

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫЙ РОМАН 1980-2000 гг.: НОВЫЕ ФОРМУЛЫ ТОТАЛИТАРИЗМА

В данной статье рассматриваются новые формулы тоталитаризма в современном обществе и культуре потребления и «старые» идеологические схемы, которые проигрываются в художественном пространстве немецкоязычного романа последних десятилетий XX века.

Ключевые слова: немецкоязычный роман конца XX века, тоталитаризм, природа власти, «маскулинный» образ женщины, визуальные стратегии власти, политическая идеология, потребительская идеология.

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. На исходе XX века радикальным образом изменяются природа власти, ее рациональная субъектно-объектная структура, сам институт властных отношений, практика тоталитарных систем.

Политический термин «тоталитаризм», получивший широкое распространение после выхода в свет книги Ханны Арендт «Истоки тоталитаризма» (1951) [1. С. 415], сегодня активно используется для обозначения социокультурных перемен XX века, связанных с «массовизацией» общества и культуры. 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 является определенный тип человека – инфантильного обывателя, социально незрелого, находящегося при всем его внешнем благополучии в состоянии внутреннего дискомфорта. Ощущение постоянного раскола (по Фромму – «синдром разрушенности») преодолевается сознательным принятием конформизма («существование под маской»), в котором реализуется простой инстинкт самосохранения, бессознательное примыкание к большинству. Инфантильный, неподготовленный к личностному росту человек стремится отдать свою свободу внешней силе, идолу, вождю, поставить собственную свободу как необходимое условие самосовершенствования на службу внешнему идеалу. Тоталитарный режим намеренно актуализирует в человеке мифологический слой сознания и, функционируя в нем, спекулирует скрытым в человеке бессознательным желанием симбиотической связи с матерью. Предлагая человеку условия пренаталь-

* © Кучумова Г.В., 2009

Кучумова Галина Васильевна – кафедра немецкой филологии Самарского государственного университета

ной связи, но только на фоне жесткого «маскулинного» контроля, тоталитарная система воссоздает, таким образом, первичную целостность, восстанавливает исходный симбиоз, структурно заложенный в мифе.

На характерный для современного общества «социальный инфантилизм», желание симбиотической связи с матерью, указывают многие исследователи (Х. Ортега-и-Гассет, Э. Фромм, К. Юнг и др.). Новое состояние культуры порождает «легкомысленное» человечество, которое стремится жить преимущественно удовольствиями, оставаясь в своем мировоззрении «взрослым» ребенком. На языке психологии речь идет о «неоплаченной идентичности» (термин Эриксона), формирующейся у молодого поколения практикой тотального потребления.

В художественном дискурсе немецкоязычного романа конца XX века феномен «социального инфантилизма» исследует австрийская писательница Эльфриде Елинек. Уже в названии своего раннего романа – «Михаэль. Молодежная книга для инфантильного 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. Законы функционирования инфантильного сознания Елинек вскрывает и анализирует в своих последующих романах – «Перед закрытой дверью» («Die Ausgesperrten», 1980), «Пианистка» («Die Klavierspielerin», 1983), «Похоть» («Lust», 1989), «Дети мертвецов» («Die Kinder der Toten», 1995). В инфантильном сознании, уверена Елинек, заложены зародыши насилия, которые впоследствии развиваются в сексуальный деспотизм, в терроризм на работе и в семье, в «обыкновенный фашизм».

Если политический тоталитаризм предполагал жесткий контроль, символом которого является образ вождя, правителя, Отца всех народов, то со «смертью Бога» общество тендирует к своему младенческому состоянию, подвергаясь всеобщей феминизации (Р. Барт, М. Бланшо). Теперь женщина, перенимая принципы фаллоцентрического общества, исполняет «отцовский закон» [2. С. 242]. Существенные сдвиги в гендерной структуре общества конца XX века отмечают многие исследователи. На смену замкнутому, однополярному миру «фаустовской» культуры приходит мир открытый, приемлющий интуицию и импровизацию, структурированный «женской» логикой [3. С. 10]. Иерархия полов, традиционно принятая в западноевропейском обществе, становится нестабильной и легко переворачивается. Возможность подобной инверсии фиксировал еще К. Юнг [4. С. 219], когда отмечал не приметное скольжение архетипа матери от его положительного полюса (мать-природа, любящая мать) к отрицательному, негативному аспекту материнства (мать-тиран).

