

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ**

Е.В. СОКОЛОВА

**«ДИАЛОГ НЕВОЗМОЖЕН...»:
КОММУНИКАТИВНАЯ
ПРОБЛЕМАТИКА
В СОВРЕМЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ
ГЕРМАНИИ**

АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР

**МОСКВА
2008**

***Центр гуманитарных научно-информационных
исследований***

Отдел литературоведения

Автор – *Е.В. Соколова*

Ответственный редактор – *Е.А. Цурганова*

Е.В. Соколова

С 59

«Диалог невозможен...»: Коммуникативная проблематика в современной литературе Германии: (Б. Шлинк, М. Байер, К. Хакер, В. Генацино, К. Крахт): Аналитический обзор / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. литературоведения. – М., 2008. – 128 с.

ISBN 978-5-248-00469-0

Коммуникационная проблематика остается одной из центральных во всей немецкоязычной литературе XX–XXI столетий, именно в ней наиболее полно преломляется недавнее историческое прошлое Германии. С этой точки зрения в настоящем обзоре анализируются некоторые знаковые произведения современности («Чтец» Б. Шлинка, «Летучие собаки» М. Байера, «Смотритель бассейна» К. Хакер и др.), осмысливаются наблюдения немецкоязычных исследователей и выявляется связь коммуникативной проблематики с важнейшими для немецкоязычной литературы XX в. тематическими комплексами – «проблемой немецкой вины», «проблемой поколений», «жизнью большого города» и др. Материалы обзора – произведения современных писателей Германии (1985–2005), отечественные и зарубежные литературоведческие исследования (Д.А. Чугунова, И.С. Рогановой, Е. Агацци, Ф. Хаге, Т. Эрнста и др.) и критические статьи немецкоязычных авторов (1995–2007). Издание интересно как широкому кругу читателей, так и специалистам в области немецкого языка и литературы, вузовским преподавателям истории зарубежных литератур.

ББК 83.3(4Нем)

Содержание

1. Введение	5
1.1 Преамбула	5
1.2 К истории возникновения коммуникативного кризиса в литературе Германии	10
2. Коммуникативная несостоятельность и «проблема прошлого»: «Чтец» Бернхарда Шлинка, «Летучие собаки» Марселя Байера, «Смотритель бассейна» Катарины Хакер	22
2.1 «Непреодоленное прошлое» и границы между поколениями	22
2.2 Не умолчать ни о чем? «Чтец» Бернхарда Шлинка	33
2.3 Звуки, оторванные от смысла: «Летучие собаки» Марселя Байера и «Болезнь Китахары» Кристофа Рансмайра	42
2.4 От безымянности к умолканию: Роман Катарины Хакер «Смотритель бассейна»	55
3. «Искажения коммуникации» в большом городе: Вольфганг Хильбиг, Вильгельм Генацино	63
3.1 Тематический комплекс «большой город»	63
3.2 Возрождение «берлинского романа»	67
3.3 «Тишина» и «молчание» в рассказе Вольфганга Хильбига «Книжный дух»	72
3.4 Одиночество в «большом городе» Вильгельм Генацино: Молчание как необходимая самооборона	75
4. Коммуникативная недостаточность в «новой поп-лите- ратуре»: Романы Кристиана Крахта	87
4.1 Поп-литература 1990-х: «Поп-культурный квинтет» и порожденные им дискуссии	87

4.2 Явления «коммуникативной несостоятельности» в романе Кристиана Крахта «Faserland»	95
4.3 Плоды «коммуникативной несостоятельности»: Роман Кристиана Крахта «1979»	105
5. Заключение	114
6. Указатель имен и заглавий	117
7. Список литературы	124

«Мы приблизимся к ответу на вопрос “Что есть человек?” после того, как научимся видеть в нем существо, в чьей динамической природе и органической способности быть вдвоем совершается и опознается встреча Одного и Другого».

*Мартин Бубер,
«Проблема человека», 1947*

1. ВВЕДЕНИЕ

1.1 Преамбула

«Человек может сам себя одобрять, давать себе задания, слушаться, осуждать, наказывать самого себя, задавать себе вопросы и отвечать на них. Значит, можно также представить себе людей лишь с монологической речью. Они сопровождали бы свои действия разговорами с самими собой...»

*Людвиг Витгенштейн,
«Философские исследования», 1952*

В немецкой прозе 1990–2000-х годов обращает на себя внимание характерная особенность, практически не зависящая от направления, к которому причисляет себя писатель, от его возраста, жанровых и тематических предпочтений, – преобладание формы лирического монолога и неспособность повествователей к диалогу: с родителями, друзьями, любимыми (не говоря уже о соседях и сослуживцах). Литературный персонаж как будто утратил способность к общению с себе подобными.

Предмет осмысления в настоящем аналитическом обзоре – проявления «коммуникативного кризиса», к началу 1990-х годов охватившего западные культуры, в литературе современной Германии. Речь будет идти о «коммуникативной несостоятельности» литературного персонажа, понимаемой как неспособность к полноценному (приносящему удовлетворение) диалогу с Другим, ведущая ко все углубляющемуся чувству одиночества. На примерах текстов Бернхарда Шлинка, Марселя Байера, Катарины Хакер, Вольфганга Хильбига, Вильгельма Генаццо, Кристиана Крахта

выявляются особенности отражения «коммуникативной проблематики» в литературных текстах разных авторов; ее взаимосвязи с другими важными тематическими комплексами немецкой культуры; раскрывается отношение писателей к коммуникативному кризису. Анализ этого круга явлений позволит отследить попытки преодоления коммуникативного вакуума в современной немецкой литературе.

Единственный из отечественных германистов, кто уделяет внимание проблеме «коммуникативной несостоятельности поколения 1990-х годов» [37:20-21], – исследователь из Воронежского государственного университета Д.А. Чугунов [37; 38; 39]. Он отмечает, что типичный персонаж современной молодой прозы – человек, связанный с другими преимущественно формально, в силу жизненной необходимости, не способный делиться с кем бы то ни было душевным теплом, не умеющий сопереживать. Истоки духовной ситуации одиночества, в которой оказался современный европеец, он видит в философии индивидуализма и апологии исключительной личностной свободы, характерных для Запада. С его точки зрения, сосредоточенность на себе, на своих нуждах и потребностях, ведет не просто к неумению замечать «другого», но и к пренебрежению ценностью его существования. Исключительную формальность общения в современном мире, по его мнению, показали К. Крахт («Faserland» [22]), И. Нолль («Натюрморт на ночном столике» / «Röblein rot»)¹, Г. Кляйн («Призывание Слепой Рыбы» / «Anrufung des Blinden Fisches»)², К. Хайн («Вилленброк» / «Willenbrok»)³, продолжив и усилив тенденцию, проявившуюся уже в 1980-е годы, например в повести К. Хайна «Чужой друг» / «Der fremde Freund»⁴. Единичные примеры человеческой дистанцированности друг от друга в литературе 1980-х сменились «настоящим потоком подобных примеров» [37:20] в литературе 1990-х годов.

¹ Noll I. Röslein rot. – Zürich: Diogenes, 1998. – 288 S. – В рус. пер.: Ноль И. Прохладой дышит вечер. Натюрморт на ночном столике: Романы / Пер. с нем. – М.: Слово, 2003. – 448 с.

² Klein G. Anrufung des Blinden Fisches. – В.: A. Fest, 1999. – 200 S.

³ В рус. пер.: Хайн К. Чужой друг: Повесть / Пер. с нем. Б. Хлебникова; предисл. И. Мотылевой. – М.: Радуга, 1987. – 199 с.

⁴ Hein Ch. Der fremde Freund (Drachenblut). – В.: Aufbau, 1982. – 211 S. – В рус. пер.: Хайн К. Вилленброк / Пер. с нем. М. Рудницкого // Иностранная литература. – М., 2001. – № 7.

Д.А. Чугунов справедливо замечает, что герои новейшей литературы Германии чаще всего остаются «пассивными наблюдателями» событий, а если от них требуется участие, испытывают заметный дискомфорт. Их собственные представления о мире существенно отличаются от представлений других людей, а потребность разрешить возникающее противоречие «оборачивается бегством от мира, попытками скрыться от него за маской иронии» [37:20]. Он выявляет также неприспособленность современного литературного героя к семейной жизни, открывающуюся в произведениях И. Шульце, Ю. Франк, Ю. Герман, М. Вальзера, З. Ленца, Б. Леберта, К. Дуве и др. Ни в одной из двадцати девяти историй, составляющих роман И. Шульце «Simple Storys»⁵, не найти изображения счастливого брака. Неспособность современного литературного персонажа к семейной жизни Д.А. Чугунов считает закономерным следствием процессов, протекавших в европейском обществе на протяжении XX в.: главной причиной неумения молодых строить семейные отношения стали кризисы в родительских семьях, связанные с движением «хиппи» и со «студенческим движением» 1960-х годов.

