



НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫЙ РОМАНЫЙ ДИСКУРС 1980-2000 гг.: ФИГУРА СОВРЕМЕННОГО ВУАЙЕРИСТА

© Г. В. Кучумова

Кучумова
Галина Васильевна

старший научный сотрудник,
кандидат филологических
наук, доцент

Самарский государственный
университет
участник проекта Института
немецкой культуры СаГА
«Граница и опыт границы
в художественных языках»

В данной статье рассматривается фигура современного вуайериста, центральная в романном дискурсе конца XX века. Введение фигуры вуайериста в художественное пространство позволяет немецкоязычным авторам (Э. Елинек, П. Зюскинд, М. Байер, Й. Хазлинггер) описать современную ситуацию неконтролируемого разрастания мифологических образований в современном обществе и культуре потребления и «прозрачности» границ между приватным и общественным пространством.

Ключевые слова: немецкоязычный роман конца XX века, романы Э. Елинек, П. Зюскинда, М. Байера, Й. Хазлингера, феномен вуайеризма, фигура вуайериста, «прозрачность границ».

В немецкоязычном романном дискурсе 1980–2000 гг. фигура вуайериста наряду с другими — гедониста, архивиста, коллекционера, фланера, денди — занимает одно из центральных мест. В фигуре современного вуайериста персонифицируются потребительские и массмедийные стратегии постиндустриального общества: новый формат восприятия, доминирование визуальной информации, легитимное нарушение границы между приватным и общественным, ненасытность взгляда.

Феномен нового времени «вуайеризм» получает осмысление в теоретических и культурологических построениях многих зарубежных и отечественных авторов. Так, работы французских философов — Ж. Бодрийера («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 массмедийных средств 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. Жан Бодрийяр в своей книге «Соблазн» констатирует, что поглотившая европейский мир стратегия производства и потребления требует «наращивания измерений зримости»¹. В обществе и культуре тотальной симуляции осуществляется бесконечный процесс сверхобозначения. Избыток реальности («гиперреальность») формирует среду «прозрачности», в которой упраздняется дистанция между наблюдателем и наблюдаемым. Современный человек, констатирует далее Ж. Бодрийяр, вынужден следовать фатальной стратегии «прозрачности Зла», как того требует постмодернистский мир, и становиться, таким образом, невольным вуайеристом — подглядывателем, подслушивателем, наблюдателем.

Культурологическая справка отсылает нас к классическому определению вуайеризма. Вуайеризм (франц. voir — видеть) есть влечение к подглядыванию за половым актом или обнаженными телами представителями противоположного пола, а также повышенный интерес к порнографической продукции. Благодаря психоанализу Фрейда понятие «вуайеризм» повсеместно закрепилось в западноевропейской культуре, а с 1980-х годов стало господствующим в художественном дискурсе конца XX века. Свое первоначальное значение понятие вуайеризм изменяет по причине широкого распространения электронных технических средств для ведения подглядывания и роста аудитории электронной сети как среды, способствующей неподконтрольному распространению визуальной информации. В широком смысле слова вуайеризм характеризуется современными исследователями как наблюдение².

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 непрозрачную границу между Я и Другим с тем, чтобы ее же затем и нарушить. В этом случае Я наделяется повышенной актив-

¹ Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000.

² Ästhetik des Voyeur. Hrsg. von Lydia Hartl, Yasmin Hoffmann, Walburga Hülk, Volker Roloff. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2003. 185 S.

ностью, которая выражается в насильственном нарушении выстроенной границы — как вторжение в чужое, приватное пространство Другого без его согласия. 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 выступает смешанное чувство удовольствия и страха быть застигнутым („Angstlust“), которое, по Фрейдю, очень продуктивно, так как обеспечивает психологический доступ к сути явлений. Вместе с тем проникновение в чужую жизнь, подсматривание/подслушивание Другого, выступает и как неосознанная провокация Другого. В мире тотального потребления — в «мире без Другого» — это становится особенно актуальным.

Фигуру аудитивного вуайериста читатель найдет в романе австрийской писательницы Эльфриды Елинек «Перед закрытой дверью» („Die Ausgesperrten“, 1980). В шифрах «жесткого» реализма Елинек 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. Пружинной 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 привлекает сына к «разговорам по душам». Так подросток становится пассивным слушателем откровенных излияний отца об извращенных сексуальных отношениях с собственной женой. Злоба к родителям достигает своего предела, в финале романа подросток совершает жестокое убийство всех членов своей семьи. Писательница выносит суровый приговор современному обществу, социальная система которого базируется на принципе тотальной «прозрачности». Срывая покров с «тайны полов», «непристойное» общество порождает не только «войну полов», но и войну поколений, ненависть и злобу, неоправданную жестокость по отношению к другим.

