

**Юлия Исапчук
(Украина)**

**„Стена” Марлен Гаусгофер:
австрийский вариант изоляции**

В 2020 г. германисты праздновали двойной юбилей Марлен Гаусгофер (1920-1970) – 100 лет со дня рождения и 50 – со дня смерти. Австрийская писательница известна, прежде всего, своим романом „Стена” („Die Wand”), который вышел свет в 1963 г. Это был ее третий и самый успешный роман (литературная премия А. Шницлера) в сравнительно непродолжительной литературной карьере. В одном из интервью автор назвала данное произведение „самой важной своей книгой”, подчеркнув маловероятность снова найти столь удачный исходный материал для будущих текстов (Белобратов 1994: 278). В начале 1980х творчество М. Гаусгофер по-новому открыли в контексте популярности феминистической критики и женского письма; данная методологическая практика активно применяется к анализу текстов писательницы до сих пор (Arlaud 2019: 111-158, Brüns 1998, Duden 1986: 73-101, Frei Gerlach 1998, Lange-Kirchheim 2007, Morrien 1996; Улюра 2020). Актуальность писательницы в наше время неожиданно усилил внелитературный фактор – пандемия, когда замкнутость пространства, ограничения передвижения и привычной коммуникации превратились в новую реальность повседневности. Именно об этом идет речь в анализированном романе М. Гаусгофер, если смотреть на него с позиций современной литературоведческой антропологии (Тарнашинська 2009).

В основе завязки сюжета лежит фантастический элемент, связанный с появлением невидимой стены, которая отделяет женского нарратора от внешнего мира и привычного сосуществования с людьми. Схожий композиционный триггер встречается, к примеру, в известных романах американских классиков научной фантастики – „Вся плоть – трава” („All Flesh is Grass”, 1965) К. Саймака и „Под куполом” („Under the Dome”, 2009) С. Кинга. Полагаем, перспективно изучить „Стену” и в компаративистском ключе, и в аспекте сайнс фикшна.

Дальнейшая цепочка событий после катастрофы, излагаемая безымянной героиней в формате дневника-ретроспекции с вспышками памяти из „нормального” прошлого, демонстрирует попытки само-рефлексии личности в период душевного надлома в классическом реалистическом стиле письма. Реципиент на протяжении довольно монотонного развития действия все же

пребывает в ожидании кульминации, причем с негативной коннотацией. Речь не идет о спасении и возвращении к ситуации до апокалипсиса („Deus ex machina”), а скорее о разрушении хрупкого мира, созданного в условиях тотальной изоляции. Поэтому внезапное появление другого человека несет в себе лишь агрессию и смерть. Открытый финал романа дополнительно усиливает асоциальность героини, готовность к одиночеству и к борьбе за выживание: „Когда в ноябре началась зима, я решила писать эти заметки. Последняя попытка. Не смогла бы усидеть всю зиму за столом, ломая голову над вопросами, на которые ни один человек, вообще никто на свете не сможет дать ответа. На записки ушло почти четыре месяца. Теперь я совершенно спокойна. Заглядываю на шаг вперед, да и только. Вижу, что это еще не конец. Жизнь продолжается. ... Воспоминания, горе и ужас останутся, еще и тяжелая работа, пока я жива” (Haushofer 2005: 238). У. Шайкерт напоминает о своеобразной манере писательницы оставлять читателя в конце текста „в безвременной рамке вне надежды и безнадежности” (Duden 1986: 16). На наш взгляд, завершение книги воспринимается самым жизнеутверждающим эпизодом на фоне общей меланхолической тональности повествования.

„Стену” можно анализировать, исключая национальный фактор, несмотря на то, что в романе представлена проблематика обще-человеческого направления на примере австрийского хронотопа и с реализацией со стороны австрийской писательницы. Мы немного остановимся на австрийскости данного текста, так как считаем, немаловажно учитывать социо-исторический контекст книги и фигуру автора.

М. Гаусгофер создает типичный образ обыкновенной 40-летней австрийки, переживший Вторую мировую войну, недавно овдовевшей матери двух дочерей-подростков. Женщина чувствовала себя загнанной лошастью, погруженной в рутину и семейных обязанностях: „Раньше я всегда куда-то бежала, постоянно впопыхах, все время дергалась, поскольку куда бы я ни прилетела – везде приходилось подолгу ждать. С тем же успехом можно было плестись к пункту назначения. ... Вероятно, продолжала жить только потому, что всегда могла укрыться в семье. А в последние годы мне все время казалось, будто мои самые близкие тоже переметнулись к врагу, а жизнь стала по-настоящему серой и мрачной” (Haushofer 2005: 192).

Столь редкие воспоминания повествователя о семье носят либо нейтральный характер (муж), либо негативный (проблемные тинейджеры), без называния их имен. Супруг является ей во сне и действует, как успокоительное: „Я отбивалась и кричала или думала, что кричу, и вдруг они все пропали, а кровать рывком остановилась. Кто-то наклонился надо мной, и я узнала своего мужа. Совершенно ясно видела его и больше не боялась. Я знала, что он умер,

и была рада еще раз увидеть его лицо, родное, доброе человеческое лицо, которого так часто касалась прежде” (Haushofer 2005: 213-214). Также его образ всплывает при эпизоде с золотыми часиками (подарок) как проявление желания украшать жену.

Образ дочерей связан скорее с завышенными ожиданиями от материнства – маленькие дети постепенно вырастают и превращаются в несносных подростков: „Когда сегодня думаю о дочках, все вижу их пятилетними, и мне кажется, что уже тогда они ушли из моей жизни. Верно, в этом возрасте все дети начинают уходить из жизни родителей; мало-помалу они превращаются в посторонних нахлебников. Но происходит это так незаметно, что почти не ощущаешь” (Haushofer 2005: 35); „Потом я уже никогда не была счастлива. Все безнадежно изменилось, и я перестала жить по-настоящему” (Haushofer 2005: 176). Протагонистка романа иногда вспоминая о них, уясняет, что их ждет такая же трагическая участь, как и других застывших (мертвых) людей по ту сторону стены. Биограф Д. Штригль, исследуя и после смерти М. Гаусгофер засекреченный бракоразводный процесс, приравнивает „Стену” к радикальному ответу писательницы на семейную кабалу, потому что лишь катастрофа освобождает героиню от семьи (Strigl 2000a: 33). В целом женщина отделяется от семьи, пытаясь осознать свое нынешнее положение без лишних сантиментов о прошлом.