Литературные критики констатируют, что в художественном дискурсе конца XX века утверждается новый, «маскулинный» образ женщины («das phallische Frauenbild») [2. С. 239], выстраивается новая «гиноцентрическая» картина мира, которая создается «от противного», то есть как опровержение патриархальной системы [5]. Так, в романе Э. Елинек «Пианистка» фигура отца – обладателя фаллоса и носителя закона – замещается в семейных отношениях фигурой властной матери. Писательница выводит новые формулы тоталитарной власти, исходя из традиционной в психоанализе модели тоталитаризма в рамках

семьи. Применительно к модели отношений «мать-дочь» речь идет о реализации парадигмы инцеста второго типа. Если использовать расширительное определение инцеста первого типа («сестра-брат» в модели Леви-Строса, «мать-сын» в модели Фрейда), то парадигма инцеста второго типа базируется на связи «мать-дочь» [6. С. 152]. 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 «Пианистка» мать-тиран постоянно контролирует приватное пространство своей дочери. Взрослая дочь, находясь «в плену» представлений и норм жизни матери, лишается своей «истории» и самого права «писать свой текст жизни» («Erika hatte keine Geschichte und macht keine Geschichten»). Тотальный контроль матери принимает форму прямого вмешательства в личную жизнь дочери: ей категорически запрещены любые связи с противоположным полом. В силу этого 36-летняя Эрика превращается в бесполое существо, в «однодомное растение». Мать и дочь живут в неестественном симбиозе («Hassliebe»): вместе они проводят свободное время, спят в одной постели. Люди за глаза называют их «супружеской парой» («das Ehepaar Erika-Mama»). Эрику в целом устраивает такое симбиотическое сосуществование. Дома она находится как в утробе матери, где уютно и тепло («sanft im warmen Leibwasser schaukeln»). На композиционном уровне романа, события 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 (кольцевая композиция).

В романе Елинек деспотичная мать выступает как Всевидящее Око («Auge des Gesetzes»), от которого не скрыться, не убежать. В ее многоплановый образ включаются и другие «достоинства». Мать – управительница всего хозяйства в доме («Finanzministerin der Familie»), «инквизитор» («Inquisitor») и «расстрельная команда» («Erschiessungskommando») в одном лице. Запечатленные в романе отношения матери и дочери моделируют как политическую тоталитарную систему, изгоняющую всякую инаковость, так и систему визуальных стратегий власти.

На специфику визуальных стратегий власти указывает исследователь информационного пространства Поль Вирилио. Он отмечает, что в современном обществе классическая рациональная субъектно-объектная структура и тесно связанное с ней «наглядно-оптическое» знание как основа власти распадаются по причине «смерти реальности» и «смерти субъекта». Потеряв основу, классическая власть перестает быть властью прямой перспективы зрения и трансформируется во власть визуальных стратегий. Визуальные стратегии власти, как указывает далее П. Вирилио, законам «классической» рациональности не подчиняются, и, следовательно, не могут иметь ни источника, то есть властного субъекта, ни точки отправления власти, ни точки приложения власти – караемого объекта. Визуальные стратегии власти рассеяны, размыты, вплетены во все точки симулятивной реальности и то же время они всеми этими «точками» излучаются [7]. В современном информацион-

ном пространстве визуальные стратегии власти наделяются особыми полномочиями: придают реальность отдельным индивидам согласно господствующему в обществе и культуре формату потребления. Посредством массмедийных средств невидимые визуальные стратегии власти лишают человека свободы «выбора» объекта зрения. Они не только манипулируют зрением бессознательного индивида, но и формируют наполнение памяти, контролируют и пленяют его («колонизация взгляда» по П. Вирилио).

