



- Лошине // Маска Красной Смерти. СПб., 1993. С. 66). Далее цитируется это издание с указанием страниц.
- <sup>5</sup> «Almost the same johnswort springs from the same perennial root in this pasture» (*Thoreau H. D.* Op. cit. P.1445).
- <sup>6</sup> *Торо Г.Д.* Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1962. Далее цитируется это издание с указанием страниц.
- <sup>7</sup> «If ever I should wish for a retreat, wither I might steal from the world and its distractions, and dream quietly away the remnant of a troubled life, I know of none more promising than this little valley». (*Irwing W.* Op. cit. P. 65).
- <sup>8</sup> См: *Левинтон А.* Предисловие // *Готорн Н.* Новеллы. М.; Л., 1965. С.14.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> *Hawthorne N.* Rappaccini's Daughter // *Hawthorne N.* Selected Stories and Sketches, 1970. Далее цитируется это

- издание с указанием страниц; *Готорн Н.* Дочь Рапачини // *Готорн Н.* Новеллы. М., 1965. Далее цитируется это издание с указанием страниц.
- <sup>11</sup> «The water, however, continued to gush and sparkle into the sunbeams as cheerfully as ever. A little gurgling sound ascended to the young man's window, and made him feel as if the fountain were the immortal spirit that sung its song unceasingly and without heeding the vicissitudes around it, while one century embodied it marble and another scattered the perishable garniture on the soil» (*Hawthorne N.* Op. cit. P. 330).
- <sup>12</sup> «Successive nations perchance have drank at, admired, and fathomed it, and passed away, and still its water is green and pellucid as ever. Not an intermitting spring» (*Thoreau H.D.* Op. cit. P. 1458).

УДК821.112.2.09–31+929 Мюллер

## МОДАЛЬНОСТЬ ТРАВМЫ: ГОРОД В РОМАНЕ ГЕРТЫ МЮЛЛЕР «ПУТЕШЕСТВИЕ НА ОДНОЙ НОГЕ»

Д.С. Кабанова

Университет Иллинойса, Урбана-Шампейн, США  
E-mail: dkabano2@uiuc.edu

На материале не переведенного на русский язык романа современной немецкой писательницы Герты Мюллер рассматриваются взаимоотношения между принципами репрезентации травмированного сознания и принципами репрезентации городского пространства в постмодернистском романе, обнаруживается их внутренняя взаимосвязь.

**Ключевые слова:** теория травмы, репрезентация пространства, «роман большого города», мимесис, Герта Мюллер, Анри Лефевр.

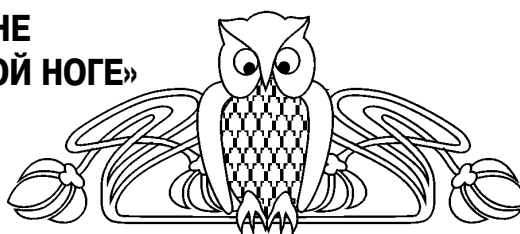
**A Traumatic Modality: the City in Herta Müller's «Reisende auf einem Bein»**

D.S. Kabanova

Herta Müller's *Reisende auf einem Bein* provides material for reflection on complex correlation between traumatic subjectivity and representation of urban space in postmodernist *Großstadtroman*. Bringing together post-Lacanian trauma theory and Henri Lefebvre's concept of space, the article argues that the fragmented city in *Reisende* is not only a textual manifestation of traumatic experience, but simultaneously a therapeutic reconstruction of the possibility of symbolizing trauma.

**Key words:** trauma theory, postmodern subjectivity, representation of urban space in the novel, Herta Müller, Henri Lefebvre.

...Определяют лик города Дзаиры отношения, связывающие пространственные измерения и события былых времен: к примеру, расстояние от земли до фонаря и ноги узурпатора, что был там вздернут; проволоку, протянутую от фонарного столба к ближайшему балкону, и гирлянды, украшающие путь, которым следовал кортеж в день бракосочетания королевы; расположение водостока и исполненное важности движение по



нему kota, что прошмыгнул в окно за упомянутым балконом; траекторию снаряда канонерки, вынырнувшей из-за мыса, и ядро, ударившее в водосточную трубу; дырявые рыбацьи сети и трех стариков, что, починяя их на молу, рассказывают в сотый раз про канонерку узурпатора, который был как будто бы побочным сыном королевы, в пленках брошенным на этом же молу.