Если говорить о непосредственном месте действия романа, то оно локализовано в северной части горного массива Альп, уходящего на юго-восток, где в распоряжении нарратора две долины и горные луга. В одной из альпийских долин героиню и застигает врасплох стена. Топографично эта локация связана с рождением и детством М. Гаусгофер в семье лесника (Фрауенштайн, Верхняя Австрия) – „универсум зелени и разнообразия живого” (Arlaud 2019: 39) – идиллический образ такого рода и лежит в основе творчества писательницы.

Благодаря параноидной запасливости мужа кухни Луизы – Гуго Рютглинга – (примечательно, только эти эпизодические персонажи названы по имени), в охотничьем домике которого женщина и пре-бывает, она обеспечена основной провизией для экстренных случаев (спички, лекарства, соль и т.д.). В данном случае речь идет об угрозе атомной войны в период эскалации отношений между Западом и СРСР, а стена сначала расценивается повествователем наинovelшим видом оружия массового поражения: „идеальное оружие, оставляет ландшафт нетронутым, просто убивает людей и животных. Правда, намного лучше, если оно и зверей пощадит, но, очевидно, это было невозможно. Сколько существует человечество со своими войнами, столько им нет дела до животных. Когда же яд – я полагала, что это какой-то

яд – прекратит свое действие, территорию можно будет оккупировать. Судя по умиротворенному виду жертв, они не страдали; из всех дьявольских выдумок человека эта показалась мне самой гуманной” (Haushofer 2005: 36). В связи с этим В. Бунцель анализирует „Стену” в аспекте непреднамеренного насилия над природой и целенаправленного – в отношении культуры и человека (Bosse 2000: 116). Пространственно-временные характеристики цен-трального локуса романа показывают Австрию середины XX в? ека крошечной туристической точкой на огромной геополитической карте мира.

Поэтика заглавия текста предусматривает интерпретацию феномена барьера, где условная стена является рубежом экзистенции и отправной точкой к новой реальности. Она подразумевает принцип порога (Predoiu 2016: 72), дуальность и динамику перехода на уровне структуры текста, перформативность действия (Arlaud 2019: 17-38). Р. Баттисон акцентирует парадоксальность названий текстов М. Гаусгофер: часто используются метафоры закрытого пространства (к примеру, стена, мансарда) с описанием изоляции женского персонажа (Arlaud 2019: 41).

В романе стена очерчена сначала как „холодное и гладкое препятствие там, где не могло быть ничего, кроме воздуха. ... что-то вроде оконного стекла” (Haushofer 2005: 13). Популярный тезис, якобы первоначальное название текста содержало эпитет стеклянный („Die gläserne Wand”), опровергает ее биограф Д. Штригль (ср. Strigl 2000b: 246 и Strigl 2004). Следующий этап идентификации прозрачного нечто – номинация: „я начала называть эту штуку стеной, ведь как-то я должна была ее именовать, раз она тут вдруг появилась” (Haushofer 2005: 15-16). Буквальное соприкосновение с преградой вызывает ожидаемую реакцию – естественный страх неизвестного и непонятого, что сопровождается первыми жертвами (мертвые поползень и птица), а также неудачным намерением разрушить ее ударом кулака. Дальнейшие действия – визуализация объекта: „Что-то такое, как стена, просто не должно существовать. То, что я обозначала её зелеными ветками, было первой попыткой поставить ее на место, раз уж она тут” (Haushofer 2005: 26) свидетельствует о необходимости обозначить определенные материальные маркеры бесформенной непробиваемости.

После недолгих раздумий о причинах появления стены читатель убедится в готовности принятия повествователем чужеродного элемента, который откорректирует схему дальнейшей жизни: „Сте-на настолько стала частью моей жизни, что часто неделями я не вспоминаю о ней. А если и вспомню, она кажется мне не страшнее кирпичной стенки или садовой ограды, что преграждает мне путь. Да и что в ней особенного? Предмет из вещества, состава которого я не знаю. Таких предметов в моей жизни всегда было более чем достаточно. Из-за стены вынуждена начать абсолютно новую жизнь, однако по-настоящему

меня волнует то же, что и раньше: рождение, смерть, времена года, рост и распад. Стена просто такая штука, не живая и не мертвая, на самом деле мне она безразлична ... В один прекрасный день придется ею заняться, ибо я не хочу оставаться тут навсегда. Но до тех пор не желаю иметь с ней никаких дел” (Haushofer 2005: 130-131). За два с лишним года изоляции очевидна эволюция восприятия стены – от состояния растерянности до игнорирования.

Прежде всего, М. Гаусгофер создает картину жизни за стеной. Неспроста украинский перевод романа использует именно такой вариант названия (Гаусгофер 2020), перенося акцент с феномена преграды на механизмы адаптации человека к новой реальности. В связи с этим вполне оправданно интерпретировать роман в качестве женского варианта робинзонады (Arlaud 2019: 127-142, Bosse 2000: 193-205, Roebing 1998, Torke 2011), что совпадает с классической транзитивной сюжетной моделью психологической робинзонады (Попов 2004).

Пережив момент столкновения со стеной, женщина в качестве самозащиты, углубляется в однообразный деревенский быт, ког-да изнурительная работа отгоняет навязчивые мысли. Поэтика повседневности наглядно проявляется в детальном распорядке дня с обустройством жилья (охотничий домик с пристройками и хижина в горах), борьбой за урожай картофеля и бобовых, охотой на диких зверей и уходом за домашними животными, заготовкой сена и дров на зиму. Явные метаморфозы городской жительницы, которая умудряется сэкономить и приумножить свой провиант, оттеняют простые радости человека, отрезанного от цивилизации: эпизоды лакомства сладкой малиной и забытого вкуса хлеба, дремота на солнце и любования звездным небом. Неспешное созерцание красот окружающего мира, особенно среди высоких альпийских трав, дарит (ночное) умиротворение: „Я поворачивалась спиной к стенке и засыпала. Впервые в жизни я была умиротворена, не довольна или счастлива, а именно умиротворена” (Haushofer 2005: 166), исчезает страх темноты.

Иначе проживаются обычные явления природы, связаны со сменой времен года (дождь, снег, мороз, оттепель и т. д.), которые теперь определяют намерения человека согласно цикличности сезонов. Примечательны эпизоды с грозой, сначала в долине, а потом высоко в горах, сопоставление их с городскими – незаметными, безобидными и уютными за толстым стеклом окон. Здесь стихия накрывает с головой, когда после крошечной тьмы „вдруг на целую минуту все стихло, это было еще хуже раскатов грома. Чудилось, над нами стоит великан, расставив ноги и размахивая огненным молотом, и как саданет им по нашему игрушечному домику” (Haushofer 2005: 79). В целом героиня постепенно и достаточно умело выстраивает нужные модели поведения, пытаясь выжить в непривычных для нее условиях.

