

УДК 821.112.2

СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА В РОМАНЕ Э. ЕЛИНЕК «ПОХОТЬ»

© 2014 А.Э. Воротникова

Воронежский государственный педагогический университет

Поступила в редакцию 30.01.2014

Аннотация: В статье исследуются особенности пространственно-временной модели в романе Э. Елинек «Похоть». Хронотоп рассматривается в качестве призмы, фокусирующей целостную концепцию произведения.

Ключевые слова: хронотоп, очуждение, бинарная оппозиция, метафора.

Annotation: The peculiarities of the spatial-temporal model in the novel "Lust" by E. Jelinek are investigated in the article. The chronotopos is viewed as a prism focusing the entire conception of the work.

Key words: chronotopos, the "making strange" effect, binary opposition, metaphor.

Роман «Похоть» (1989) относится к зрелому творчеству австрийской писательницы, лауреата Нобелевской премии, Эльфриды Елинек и представляет в некотором роде контрапункт всех предшествующих идейно-эстетических поисков автора. Характерный для творческой манеры Елинек внешний редуционизм в представлении образов героев и событий компенсируется в произведении многослойной литературно-изошренной работой по созданию уникального словесно-образного аллюзийного полотна. Максимально возрастает нагрузка на каждый компонент поэтологической системы произведения. В частности, понимание концепции человека и мира в «Похоти» оказывается возможным через анализ и интерпретацию взаимосвязанных категорий пространства и времени. Говоря словами М.М. Бахтина, вступление в сферу романских смыслов можно совершить «через ворота хронотопа» [1: 406].

Некоторым налетом театральности веет от тех мест, где разворачивается семейная трагедия главных героев «Похоти»: сексуального гиганта – директора бумажной фабрики Германа – и его наложницы-жены Герти, не вынесшей, в конце концов, насилия мужа и утопившей в знак протеста и мести их маленького сына. Рассказанная и показанная автором-«вуайеристом» история является, прежде всего, литературным конструктом уже в силу своей избыточной интертекстуальности. Вместо реалистически достоверных и полнокровных образов героев в романе действуют «говорящие машины» [2: 113, 116]. Елинековским персонажам – среднестатистическим типам – отказано в праве на самобытный внутренний мир и духовную автономию. По-брехтовски

очужденное повествование о домашнем рабстве не столько вызывает у читателя чувство кошмара, сколько апеллирует к не замутненному сентиментами рассудку, заставляя иначе взглянуть на привычные явления. Отсюда и специфика представления романного топоса, включающего в себя вполне обыденные, примелькавшиеся составляющие повседневного существования: дом, фабрику, трактир, магазины, альпийскую природу. Они показаны остраненно, а потому неожиданно по-новому.

В самом начале повествования возникает концептуально значимый образ дома, причем не как семейного очага, а как частной собственности. «Плотная завеса отделяет женщину и ее домовладение от прочего люда, тоже обладающего собственным жильем и наделенного своим уделом. У них, у бедняков – свои пристанища, где мелькают их приветливые лица, которые отличаются сплошной безликостью» [3: 7]. Примечательно, что в приведенном отрывке запечатлена кардинально переосмысленная строчка из гимна немецкого поэта Ф. Гёльдерлина «Das nächste Beste», в котором символический образ родины-дома оказывается приютом добрых духов, хранящих дружбу, равенство и целомудрие. В «Похоти» действие разворачивается в напряженной атмосфере общественного расслоения, извечного противостояния богатых и бедных. Писательница с первых строк расставляет точки над *i*: судьба человека предопределена его социальным статусом и материальным благосостоянием, используя марксистское клише, бытие определяет сознание (социологизаторский взгляд Елинек обусловлен в какой-то степени прошлым опытом ее членства в коммунистической партии Австрии [см. 4: 249]). Мечты о сытой и обеспеченной жизни настолько овладевают романскими пер-

© А.Э. Воротникова, 2014

сонажами, что из субъектов они превращаются в объекты собственной потребительской похоти, а их существование предопределяется. Человек есть то, чем он владеет, утверждает с иронией автор, уподобляя своих героев их жилищам – «людишки-домишки» [3: 15], то есть подвергая их закономерной операции овеществления.

