоростная машина («Auto Formel 1»). 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 вспарыванием тела. Аналогичный мотив мы находим в романе С.Беккета «Как есть»: там человеческое тело безжалостно вспарывается консервным ножом и тем самым делается проницаемым для «вселенской грязи» ²⁷. Процесс собирательства представляется бесконечным. Убийство сына и возможное самоубийство героини в финале романа заключает 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).

Проведенное нами исследование позволяет констатировать, что в постмодернистской ситуации «смерти субъекта» введение фигуры коллекционера позволяет художнику смоделировать избыток социального и знакового в современном обществе и артикулировать новую позицию художника, исследователя, потребителя.

²³ Jelinek, Elfriede. Lust. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1992. – S.30

²⁴ Саптя Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. В.И.Колядко. – М.: 2000. – С. 615.

²⁵ Gьrtler Ch. Die Entschleierung der Mythen der Natur und Sexualitdt Gegen den schimnen Schein: Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main, Verlag Neue Kritik, 1990. – S. 120 – 135.

²⁶ Jelinek, Elfriede. Lust. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1992. – S.31

²⁷ Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С.Беккета. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.

GERMAN LANGUAGE NOVEL 1980 – 2000: COLLECTION STRATEGY

© 2009 G.V.Kuchumova^o

Samara State University

In this article the collection strategy as «collection of one's own self» is discussed using German language novel 1980 – 2000 as a primary source. In the situation of the «subject's death» the genuine artistic creation is replaced by the collection process. In the artistic space of the German language novel of the end of the XX century different collection patterns are present.

Key words: German language novel 1980 – 2000, collection strategy, «subject's death», «collection of one's own self», collection patterns.

^o*Kuchumova Galina Vasilevna, PhD. Philological Studies, the senior lecturer, the senior scientific employee of faculty of German philology.*