Вынужденная отрешенность от людской суеты ставит перед протагонисткой ряд традиционных онтологических и эсхатологических вопросов, о которых она раньше не особо задумывалась. В данном случае записи заменяют возможность привычного общения и становятся одной из форм изолированной коммуникации индивидуума с гипотетическим собеседником либо со своим скрытым Я: „Иногда пытаюсь вести себя как робот: сделай то, пойдти туда, не забудь сделать это. Но помогает только на короткое время. Плохой из меня робот, я все еще человек, мыслящий и чувствующий, ни от того ни от другого мне не отучиться. Поэтому вот сижу и пишу обо всем, что произошло, и нет мне дела, съедят ли мыши мои записки или нет. Мне важно писать, уж если не с кем больше поговорить, приходится вести бесконечную беседу с самой собой. Больше я никогда ничего подобного не напишу, ведь, когда все допишу до конца, в доме не останется больше ни клочка бумаги, на котором можно писать” (Haushofer 2005: 183-184).

Женщина мыслит в аспекте архаических мифологических категорий – бинарных оппозиций (начало-конец, жизнь-смерть), создает космос из хаоса прошлой жизни (Бокшань 2020: 8). „Иногда ясно осознавала свое состояние и состояние всего нашего мира, но не могла вырваться из этой скверной жизни. Скука, часто нападавшая на меня, была скукой скромного любителя роз на машиностроительном конгрессе. Я провела на этом конгрессе почти всю жизнь, удивительно, как это в один прекрасный день я не умерла от тоски” (Haushofer 2005: 192). Здесь М. Гаусгофер говорит и о проблемах общества потребителей (Strigl 2004). Рефлексия нарратора конкретизируются опытом и отстраненным взглядом извне, без обычной спешки, из чего следует, что жизнь – игра людей без реализации подлинных стремлений, с иллюзией внутренней свободы и самообманом.

Результаты самоанализа героини касаются и определения своего гендера и возраста. Естественно, иной ритм жизни с преобладанием тяжелого физического труда и однообразного питания на фоне внутренних переживаний экстраситуации – все в комплексе – сказывается на телосложении и восприятии телесности. Женственность округлости форм заменили худощавость и мускулистость, кудри и украшения – бесформенная стрижка и мозолистые руки, тело трансформировало циклы; к удивлению женщины, она стала выглядеть моложе. Изменения на уровне физиологии повлекли за собой расплывчатость идентификации: „Иногда я была ребенком, собирающим землянику, потом – пилящим дрова юношей, а сидя на скамейке с Жемчужинкой на тощих коленях и глядя на заходящее солнце – очень старым, бесполом существом” (Haushofer 2005: 72). Постоянный контакт с природой и фактор асоциальности позволили соотнести себя с деревом: „Я не безобразна, но и не привлекательна, похожа

скорее на дерево, чем на человека, на жилистый коричневый ствол, изо всех сил цепляющийся за жизнь” (Haushofer 2005: 72). Появилась осознанность своего пути, когда бремя ответственности (согласно инструкциям социальных институций) с хаосом в голове и внутренней неудовлетворённостью индивидуума становится излишними и смешными. Сравнивая себя с дилетанткой из прошлой жизни, она искренне надеется использовать шанс познать свое Я.

Кульминационный момент внутренней метаморфозы протагонистки романа происходит во второе лето „за стеной” на альпийских лугах. Такой прием позволяет М. Гаусгофер подчеркнуть координаты антиномии „верх – низ” и „цивилизация – природа”. Именно высоко в горах после монотонной работы героиня часто погружается в свой внутренний мир. Состояние медитации корреспондирует с пространством над миром людей, когда женщина отождествляется с отстраненным зрителем человеческих игр в имитацию. „Время на скамейке перед хижинкой было настоящей жизнью, личным опытом, хоть и не полностью. Мысли почти всегда опережали глаза и искажали истинную картину” (Haushofer 2005: 182) – к такому противоречивому умозаключению приходит повествователь. Очевидно, женщину пугает слишком глубокое автопогружение, которое может усилить меланхолию и чувство одиночества. Онирические моменты в тексте усиливают полубредовое состояние женщины, когда от реальности с застывшими по ту сторону стены людьми и зверьми не спасает надежда о благополучном исходе, а сны наяву либо ночные кошмары лишь усугубляют эмоциональный настрой, не давая ответы на мучительные вопросы.

Помимо терапевтической фиксации на бумаге происходящего (Battiston 2010), гаусгоферской отшельнице помогают выжить животные. К примеру, Ш. Гербрехтер предлагает взглянуть на текст, плавно переходя от звериного и экологического письма (*écriture animale* и *écriture écologique*) к экографии (*Ökographie*) (ср. Arlaud 2019: 75-92 и Herbrechter 2004). При отсутствии „человеческой” персониферы животные выполняют функцию замещения и являются основными персонажами наряду с безымянной женщиной-повествователем. „Мне бросилось в глаза, что я нигде не назвала своего имени. Я почти забыла его, да будет так! Никто меня этим именем не зовет, значит, его больше нет. И не хочу, чтобы оно когда-нибудь появилось в глянце-вых журналах победителей” (Haushofer 2005: 39). К. Шмидейлл указывает на первоначальное наличие у героини имени Иза (Isa), исходя из рукописного варианта условно первой части романа (Bosse 2000: 46-49).

Однако безымянность центральной фигуры романа может стирать грань между ней и автором, отчасти акцентируя внимание на автобиографичной практике интерпретации текста. Вместе с тем, автономность нарратора является

константою повествования, поскольку способствует поляризации автора и персонажей, автора и читателя, а также коррелирует антропологическую направленность текста (Мацевко-Бекерська 2010: 202-204). Кроме того, в нашем случае подчеркивается антропологический инструментарий исследования мира животных (Геллер 2005: 7-16, Кна́рек 2019, Фесенко 2011: 3), образы которых детально прописаны.

„Со мной остались только животные, и я потихоньку начала чувствовать себя главой нашей диковиной семейки” (Haushofer 2005: 42). Постоянную компанию протагонистке составляют корова Белла (символ материнства и витальности) и Кошка (символ женской непокорности и самостоятельности), гармонично дополняя друг друга. Позже к ним на время присоединятся котятка Жемчужинка и Тигренок, а потом и Бычок. Они появятся в жизни женщины из-за стены, в поисках защиты у человека. Еще одного члена пос-тапокалиптического сообщества (Рысь) она знает из былой жизни и с он стает ее поводырём (на образе собаки подробнее остановимся дальше).