*Итало Кальвино.* Незримые города

Оформление в 1990-е гг. теории травмы как самостоятельного направления в гуманитарном знании опиралось на знаменитое высказывание Жака Лакана о необходимости возвращения к Фрейду: «смысл возвращения к Фрейду есть возвращение к фрейдовскому смыслу»<sup>1</sup>. Эта намеренно «темная» формула стимулировала новую волну интереса к текстам Фрейда, которые были изрядно скомпрометированы критикой со стороны разных дисциплин, накопившейся с момента смерти основателя психоанализа. Позже Лакан будет доказывать применимость своего обновленного варианта фрейдизма не только к индивидуальному, но и к коллективному; теория травмы стала местом встречи Лакана, Фрейда и постмодернистского жизненного опыта, провозгласившего себя травматичным по определению. Интерес к теории травмы для западных ученых<sup>2</sup> состоял еще и в том, что этот раздел критической теории позволял преодолеть методологическую неопределенность постмодернизма, недостаток действенного начала в нем, поскольку теория травмы не ограничивается описанием механизмов действия исторической травмы. Теория травмы пропитана изначальным клиническим пафосом



психоанализа, она направлена на исцеление, на то, чтобы избавиться от травмы, озвучив, проговорив ее.

Немецкая культурная и литературная история XX в. была особенно продуктивной почвой для развития теории травмы. Книги Джулии Хелл<sup>3</sup> и Черити Скрибнер<sup>4</sup>, описывающие текстуальные и культурные репрезентации двух главных событий в немецкой истории XX столетия (соответственно комплекса событий периода фашизма/холокоста и крах социализма), во многом определили способы концептуализации исторической травмы в гуманитарных науках и показали, что современная немецкая литература представляет богатый материал для исследования индивидуальной, коллективной, исторической травмы.

Мы обратимся к роману «Путешествие на одной ноге» («Reisende auf einem Bein», 1989)<sup>5</sup> немецкой писательницы Герты Мюллер (р. 1953). Она родилась и выросла в Румынии, в 1987 г. по политическим мотивам эмигрировала в Берлин и стала лауреатом множества престижных литературных премий. Ее стихи, романы, рассказы, эссе переведены на двадцать языков мира; на русский язык из прозы Мюллер переведен один рассказ<sup>6</sup>. Рассматриваемый роман пока не знаком русскому читателю. Его героиня Ирене эмигрирует в Германию из неназванной страны в Восточной Европе (Румыния), казалось бы, чтобы избежать политического преследования, но, как выясняется, еще и потому, что ее грызет экзистенциальная тоска. Эта тоска только усиливается, когда Ирене приходится приспособливаться к эмигрантской жизни в Берлине. Она скитается по общежитиям для эмигрантов, с трудом ориентируясь в пространстве большого города и в своих чувствах по отношению к нескольким мужчинам, которых она встречает в Берлине. Ирене ощущает себя изолированной от мира и пытается держать тоску по дому под контролем, но ее жизнь – это постоянный кризис восприятия. Надежда вернуть жизни смысл, когда у нее появится место, которое она может считать своим, исчезает в тот самый момент, когда Ирене понимает, что и ее новая квартира, о которой она так долго мечтала, – это пространство, которое подчиняется тем же непонятным правилам, что и весь город. Тем не менее, наблюдая за городской жизнью и привыкая к месту, которое она не может приучиться называть своим домом, Ирене понемногу приходит к пониманию того, что она пройдет через испытание чередой эмоциональных и философских сдвигов и примирится с новой версией себя, ставшей старше, мудрее и наблюдательнее.

Как и все произведения Мюллер, роман привлек большое внимание критики. Одни рассматривают его с позиций теории травмы, другие сосредотачиваются на способах подрыва в романе модернистской эстетики, третьи – на проблемах лиминальности/маргинальности, которые присутствуют в тексте на уровне категорий национальной культуры и гендера. Роман ставит вопрос,

полностью созвучный критической теории: что это значит, писать не изнутри данной культуры, а находясь на самом ее краю? Их трех обозначенных подходов наиболее содержательным и проблемным представляется прочтение романа с позиций теории травмы.