Образ дома, традиционно считающегося женской вотчиной, получает негативные коннотации в контексте романа о семейном насилии. Герти ощущает себя пойманной в директорском особняке, как в мышеловке [см. 3: 26], в «клетке для диких зверей» [3: 51] или загоне для скота [см. 3: 264]. Метонимически-метафорическое соотношение женского пространства дома и женского тела рождает неисчерпаемое многообразие образов плоти как «домика-кормушки» [3: 139, 140, 141], «шумящего и пенящегося дома» [3: 183], «каморки» [3: 37], «мест отдыха» [3: 53], «закутка» [3: 139], «скворечника» [3: 167], «темной калитки» [3: 62], «задних дверей» [3: 39] и т. п.

Поскольку «Похоть» является пародией на буколическую литературную традицию, часто встречающимся сатирически переосмысленным образом в романе выступает женское тело как пастбище, на котором пасется мужчина, а также как возделываемая пахарем мать-земля. Елинек широко манипулирует стереотипными представлениями о женском начале как пассивном и природном и мужском как волевом и культурном [см. 5: 32]. Процесс «окультуривания» женской природы лишен в «Похоти» приписываемой ему гармонии, примиряющей и уравнивающей противоположные начала, напротив – насыщен агрессией.

Развенчанию в елинековском произведении подвергаются и другие шаблонные образы, укоренившиеся в западной биполярной культуре. Метафорическую нагрузку в «Похоти» несут многие составляющие окружающего мира, возникающие при этом в форме бинарных оппозиций: свет и тьма, жара и холод. Огонь страсти постоянно пылает в доме Герти и Германа, его яркое сияние превращает их жилище в подобие экрана, на котором местные жители из глубин своей пещерной жизни, как из темного зала, наблюдают за «счастливым» супружеством, состоящим из бесконечной череды совокуплений директора фабрики и его жены. Мотив вуайеризма, любопытствующего подсматривания, смакования увиденного пронизывает все повествование. Подчиненные Германа, сосредоточенные на заработке хлеба насущного и лишенные чувственных удовольствий, с завистью заглядывают в окна директорского дома, напоминающие сияющие витрины магазинов, которые предлагают вожаемые и недостижимые товары.

Ребенок Германа и Герти следит за любовными играми родителей в замочную скважину. В роли наблюдателей оказываются всевидящий автор и ведомый им читатель.

Текст романа представляет собой сатирический противовес эпиграфу, взятому из испанского мистика XVI века Хуана де ла Круса: если в его стихотворении иносказательно изображается духовная свадьба с Богом, происходящая «в потаенном гроте», то есть в интимных глубинах бытия верующего, то в романе физиологический акт совокупления героев, предельно обнаженный и детализированный, всегда имеет место при ярком свете. Насильственные преступления в «Похоти» творятся не под покровом ночи, а на виду у всех, поскольку являются узаконенными в обществе и не подлежат наказанию.

Свет в «Похоти» отчетливо ассоциируется с достатком, богатством, обладанием властью, служащими атрибутами Германа (чье имя совмещает в себе два корня «Herr» – «господин» и «Mann» – «мужчина»), и становится символическим воплощением патриархатного могущества, которое в романе приобретает гиперболлизированный характер божественной силы. Фигура Германа, нагоняющего страх на своих фабричных работников и собственных домочадцев, находится в непосредственной близости к образу христианского бога, узаконивающего отношения господства – подчинения в семейной жизни, и языческих богов, начиная от Приапа с его неиссякаемой сексуальной силой и заканчивая громовержцем Зевсом. Сопутствующий образу Германа божественный свет имеет и еще одну не менее важную смысловую ипостась, традиционно приписываемую мужчине, – разумное начало, противопоставляемое тьме иррациональной женской природы. Сцены совместного времяпрепровождения Герти с мужем, как и оргия со студентами во главе с Михаэлем, молодым возлюбленным героини, освещены ярким светом – бегство протагонистки от мужа происходит под покровом ночи. Ночь – время женщины в «Похоти» – имеет еще и эротический аспект, поскольку ассоциируется с темными чувственными переживаниями, а также подавляемыми преступными страстями. Не случайно тьма выступает пособницей Герти в совершаемом ею убийстве.