В романах Германии 1990-х, как и вскоре после Второй мировой войны, вновь популярна форма лирического монолога. После известного «кризиса повествования» 1960–1970-х годов, связанного отчасти с «невозможностью наррации» после Освенцима⁶, отчасти – с распространением принципов постмодернизма, происходит постепенный возврат к «традиционному» повествованию, часто – от первого лица.

После крушения «Суперсистемы» (термин Д. Затонского, означающий двухполюсный мир второй половины XX в.) псевдоценности, навязанные идеологией и заменявшие в сознании обывателя «ценности вечные», рассыпались в прах. «Запад – может быть, в большей степени, чем мы, – был травмирован фарсовым финалом Великого противостояния, явственно обозначившим даже не тщету

⁵ Schulze I. Simple Storys: Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz. – B.: Berlin Verlag, 1998. – 303 S. – В рус. пер.: Шульце И. Simple Storys. – М.: Ad Marginem, 2003. – 320 с.

⁶ Высказывание Т. Адорно о «невозможности наррации» после преступлений фашизма впервые прозвучало в 1954 г. (пять лет спустя после другого известного его изречения о «невозможности поэзии после Освенцима») и впоследствии вошло в книгу: Adorno Th. W. Noten zur Literatur I. – B.; Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1958. – S. 61.

затраченных усилий, а их как бы изначальную ненужность ... комедия вражды переросла в комедию сотрудничества и завершилась комедией победы. А в целом это была грандиозная Идеологическая комедия, испепелившая все убеждения, все надежды, все утопии мироустройства»⁷, – пишет Д. Затонский. То, что поначалу было воспринято западным обывателем как великая победа, обернулось одним из самых суровых «вызовов истории». Лицом к лицу с первозданным хаосом оказались не только исследователи «границ человеческих возможностей», яркие творческие индивидуальности, но и в первую очередь – обыкновенные люди. Осознание обыденности апокалипсического мироощущения – одна из важнейших характеристик западной (в том числе и немецкой) прозы «поколения ИКС»⁸, ибо присуще большинству произведений молодых писателей. Осознание это порождает желание высказаться («перед концом»), рассказать свою историю как она есть (или как она видится самому повествователю), ничего не скрывая и не утаивая.

Возврат к повествованию от первого лица; подкупающая искренность, воспроизводящая реальное ощущение тоски по чему-то недостижимому, что при ближайшем рассмотрении оказывается нормальными человеческими отношениями в обычном мире с традиционными ценностями, и одновременно совершенной растерянности перед лицом полного неясных угроз «дивного нового мира». Такова пресловутая «новая искренность» (С. Файбисович), внезапно обнаруженная там, «куда старую и к порогу не пустили и долго тщательнейшим образом следили, чтобы ею нигде не пахло, как и вообще любыми проявлениями чувства, любой попыткой высказывания от имени собственного, не вовсе симулированного “Я”»⁹.

Стремление к монологическому высказыванию отчасти отражает неудовлетворенность самих писателей доступными для них формами межчеловеческой коммуникации – т.е., в конечном счете, может рассматриваться как одно из проявлений кризиса диалогического общения в современном западном обществе. Как писал еврейский немецкоязычный философ Мартин Бубер, «диалог между

⁷ Затонский Д. Постмодернизм: Причины возникновения // Иностранная литература. – М., 1996. – № 2. – С. 282.

⁸ Термин введен канадским писателем Дугласом Коуплендом, автором одноименного романа, и обозначает нынешних тридцатипяти-сорокапятiletних.

⁹ Файбисович С.Н. Вызов // Иностранная литература. – М., 1994. – № 8. – С. 242.

людьми, хотя он обычно находит свое выражение в звуке и слове... может... вестись и без знаков, правда, не в объективно постигаемой форме», ибо «к его сущности относится как будто еще некий внутренний элемент общения», который в «высшие моменты» позволяет ему свершаться «вне сообщаемого или доступного сообщению содержания, даже самого личного по своему характеру, и все-таки не в виде “мистического”, а в полном смысле фактического, пребывающего в общем мире людей и конкретной временной последовательности событий» [29:125]. Только такой диалог способен приносить удовлетворение, не оставляя ощущения «внутренней пустоты». И, как станет очевидным в ходе исследования, именно такой диалог представляется современным немецким писателям невозможным.

Помимо хрупкого, эфемерного «неязыкового пласта», постижимого лишь отчасти, в диалоге имеется и «языковой» – казалось бы, гораздо более «прочный», лучше защищенный от «неверных интерпретаций» и искажений. Однако и он ныне представляется существенно поврежденным и не вполне пригодным для диалогического общения. Язык, полный бессмысленных или безнадежно скомпрометированных, ничего уже не означающих слов, не способен адекватно отражать чувства и мысли. Следовательно, попытка сообщения при помощи такого языка заранее обречена на провал. В странах немецкого языка названный «языковой аспект» коммуникативного кризиса имеет особую традицию, о которой пойдет речь ниже.

Ощущая «непригодность» современного немецкого языка для общения, писатели 1990-х годов и их персонажи предпринимают попытки чем-нибудь его заменить: найти какой-то иной язык, который даст возможность осуществить контакт, преодолеть одиночество. Попытки подобного рода, буквально наводнившие немецкоязычную литературу 1950–1960-х годов, когда немецкий язык ощущался непригодным к «рассказыванию», «стихосложению», общению из-за своей «вины» перед человечеством, вновь участились в 1990-е. Однако все они – будь то абсолютизация языка поэзии, основанного на «значимом молчании» (И. Бахман, П. Целан) или на «фотографичности» (Р.Д. Бринкман); обращение к языкам-заменителям (языку любви – И. Бахман; жестов – Б. Брехт, запахов – П. Зюскинд, звуков – К. Рансмайр, М. Байер, молчания – В. Генаццо, «лейблов» – поп-литература 1990-х); стремление ограничить человеческий контакт сферой невербально-

го (К. Крахт, К. Дуве и др.), – по-прежнему остаются бесплодными, с каждым разом лишь усиливая общее ощущение неудовлетворенности¹⁰.

Еще в конце 1940-х годов М. Бубер констатировал «антропологический кризис» западной цивилизации, обусловленный «прогрессирующим распадом прежних органических форм прямой человеческой жизни» [29:246] и чреватый «новым приступом мирового одиночества» [29:246]. Главное его содержание философ видел в затрудненности полноценного общения «Между» людьми в новых условиях утраты стабильности. «Человеческая проблематика» для М. Бубера – прежде всего проблематика «коммуникативная». «Каждый из нас заключен в панцирь, который мы, привыкнув, перестаем ощущать. Бывают лишь мгновения, когда сквозь него можно проникнуть и возбудить душу к восприимчивости», – писал он еще в 1930 г. в работе под названием «Диалог» [29:132].

1.2. К истории возникновения коммуникативного кризиса в литературе Германии

«Говоря о языке (слове, предложении и т.д.), я должен говорить о повседневном языке. Не слишком ли груб, материален этот язык для выражения того, что мы хотим сказать? Ну, а как тогда построить другой язык? – И как странно в таком случае, что мы вообще можем что-то делать с этим своим языком!»

*Людвиг Витгенштейн,
«Философские исследования», 1952*

В странах немецкого языка ощущение кризиса, связанного с сомнениями в «коммуникативных возможностях» языка, зародилось в начале XX в. Уже тогда многие немецкоязычные – и особенно австрийские – философы и литераторы говорили о том, что

¹⁰ Симптоматичным с этой точки зрения представляется трагизм человеческих судеб тех немецкоязычных писателей 1950–1960-х, в чьем творчестве невозможность полноценного межчеловеческого общения звучала особенно остро: П. Целан покончил с собой в возрасте пятидесяти лет, И. Бахман заживо сгорела в огне пожара в сорок семь, Р.Д. Бринкман погиб под колесами машины в тридцать пять.

язык, как он есть, не способен передать всю полноту человеческого мировосприятия; что ложно понимаемые слова компрометируют понятия, которые означают; что язык как коммуникативная система нуждается в обновлении. Для описания сложившейся тогда ситуации было даже введено обозначение «кризис языка».