Выбор представителя бестиария со стороны писательницы не был случайным и сводится к домашним животным. „Красивая корова, изящная, кругленькая, серо-коричневая. Почему-то она производила впечатление веселого молодого животного. Ее манера поворачивать голову, ошипывая с кустов листья, напоминала движение грациозной кокетливой молодой женщины, глядящей через плечо влажными карими глазами. Я сразу полюбила корову, так радовала она мой глаз” (Haushofer 2005: 32). Белла становится и даром (кормилица), и тяжелым испытанием для повествователя, ибо требует постоянного трудоемкого ухода (от ежедневной дойки до рождения теленка). Женщина неизменно тревожится о будущем „сестры” в случае своей смерти, и эта мысль мотивирует ее не сдаваться.

Появление на свет Бычка становится вызовом для неподготовленной женщины, но дальнейшее состояние блаженства двух матерей (животного и человека) компенсирует все сполна. „Он был исключительно красивым и сильным животным, и очень добро-душным. Порой клал тяжелую голову мне на плечо и сопел от удовольствия, когда я почесывала ему лоб. Может, позже он и стал бы диким и насупленным. Но тогда был просто огромным теленком, доверчивым, игривым и всегда не прочь наесться досьта. Полагаю, он был не так умен, как мать, да и зачем ему быть умным” (Haushofer 2005: 230).

Приблудившаяся кошка, поначалу очень недоверчива, будет постоянно демонстрировать свой независимый нрав (эпизод с горными лугами), присущий ее природе: „Она продолжала шипеть на Рыся, такая худюющая, серая в черную полоску деревенская кошка, мок-рая и голодная, но всегда наготове защищаться зубами и когтями” (Haushofer 2005: 43); привлекая внимание своей внешностью:

„когда она обсохла, я поняла, что зверек красив, невелик, но изящен. Красивее всего были глаза – большие, круглые и янтарные” (Haushofer 2005: 43). Родившаяся от нее пушистая кошечка Жемчужинка с великолепной белой шерстью и более покладистым характером – „роскошное сказочное существо” (Haushofer 2005: 94) – изначально была обречена на гибель. Оставшийся из следующего приплода Тигренок также недолго будет умилять женщину: „совершенно не похож на мать: необузданный, требующий любви и внимания проказник. Его страстью был театр, роли же оставались неизменными: злобный хищник, отвратительный и ужасный; маленький котеночек, беспомощный и вызывающий жалость; задумчивый мыслитель, чуждый всего обыденного (эту роль он ни разу не выдержал более двух минут), и глубоко оскорбленный, уязвленный в своем мужском достоинстве кот” (Haushofer 2005: 167). Старая кошка окажется более живучей, по сравнению со своими детенышами, и станет другом человеку: „в действительности она больше нужна мне, чем я ей. Я могу разговаривать с ней, гладить, ее тепло передается через мою ладонь и, проникая в тело, утешает меня. Не верю, что я ей нужна так же, она мне” (Haushofer 2005: 45). Возможно, смерть молодого поколения, не знавших жизни вне гетто, свидетельствует о неприспособленности живых существ к новым реалиям.

Самым близким для героини является охотничья (баварская легавая) по кличке Рысь, с темной рыжевато-коричневой шерстью и добрыми карими глазами. Свое странное имя он получил по местному обычаю: именно так здесь принято называть всех охотничьих собак. Внимательный слушатель, неутомимый спутник вылазок в лес, жизнерадостный утешитель и добродушный защитник, он становится настоящим другом и источником оптимизма для своей по природе невеселой хозяйки: „Я никогда не видела его угрюмым более трех минут. Он просто не мог противиться радоваться прелестям жизни. ... Одной из самых замечательных сторон его натуры было то, что он считал правильными и замечательными все мои начинания, но тут таилась и опасность: при его поддержке я часто решалась на неразумные и рискованные поступки” (Haushofer 2005: 101, 147). Поэтому гибель собаки из-за встречи с незнакомцем не является очередной потерей, а приравнивается к катастрофе: „Теперь нет больше Рыся, нет моего друга и стража, а желание раствориться в белом покое, где не будет боли, иногда очень велико. ... Он был моим шестым чувством. Когда он умер, у меня словно что-то ампутировали. У меня что-то отняли, и отняли навсегда. ... Хуже всего, что без Рыся я чувствую себя на самом деле одинокой” (Haushofer 2005: 129-130). В целом собака – сквозной образ в прозе М. Гаусгофер, он часто сопоставляется с образом мужчины-партнера (Brüns 1998: 77-80) и не демонизируется, как это часто встречается в мировой литературе (Геллер 2005: 143).

Чужак разрушает своим неожиданным появлением хрупкий мирок, построенный на доверии и любви, в котором женщина чувствует ответственность за прирученных зверей. Она болезненно переносит потерю своих домашних питомцев и диких зверей, но отчетливо осознает: „Выхода нет, ведь пока в лесу есть хоть одно живое существо, которое я могу любить, я буду любить его; а если когда-нибудь действительно никого не останется, я перестану жить” (Haushofer 2005: 140). Героиня пытается понять Чужого, возможно, еще одного случайно выжившего, и приходит к выводу: „сочувствие – единственная форма любви, что сохранилась у меня к людям” (Haushofer 2005: 197)..

Следует также учитывать антипатриархальную направленность творчества М. Гаусгофер, когда фигура мужчины зачастую приравнивается к виновнику и убийце (ср. Brüns 1998, Frei Gerlach 1998, Lange-Kirchheim 2007). На наш взгляд, вынужденное убийство незнакомца обостряет скрытую мизантропию отшельницы, которую она постепенно осознает и окончательно принимает. Антропоцентризм замещается биоцентризмом: человек не просто становится в один ряд с другими живыми существами, а теряет свой статус сверхсущества (ср. дет. про эволюцию философских взглядов „животное – человек” от Аристотеля через Гегеля до Хайдеггера: Тимофеева 2017). Поэтому животное у автора приравнивается к партнеру, причем эмпатичному и разумному, в отличие от не всегда здравомыслящего человека (Knápek 2019: 57-58).

Нарратор позиционирует себя миролюбивой особой, домоседкой-фаталисткой. Женщина с отвращением охотится на диких зверей в лесу, прежде всего Рысь и отчасти она, нуждаются в мясе при таком скудном рационе: „чувствовала себя больной. Я знаю, это оттого, что все время приходится убивать. Попыталась представить себе, что может чувствовать тот, кому убийство в радость. Не получилось. Волоски на руках встали дыбом, а во рту от отвращения пересохло. Видимо, таким надо было родиться. Мне удалось научиться проделывать это по возможности быстро и ловко, но никогда к этому не привыкнуть. Долго лежала без сна в потрескивающей темноте и думала о маленьком сердце, которое в кладовке над моей головой превратилось в кусок льда” (Haushofer 2005: 122). В романе отчетливо распознается призыв: „Не убивать”, что является одним из лейтмотивов творчества писательницы. Поэтому тезис о том, что „нет более разумного чувства, чем любовь. Она делает жизнь более сносной и любящему, и любимому. Да только нам следовало бы своевременно понять, что это была наша единственная возможность, единственная надежда на лучшую жизнь” (Haushofer 2005: 206) стирает границы между человеком и животными, радикально пересматривая традиционные формы взаимодействия между ними.