Огонь, пылающий в семейном очаге и в чреслах мужа, не согревает героиню, но сжигает ее. От этого губительного жара пьяная Герти спешит навстречу стихиям мрака и холода. Зима, соотносимая с холодом безлюбовья, одиночества, безысходности и смерти, является важным семиотическим кодом. Снег стирает различия, символически воплощая идею обезличенности

елинековских героев, монотонности и бессмысленности их существования. Бесплодная зима ассоциируется с неспособностью порождения чего-то нового, как в прямом смысле – Герти принимает противозачаточные пилюли, так и в переносном – героиня не может внести коррективы в свою жизнь. Образ зимней природы концептуально нагружен. Снег, медленно проникающий в пространство и время протагонистки [см. 3: 74], воспринимается как знак всепобеждающей, безразличной к женщине вечности, торжествующий образ которой появится в заключительных строках. Состояние природы, коррелирующее с состоянием потерянности и безнадежности главной героини, передается фактографически сухо: «Земля сильно обледенела» [3: 90], «Неожиданно вновь начинает идти снег» [3: 154], «На улице все под гнетом льда и снега» [3: 171]. Самоотчуждение внутри человека оказывается параллельным отчуждению от внешней природы. Выступая антагонистом героев, враждебной им силой, природа в то же время переключается в человеческий регистр, метафорически передавая их внутренние ощущения, становясь моделью их жизненной ситуации.

Скупыми штрихами, более напоминающими драматические ремарки, набрасывается схематизированно-упрощенный, в значительной степени условный образ природы, обезличенный, подобно елинековским персонажам, но в то же время метафорически воплощающий примитивизм и пустоту их внутреннего мира, и в этом смысле, наделенный человеческим измерением. Природа в романе вписана в парадигму бессмысленного прозябания, подчинения общебытийному закону эгоистического самоутверждения за счет попрания другого. Этим объясняется появление многочисленных олицетворений природных явлений: «Усталый гравий рассыпан по плитам...» [3: 90]; «За несколько десятилетий эта местность изменилась настолько, что принимает лишь таких людей, которые ей полезны» [3: 225], – сказано о модном горнолыжном курорте; «А гора плюется каменными осыпями в людей, утративших осторожность. Здешние места такими людьми нынче только и кормятся...» [3: 225]; «Солнце стреляет в молодых людей лучами, потому что оно пойдет слишком рано» [3: 227]. «Снег ... насмешливо скрипит» [3: 151] под изнасилованной Герти, пытающейся встать на ноги. Природа напоена страстью уничтожения своих детей. Закон взаимного поглощения определяет отношения в социальной, природной, семейной сферах жизни. В круговороте всеобщей потребительской похоти до неразличимости схожими оказываются люди, вещи, животные, природные явления.

Экологическая тема лейтмотивом проходит через все романное повествование. Герман чувствует себя не только господином в своем доме и на предприятии, но и повелителем окружающей природы. Загрязненные воды, вырубленные леса – результаты «деяний» новоявленного богочеловека. Покорение мужчиной женской природы находит зеркальное отражение в покорении природы вовне. И та, и другая жестоко мстят за себя: первая – способом Медеи – убийством сына, вторая – собственной непредсказуемой дикостью – опасностями, насылаемыми на своего покорителя – человека. Природа, как одушевленное существо, принимает симметричные меры, когда человек бесцеремонно пользуется ею.