С особой остротой тот кризис ощущался в Вене. В какой-то степени он был связан с революцией в физике после того, как на суд науки были представлены теория теплового излучения М. Планка (1899) и теория фотоэффекта А. Эйнштейна (1905). Модель мира, созданная классической физикой, агонизировала – со всех сторон ее атаковали квантовые представления. Тогдашнее состояние языка в немецкоязычных странах, вызванное неизбежным учащением ошибок и искажений языка в периоды бурных социальных потрясений, воспринималось как катастрофа. Так считали Фритц Маутнер, Карл Краус, Георг Штайнер, Гуго фон Гофман-сталь. Этим мало похожих друг на друга авторов объединяло убеждение, что «речь содержит большое количество ошибок и слишком уж часто становится не средством общения, но способом сокрытия мысли и бессмыслицы»¹¹.

О языке много писал австрийский физик и философ Эрнст Мах (1838–1916), предлагавший разрешить кризис в науке с помощью нового истолкования исходных понятий классической физики. В 1922 г. вокруг физика М. Шлика, преемника Э. Маха на кафедре философии Венского университета, сформировался Венский кружок, объединивший философов, физиков и математиков, проявлявших интерес к философии науки. В него вошли О. Нейрат, К. Гёдель, Ф. Франк, Х. Хан, Ф. Вайсман, В. Крафт, Г. Фейгель, Р. Карнап и др. Основной идеей Венского кружка было стремление свести философскую проблематику к формально-логической, сосредоточиться на логическом анализе языка науки, построить непротиворечивый научный язык, способный адекватно передать создаваемую новой наукой картину мира. Объединение имело немалое влияние в научных кругах всего мира и существовало до начала Второй мировой войны.

С Венским кружком связано имя Людвиг Витгенштейна (1889–1951), стоявшего у истоков логического позитивизма и аналитической философии – философских направлений, широко

¹¹ Людвиг Витгенштейн: Человек и мыслитель / Пер. с англ. – М.: Прогресс; Культура, 1993. – С. 174–175.

распространившихся в XX в. Его «Логико-философский трактат» [30, с. 1–73] / «Tractatus Logico-Philosophicus» (1921) преследует как будто бы ту же цель, что и работы других членов Венского кружка, – создать единый язык науки. Однако имеется существенное отличие: в этой работе четко обозначена сфера «невысказываемого» – того, что невозможно выразить языковыми средствами. Витгенштейн причислил к этой сфере все этические вопросы. В «Логико-философском трактате» высказана также и мысль о том, что способом преодоления языкового кризиса могло бы стать признание *значимости* молчания и закрепление за ним этической сферы. «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» [30:73], – гласит знаменитая заключительная фраза «Логико-философского трактата», завершающая «выразимую» его часть и открывающая «несказанную». Сам философ писал в одном из писем Людвигу фон Фикеру: «Моя работа состоит из двух частей: первая часть представлена здесь [в «Трактате». – Е.С.], а вторая – все то, чего я не написал. Самое важное – именно эта вторая часть. Моя книга как бы ограничивает сферу этического изнутри»¹².

В 1920–1930-е годы «значимое молчание» воцаряется в текстах крупнейших австрийских писателей XX в. (Г. фон Гофмансталь, К. Краус, Ф. Кафка, Р. Музиль, Г. Брехт, И. Айхингер и др.).

Что касается Германии, то там кризисные явления начала века не имели такой остроты, как в Австрии, и принимали иные формы. В искусстве первой трети XX в. царил экспрессионизм, мало озабоченный «молчанием» и его «значимостью», зато весьма решительно настроенный на радикальное обновление языка. Из экспрессионизма вышел, в частности, Г. Бенн (1886–1956), написавший в 1941 г. стихотворение «Слово» / «Ein Wort»:

*Вот слово – знак, но в нем начало,
мгновенный смысл, игра с огнем.
Мир замер, небо замолчало,
все сжалось и вместилось в нем.*

*Вот слово – искра, блеск, паренье,
путь млечный, сполохи огня.
И тьма. Как в первый день творенья
в той пустоте, где мир и я...¹³*

¹² Цит. по: Людвиг Витгенштейн: Человек и мыслитель. Там же. – С. 172.

¹³ Бенн Г. Поздние стихотворения / Пер. с нем. Соколовой Е. // Диалог культур – культура диалога: Сб. в честь 70-летия Н.С. Павловой / Сост. Бахши Н.А.; предисл. Зверева А.М. – М.: РГГУ, 2002. – С. 330.

где отождествил Слово с Творцом, увидел в нем Начало, породившее мир, воплотил тождественность Бытию в широком смысле. Отождествление Слова с Жизнью, как и Молчания со Смертью, традиционно для самых разных культур от античности до наших дней (см., например, работу К.А. Богданова¹⁴). Неудивительно, что в поздних стихах Г. Бенна ощутимо возрастает и роль Молчания, в котором явственно читается Смерть («Четыре личных стихотворения» / «Vier Privatgedichte», 1949; «Синий час» / «Die blaue Stunde», 1950; и др.)¹⁵. Молчание, отождествляемое со Смертью, мы будем называть «абсолютным», тем самым отделяя его от «значимого».

Присутствует в литературе Германии середины XX столетия и «значимое молчание». Именно его языком овладевает к старости мудрейший Магистр Музыки из «Игры в бисер» (1943) Г. Гессе (1877–1962): *«Сначала, правда, мне было очень не по себе, очень тяжело, да и стыдно, ибо я то и дело что-то говорил старику или задавал ему вопросы, а он отвечал на все только взглядом; я не был уверен, что мои вопросы и новости не представляются ему просто докучливым шумом. Это смущало, разочаровывало и утомляло меня, я казался себе ненужным и назойливым; что бы я ни говорил мастеру, в ответ я получал только улыбку или короткий взгляд. Право, не будь эти взгляды так полны доброжелательности и сердечности, я мог бы подумать, что старец откровенно потешается надо мной, над моими рассказами и вопросами, надо всей этой пустой затеей моего приезда сюда и моего прихода к нему. Что-то подобное, впрочем, его молчание и его улыбки, в общем, и содержали, они действительно выражали отпор и одергивали, только как-то иначе, на другом уровне и в другом смысле, чем то могли бы сделать насмешливые слова... Какая-то частица его ясной тишины, его терпения и покоя перешла в меня, и вдруг мне стали понятны и этот старик, и перемена, с ним происшедшая, его уход от людей к тишине, от слов к музыке, от мыслей к цельности. Я понял, что мне посчастливилось тут увидеть, и только теперь понял эту улыбку, это сияние; святой и совершенный человек позволил мне часок побыть в своем сиянии, а я-то, болван, хотел развлечь его, расспросить и вызвать*

¹⁴ Богданов К.А. Очерки по антропологии молчания. Homo Tacens. – СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 1998. – С. 188–195.

¹⁵ Бенн Г. Там же. – С. 331–334.

на разговор»¹⁶. Молчание старца предстает «божественным», «просветленным» – каким его видели средневековые мистики (Майстер Экхарт, Мехтхильда Магдебургская), и весьма близким витгенштейновскому.

В другом эпизоде романа, в очередном споре Йозефа Кнехта с извечным «мирским» противником, Плинио Дезиньори, проявляется присущий писателю (наряду с «языковым скептицизмом») «коммуникативный оптимизм», практически исчезнувший в литературе второй половины XX в. Общение между людьми, взаимопонимание между ними, по его представлениям, возможны, правда, достигаются не только за счет вербальной составляющей. Заметную роль в межчеловеческой коммуникации Г. Гессе отводит молчанию (которое опять-таки выступает как «значимое»). *«Можно утверждать, что любой человек на свете способен в принципе объясниться с любым, и можно утверждать, что нет в мире двух людей, между которыми возможно настоящее, без пробелов, непринужденное взаимопонимание, – то и другое одинаково верно. Это Инь и Ян, день и ночь, оба правы, об обоих надо порой вспоминать... Даже будь ты европеец, а я китаец, даже говорили мы на разных языках, мы все-таки могли бы очень многое друг другу сообщить, передать и, помимо того, что поддается точной передаче, очень многое друг о друге угадать и вообразить»*¹⁷.