Классическая фигура вуайериста, получающего сексуальное удовольствие от подсматривания за другими, проигрывается в другом романе Елинек «Пианистка» („Die Klavierspielerin“, 1983). Описывая сложные отношения между матерью и дочерью, между женщиной и женщиной, писательница отмечает, что современный человек не способен давать и получать истинные наслаждения от жизни во всей ее полноте. Тело современного человека, предельно отчужденное от него и обреченное на одностороннюю коммуникацию, никогда не знает истинных наслаждений. Героиня романа Эрика вынуждена довольствоваться лишь суррогатными формами наслаждения, получаемого от самого акта подсматривания. Днем она преподает классическую музыку в Венской консерватории, а по вечерам ходит на порнографические фильмы. Ее излюбленным занятием становятся

постоянные наблюдения через окуляры бинокля за работой проституток („Erika, die verschlossene Betrachterin“). С утратой тайны сексуальных отношений, констатирует Елинек, желание деградирует в «холодную сексуальность», а последняя функционирует как «чистый» взгляд вуайериста.

Ненасытным взглядом вуайериста Елинек наделяет центрального персонажа романа «Похоть» („Lust“, 1989). «Всевидящее Око» господина директора высвечивает все до неприличия, лишая свою супругу 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.). Романские «события» Елинек выстраивает здесь в формате перечисления сексуальных «встреч» супругов как картинок из порнографического журнала. Интимная жизнь супругов выводится на сцену (ob-scene, франц. — Ob-szönität, нем.), представляется на всеобщее обозрение. Елинек намеренно акцентирует внимание читателя на выражении «святое семейство» („die heilige Familie“): то, что должно быть *освящено* таинством брака и любви, здесь *освещено*, выведено из зоны сокровенного. Покидая суверенную «территорию любви», герои Елинек вступают на территорию тотальной непристойности, где условность языка любви отступает, и на его месте учреждается господство голого безусловного факта.

Фигура созерцателя и наблюдателя эротических «упражнений» проигрывается и в ироническом контексте романа немецкого писателя Кристиана Крахта «Faserland» (1995). 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 и чуть ли не соучастником «содомской» вечеринки. В другой раз по злой шутке своего давнего товарища он оказывается на скандально известном острове Миконос, где на нудистском гей-пляже сразу же попадает под «обстрел» множества жадных взглядов обнаженных мужчин среднего возраста. Этот эпизод романа, пародийно заостренный, передает характер современной культуры, которая, по сути своей, есть «эротический Паноптикон». В пространстве, организованном по типу «эротического Паноптикона», где одно тело может «созерцать» другое, находясь с ним в непристойной близости, не существует никаких тайных мест, здесь все выставлено напоказ. В романе «Faserland» звучит явная аллюзия на известный бентамовский Паноптикон (пространство тюрьмы)³, который уже у де Сада становится «эротическим» за счет устранения единого центра наблюдения.

³ Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова ; под ред. И. Борисовой. М., 1999.

В своих романах — «Faserland» и «1979» — К. Крахт с едкой иронией говорит о последствиях сексуальной революции в Европе, о политической толерантности и «плодах» мультикультурализма. Прежде запретные формы проведения досуга (среди них — нудизм) и нетрадиционные формы сексуальных отношений теперь выводятся на «обзорную площадку». Современный человек получил право на личное пространство и на официально принятые в культуре способы канализации 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.

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. Всеобщий порнографизм вещей и явлений, по мнению французских теоретиков, 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 фигура современного вуайериста, оснащенного современной акустической и оптической техникой. Так, образ рафинированного подслушивателя, человека с микрофоном, создает немецкий писатель Марсель Байер в романе «Летучие собаки» («Flughunde», 1995). Его герой, загадочный господин Карнау, талантливый акустик, сначала открыто — под маской архивиста — записывает голоса людей, а затем тайно — под маской коллекционера — картографирует весь спектр проявлений человеческого голоса (от радостных восклицаний до предсмертных стонов умирающих солдат). С помощью акустической аппаратуры он бесцеремонно вторгается в сокровенное пространство другого человека.

Тайное подслушивание становится делом его жизни. Карнау 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 ним

мистическую власть: он оказывается «в злом плену у техники»⁴. Карнау вступает в демонический союз с техникой («мотив продажи души»), превращаясь в итоге в безучастное и безжалостное к другим существо⁵.

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

Исследователь информационного пространства Поль Вирилио обращает внимание на радикальное изменение познавательной позиции современного человека под воздействием массмедийных и информационных средств. Современные технические средства — «машины зрения» (а в романе «Летучие собаки» — это «машины слуха») обеспечивают современному человеку позицию «чистого субъекта», позицию «внеаходимости» и непогрешимости, благодаря которой он получает доступ к неограниченной власти над другими. Если классическая ситуация эстетической «внеаходимости» (по М. Бахтину) порождалась эстетическим избытком видения, то современная познавательная позиция порождается избытком социального, знакового. «Непрозрачный экран», создаваемый избытком социального, знакового, «заслоняет» художнику истинное, участливое человеческое отношение к наблюдаемому объекту.