Бригит Хейнс привлекает роман для подтверждения своего тезиса о «диалектике исторической специфики и вневременной универсальности»<sup>7</sup>, присущей любой травме. В романе Мюллер она усматривает изображение такой травмы, которая «несомненно имеет место, однако ее причины ускользают от репрезентации, поскольку они в принципе не синтезируются в понимании отдельной личности»<sup>8</sup>. В героине романа Ирене она видит типичного «травмированного индивида» с «типичными, хотя исторически специфичными, симптомами»<sup>9</sup>. Травма в прочтении Хейнс полностью объясняет внутренний мир героини, потому что он не просто изменяется под воздействием травматичного опыта, а основан на способе травматической реакции на внешний мир. Хейнс показывает, что героиня «нормализует» травму: на протяжении почти всего романа Ирене испытывает эмоции, переживаемые при травме – притупление всех ощущений, распад личности. Исследовательница находит много общего между состоянием героини романа и клинической картиной травмы в психиатрии (обсессивно-компульсивное расстройство, страх, раздвоение личности), определяет источник травмы (опыт жизни в тоталитарной Румынии и переезд в Германию), однако в способах борьбы с травмой обнаруживается нечто необычное. Героиня слишком переменчива, слишком мало обращает внимания на свою травму, что превращает ее в «постмодернистского кочующего субъекта», чья идентичность ни к чему не привязана и направляется исключительно желанием. По мнению Хейнс, к концу романа Ирене приобретает некоторую власть над собой, удачно преодолевает самую глубокую стадию травмы, научается жить со своими симптомами, а возможно, и наслаждаться ими. Из анализа Хейнс, таким образом, следует, что даже необычная травма преодолевается с помощью известных, описанных в психоанализе приемов.

Для Лин Марвен, подчеркивающей автобиографизм романа, присутствие травмы в нем заключается в самом акте его написания, а также в способах репрезентации тела. Образы тела в романе строятся по той же стратегии, что и повествование в целом: растворение границ, растворение личности, фрагментация, т.е. «повествовательная форма как бы имитирует последствия травмы»<sup>10</sup>. Этот роман – не просто «стенограмма» травмы, а текст, сознающий свою литературную природу; это «артефакт» травмы, в котором «уничтожена граница между реальным и нереальным, между дискурсом и историей»<sup>11</sup>.

Вопросы маргинальности/лиминальности в романе, а также сознания, перемещенного из род-



ной культуры в новую, раскрывают работы Карин Бауэр<sup>12</sup> и Антье Харниш<sup>13</sup>, но самым продуктивным подходом к «Путешествию...» представляется обращение к теме города. Эта объемлющая весь роман тема сводит воедино проблемы травмы и последствий эмиграции, с одной стороны, и жанра, культурной и художественной политики, с другой. Изображение города в романах часто служит отправной точкой для рассмотрения разнообразия уровней текста; посмотрим, как «Путешествие...» нарушает условности модернистского романа о городе, и это направление анализа послужит, мы надеемся, ключом к постмодернистской эстетике романа, к проблемам травмы и субъективности в нем.

Маргарет Литтлер исследует «постмодернистское» переживание опыта городской жизни в романе и полагает, что город в романе представляет собой «расплывчатое и противоречивое»<sup>14</sup> место. Само это слово располагает роман в традиции жанра «романа большого города» (Großstadtroman), и с точки зрения сюжета, и с точки зрения того, как создается в тексте образ города. Попадая из «сельского», идиллического (пусть извращенного социализмом) пространства «другой страны» в город, героиня переживает отчуждение, хорошо знакомое всем протагонистам «романа большого города». Отчуждение, согласно жанровой конвенции, передается путем персонафикации города, превращения города в своеобразного «Другого» для протагониста, с тем чтобы герой имел возможность «смотреться» в город, видеть свое отражение в нем и в финале предстать (или не предстать) обновленным, заново родившимся человеком. И в нашем тексте есть множество примеров изображения города то в качестве объекта, на который устремлено внимание героини, то в качестве «Другого», чей взгляд устремлен на саму героиню.