Сущность национального (немецкого) «значимого молчания», его «содержание» в понимании Г. Гессе отчасти разъясняет Гарри Галлер из «Степного волка» (1927): *«В немецкой душе царит материнское право, связь с природой в форме гегемонии музыки, неведомая ни одному другому народу. Вместо того чтобы помужски восстать против этого, прислушаться к интеллекту, к логосу, к слову, мы, люди интеллигентные, все сплошь мечтаем о языке без слов, способном выразить невыразимое, высказать то, чего нельзя высказать. Вместо того, чтобы как можно верней и честней играть на своем инструменте, интеллигентный немец всегда фрондировал против слова и разума, всегда кокетничал с музыкой. И, изойдя в музыке, в дивных и блаженных звуковых образах, в дивных и сладостных настроениях, которые никогда не претворялись в действительность, немецкий ум прозевал боль-*

¹⁶ Гессе Г. Игра в бисер / Пер. с нем. С. Апта // Гессе Г. Паломничество в Страну Востока. Игра в бисер. Рассказы / Сост. и предисл. Н. Павловой. – М.: Радуга, 1984. – С. 254–255.

¹⁷ Гессе Г. Там же. – С. 281–282.

*шинство своих подлинных задач*¹⁸. Как полагает Г. Гессе, мечта об идеальном языке, «способном выразить невыразимое, высказать то, чего нельзя высказать» (таким языком здесь выступает музыка), характерна именно для немцев.

С ним солидарен и другой титан немецкой литературы XX в. – Томас Манн (1875–1955). В его «Тонио Крёгере», «Тристане», отчасти «Будденброках» и «Волшебной горе» прослеживается восприятие музыки как полной противоположности слову и языку, способной в (гораздо более) полной мере отразить сферу божественного и чувственного. С таким взглядом на музыку спорит его композитор А. Леверкюн из «Доктора Фаустуса» (1947) и терпит в романе жизненный крах – в немалой степени из-за собственной склонности скорее конструировать музыкальные произведения, чем творить их, т.е. навязывать «божественному» структурность, характерную для «человеческого» (языка).

Таким образом, авторы главных немецкоязычных романов середины XX столетия – «Игры в бисер» (1943) и «Доктора Фаустуса» (1947) – не только выражают определенные сомнения в возможностях человеческого языка, как он есть, но и предлагают свой путь «преодоления»: присоединив к языку «значимое молчание», важнейшей составляющей которого и тот, и другой видят музыку.

После Второй мировой войны «кризис языка» в немецкоязычной литературе лишь усугубляется, приобретая, правда, несколько иные формы. На первоначальную ситуацию накладываются представления о «вине языка» в преступлениях фашизма, рождая отвращение к языку, представления о невозможности «наррации» в литературах «виновного языка», многократно усиливая «языковой скептицизм» талантливых писателей (Д. Гёттше [45], Р. Садзински¹⁹, Р. Шнелль²⁰).

Вот как, к примеру, преломляются названные факторы в творчестве И. Бахман (1926–1973), для которой языковая проблематика всегда была чрезвычайно важна. Несмотря на юный возраст (ей было двенадцать, когда Германия присоединила Австрию)

¹⁸ Гессе Г. Степной волк // Гессе Г. Избранные произведения / Пер. с нем., сост. и послесл. С. Апта. – М.: Панорама, 1995. – С. 395.

¹⁹ Sadzinski R. Affirmative Negation zur Sprachphilosophie in der Lyrik Ingeborg Bachmanns // Acta Universitatis Lodziensis. Folia literaria. – Lodz, 1984. – 11. – S. 25–31.

²⁰ Schnell R. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003.

после войны писательница остро чувствовала вину своего народа за преступления против человечности и, как многие современники, «перенесла» эту вину на родной язык, ощутив остройшую потребность в его «обновлении», «очищении от грязи». В ее понимании: если изначальное Слово (в библейском смысле) тождественно Бытию, то слово запятнанное, скомпрометированное, формирует «ущербный мир», «порочную реальность», и, чтобы изменить их, необходимо прежде «спасти язык», очистив от наслоений отвратительной реальности. Всю жизнь И. Бахман, бывшая ученица В. Крафта (одного из членов Венского кружка), автор диссертации о философии М. Хайдеггера и двух эссе о Л. Витгенштейне²¹, стремилась к созданию «истинного», «полноценного» языка (хотя бы в сфере литературы), однако, примеряя на эту роль различные «языковые игры»²², испытывала одно разочарование за другим и в конце жизни пришла к глубочайшему «языковому пессимизму».

Причина логических парадоксов, по Л. Витгенштейну, – частое употребление слов и предложений, которые только кажутся осмысленными, а на самом деле смысла не имеют. Корень всех противоречий заложен в самом языке; задача философа – научиться противостоять языковым мистификациям. В эссе «Выразимое и说不出的...» И. Бахман так прокомментировала эту идею витгенштейновского «Трактата...»: «...Причина парадоксов лежит, должно быть, в том, что в течение сотен лет и в философских работах, и даже в повседневной речи мы употребляли предложения, на первый взгляд исполненные смысла, которые на самом деле никакого смысла не имели; незаметно для себя, мы пали жертвой мистификации, мы были обмануты нашим языком, потому что слепому верили»²³. Соглашаясь с философом по сути, она идет дальше, одушевляя язык, наделяя его свойствами «живого» противника и, соответственно, надеясь его «перевоспитать».

Уместно привести рассуждения М. Бубера из работы «Затмение Бога» (1952) по поводу «затасканности» слова «Бог»: «Мы

²¹ Bachmann I. Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte // Bachmann I. Werke / Hrsg. von Koschel C. e. a. – München: Piper, 1978. – Bd. 4. – S. 12–23; Bachmann I. Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins // Bachmann I. Op. cit. – S. 103–127.

²² Термин введен Л. Витгенштейном в «Философских исследованиях» (1951): Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. – М.: Гнозис, 1994. – Ч. I. – С. 75–319.

²³ Bachmann I. Op. cit. – S. 106.

должны считаться с тем, кто клеймит это слово [“Бог”. – *Е.С.*], потому что не приемлет несправедливости и бесчинств, прибегающих к “Богу” за поддержкой; но мы не должны от него отказываться. Как это понятно, когда кто-нибудь предлагает какое-то время помолчать относительно “последних вещей”, дабы принести избавление используемым не по назначению словам! Но так их не избавишь. Мы не в состоянии отмыть добела слово “Бог” и не можем восстановить его целостность. Но мы можем такое, какое оно есть, запятнанное и изодранное, поднять с земли и водрузить над собой в час величайшей нужды» [29:445]. В отличие от И. Бахмана, М. Бубера не считает, что нужно отказаться от «виноватых» слов (и заменить их новыми) – напротив, он полагает, что, только «подобрав их с земли» и начав употреблять «по существу», можно вернуть словам смысл, а языку – «невинность».

Взгляды современных европейских исследователей на поэтику молчания в немецкоязычной литературе XX столетия отражены в сборнике материалов международного симпозиума (Берлин; Любляна, 1996) [68]. Исследователи Б. Мюллер и П. Шпренгель видят в «молчании» одну из важнейших тем немецкоязычной литературы XX в. и воспринимают его как своеобразный «индикатор модернизма», объясняя неимоверное возрастание его роли в литературе после 1945 г. общим недоверием к языку, сформировавшимся в XX в. и усилившимся после двух мировых войн, а также – порожденными ими сомнениями в метафизических, прагматических и семантических возможностях языка.

А. Рудольф обращается к творчеству Э. Барлаха (1870–1938) и отмечает, что молчание уже в начале XX в. осознается им как единственно возможный способ адекватно выразить «невыразимое словами», – отсюда огромная роль символического языка в поэтике названного автора. Э. Барлах, будучи одновременно и талантливым скульптором, и драматургом, предпринял попытку преодолеть отсутствие смысла в повседневной речи, создал особый язык форм, явившийся своего рода мостом между классикой и модерном, между разными видами искусства. «Визуальный опыт у Барлаха расширяет возможности языка, рационализирует и разъясняет невнятные духовные образы» [68:58], – пишет А. Рудольф.

П. Шпренгель показывает, что у Кафки (1883–1924) молчание в значительной степени представляет собой молчание «посланника» (в религиозном смысле) и теснейшим образом переплетается с одиночеством творца. Оно выступает как одна из раз-

новидностей разговора, представляя собой «значимое молчание» в витгенштейновском смысле: «И молчание можно услышать, его действие порой даже сильнее действия речи» [68:59].