Не менее важный образ в тексте М. Гаусгофер – белая ворона. Птица корреспондирует со своей семантической окраской, поэтому приравнивается

к изгою среди остальных черных сородичей. Также она связана с погибшей Жемчужинкой, когда белый цвет кошки смертельно опасен в дикой природе (Predoiu 2016: 84). Поначалу протагонистка романа относилась к воронам с пренебрежением, так как в городе они встречались лишь на свалках и вызывали отвращение. Здесь они заменили женщины часы, поскольку ее наручные и будильник пришли в негодность, а птицы прилетали в точно обозначенное время и ждали еду: „Вероятно, они рассматривали меня как некое шикарное учреждение, что-то вроде социального обеспечения, и делались день ото дня все ленивее” (Haushofer 2005: 136). Подкармливая санитаров леса, она восхищается их мегатерпением: „почти не на что надеяться и просто ждать, быть готовым принимать и добро, и зло” (Haushofer 2005: 207) и мысленно примеряет на себя роль стойка. Таким образом коммуникация с птицами помогает человеку выдержать испытания в лесном гетто.

Возвращаясь к вороне-альбиносу, следует подчеркнуть ее образ Чужого для стаи. Писательница создает аналогию восприятия Другого, когда быть иным – равно опасность для остальных „нормальных”. Из-за несхожести с большинством белая ворона крайне близка нарратору, своего рода его alter ego: „Не понимаю, почему другие вороны не любят ее. Для меня она – особенно красивая птица, но для представителей ее вида – отвратительна. Я вижу, как она сидит одна-одинешенька на своей елке и смотрит на лужайку, грустное недоразумение, которого и быть-то не должно, белая ворона. ... Она всегда будет такой отверженной и одинокой, что боится человека меньше, чем своих черных собратьев. Наверное, они до того ее презирают, что брезгают даже насмерть заклевать. Каждый день жду белую ворону и приманиваю ее, а она внимательно смотрит на меня красноватыми глазами” (Haushofer 2005: 218). В аллегорической форме М. Гаусгофер изображает отстраненность и одиночество человека-маргинала в современном социуме среди фальшивой общности одинаковых особ.

Обособленность для изгоев означает шанс на приспособление к новой реальности, когда многое зависит не от общества как институции контроля, а от них самих. Й. Хофанец, применяя теорию третьего пространства Э. Сояя (Э. Соджа), рассматривает изоляцию нарратора в качестве инструмента интеграции, а деконструкцию границ между людьми и животными пространством общности между ними при осознании их природной дифференциации (Chovanec 2014).

Записи женщины заканчиваются фразой о белой вороне, которая ждет человека. Мы полагаем, что птица-альбинос олицетворяет надежду, ведь она появляется в третью осень, когда героиня внутренне смиряется с факторами, независящими от нее, и начинает просто жить, несмотря на будущие трудности:

„Я очень мало могу для нее сделать. Возможно, остатки моих продуктов продлевают жизнь, продлевать которую не следует. Но я хочу, чтобы белая ворона жила, а иногда мечтаю, что в лесу заведется еще одна и они найдут друг друга. Я в это не верю, просто очень хочу” (Haushofer 2005: 218).

Проанализированный роман М. Гаусгофер являет собой необычный вариант адаптации человека к новой реальности в условиях катастрофы и/либо постапокалипсиса в хронотопе австрийских Альп середины XX века. Метафора стены позволяет писательнице обозначить границу между социумом и индивидуумом, цивилизацией и природой. Тотальная изоляция дает возможность по-новому взглянуть на шаблонные взаимоотношения людей и животных, которые не противопоставляются, а кардинально пересматриваются с позиции коммуникации на равных. Поэтика повседневности с (ретроспективной) саморефлексией анонимного женского нарратора раскрывает механизмы и модели приспособления живых существ в аспекте литературоведческой антропологии.

Литература:

- Arlaud, Sylvie, und Lacheny, Marc, und Lajarrige, Jacques, und Cardonnoy du, Éric Leroy (Hg.). Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer: „Die Wand” und „Die Mansarde”. Berlin: Frank und Timme, 2019.
- Battison, Régine. „Marlen Haushofer: écrire pour transcender sa condition de femme”. *Germanica* 46, 2010: 61–72.
- Bosse, Anke, und Ruthner, Clemens (Hg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträteln...” Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen, Basel: Francke Verl., 2000.
- Brüns, Elke. Außenstehend, un gelenk, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 1998.
- Chovanec, Johanna. „Marlen Haushofers die Wand” als Third Space. *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 45 (1), 2014:15-30.
- Duden, Anne u.a. (Hg.). „Oder war da manchmal noch etwas anderes?” Texte zu Marlen Haushofer. Frankfurt/Main: Neue Kritik, 1986.
- Frei Gerlach, Franziska. Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Berlin: Erich Schmidt, 1998.
- Haushofer, Marlen. Die Wand. Roman. St. Pölten-Salzburg: Residenz Verlag, 2005.
- Herbrechter, Stefan: „Nicht, daß ich fürchtete, ein Tier zu werden...” Ökographie in Marlen Haushofers Die Wand. *Figurationen* 15, H. 1, 2014: 41-55.
- Knápek, Pavel. Marlen Haushofer: „Die Wand” unter der Perspektive der Cultural and Literary Animal Studies. *Acta Facultatis Philosophicae Universitat is Ostraviensis. Studia germanistica*. V. 25, Is. 1, 2019: 53-61.