Но изображение города в романе не вполне вписывается в эту модель. Отступление романа от канонического модернистского изображения города состоит в том, что город перестает быть местом, к которому протагонист ощущает свою принадлежность, а превращается в концептуальное пространство урбанистического пейзажа, что предопределяет совершенно иные принципы репрезентации города.

В «Производстве пространства» Анри Лефевр утверждает: «Любой живой организм есть пространство, и ему принадлежит пространство: он живет в определенном пространстве, а также производит это пространство»<sup>15</sup>. Искусство, по Лефевру, заключается в том, чтобы «увести из наличного пространства, от того, что близко, вдаль, <...> к символам, в пространства репрезентаций»<sup>16</sup>. Это добавление в концепцию искусства как мимесиса в той ее части, что касается способов воплощения пространства в искусстве. Текстуальное отражение пространства (лефевровский «символ») призвано маскировать подлежащие тексту механизмы концептуализа-

ции, т.е. процессы символического производства пространства. Таким образом, художественное пространство не *воспроизводится* по принципу подражания, мимесиса, а *конструируется* на уровне концепции и текста и тем самым присваивается.

«Путешествие...» бросает вызов жанру «романа большого города» и тем, что концептуализация города сопровождается здесь концептуализацией способов изображения города, саморефлексией по поводу образов города. Сквозные метафоры, на которых строится восприятие города героиней, и авторская репрезентация этого восприятия – это «случайность» (Zufall), «пустота» (Leere), «направление» (Richtung), «пересадка/перемена/граница» (Umsteigen/Abwechslung/Grenze), «близость» (Nähe) и «оборотная сторона» (Rückseite). Они постоянно используются не для прямого описания художественного пространства, а для метафоризации отношений и положения персонажей относительно друг друга и при этом создают впечатление фрагментации, разорванности пространства. Важно отметить, что эта метафорика относится не столько к содержанию, сколько к функции репрезентации: она не только концептуализирует городской опыт героини, но и проливает свет на принципы репрезентации города в романе. Относительно фрагментированного переживания постмодернистского города эти метафоры можно оценить как миметические, но они одновременно метафоризируют динамичность репрезентации, модальность конструирования текстуальной репрезентации городского опыта личности.

Метафора случайности, Zufall, выражает самосознание текстом своей литературной природы и, более того, саму модальность репрезентации жизненного опыта в романе. Ирене отдает себе отчет в случайных совпадениях визуальных, исторических, эмоциональных впечатлений, которые она переживает в Берлине<sup>17</sup>; на интертекстуальном уровне сам роман является «совпадением»: он продолжает постмодернистскую модель репрезентации города, впервые предложенную Итало Кальвино в «Незримых городах» (1972), где повествователь, Марко Поло, утверждает, что города состоят из впечатлений, которые они производят на приезжих, из динамики, взаимоположенности и функционирования элементов города, как их воспринимают приезжие и городские жители. В романе Кальвино имя героини «Путешествия...», Ирен, является именем самого необычного из описываемых городов, города, который существует исключительно в восприятии и репрезентации: «Кублай-хан ждет, чтоб Марко рассказал, как выглядит Ирена изнутри. Но это невозможно: что представляет собой город, с плоскогорья именуемый Иреной, Марко так и не узнал, но, впрочем, это и не важно, тот, кто там окажется, увидит не ее, Ирена – название города, который виден издали; если же смотреть вблизи, он будет называться по-иному.



Для тех, кто миновал его не заезжая, и для тех, кто им пленен и выбраться не может, город разный; он один, когда ты приезжаешь туда впервые, и другой, когда ты покидаешь его, чтобы больше не вернуться, и каждый из двух городов заслуживает своего названия; возможно, я уже описывал Ирину под другими именами; возможно, я о ней одной и говорил»<sup>18</sup>.

Предпосланная настоящей статье цитата из Кальвино воплощает способ репрезентации в «Путешествии...»: это репрезентации, имеющая в виду прежде всего соотнесенность между элементами целого, а не сами эти элементы, она нацелена на механизмы текстуализации пространства, а не на пространство, получающееся в результате текстуализации, она заинтересована в функции репрезентации больше, чем в ее содержании, она направлена на «бормотание, изливающееся из трещин», если вновь воспользоваться словами Кальвино.