Формулы визуального господства в романе немецкого писателя Патрика Зюскинда «Парфюмер» («Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders», 1985) переводятся на «ольфакторный» язык. Запах в романе выступает персонификацией невидимых визуальных стратегий власти, власти, «разлитой» в обществе, как аромат. Всеобъемлющую обонятельную метафору запаха для обозначения того 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» [8. С. 198]. 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.

Главный персонаж романа Гренуй, «конструктор» запахов, автор новых «ольфакторных» технологий, создает невидимый, скрытый механизм манипулирования людьми. Случайно найденная Гренуем стратегия поведения (в данном случае — существование под «ольфакторной» маской) приводит его к ошеломляющему открытию. «Ольфакторную» реальность, которая есть всего лишь симуляция, можно конструировать, а создавая новые формулы запаха, можно управлять этой реальностью, манипулировать сознанием людей, внушая им нужный формат восприятия, и таким образом подчинять их себе. Первые попытки управления «новой реальностью» он осуществляет в «пилотном» варианте. Гренуй примеряет разные «ольфакторные» маски (запах благородства, запах деловитости, запах невинности, запах тихого отвращения и др.), добываясь нужного, заложенного в его проект результата (в романе интересно прописана «социальная драматургия» И. Гофмана.). В финале его мистификация как особый тип «социального перформанса» принимает масштабный характер («Великий мистификатор»).

Образ гениального парфюмера в романе имеет, несомненно, и политическое измерение. Политическая аллегория на культ фюрера, вождя, Отца всех народов и на управляемость толпы здесь очевидна [9. С. 28]. Однако образ Гренуя интересен исследователю именно в аспекте господства невидимых визуальных стратегий. Зюскинд сам акцентирует этот момент в романе, наделяет своего героя особой властью, которая «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»). Вместе с тем автор обращает внимание читателя и на уязвимости «новой» власти. Она не в состоянии обеспечить ее носителю «онтологическую» уверенность. Абсолютная и неограниченная власть над миром и людьми, к которой триумфально идет Гренуй, не может придать его фантомному существованию «подлинное» измерение. «Смерть субъекта», «смерть» художника в романе Зюскинда смоделирована идеально.

Запах «сверхчеловека» — конечный результат «ольфакторного» творчества — убивает Гренуя, как убивает Франкенштейна созданное им чудовище. Если гностическая пара «творец и его творение» (Франкенштейн и сконструированное им монструозное существо) была неизбежно отягощена Злом, то в ситуации с гениальным парфюмером Зло получает абсолютное выражение. Мировые войны XX века, продемонстрировавшие метафизическую мощь техники, господство тоталитарных систем с их геноцидом народов, мощь информационных потоков порабощения человека (в буквальном смысле слова, информационной сетью «улавливаются человеки») — все это раскрывает возможности существования абсолютного Зла или абсолютной фанатизации одной цели — стремления к власти.

Интересное решение «тоталитарного» вопроса находит Кристиан Крахт в романе «1979» (2001). Роман с символическим названием продолжает литературную традицию романа-антиутопии, заданную Дж. Оруэллом романом «1984». Созданный в стилистике гротескного реализма, роман Крахта «1979» демонстрирует ностальгию современного человека по символическому образу Отца, который тоталитарная система сознательно использует в «производстве» сильных 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). Главный персонаж романа «1979» — анонимный герой, неисправимый эстет с изысканным вкусом и манерами. Скуку, монотонность и бесцельность своего существования в большом городе он утоляет в алкоголе, гасит в «наркотических путешествиях», выражает в предельном цинизме, испытывая почти физические страдания от осознания пустоты и никчемности своего существования. Анонимный герой начисто лишен памяти о прошлом. Фигура человека «без прошлого» («ohne eine Vergangenheit»), как он сам признает свое, в некотором смысле, фантомное существование, однозначно отсылает к роману-антиутопии Е. Замятина «Мы», обнаруживая в романе «1979» ту же самую стилистическую доминанту. Безысходный финал замятинского и крахтовского романов — удаление фантазии у героя — прочитывается как смерть художника.