- Lange-Kirchheim, Astrid. „Zur Konstruktion von Männlichkeit bei Autorinnen: Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek“. Männer und Geschlecht. Penkwit Meike (Hg.). Freiburg: Jos Fritz, 2007: 255–280.
- Morrien, Rita. Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn. Würzburg: Königshausen, Neumann, 1996.
- Predoiu, Graziella. Raumkonstellationen in Marlen Haushofers „Die Wand“. Germanistische Beiträge 38, Hermannstadt, 2016: 66-88.
- Roebing, Irmgard. „Ist Die Wand von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?“ Diskussion Deutsch 20, H. 105, 1998: 48–58.
- Strigl, Daniela. Marlen Haushofer. Die Biographie. München: Claassen, 2000.
- Strigl, Daniela. „Eine große Lüge“. Anmerkungen zur Biographie Marlen Haushofers. Wespennest 119, 2000: 31–34.
- Strigl, Daniela. „Die Wand“ (1963) – Marlen Haushofers Apokalypse der Wirtschaftswunderwelt. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr. 15. Juli 2004, zugänglich unter https://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/strigl15.htm (18.11.2021).
- Torke, Celia. Die Robinsonin. Repräsentationen von Weiblichkeit in deutsch- und englischsprachigen Robinsonaden des 20. Jahrhunderts. Göttingen: V & R unipress, 2011: 191-241.
- Belobratov, Alexandr. Pocleclovie Khauskhofer M. Stena: Roman; per. s nem. E. Krepak. Sankt-Peterburg: Fantak, 1994: 279-286 (Белобратов, Александр. Послесловие. Хаусхофер М. Стена: роман; пер. с нем. Е. Крепак. Санкт-Петербург: Фантак, 1994: 279-286).
- Bokshan', Galina. „Mifologichni Stsenarii v Romani Marlen Gaus-gofer „Za Stinoyu“. *Zbornik tez za Materialami Mizhnarodnoi Naukovo-praktichnoi Konferentsii Filosofov'ki Obrii S'ogodennya*” 19 Listopada, 2020 r. Kherson: DVNZ “КНДАЕУ”, 2020: 7-9 (Бокшань, Галина. “Міфологічні сценарії в романі Марлен Гаус-гофер „За стіною“. *Збірник тез за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції „Філософські обрії сьогодення”* 19 листопада 2020 р. Херсон: ДВНЗ „ХДАЕУ”, 2020: 7-9).
- Gausgofer, Marlen. *Za Stinoyu: Roman*; per. z nim Natali Ivanichuk. L'viv: vid-stvo Starovo Leva, 2020 (Гаусгофер, Марлен. *За стіною: роман*; пер. з нім. Наталі Іваничук. Львів: Вид-тво Старого Лева, 2020).
- Gellar, Leonid (red.). “Utopiya Zverinosti. Rerezentatsiya Zhivotnykh v Russkoy Kul'ture”. *Trudy Lozanskogo Simpoziuma 2005*. Lozanna-Drogobych: Kolo, 2007 (Геллер, Леонид (ред.). “Утопия звериности. Репрезентация животных в русской культуре”. *Труды Лозаннского симпозиума 2005*. Лозанна-Дрогобыч: Коло, 2007).
- Matsevko-Bekers'ka, “Lidiya”. Narativ Yak Forma Antropologizatsii Literaturamogo Tvory”. *Pitannaya Literaturoznastva*. Vip. 80, 2010: 199-210 (Мацевко-Бекерська, “Лідія. Наратив як форма антропологізації літературного твору”. *Питання літературознавства*. Вип. 80, 2010: 199-210).
- Porov, Yuriy. *Robnzonada: Traditsiyina Syuzhetna Model'*. *Traditsiyini Syuzheti Ma Obrazi*. Chernivtsi: Misto, 2004: 2470264 (Попов, Юрій. *Робінзонада: традиційна сюжетна модель. Традиційні*

сюжети та образи. Чернівці: Місто, 2004: 247-264).

Tarnashins'ka, Lyudmila. *Literaturoznavcha Antropologiya: Noviy Metodologichniy Proekt u Dzerkali Filosofs'kikh Analogiy*. Slovo i Chas. №5, 2009: 48-61 (Тарнашинська, Людмила. *Літературознавча антропологія: новий методологічний проєкт у дзеркалі філософських аналогій*. Слово і час. №5, 2009: 48-61).

Timofeeva, Oksana. *Istoriya Zhivothnykh*. Moskva: novoe literaturnoe obozrenie, 2017(Тимофеева, Оксана. *История животных*. Москва: Новое литературное обозрение, 2017).

Ulyura, Ganna. *Zhinka za Stinoju. Rezhim Dostupu* <https://nspu.com.ua/novini/ganna-uljura-zhinka-za-stinoju/> (18.11.2021) (Улюра, Ганна. *Жінка за стіною. Режим доступу* <https://nspu.com.ua/novini/ganna-uljura-zhinka-za-stinoju/> (18.11.2021).

Fesenko, Valentina (gol. red.) “Suchasni Literaturoznavchi Studii. Topos Tvarin Yak AntropologiChne Dzerkalo”. *Zbirnik Naukovikh Prats*. Kiiiv: vid. tsentr KNLU, 2011 (Фесенко, Валентина (гол. ред.) “Сучасні літературознавчі студії. Топос тварин як антропологічне дзеркало”. *Збірник наукових праць*. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2011).

Yulia Isapchuk
(Ukraine)

Anthropology of Isolation in „The Wall” by Marlen Haushofer

Summary

Key words: Marlen Haushofer, „The Wall”, Isolation, Literary Anthropology, Literary Animal Studies, Poetics of Everyday Life.

The novel „The Wall” („Die Wand”, 1963) by the Austrian writer Marlen Haushofer (1920-1970) is analyzed from the perspectives of modern literary anthropology. Attention is focused on the poetics of everyday life and the ways of communication during total isolation.

The phenomenon of the barrier that separates the nameless first-person narrator from the usual coexistence with people is considered. The gradual reception of a conditional wall with certain stages is emphasized: identification through naming, state of fear and impulse to destroy an object, its visualization (finding of a material form), equating it to a weapon of mass destruction and consciously ignoring the irritant.

The adaptation means of the female protagonist to the new reality with the opposition „city-village”, and „man-animal” are studied. The poetics of everyday life is clearly demonstrated in the detailed daily routine with the adaption of home (a hunting lodge with outbuildings and a mountains hut), the struggle for the harvest of

potatoes and legumes, hunting for wild animals and caring for domestic animals, hay and firewood harvesting for the winter.

The role of animals in human survival is emphasized on the physical and mental levels. The continual company of the protagonist is Bella the cow (a symbol of motherhood and vitality) and the Cat (a symbol of female rebelliousness and independence), harmoniously complementing each other. Later Pearl the kitten and Tiger the tomcat and then Bull will join them for a while. It is believed that the death of the younger generation, which did not know life outside the ghetto, indicates the inability of living beings to new realities. Another member of the post-apocalyptic community, the dog named Lynx, is an attentive listener, a tireless companion for walks in the woods, a cheerful comforter and a good-natured protector. Lynx becomes a true friend and source of optimism for the first-person narrator unhappy by nature.