Это прочтение подтверждается прочими организующими метафорами «Путешествия...», которые все работают на создание городского пространства как динамичного, хотя и прерывистого, *текстуального* континуума. Иными словами, вся эта метафорика обнажает механизмы символизации, задействованные в создании текстуальной репрезентации пространства.

Городское пространство в романе организуется как направление (Richtung), когда Ирене, застряв между вращающихся дверей, ощущает только направление своего движения, или когда она в состоянии полного бессилия как бы позволяет своей квартире пройти сквозь себя: «Ирене проволокла чемодан через лестничную клетку. Потом насквозь через нее прошел коридор. Потом кухня. Потом ванная...»<sup>19</sup>. Пространство может быть непредставляемым, замещаться ярлыком «пустота» (Leere), обозначающим провал в символизации; пространство может быть представлено в терминах обмана или вывернуто наизнанку с тем, чтобы показать его собственную оборотную сторону: «Листья деревьев были оборотной стороной листьев. Деревья – оборотной стороной деревьев. Весь город был оборотной стороной города»<sup>20</sup>.

Неожиданной всего Ирине концептуализирует пространство с помощью категории «близости». Во время поисков «внутреннего содержания дня» («eine innere Vorstellung vom Tag»), она размышляет: «Наверное, это содержание было как-то, чем-то прикреплено ко сну... к теплоте кожи. Наверное, к цвету полов, на которые падает свет. К направлению стрелки компаса, или к близости парка. А может быть, к автобану... Или к книге. Я это выясню, когда у меня будет квартира»<sup>21</sup>.

Хотя и получение собственной квартиры не приносит ей душевного спокойствия, важно, что ее поиски смысла идут через осмысление пространственных соотношений, степени близости между предметами. Героине исключительно

важно, что между отдельными элементами разорванного городского пространства можно установить смысловую близость, и поиск этих смыслов – и значит связующих линий в хаосе своего жизненного опыта – она ведет на протяжении всего романа.

Этот поиск предопределяет «кочевую субъективность» героини; такой тип субъективности можно понимать, вслед за Лаканом, как осознание того факта, что субъективность не бывает статичной, а представляет собой серию изменяющихся позиций субъекта. Мы полагаем, что именно это осознание объясняет необычность травмы Ирене; такое понимание совмещает событие, послужившее причиной травмы, и постоянство, «нормализацию» травмы, о которой пишет Б. Хейнс, в цепочку изменчивых субъективностей.

Прочтение «Путешествия...» сквозь призму теории травмы дает возможность предположить, что фрагментация пространства в романе является текстуальным результатом либо некоего события-травмы, либо изначально травмированной, вобравшей в себя травму как норму, постмодернистской субъективности. При этом отчуждение пространства в тексте может быть интерпретировано одновременно и как симптом травмы, и как механизм, позволяющий преодолеть последствия травмы. Как фрагментация пространства оказывается необходимым условием для вскрытия механизмов текстуализации большого города, способов изображения человеческих переживаний в урбанистической среде, точно так же разорванная картина города в романе оказывается необходимым условием для воплощения опыта травмированного сознания в целостном тексте. Именно прием фрагментации позволяет травме обрести свой голос, стать осязаемой, наглядной для читателя, и диалектика двух временных измерений травмы, о которой шла речь в начале работы, объясняет возможность одновременного переживания симптомов травмы и ее излечения.

«Путешествие...» Мюллер подходит к «роману большого города» со столь же саморефлективных позиций, как и роман Кальвино. Роман Мюллер открывает новые пути и в изображении травмы, не столько размышляя о травмированном сознании, сколько своей формой воплощая такое сознание. Поскольку внешние «симптомы травмы» являются единственным способом доступа к переживанию травмы, фрагментированный город «Путешествия...» предстает не просто как текстуальное воплощение травмы, но и терапевтическая конструкция: символизируя травму, мы исцеляемся от ее последствий. Изображение города в романе – своего рода эквивалент беседы с психоаналитиком как для героини, так и для всего текста; и этот сеанс разговорной терапии даже отчасти успешен, поскольку именно его фрагментированная природа гарантирует возможность текстуальной репрезентации символических структур.