Томимый духовными исканиями, герой Крахта отправляется в восточные страны, путешествует по Ирану, совершает паломничество к священной горе. В итоге своих «духовных странствий» он оказывается в китайском коммунистическом трудовом лагере, где в условиях тоталитарной системы его Я необратимо растворяется в МЫ.

В романе описывается процесс предельного сужения личности главного героя: от облика современного интеллектуала, блестящего денди и острослова — до покорного раба, вячного животного, тупого исполнителя тяжелых работ.

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 Kdlberstricken aneinandergebunden, in Vierreihen...») [10. С. 174]. В невероятно сложных условиях, предельно истощенные от голода, заключенные налаживают целое «производство» по выращиванию опарышей как 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 система, стремящаяся свести все на уровень «первовещества». Человек в тоталитарной системе растворяется в природном мире, становится животным, личинкой, малой величиной («исчезающий субъект»).

Композиционно роман «1979» делится на две части. В первой части герой романа находится в плену потребительской идеологии, во второй – в реальном плену китайского коммунистического лагеря. Соположение в едином пространстве текста романа двух дискурсов – мира потребительской и мира коммунистической идеологии – дает возможность автору сравнить эти два вида идеологии и подчеркнуть их сущностное родство, выявить их одинаковую опасность для человека. Не ставя знак тождества между этими тоталитарными системами, Крахт говорит о поразительном сходстве двух взаимодополняющих реальностей – коммунистической системы с ее зловещей серьезностью и системой 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») [10. С. 183].

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 занималась 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.

За рамками данной статьи остается большой художественный материал, иллюстрирующий новые визуальные стратегии власти и новое наполнение «старых» схем идеологического влияния.

Библиографический список

1. Арендт, Х. Истоки тоталитаризма / Х. Арендт; пер. с англ. И.В. Борисовой и др.; под ред. М.С. Ковалевой, Д.М. Носова. – М.: ЦентрКом, 1996. – 178 с.
2. Mütter-Tüchter-Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur / Hrsg. von Helga Kraft und Elke Liebs. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart; Weimar, 1993. – 346 s.
3. Липовецкий, Ж. Третья женщина. Незыблемость и потрясение основ женственности / Ж. Липовецкий; пер. с фр. – СПб.: Алетейя, 2003. – 236 с.
4. Юнг, К.Г. О современных мифах / К.Г. Юнг. – М.: Практика, 1994. – 252 с.
5. Воротникова, А.Э. Гиноцентрические романы Германии и Австрии 70-80-х годов XX века / А.Э. Воротникова. – Воронеж: ВГПУ, 2006. – 274 с.
6. Пара, Элен. Инцест / Элен Пара // Психология любви и сексуальности. – М.: Искусство XXI век, 2006. – 243 с.
7. Вирилио, Поль. Информационная бомба. Стратегия обмана / Поль Вирилио; пер. с фр. И. Окуневой. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры»; Гнозис, 2002. – 192 с.
8. Зыховская, Н.Л. Ольфакторная агрессия в художественном тексте / Н.Л. Зыховская // Речевая агрессия в современной культуре: сб. науч. тр. – Челябинск, 2005. – С. 196-203.
9. Fürster, Nikolaus. Die Wiederkehr des Erzdhlens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. – 260 s.
10. Kracht, Christian. 1979 / С. Kracht. Мьнchen: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004. – 183 s.

G. V. Kuchumova

GERMAN-LANGUAGE NOVEL OF 1980-2000: NEW FORMULAS OF TOTALITARIANISM

This article discusses new formulas of totalitarianism in contemporary society and culture of consumption and «old» ideological schemes which are present in the German language novel discourse of last decades of the XXth century.

Key words and phrases: german language novel of the end of the XX century, totalitarianism, the nature of power, the «masculine» image of woman, visual power strategies, political ideology, consumption ideology.