Изменчивые взаимоотношения языков, письменного и устного, – один из краеугольных камней мифопоэтического мировосприятия Э. Канетти (1905–1994), считает Я. Голец. Анализируя «Автобиографию» Канетти, он отмечает тесную связь «акустической маски» как формального элемента личного социального опыта и языка в ситуациях взаимоотношений матери и сына, взаимоотношений внутри еврейской диаспоры. Языковые конструкции выступают материализациями воспоминаний писателя.

Исследователи отмечают возросшую роль молчания в лирике времен фашизма и после 1945 г. К. Шоор выявляет особенности деформации лирического языка жертв, вынужденных осуществлять поиски культурной идентичности в условиях полного подавления. М. Кланска и М. Островски затрагивают проблему «вины немецкого языка» перед человечеством в стихотворениях Розы Ауслендер (1901–1998) и Пауля Целана (1920–1970). Остро ощущая невозможность писать на немецком языке «после Освенцима», названные поэты формируют собственный язык, в значительной мере построенный на ритме, ассонансах, аллитерациях, особой символике и метафорике – иными словами, на молчании, принимающем различные формы: от умалчивания до утаивания, от молчания устного до молчания письменного. В стихотворении, посвященном Б. Брехту (1968), П. Целан задается вопросом: «Что это за времена, / когда разговор / сам по себе почти предательство/ потому что несет в себе / слишком много сказанного?» [68:175]. Ответом на вопрос может быть только молчание, считает М. Островски.

Х. Эггерт предпринимает попытку собрать воедино размышления Г. Айха (1907–1972) о «поэтике умолчания», невзирая на риск спутать «молчание жертвы» с «молчанием палача» (известно, как много писал Г. Айх для нацистского радио), и вскрывает философские корни (М. Хайдеггер, Э. Гуссерль) таких характерных особенностей его поэтического языка как мрачность, герметичность, нацеленность на умолчание.

М. Дзюба и А. Людоровска обращаются к творчеству писателей бывшей ГДР – Уве Йонсона (1934–1984) и Герта Хофмана (1931–1993) соответственно. Обоих объединяла уверенность, что написанные ими тексты никогда не будут опубликованы у них на родине. В отличие от западногерманских авторов послевоенных

лет, перед которыми стояла противоположная задача: «начать наконец говорить, чтобы прервать молчание» (как сформулировал ее Г. Бёлль, 1917–1985) – восточногерманские писатели говорили и писали для того, чтобы то, о чем они умалчивают, читалось между строк и таким образом обретало возможность противодействовать официальной идеологизированной речи. Их молчание, оставаясь «значимым», весьма существенно отличалось от «молчания палачей» и «молчания жертв», утвердившихся в послевоенной литературе ФРГ: это было скорее «умалчивание», причем нарочитое, – с целью не скрыть, а выявить, привлечь внимание.

Немецкие писатели 1960–1970-х продолжают борьбу с «виновным языком», все чаще наталкиваясь на «стену непонимания».

Во второй половине 1960-х годов формируется поэтический язык Р.Д. Бринкмана (1940–1975). Лирика для него – прежде всего критика языка: поэт стремится к созданию языка подлинного, прямого, обращенного к повседневности, «открытого» (Э. Шумахер), размышляет о том, что такое стихотворение, откуда оно берется, пытается осмыслить процесс литературного творчества («Вы зовете это языком», «&-стихотворения» и др.). Увлечшись в 1968 г. фотографией, он находит много общего между этими видами искусства и всячески способствует взаимопроникновению их в своем творчестве. Тексты, составившие сборник «Годзилла» / «Godzilla» (1968), напечатаны на фотографиях красоток в бикини. И это не просто попытка столкновения создаваемого глянцевыми журналами мифа о женской красоте с образом похотливого человека-монстра, но и стремление свести в одной плоскости два языка, воздействующих на разные органы чувств. Многие стихотворения из сборников «Пилоты» / «Die Piloten» (1968), «Кинокадры» / «Standphotos» (1969), «Трава» / «Gras» (1970) напоминают моментальные снимки, фотографии на память: их главной целью представляется фиксация действительности в определенное мгновение.

В таком подходе к стихотворению находит отражение один из главных эстетических принципов Бринкмана: основой его зрелой поэтики становится мгновение – в своей исключительности, неповторимости и самоценности. А человек, который пишет, – просто свидетель происходящего: он нажимает на спуск фотоаппарата или записывает на листке слова – не для того, чтобы «продвинуть вперед литературу», а чтобы здесь и сейчас реализовать заложенный в нем творческий потенциал, а заодно и сохранить вот это самое моментальное «сейчас» на память.

Р.Д. Бринкман идет дальше абстрактного объявления «новой чувственности» и демонстрирует, как происходит ее воплощение в тексте. Он разрушает синтаксические структуры, включает в текст цитаты, фрагменты чужих предложений, использует технику монтажа, коллажа, фрагмента и вообще любую возможность перенесения кинематографических приемов на литературный текст. Наряду с вопросом о том, в какой степени язык образов поддается репродуцированию языковыми средствами, его волнует и возможность создавать «неязыковые» тексты, используя образы вместо слов.

Одновременно поэт констатирует «отчуждение» в межчеловеческих взаимоотношениях – даже с самыми близкими людьми, женой и сыном («Никто не знает лучше» / «Keiner weiss mehr», 1968; «Письма к Хартмуту» / «Briefe an Hartmut», 1975), не говоря уже об остальных. Именно невозможность общаться на «нормальном человеческом языке» подталкивает его к формированию собственного языка «пойманного настоящего» и заставляет видеть «поэзию» в фотографии: «...я столкнулся с Малеен и Робертом, они шли мне навстречу, “отчуждение” – что значит отчуждение в нашем мире, – человек видит чужим самого себя и все такое... вот несколько бытовых сцен (фотографии), чтобы ты понял, как у меня дела. Фотография “Победители Лос Аламоса” – это поэзия»²⁴.

В конце 1970-х кризис общения фиксирует персонаж повести М. Вальзера «На полном скаку» («Ein fliehendes Pferd»²⁵, 1978): «...Не хочу высказываться. Самое горячее мое желание – все утаивать. Это желание роднит меня с большинством ныне живущих людей. Мы обходимся друг с другом, как броненосцы на море. Правила не очень понятны. Смысл этих правил – в их неразумии. Чем больше кто-то будет знать обо мне, тем больше власти у него будет надо мной...»²⁶. И, осознав свое бессилие, выбирает «бегство»: «Мне вовсе не интересно узнать что-нибудь о себе и уж тем более рассказывать что-то о себе. Поэтому мы не должны больше видеться. Да, это бегство. Я понимаю»²⁷.

Начисто лишен способности к установлению межчеловеческого контакта косноязычный Гренуй из «Парфюмера» / «Das Par-

²⁴ Brinkmann R.D. Briefe an Hartmut. – Reinbek: Rowohlt, 1999. – S. 162.

²⁵ Walser M. Ein fliehendes Pferd: Novelle. – 5. Aufl. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. – 150 S.

²⁶ Вальзер М. На полном скаку. Письмо лорду Листу: Повести / Предисл. И. Млечиной. – М.: Радуга, 1985. – С. 41.

²⁷ Вальзер М. Там же. – С. 40.

für»²⁸ [25] (1985) П. Зюскинда, и оттого легко идет на убийства ради того только, чтобы создать «алфавит» своего собственного языка – языка ароматов. Этот обиженный богом герой первого за долгие годы немецкоязычного мирового бестселлера, разошедшегося миллионными тиражами во всем мире, оказал огромное влияние на литературу 1990-х. Внутренняя преемственность с «Парфюмером» прослеживается в «Сестре сна» / «Schlafes Bruder»²⁹ (1993) австрийца Роберта Шнайдера, где показано, что человеку, в совершенстве овладевшему «языком звуков», нет места в мире. И в продолживших «акустическую» тему «Летучих собаках» [1] / «Flughunde» [11] (1995) Марселя Байера и «Болезни Китахары» [5] / «Morbus Kitahara» [23] (1995) Кристофа Рансмайра, а также в «Чтеце» [9] / «Der Vorleser» [24] (1995) Бернхарда Шлинка, где гибельную для героини роль играет ее неумение читать. В ряду англоязычных «преемников» «Парфюмера» почетное место занимает «Американский психопат» / «The American Psycho»³⁰ (1991) Брета Истона Эллиса, ставший, в свою очередь, отправной точкой для немецкоязычной «поп-литературы» новой волны с ее «языком лейблов» (Кристиан Крахт и «Поп-культурный квинтет»), а также – для французских «ниспровергателей» (Мишель Уэльбек, Фридерик Бегбедер, Валери Депант) и англоязычных представителей «Generation X» (Ник Хорнби, Великобритания; Дуглас Коупленд, Канада).