П. Вирилио указывает также на неоспоримый факт смещения акцента с научного познания на образное восприятие (тотальная визуализация)⁶. 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 либо приближать, либо увеличивать рассматриваемое явление. В современной ситуации отчужденной структурой теоретического зрелища выступает сама система массмедиа, отмечает, вслед за П. Вирилио, отечественный исследователь М. А. Корецкая⁷. Заинтересованные в создании искусственных «площадок» для организации зрелища, современные массмедиа делают зрелищем то, что естественным образом сокрыто и

⁴ Хайдеггер М. Вопрос о технике : пер. с нем. // Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер. М. : Республика, 1993. С. 221.

⁵ Künzig, Bernd. Schreie und Flüstern - Marcel Beyers Roman „Flughunde“ // Erb, Andreas. Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre. Westdeutscher Verlag. Wiesbaden, 1998. S. 136-137.

⁶ Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана / пер. с фр. И. Окуневой. М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры» : Гнозис, 2002.

⁷ Корецкая М. А. Эффект реальности и пустыня Реального: цинизм и тоска на обломках онтологии // Вестник Самарской гуманитарной академии. Вып. «Философия. Филология». 2006. ч 1 (4). С. 42—57.

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 исходном греческом смысле («умозрения»). В этом смысле современные массмедийные средства становятся техникой универсального и тотального наблюдения, за которой уже не стоит никакой наблюдатель.

Механизм универсального тотального наблюдения и его действие осмысляются немецким писателем Патриком Зюскиндом в романе «Парфюмер. История одного убийцы» („Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders“, 1985). Благодаря интересному художественному решению визуальное выступает здесь в замещающей форме ольфакторного⁸. Весь видимый 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.

Зюскинд наделяет своего героя фантастическим даром сверхобоняния. Гренуй — «ольфакторный» вуайерист — способен проникать в любое пространство. Так, еще младенцем он 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» зрению Гренуя открывается все. Вот он нюхом «видит» сквозь прочно замурованные каменные стены и плотно закрытые двери приюта находящиеся 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 тонким ароматом горящих свечей. Благодаря своему всевидящему дару он «входит» в дома бедных, отвращаясь запахами их давно немых 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.

Масштабной фигурой вуайериста выступают сами средства массовой

⁸ Förster, Nikolaus. Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. S. 26.

информации и современных телекоммуникаций. Всегда заинтересованные в создании больших Спектаклей, они оказывают на публику шокирующее действие («эффект реальности»), беззастенчиво проникая в пространство чужой жизни. Действие массмедийных стратегий по созданию грандиозных Спектаклей описывает в своем романе «Венский бал» („Opernball“, 1995) австрийский писатель Йозеф Хазлингер. В пространстве немецкоязычной литературы это — динамичная, напряженная, захватывающая, очень зрелищная проза, созданная по законам жанра катастроф⁹.

Герой романа известный тележурналист Курт Фрайзер в прямом эфире видит смерть собственного сына. Во время ежегодного светского бала в Венской опере происходит крупный террористический акт. 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. В числе погибших в Венской опере оказывается и сын журналиста. Фрайзер 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.

В романе «Венский бал» Йозеф Хазлингер моделирует ситуацию тотального наблюдения, осуществляемого современными средствами массовой информации. Сила этого нового Института власти заключается в размывании границ между общественным и частным и объявлении этих границ «прозрачными». Современные средства массовой информации наделяются легитимным правом бесконтрольно и бесцеремонно вторгаться в частную жизнь человека, отчуждать его индивидуальное пространство, будь то его индивидуальное акустическое пространство, пространство желаний, боли и страданий, пространство смерти.

Проведенное нами исследование позволяет говорить о том, что современный роман, как форма художественного осмысления и освоения мира, выводит нового «героя нашего времени» — наблюдателя, зрителя, вайериста. Современный вайерист — в отличие от классического — пребывает в ситуации избытка социального и знакового («гиперреальности»), «гарантирующей» ему «прозрачность» границ между частной и общественной сферой и обеспечивающей возможность беспрепятственного наблюдения за чужой жизнью. Вместе с тем современный вайерист в «мире без Другого» испытывает потребность в построении «непрозрачной» в одну сторону границы и нарушении ее в актах неосознанной провокации Другого. «Непрозрачная» граница, искусственно выстраиваемая массмедий-

⁹ Segeberg, H. Literatur im Medienalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2003. S. 332.

Немецкоязычный романный дискурс 1980-2000 гг.: фигура современного вуайериста
ными средствами («машина зрения», «машина слуха»), обеспечивает современному вуайеристу позицию превосходства над Другим, выявляя тем самым границы его индивидуального Я.

German language novel 1980-2000: the modern figure of voyeurism

G. Kuchumova

This article is discussed the new figure of voyeurism which are present in the German language novel discourse of last decades of the XX century. The use of the figure of voyeurism makes it possible for a modern writer (E. Jelinek, P. Süskind, M. Beyer, Josef Haslinger) to describe the situation of overexpanding mythological notions in society and consumption culture and the transparent bounds between the social and private spaces.

Key words: *1990s German novel, the novels of E. Jelinek, P. Süskind, M. Beyer, Josef Haslinger, phenomenon of voyeurism, the new figure of voyeurism, the transparent bounds.*