В «Похоти» автор отказывается от пасторальной традиции умиительно-восторженного, поэтизированного живописания природных красот. Отчужденная от человека природа создается средствами очуждающей эстетики и существует в романе как рационалистически выверенный конструкт, как преднамеренно скупой выполненная декорация, разрушающая романтически клишированный образ альпийского пейзажа. Безграничность долин и величие гор на полотнах К.Д. Фридриха, апологета романтического мироощущения, оборачивается в «Похоти» ощущением замкнутости и ограниченности – пространством тотальной несвободы. «Вокруг простирается просторный ландшафт... На нашу судьбу, покрытую туманом, наложены довольно свободные пути» [3: 57].

Наряду с обычными топосами окружающего героев мира топосу человеческого тела отводится особое место. Персонажи Елинек выступают в роли объектов чужого влияния или собственных страстей и потребностей, вследствие чего подвергаются деперсонализации. Определенная сущность человека особенно отчетливо являет себя в многочисленных технических и гастрономических метафорах. Тело женщины постоянно сравнивается с машиной, управляемой или ремонтируемой мужчиной, и едой, поглощаемой им. Фаллос отождествляется с орудием труда, рычагом, оружием. Последняя параллель актуализирует закрепленное в культуре стереотипное представление о взаимоотношениях полов как о войне, спорте и охоте. Герман ощущает себя покорителем дикой женской природы, то вздымающейся перед ним огромными скалами, то оборачивающейся непроходимыми растительными зарослями, то возникающей в наиболее частотном в произведении образе лошади. Ландшафт, простирающийся за пределами директорского особняка, находит свое продолжение в ландшафте женского тела. Теле-

сное и природное оказываются единым топосом унижения и боли.

Эрос и Танатос как два основополагающих бытийных принципа правят бал в мирке елинековских героев, служащем моделью общечеловеческого существования. Образ эрекции, постоянно испытываемой Германом, приобретает переносное значение, становясь метафорой все новых и новых амбиций директора, его крайнего индивидуализма, самодовольства и властолюбия. Мужчины в романе (Герман, Михаэль, даже маленький сын) стремятся «явить себя другому человеку в более крупном формате» [3: 130]. «Стать больше, чем мы есть» [3: 201] – кредо удачливых хозяев жизни, в которой простым работягам, напротив, приходится пригибаться пониже. Обыгрывая образ большого и малого размеров, автор с усмешкой констатирует действительную незначительность и несамодостаточность псевдогероев, усредненность их мыслей, чувств и образа жизни.

Столь же всеобъемлющ и образ похоти: это и сексуальное желание, и властолюбие, и потребительство, и страсть обогащения, и жажда социального успеха, и не до конца осознанное стремление к истреблению себе подобных, и тяга к смерти. Одна из первых сцен, напоминающая кинокадр, – земля, испачканная свежей кровью и усыпанная птичьими перьями, может рассматриваться как идейная квинтэссенция произведения. Флюиды насилия наполняют романное пространство, поразительно однородное, практически бессобытийное, подобное тому, которое наблюдается в порнографических произведениях. Как пишет С. Зонтаг со ссылкой на Т. Адорно: «...порнографические тексты не содержат завязки, кульминации и развязки, без которых нет литературы. Порнографическое повествование сляпано так, что использует для начала любую дурацкую отговорку, а начавшись, может продолжаться бесконечно» [6: 68]. Закон дурной повторяемости определяет и бездуховное, бессмысленное существование героев елинековского антипорнографического произведения. «Нескончаемая песня» [3: 91] звучит из стереоустановки в директорском доме. Мужчины с фабрики оглушены временем [см. 3: 74]. Герман, как Бог, пребывает в вечности. «Время ничего не может поделаться с таким вот мужчиной» [3: 89], – иронически комментирует автор. Его время – это бесконечно длящийся солнечный день. Образ директора типичен для любой эпохи, поскольку живущая в нем энергия порабощения и унижения себе подобных не иссякает на протяжении всей человеческой истории. «Каждый день одно и то же» [3: 47] – формула несвободного существования романских персонажей.