²⁸ В рус. пер.: Зюскинд П. Парфюмер / Пер. с нем. Э. Венгеровой. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 352 с. На самом деле, название романа переводится на русский язык как «Аромат». Однако в силу установившейся традиции и огромной популярности романа в России мы не возьмем на себя смелость переименовать русскоязычную версию.

²⁹ Schneider R. Schlafes Bruder. – Leipzig: Reclam, 1992. – 4 Aufl. – 202 S. – В рус. пер.: Шнайдер Р. Сестра сна / Пер. с нем. В. Фадеева. – СПб.: Симпозиум, 2003. – 299 с.

³⁰ Ellis B.E. The American Psycho. – N.-Y.: Vintage Books, 1991. – 384 p. – В рус. пер.: Эллис Б.И. Американский психопат / Пер. с англ. – М.: Адаптек / T-ough press, 2003. – 540 с.

2. КОММУНИКАТИВНАЯ НЕСОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ И «ПРОБЛЕМА ПРОШЛОГО»: «ЧТЕЦ» БЕРНХАРДА ШЛИНКА, «ЛЕТУЧИЕ СОБАКИ» МАРСЕЛЯ БАЙЕРА, «СМОТРИТЕЛЬ БАССЕЙНА» КАТАРИНЫ ХАКЕР

*никого не осталось
кто хотел бы назад
и тут вы зовете языком это
зеркало на стене
кто всех прекрасней и белее
в целой стране*
Р.Д. Бринкман, «Вы зовете это языком,
или Зеркало на стене»
(«Вы зовете это языком», 1962)

2.1 «Непреодоленное прошлое» и границы между поколениями

«Для пояснения я выбрал понятие вины (Schuld). Хайдеггер, всегда исходящий из “повседневности”... отправляется от привычной для немецкого языка ситуации, где кто-то чем-либо “обязан” (schuldig ist) другому, потом от ситуации, где кто-то “виноват” в чем-либо (schuldig ist), и приходит отсюда к ситуации, где кто-то “становится виновным” (schuldig wird) перед другим, т.е. причиняет ущерб наличному бытию другого, становясь причиной этого ущерба».

*Мартин Бубер,
«Проблема человека», 1952*

Проблему «непреодоленного прошлого» без преувеличения можно назвать центральной в литературе стран немецкого языка после 1945 г. Национал-социализм и его преступления стали своеобразным «водоразделом» между поколениями — «участников» и «детей», старшие из которых относятся к так называемым «тушителям фугасов». Строго определенная граница между «тушителями» и «участниками» проходит по 1927 г. рождения — родившиеся в этот год достигли 18-летия в 1945 г. и по возрасту не могли принимать непосредственного участия в преступлениях нацизма.

Отголоском понятного в данном контексте стремления к четким межпоколенческим границам можно считать нынешнее стремление к градации литературных «поколений» и осмыслению их этических, эстетических и тематических предпочтений. Поколение «Берлин», поколение «Гольф», «поколение @» – вот лишь некоторые из распространенных обозначений для родившихся в 1960–1970-е годы. И если изначальное разделение было связано прежде всего со «степенью возможного участия» в преступлениях против человечества, обеспечивая одним нечто вроде «алиби» (после 1927 г.р.), другим – пожизненные косые взгляды и пристальное внимание к каждой строчке: не дай бог промелькнет что-нибудь, напоминающее пангерманизм или антисемитизм, – то все нынешние писательские «поколения» мало чем отличаются друг от друга и представляют собой, по сути, описания одной и той же генерации, поколения «внуков» (по аналогии с поколением «детей Второй мировой»).

После 1989 г. немецкие критики и культурологи неоднократно провозглашали приход «нового литературного поколения». Сначала было заявлено «поколение 89-го», объединившее писателей, сформировавшихся в годы распада соцлагеря (самый яркий представитель – поэт Дурс Грюнбайн, р. 1962). За ним в середине 1990-х последовало «поколение Берлин», искусственным образом привязанное к обратному переносу столицы страны из Бонна в Берлин (Инго Шульце, р. 1962; Томас Бруссиг, р. 1965; восточно-берлинский литературный андеграунд). Во второй половине 1990-х годов почти одновременно заговорили о «поколении @», ощутившем Интернет неотъемлемой частью культуры, о «поколении внуков» и о «поколении “Гольф”». Последнее понятие, изобретенное журналистом Флорианом Иллисом, разработано, пожалуй, наиболее полно – его определению посвящены две книги [47; 48] – и довольно широко используется критикой и публицистикой: вероятно, из-за того, что «изобретатель» «поколения “Гольф”» наряду с не очень внятным идеологическим определением снабдил свое детище весьма конкретным временным – причислив к нему всех, чей год рождения попадает в промежуток 1965–1975 гг.

Профессор-германист из университета г. Магдебург Т. Анц в статье «Современная немецкая литература: поколения, темы и

формы»³¹ высказывает предположение, что в такой множественности на самом деле проявляет себя существующее в культуре современной Германии стремление «покончить» с предыдущим бунтарским поколением – «поколением 1968-го» (объединившим младших из «детей»), а вместе с ним – со всей послевоенной литературой. Однако адекватной замены – весомой группы относительных ровесников, объединенных хотя бы отчасти общими принципами и стремлениями, – в современной ситуации выявить не удастся.

На наш взгляд, разделение немецких писателей на поколения по-прежнему имеет определенный смысл, когда речь идет о тематике, связанной с фашизмом и Второй мировой войной. После 1945 г. тема вины Германии надолго захватила центральное место в немецкоязычной литературе. У многих авторов она принимала форму разочарования в языке: невозможно писать на языке, носители которого причинили миру столько страданий. Сложилась парадоксальная ситуация: адекватно облечь в слова рассказ о преступлениях фашизма невозможно, но и рассказывать о чем-то другом тоже не получается – ведь для переживших фашизм все обесценилось в сравнении с главным. В послевоенной литературе Германии преобладали эмоции, поэтому в 1940–1950-е годы было написано много хороших стихов, но мало настоящих романов.

Германистка Е. Агацци в книге «История, вспоминаемая и реконструируемая: Три поколения немецких писателей и проблема прошлого» [40] анализирует тексты писателей трех поколений и выявляет существенные различия в стратегиях художественной реконструкции прошлого. Нарративный опыт писателя формируется в зависимости от восприятия им прошлого, обусловленного, в частности, «личными отношениями» с прошлым, тесно связанными с возрастом писателя; от понимания «своего» и «чужого»; от выбираемого способа интеграции собственных и чужих воспоминаний. Исследовательница систематизирует воплощенные в литературе последних 10–15 лет представления о болевых точках недавнего исторического опыта Германии в зависимости от принадлежности писателя к тому или иному поколению – «участников / очевидцев», «детей» и «внуков» войны.

³¹ Anz T. Deutsche Literatur der Gegenwart: Generationen, Themen und Formen // Litrix-Deutsche Literatur online. – 2004. – Mode of access: <http://www.litrix.de/magazin/panorama/ueberblick/de12072.htm>.

Первым становится Мартин Вальзер (р. 1927), которого она причисляет к поколению «участников». Исследуя стратегии разработки темы воспоминаний в романе «Прыгающий фонтан» / «Ein springender Brunnen»³², Е. Агацци приходит к выводу, что «вытеснение истории», в котором упрекают писателя (Хаге Ф.³³, Доане Х.А.³⁴), есть не что иное, как «упущенная возможность воспоминания» – ибо интерпретация исторических лакун и умолчаний как разрывов между пространством опыта и горизонтом ожиданий представляется возможной лишь с точки зрения коллективной памяти.

В трилогии Дитера Форте (р. 1935) «Дом на моих плечах» / «Das Haus auf meinen Schultern»³⁵ (1999) лейтмотивом проходят воспоминания тех, кто давно уже мертв. Их восприятие истории по-прежнему определяет жизнь живых и будущее детей. Повествователь рассказывает историю двух семей – Фонтана и Лукаш, представляющих разные концепции памяти, – при этом он углубляется в прошлое вплоть до XVI столетия и открывает широкую историческую панораму. Однако кульминацией трилогии становится период национал-социализма. Е. Агацци показывает, что, в противоположность роману М. Вальзера, у Д. Форте само повествование структурирует память, которая на протяжении лет и столетий все отчетливее стабилизируется.