The novel also represents the call: „Do not kill”, which is one of the leitmotifs of the writer’s work. Therefore, the thesis that there is no more reasonable feeling than love helps to overcome the boundaries between humans and animals, radically revising the traditional forms of interaction between them. This fact intensifies the hidden misanthropy of the character, which she gradually realizes and finally accepts after meeting a stranger who destroyed her fragile world with his unexpected appearance. Thus, anthropocentrism is replaced by biocentrism: a human does not just become one with other living beings but loses his status as a superbeing.

The chain of events after the catastrophe, presented by the heroine in a memory diary with flashbacks into the „common” past, demonstrates attempts at self-reflection of the person in a crisis, where the wall is only a trigger of existence. Forced detachment from human fuss puts before the protagonist some traditional ontological and eschatological questions, which she had not really thought about before. The reports replace the possibility of habitual communication and become one of the forms of isolated communication of an individual with a hypothetical interlocutor or with his hidden self. The results of the protagonist’s introspection also relate to determining her gender and age. A different rhythm of life with a predominance of hard physical labour and a monotonous diet against the background of internal extrasituation’s experiences affects the physique and perception of her body as an ex-city dweller. The climax of the protagonist’s inner metamorphosis takes place in the second summer “behind the wall” in the alpine meadows. This technique allows M. Haushofer to highlight the coordinates of the antinomy „top-bottom” and „civilization-nature”.

The open ending of the novel, which seems to be the most life-affirming episode in the general narrative, intensifies the protagonist’s antisocial character, readiness for loneliness and the struggle for survival. The woman’s stories end with a phrase about a white crow that is waiting for her. The albino bird complements the novel bestiary, its image corresponds with its semantic colouring, and therefore it is equated with an outcast and demonstrates the perception of the Alien / Other. In allegorical form

M. Haushofer depicts the detachment and loneliness of a marginal person in modern society among a false community of identical persons.

At the same time, the white crow personifies hope, because it appears in the third autumn when the woman internally reconciles herself with factors beyond her control and begins to simply live, despite future difficulties. Isolation for outcasts means a chance to adapt to a new reality when much depends not on society as an institution of control, but you.

In our case, the Austrian version of isolation is presented. The Austrianness of the situation in the novel reveals in the author's figure and its socio-historical context. M. Haushofer creates a typical image of an ordinary 40-year-old Austrian, recently widowed mother of two daughters. Moreover, her sporadic family memories are either neutral (husband) or negative (problem teenagers). The Alpine valley and meadow – the limited heroine's area could be regarded as a symbol of Austria in the middle of the 20th century – a small tourist country on the huge geopolitical map of the world.

In conclusion, M. Haushofer's novel is an original invariant of man's adaptation to the new reality during a catastrophe and/or in the post-apocalyptic world. The metaphor of the wall allows the author to mark the borderline between society and people, civilization and nature. Total isolation makes it possible to take a fresh look at the stereotyped relationships between people and animals, which are not opposed but radically revised from the standpoint of communication on an equal footing. The poetics of everyday life reveals concrete mechanisms and models of the adaptation of living beings to isolation from the perspective of literary anthropology.

იულია ისაპჩუკი
(უკრაინა)

**იზოლაციის ანთროპოლოგია მარლენ ჰაუსჰოფერის
რომანში „კედელი“**

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: მარლენ ჰაუსჰოფერი, „კედელი“, იზოლაცია, ლიტერატურული ანთროპოლოგია, ცხოველთა სამყაროს ლიტერატურა, ყოველდღიურობის პოეტიკა.

სტატიაში თანამედროვე ლიტერატურული ანთროპოლოგიის პოზიციიდანაა გაანალიზებული ავსტრიელი მწერლის, მარლენ ჰაუსჰოფერის (1920-1970) რომანი „კედელი“ („Die Wand“, 1963 წ.). ყურადღება გამახვილებულია ყოველდღიურიურობის პოეტიკასა და, ტოტალური იზოლაციის პირობებში, კომუნიკაციის გზებზე.

განხილულია ბარიერის ფენომენი, რომელიც უსახელო პირველი პირის მთხრობელს გამოჰყოფს ადამიანებთან ჩვეული თანაცხოვრებისგან. ხაზგასმულია პირობითი კედლის თანდათანობით ეტაპობრივად მიღება: იდენტიფიკაცია დასახელების გზით, შიშის მდგომარეობა და ობიექტის განადგურების იმპულსი, მისი ვიზუალიზაცია (მატერიალური ფორმის შესხმა), გათანაბრება მასობრივი განადგურების იარაღთან და ბოლოს, გამალიზიანებლის შეგნებულად იგნორირება.

შესწავლილია გმირი ქალის ახალ რეალობასთან ადაპტაციის პროცესი, „ქალაქი-სოფელი“-სა და „მამაკაცი-ცხოველი“-ს ოპოზიციური წყვილების საშუალებით. ყოველდღიური ცხოვრების პოეტიკა ნათლად ვლინდება დეტალურ, ყოველდღიურ რუტინაში, ახალ რეალობაზე სახლის მორგებაში (სამონადირეო სახლი გარე შენობებით და მთის ქოხი), ბრძოლა კარტოფილისა და პარკოსნების მოსავლისთვის, ველურ ცხოველებზე ნადირობისა და შინაურ პირუტყვზე ზრუნვის საშუალებით. თივისა და შიშის მოსავლის აღება ზამთრისთვის.

ადამიანის გადარჩენის პროცესში პირუტყვის როლი ხაზგასმულია ფიზიკურ და გონებრივ დონეზე. მთავარი გმირის მუდმივ კომპანიონს წარმოადგენს ბელა, ძროხა (დედობისა და სიცოცხლისუნარიანობის სიმბოლო), და კატა (ქალის დაუმორჩილებლობისა და დამოუკიდებლობის სიმბოლო), რომლებიც ჰარმონიულად ავსებენ ერთმანეთს. მოგვიანებით მათ ცოტა ხნით შეუერთდებიან კნუტი პერლა და მამალი კატა, სახელად ვეფხვი, შემდეგ კი – ხარი. ითვლება, რომ იმ ახალგაზრდა თაობის დალუპვა, რომელმაც არ იცოდა ცხოვრება გეტოს მიღმა, მიუთითებს ცოცხალი არსებების ახალ რეალობაზე მორგების უნარის უქონლობას. პოსტაპოკალიფსური საზოგადოების კიდევ ერთი წევრი, ძაღლი, სახელად „ფოცხვერი“, ყურადღებიანი მსმენელია, დაულაღავი თანამგზავრი ტყეში სეირნობისას, ხალისიანი ნუგეშისმცემელი და კეთილი მფარველი. ფოცხვერი ხდება ნამდვილი მეგობარი და ოპტიმიზმის წყარო ბუნებით უბედური პირველი პირის მთხრობელისთვის.