Женщина пребывает в тени своего мужа, ее срок ограничен, и бессмертие ей дарит только муж, из плоти которого она рождается каждый раз [см. 3: 37]. Мужчина узурпирует женское пространство и время. Теневое существование Герти аллегорично соотносено с метафорическим образом «кожи-тени» из феминистского романа западногерманской писательницы В. Штефан «Линька» (1975). В отличие от Штефан, героине которой удается выйти из тени, бросающей на ее существование мужчиной, Елинек не питает никаких иллюзий относительно возможностей женской эмансипации.

Бессмертие героев «Похоти» – пародия на божественную вечность. Образ Танатоса маячит на страницах романа, отвоювая равные с Эросом права и постепенно утверждая себя в качестве единственной бытийной силы. Упавшие к ногам Герти одежды напоминают мертвых животных [см. 3: 20], «мертвые тушки» [3: 93] лежат в морозильной камере, дома простого люда называются могилами [3: 97], а их обитатели лежат в своих кроватях, как на смертном одре [см. 3: 17]. Любовное ложе – могила, уготованная Герти ее мужем [3: 145]. Доски лыж их сына «могут стать и досками его гроба» [3: 170]. Бешеный ритм современной жизни, неистребимое в молодых людях желание успеть сполна насладиться ею, оборачиваются, по Елинек, стремительным бегством навстречу концу: «Они нетерпеливо вливаются в ряды тех, кто скоро тихо уснет навеки» [3: 250]. Бездуховное потребительское существование романских персонажей приравнивается автором фактическому небытию.

Логическим завершением истории семейного насилия на внешнесобытийном уровне становится убийство ребенка, совершаемое обезумевшей Герти. В лице сына она расправляется с отцом, по образу и подобию которого был создан мальчик. Если рождение сына значило для Германа обретение бессмертия («Перед отцом больше не маячит лик смерти» [3: 80]), то гибель ребенка должна была означать конец его родителя. Однако выход за пределы порочного круга заведенного хода жизни больше выглядит кажимостью, поскольку убийство мальчика кардинально не меняет бессмысленного существования Герти: оружием борьбы с насилием она выбирает то же насилие, внося свою лепту в продолжение его вечной эстафеты.

Итак, образ человека в романе «Похоть» «существенно хронотопичен» [1: 235]. Изменение его status quo представляется невозможным, как невозможным представляется и конец бездуховного прозябания «одномерного человека». Говоря словами М. Бланшо, «нет конца там, где царит конечность» [цит. по: 7: 28].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Сб. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
2. Hoff D. von. Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion / D. von Hoff // Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek / Hg. von Christa Gürtler; mit Beiträgen von Alexander von Bormann. – Frankfurt a. M.: Verl. Neue Kritik, 1990. – S. 112-119.
3. Елинек Э. Похоть / Пер. с нем. А. Белобратова / Э. Елинек. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 320 с.
4. Vis V. Darstellung und Manifestation von Weiblichkeit in der Prosa Elfriede Jelineks / V. Vis. – Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien : Lang, 1998. – 266 S.
5. Bovenschen S. Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kultur-geschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen / S. Bovenschen. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp Verl., 1979. – 280 S.
6. Зонтаг С. Мысль как страсть / С. Зонтаг / Сост., общ. ред., пер. с франц. Б. Дубина. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997. – 208 с.
7. Керимов Т.Х. Неразрешимости / Т.Х. Керимов. – М. : Академический Проект; Трикста, 2007. – 218 с.

*Воротникова А.Э.
Доктор филологических наук, профессор кафедры иностранных языков, Воронежский государственный педагогический университет.
E-mail: vorotnikovaanna2013@yandex.ru*

*Vorotnikova A.E.
Doctor of Philology (PhD), professor of the Department of Foreign Languages, Voronezh State Pedagogical University.
E-mail: vorotnikovaanna2013@yandex.ru*