В произведениях В.Г. Зебальда (1944–2001) «Переселенцы» / «Die Ausgewanderten» (1994), «Кольца Сатурна» / «Die Ringe des Saturn» (1997), «Воздушная война и литература» / «Luftkrieg und Literatur» (1999)³⁶ явственно проступает отказ от изображения временной и пространственной дистанций между непосредственными

³² Walser M. Ein springender Brunnen. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998. – 413 S.

³³ Hage V. Schwächen in Siege verwandeln: Martin Walser // Hage V. Alles erfunden: Porträts deutscher und amerikanischer Autoren. – München: DTV, 1995. – S. 281–300.

³⁴ Doane H.A. «Ein gutes Gewissen ist keins»: Martin Walsers Roman «Ein springender Brunnen» // Literatur für Leser. – Frankfurt a. M., 2000. – 23, H. 2. – S. 109–120.

³⁵ Forte D. Das Haus auf meinen Schultern. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1999. – 864 S.

³⁶ Sebald W.G. Die Ausgewanderten: Vier lange Erzählungen. – Frankfurt a. M.: Eichborn, 1993. – 358 S.; Sebald W.G. Die Ringe des Saturn. – Frankfurt a. M.: Eichborn, 1995. – 372 S.; Sebald W.G. Luftkrieg und Literatur. – München; Wien: C. Hanser, 1999. – 168 S.

воспоминаниями и свидетельствами с чужих слов, между визуальной документацией и повествователем. Для В.Г. Зебальда, младшего из «детей», мир – это театр, предстающий метафорой бездомности тех, кто медленно, постепенно возвращается домой, к самим себе.

Ханс-Ульрих Трайхель (р. 1952) совсем не имеет личных воспоминаний о войне. И чтобы воплести «воспоминания» в ткань художественных текстов, ему приходится обращаться к рассказам очевидцев и документам. Роман «Потерянный» / «Der Verlorene»³⁷ (1998), как и многие другие его произведения, предваряется фотографией. В центре группового снимка – брат рассказчика, пропавший без вести во время войны. Сам же рассказчик, напротив, расположен на снимке где-то с самого краю. На других фотографиях он вообще не попадает в кадр целиком, только частями – будто ему «отказано в праве проследить события своего детства по семейным фотографиям» [40:104]. Центром повествования становится «опыт отсутствия»: Х.-У. Трайхель воплощает свое убеждение, что всякая автобиография представляет собой «амальгаму воспоминания и воображения» [40:106].

Михаэль Клееберг (р. 1959), автор романа «Сад на севере» / «Ein Garten im Norden»³⁸ (1998), по возрасту приближается к «внукам», но все-таки не принадлежит к ним. Его главный герой Альберт Кляйн получает в подарок от одного антиквара книгу с пустыми страницами, которые должен заполнить: ему позволено переписать историю Германии. Он волен определять, как надлежит передвигаться в паутине событий прошлого, однако должен взять на себя всю ответственность за последствия. Герою так и не удается отделить собственные предпочтения от исторической необходимости, и в конце концов он скатывается обратно – в ту самую, уже написанную, историю. «Вымысел в этой книге весьма далек от того отчуждения, какое в сказках заставляет нас верить, что мы способны существовать вне истории» [40:128].

Через тексты более молодых авторов, «внуков», – таких как Таня Лангер (р. 1962), Марсель Байер (р. 1965) и др. – проявляется, как полагает Е. Агацци, психическое воздействие национал-социализма на коллективное бессознательное. Писатели последне-

³⁷ Treichel H.-U. Der Verlorene: Roman. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp; Insel, 1998. – 176 S.

³⁸ Kleeberg M. Ein Garten im Norden: Roman. – B.: Ullstein, 1998. – 592 S.

го поколения «чувствуют себя обязанными активно использовать в работе архивные документы» [40:134], хотя подобная «обязательная» стратегия оправдывает себя только «наполовину», лишая повествование свежести и непосредственности «воспоминания». При этом «более молодые» авторы, как правило, обладают бóльшим публицистическим опытом, чем их старшие коллеги (независимо от года рождения), и гораздо лучше умеют работать с архивными документами, выстраивая на их основе не только семейные истории, но и нередко подвергая документы научному осмыслению. Е. Агацци приходит к выводу, что, хотя четкой зависимости между выбираемой стратегией реконструкции прошлого и принадлежностью писателя к определенному поколению выявить не удастся, в произведениях авторов-«ровесников» вырисовываются похожие тематические предпочтения, доминируют сходные повествовательные стратегии и способы обработки фактического материала.

Таким образом, актуализация «поколенческого подхода» в литературной критике 1990-х представляется вполне закономерной с учетом нового звучания, которое обретает «военная тема» в Германии после объединения.

Д.А. Чугунов утверждает даже, что *тема Холокоста* в полную силу зазвучала лишь в самом конце века. Он считает, что именно в 1990-е годы стали ощутимы последствия прошлых событий для личных судеб. «Э. Нольте, А. Хильгрубер, К. Хильдебранд помещали Холокост в один ряд с другими известными национальными катастрофами XX в. (как, например, армянский геноцид 1915–1916 гг. и др.). “Леволлиберальное направление” под идейным руководством Ю. Хабермаса связывало специфику Холокоста с особым антисемитским укладом германской истории. Размышления, созвучные этому “спору историков”, отразились и в художественной литературе (К.-Ф. Делиус, Т. Дюккерс, Г. Грасс, Б. Шлинк и др.)» [37:9].

В качестве еще одной из причин «возвращения» военной темы в литературу 1990-х Д.А. Чугунов и Т. Венедиктова называют возникновение временной перспективы, повлекшее за собой личностное дистанцирование от событий «прошлого» в процессе его изучения. «Молодые немецкие авторы честно признают, что Вторая мировая война входит в их сознание не как “настоящее”, но уже как “отсутствующее” (Т. Дюккерс). В целом же актуальным видится наблюдение о переносе “фокуса внимания с историчности происхождения текста на историчность его восприятия и понима-

ния»³⁹. Проблема исторической памяти в “литературе внуков” превращается из этической уже в собственно психологическую» [37:9].

Трудно не согласиться с тем, что в литературе конца XX в. проявилась заметная усталость немецкого общества от всевозможных дискуссий о «коллективной вине» народа. «Особенно ярко об этом свидетельствовала франкфуртская речь М. Вальзера (1998), в которой писатель, по сути повторив доводы историка Э. Нольте, выразил категорическое несогласие с тем, что современные немцы по-прежнему вменяют себе в вину преступления предыдущих поколений» [37:10].

Следствием усталости Д.А. Чугунов видит и актуализацию темы страданий самого немецкого народа в годы нацизма. Нобелевский лауреат Г. Грасс в книге «Траектория краба» / «Im Krebsgang»⁴⁰ (2002) показал, к чему приводит продолжающееся замалчивание этой страницы национальной истории: «...эту тему нельзя было отдавать “на откуп правым и реваншистам”, ибо многие современные немцы, уже не имеющие личного опыта прошлого, воспринимают недавнюю историю своей страны как неоправданно взваленный на них груз. Они испытывают психологическое давление со стороны остального мира, ибо слишком часто им напоминают о пресловутом “чувстве вины” и необходимости “преодоления прошлого”» [37:11].

На этом фоне совершенно закономерной представляется дискуссия о том, в достаточной ли мере была проработана немецкоязычной литературой тема «воздушной войны» (Luftkrieg) (разрушительных союзнических бомбардировок, в результате которых были стерты с лица земли целые города вместе с сотнями тысяч жителей) и ее травмирующего воздействия на немцев. Дискуссия развернулась на страницах журнала «Шпигель» после публикации уже упомянутого эссе «Воздушная война и литература» (1999) В.Г. Зебальда.

Итоги дискуссии подвел литературный редактор журнала «Шпигель» Фолькер Хаге в своей книге «Свидетели разрушения: Литераторы и Воздушная война» [46]. Известно, что наиболее травматические для немцев моменты «воздушной войны» связаны с британскими бомбардировками. Обычный их сценарий был та-

³⁹ Венедиктова Т. О пользе литературной истории для жизни // Новое литературное обозрение. – М., 2003. – № 59. – С. 12.

⁴⁰ Grass G. Im Krebsgang. – Göttingen: Steidl, 2002. – 216 S. – В рус. пер.: Грасс Г. Траектория краба / Пер. с нем. Б.Н. Хлебникова. – М.: АСТ, 2004. – 285 с.