## Примечания

- <sup>1</sup> *Lacan J.* The Freudian Thing, or the Meaning of the Return to Freud in psychoanalysis // *Écrits: The First Complete Edition in English.* Trans. Bruce Fink. N.Y.; L., 2006. P. 337.
- <sup>2</sup> Важнейшие работы по теории травмы: *Caruth C.* Trauma: Explorations in Memory. The Johns Hopkins University Press, 1995; *Schama S.* Landscape and Memory. N.Y., 1996; *Leys R.* Trauma: A Genealogy. University of Chicago Press, 2000; *Edkins J.* Trauma and the Memory of Politics. Cambridge University Press, 2003.
- <sup>3</sup> *Hell J.* Post-Fascist Fantasies: Psychoanalysis, History and the Literature of East Germany. Durham, 1997.
- <sup>4</sup> *Scribner C.* Requiem for Communism. Cambridge, 2003.
- <sup>5</sup> *Müller H.* Reisende auf einem Bein. Berlin, 1989.
- <sup>6</sup> *Мюллер Г.* Эссе / Пер. с нем. М. Белорусца // Иностранная литература. 2005. № 4.
- <sup>7</sup> *Haines B.* The Unforgettable Forgotten: The Traces of Trauma in Herta Müller's «Reisende auf einem Bein» // *German Life and Letters.* 2002. 55/3 July P. 268.
- <sup>8</sup> *Ibid.* P. 266.
- <sup>9</sup> *Ibid.* P. 272–273.
- <sup>10</sup> *Marven L.* Body and Narrative in Contemporary Literatures in German: Herta Müller, Libuše Moniková, Kerstin Hensel. Oxford University Press, 2005. P. 83.
- <sup>11</sup> *Ibid.* P. 103.
- <sup>12</sup> *Bauer K.* Tabus der Wahrnehmung: Reflexion und Geschichte in Herta Müllers Prosa // *German Studies Review.* 1996. Vol. 19, № 2. May. P. 257–278.
- <sup>13</sup> *Harnisch A.* Ausländerin im Ausland: Herta Müller's «Reisende auf einem Bein» // *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur.* 1997. 89/4. P. 507–520.
- <sup>14</sup> *Littler M.* Beyond Alienation: The City in the novels of Herta Müller and Libuše Monikova / Haines B., ed. Herta Müller. Cardiff, 1988. P. 36.
- <sup>15</sup> *Lefebvre H.* The Production of Space. Trans. Donald Nicholson-Smith. Boston, 1991. P. 170.
- <sup>16</sup> *Ibid.* P. 231–232.
- <sup>17</sup> «Alles, was Irene sah, war ein Zufall. Es hätte auch anders sein können. Und es war auch anders, schon im nächsten Augenblick» («Reisende...», 75).
- <sup>18</sup> *Calvino I.* The Invisible Cities. Trans. William Weaver. San Diego; N.Y.; L., Inc., 1978. Русский перевод Н. Ставровской, использованный и в эпитафии, цит. по: <http://calvino.viesel.ru/mainframeset.html>
- <sup>19</sup> «Irene trug den Koffer durch Stiegenhaus hoch. Dann ging der Flur durch sie hindurch. Dann eine Küche. Dann ein Bad...» («Reisende...», 38–39).
- <sup>20</sup> «Die Blätter der Bäume waren die Rückseite der Blätter. Die Bäume waren die Rückseite der Bäume. Die ganze Stadt war die Rückseite der Stadt» («Reisende...», 58).
- <sup>21</sup> «Vielleicht hing diese Vorstellung zusammen mit dem Schlaf... Mit der Wärme der Haut. Mit der Farbe der Fußböden vielleicht, auf die das Licht fiel. Mit der Himmelsrichtung, oder mit der Nähe eines Parks. Vielleicht mit einer Autobahn... Oder mit einem Buch. Das wird sich herausstellen, wenn ich eine Wohnung hab» («Reisende...», 36).