რომანი ასევე წარმოადგენს მოწოდებას: „ნუ მოკლავ“, რომელიც მწერლის შემოქმედების ერთ-ერთი ლაიტმოტივია. ამიტომ თეზისი, რომ სიყვარულზე უფრო გონივრული გრძნობა არ არსებობს, ეხმარება ადამიანებსა და ცხოველებს შორის საზღვრების გადალახვას და რადიკალურად ცვლის მათი ურთიერთქმედების ტრადიციულ ფორმებს. ეს ფაქტი ამძაფრებს პერსონაჟის დაფარულ მიზანთროპიას, რომელსაც იგი თანდათან აცნობიერებს და საბოლოოდ იღებს უცნობთან შეხვედრის შემდეგ, რომელმაც მოულოდნელი გამოჩენით გაანადგურა მისი მყიფე სამყარო. ამგვარად, იცვლება ბიოცენტრიზმი: ადამიანი არა მხოლოდ ერთიანდება სხვა ცოცხალ არსებებთან, არამედ კარგავს ზეარსების სტატუსს.

კატასტროფის შემდგომი მოვლენათა ჯაჭვი, რომელიც გმირმა წარმოადგინა მეხსიერების დღიურში, „საერთო“ წარსულში დაბრუნებით, ასახავს კრიზისში მყოფი ადამიანის თვითრეფლექსიის მცდელობებს, სადაც კედელი მხოლოდ არსებობის გამომწვევია. ადამიანური აურზაურისგან იძულებითი ჩამოშორება გმირის წინაშე სვამს რამდენიმე ტრადიციულ ონტოლოგიურ და ესქატოლოგიურ კითხვას, რომლებზეც მანამდე ნამდვილად არ უფიქრია. შეტყობინებები ცვლის ჩვეული კომუნიკაციის შესაძლებლობას და ხდება ადამიანის იზოლირებული კომუნიკაციის ერთ-ერთი ფორმა ჰიპოთეტურ თანამოსაუბრესთან ან თავის ფარულ მესთან. მთავარი გმირის თვითანალიზის შედეგები ასევე დაკავშირებულია საკუთარი ასაკისა და სქესის დადგენასთან. ცხოვრების განსხვავებული რიტმი, მძიმე ფიზიკური შრომა და ერთფეროვანი დიეტა, შინაგანი ექსტრასიტუაციური განცდების ფონზე, გავლენას ახდენს მისი, როგორც ქალაქის ყოფილი მკვიდრის ფიზიკურ აგებულებასა და მის მიერ საკუთარი სხეულის აღქმაზე. მთავარი გმირის შინაგანი მეტამორფოზის კულმინაცია მეორე ზაფხულს, „კედელს მიღმა“ ალპურ მდელოებზე ხდება. ეს ხერხი მ. ჰაუსჰოფერს საშუალებას აძლევს, გამოეყოს ანტინომის „ზემო-ქვედა“ და „ცივილიზაცია-ბუნების“ კოორდინატები.

რომანის ღია დასასრული, რომელიც, ყველაზე ცხოველმყოფელ ეპიზოდად მოსჩანს მთელ მონათხრობში, აძლიერებს გმირის ანტისოციალურ ხასიათს, მის მზადყოფნას მარტოობისა და გადარჩენისთვის ბრძოლისთვის. ქალის მონათხრობი ამბები სრულდება ფრაზით თეთრ ყვავის შესახებ, რომელიც მას ელოდება. ალბინოსი ჩიტი ავსებს რომანის ბესტიარიას, ყვავის სახე კი შეესაბამება მის აზრობრივ შეფერილობას. ამიტომ ფრინველი გაიგივებულია განდევნილთან და აჩვენებს უცხო/სხვის აღქმას. ალეგორიული ფორმით მ. ჰაუსჰოფერი ასახავს მარგინალური ადამიანის განცალკევებას თანამედროვე, ცრუ საზოგადოების ერთფეროვანი წევრებისაგან.

ამავდროულად, თეთრი ყვავი გამოხატავს იმედს, რადგან ის ჩნდება მესამე შემოდგომაზე, როდესაც ქალი შინაგანად შეურიგდება თავის კონტროლს მიღმა არსებულ ფაქტორებს და იწყებს უბრალოდ ცხოვრებას, მიუხედავად მომავალი სირთულეებისა. გარიყულებისთვის იზოლაცია ნიშნავს ახალ რეალობასთან ადაპტაციის შანსს, როდესაც ბევრი რამ არის დამოკიდებული არა საზოგადოებაზე, როგორც კონტროლის ინსტიტუტზე, არამედ თავად მასზე.

ჩვენს შემთხვევაში, წარმოდგენილია იზოლაციის ავსტრიული ვერსია. რომანში ვითარების ავსტრიულობა ვლინდება ავტორის ფიგურაში და მის სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტში. მ. ჰაუსჰოფერი ქმნის ჩვეულებრივი, 40 წლის ავსტრიელი, ახლახან დაქვრივებული ორი ქალიშვი-

ლის დედის ტიპურ სახეს. უფრო მეტიც, მისი სპორადული ოჯახური მოგონებები ან ნეიტრალურია (ქმარი) ან უარყოფითი (პრობლემური მოზარდები). ალკური ხეობა და მდელი – გმირის შემოსაზღვრული ტერიტორია კი შეიძლება ჩაითვალოს მე-20 საუკუნის შუა ხანებში ავსტრიის სიმბოლოდ – პატარა ტურისტული ქვეყანა მსოფლიოს უზარმაზარ გეოპოლიტიკურ რუკაზე.

ამგვარად, მ. ჰაუსჰოფერის რომანი წარმოადგენს ადამიანის ახალ რეალობასთან ადაპტაციის ორიგინალურ ინვარიანტს კატასტროფის დროს და/ან პოსტაპოკალიფსურ სამყაროში. კედლის მეტაფორა ავტორს საშუალებას აძლევს მონიშნოს საზღვარი საზოგადოებასა და ხალხს, ცივილიზაციასა და ბუნებას შორის. ტოტალური იზოლაცია შესაძლებელს ხდი ახლებურად შევხედოთ სტერეოტიპულ ურთიერთობებს ადამიანებსა და ცხოველებს შორის, რომლებიც არა უპირისპრდება, არამედ რადიკალურად გადაიხედება თანატოლის პოზიციიდან, კომუნიკაციის პირობებში. ყოველდღიურობის პოეტიკა ლიტერატურული ანთროპოლოგიის პერსპექტივიდან ავლენს ცოცხალი არსებების იზოლაციასთან შეგუებისა და ადაპტირების კონკრეტულ მექანიზმებსა და მოდელებს.