ков: больше тысячи бомбардировщиков за час-полтора уничтожали целый город – не столько бомбами, сколько спровоцированными ими пожарами (бомбы содержали специальный горючий состав, который, попав на кожу человека, прожигал тело до костей). В «операции» погибли от 20 до 70 тыс. (Гамбург) жителей. Тем более примечательно, что тезис о «непроработанности» темы «воздушной войны» выдвинул именно В.Г. Зебальд, последние 25 лет своей жизни проводивший в Великобритании.

По мнению В.Г. Зебальда, воздушные удары союзников и их последствия ни разу на протяжении послевоенных лет не становились предметом открытого обсуждения. Прежде всего потому, что, по негласным этическим представлениям, народ, уничтоживший в лагерях смерти миллионы людей, не вправе требовать от победителей соблюдения моральных норм – мол, логика войны требовала, чтобы немецкие города были разрушены до основания. Однако «непроработанные» переживания, связанные с безжалостными бомбардировками, явились одним из источников «молчания», столь широко распространившегося в послевоенной немецкоязычной литературе. «Это молчание, “немота замкнутости и отверженности” стали причиной того, что развалины, под которыми оказались тогда немцы и на которых они поразительно быстро построили новую страну, так и остались “terra incognita” прошедшей войны»⁴¹.

Противники Зебальда (К. Харпрехт⁴², К. Хитхен⁴³ и др.) возражали, в основном, по трем пунктам. Во-первых, опровергая утверждение, что в немецкой литературе «“воздушная война” не имела места»: по их мнению, травматический опыт был осмыслен послевоенной литературой (в том числе и в ярких художественных текстах Вольфганга Борхерта, Вольфганга Кёппена, Эриха Кестнера, Ганса Эриха Носсака, Герта Ледига⁴⁴). Во-вторых, молчание

⁴¹ Schulte K. Die Naturgeschichte der Zerstörung: W.G. Sebalds Thesen zu «Luftkrieg und Literatur» // Text+Kritik. – München, 2003. – H. 158. – S. 103–112.

⁴² Harprecht K. Stille, schicksalslose: Warum die Nachkriegsliteratur von vielem geschwiegen hat // FAZ. – Frankfurt a. M., 1998. – 20.01.

⁴³ Hitchen Chr. Die Deutschen und der Krieg: W.G. Sebald schrieb über die Qual, zu einem Volk zu gehören, das, in Thomas Manns Worten, «sich nicht sehen lassen kann» // Neue Rundschau. – Frankfurt a. M., 2003. – 114, H. 1. – S. 116–126.

⁴⁴ Borchert W. Draussen vor der Tur // Das Gesamtwerk. – Reinbek: Rowohlt, 1998. – S. 110–148; Köppen W. Tauben im Gras // Köppen W. Gesammelte Werke: In 6 B-de. – Bd. 2. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990; Kästner E. Notabene 45 // Gesamt-

тех, кто непосредственно участвовал в событиях военных лет (включая писателей Группы-47), оправданно, или, говоря словами К. Харпрехта, в данном случае «молчание, возможно, скрывало стыд, который ценнее всякой литературы»⁴⁵. В-третьих, никакого табу на данную тему не существовало: писать о «воздушной войне» не запрещалось, и значит, книг появилось столько, сколько могло появиться.

Проблема отражения военной тематики в послевоенной литературе обсуждалась немецкой критикой неоднократно. В конце 1950-х годов, например, развернулась знаменитая дискуссия, порожденная известными высказываниями Теодора Адорно (1903–1969): о том, что писать стихи после Освенцима – «настоящее варварство» (1949), и о невозможности «романной формы как таковой, пока романная форма требует рассказа»⁴⁶ (1954). Обмен мнениями продолжался до конца 1960-х, в нем приняли участие практически все известные писатели «поколения детей», которые и провозгласили эру «новой немецкой литературы» и ее начало в 1959–1960 гг., когда увидели свет сразу три значительные произведения: «Догадки насчет Якоба» / «Mutmassungen über Jakob»⁴⁷ Уве Йонсона (1934–1984), «Первый тайм» / «Halbzeit»⁴⁸ Мартина Вальзера (р. 1927) и «Жестяной барабан» / «Die Blechtrommel»⁴⁹ Гюнтера Грасса (р. 1927), ставший даже бестселлером в международном масштабе.

Анализируя тему вины в творчестве писателей военного поколения, Ф. Хаге приводит высказывание Генриха Бёлля, обобщающее позицию его ровесников: «Мы вернулись домой с этой войны, увидели развалины и стали о них писать... И хотя нас вроде бы не обвиняли в том, что произошло, в том, что повсюду развалины, всех, очевидно, раздражало, что мы это видели и видим, только

melte Schriften für Erwachsene. – Bd. 6. – München; Zürich, 1969; Nossack H.E. Der Untergang. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976. – 81 S.; Ledig G. Vergeltung. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. – 212 S.

⁴⁵ Harprecht K. Op. cit.

⁴⁶ Adorno T.W. Noten zur Literatur. I. – Frankfurt a. M., 1958. – S. 61.

⁴⁷ Johnson U. Mutmassungen über Jacob. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1971. – 201 S.

⁴⁸ Walser M. Halbzeit. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1960. – 891 S.

⁴⁹ Grass G. Die Blechtrommel. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1963. – 439 S. – В рус. пер.: Грасс Г. Жестяной барабан / Пер. с нем. Фридланд С.Л. – СПб.: Азбука, 2000. – 736 с.

ведь глаза у нас не были завязаны: острый глаз – профессиональная черта писателя» [46:53].

В литературе 1950-х и 1960-х годов тема «воздушной войны» затрагивалась разными авторами как в ФРГ, так и в ГДР, правда, чаще всего в «фоновом режиме» – персонажи время от времени спускались в бомбоубежища или бежали по улицам под градом сыплющихся с неба бомб. Большинство подобных романов оказались однодневками, но были и удачи: Герд Гайзер (1908–1976) (роман «Умирающая охота» / «Die sterbende Jagd»⁵⁰), поэтизирующий трагедию, Гюнтер Биркенфельд (1901–1966) (роман «Ураганное облако и пепел» / «Wolke Orkan und Staub»⁵¹), Гертруд фон Лефорт (1876–1971) (новелла «У врат небесных» / «Am Tor des Himmels»⁵²).

Примечательно, что большинство писателей-«детей» (тех, кто пережил бомбардировки в относительно раннем детстве) в первых своих произведениях затрагивали данную тему лишь вскользь или вообще ее не касались. Хотя многие обратились к ней позднее. Например, гамбуржец Хуберт Фихте (1935–1986) отвел этой теме отдельную главу лишь в третьем своем романе «Detlevs Imitationen „Grünspan“»⁵³ (1971), а родившийся в Хальберштадте Александр Клюге (р. 1932) лишь в 1977 г. написал «Воздушную атаку на Хальберштадт 8-го апреля 1945 года» / «Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945»⁵⁴. Ни один из крупных писателей «поколения детей» – Криста Вольф (р. 1929), Петер Рюмкорф (1929–2008), Петер Хандке (р. 1942) – так и не решились позволить теме «воздушной войны» повновесно прозвучать в своем творчестве, констатирует Ф. Хаге.

Объединение Германии породило новую волну переосмысления военной тематики. Отчасти это объяснялось необходимостью свести воедино опыт «детей», проживших жизнь в Восточном блоке (и не имевших доступа к полной информации о зверствах Холокоста, о жестокости ответных бомбардировок союзников), и

⁵⁰ Geiser G. Die sterbende Jagd: Roman. – München: Hanser, 1953. – 292 S.

⁵¹ Birkenfeld G. Wolke Orkan und Staub: Roman. – Darmstadt: Schneekluth, 1955. – 374 S.

⁵² Le Fort, Gertrud von. Am Tor des Himmels. – Wiesbaden: Insel, 1954. – 87 S.

⁵³ Fichte H. Detlevs Imitation «Grünspan». – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2005. – 172 S.

⁵⁴ Kluge A. Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945 // Chronik der Gefühle. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. – Bd. 2.: Lebensläufe. – S. 27–82.

тех, кто, живя на Западе, на протяжении многих десятилетий вновь и вновь переосмысливал все эти ужасы, постепенно проникаясь ненавистью к виновным во всем «отцам». Оказалось, что данная тема волнует не только «детей» (в той или иной мере лично затронутых войной), но и «внуков», отделенных от событий двадцати-тридцатилетним временным интервалом.

Только если «участники» и «дети» обращаются к травматическому опыту, жалея самих себя (что, как отметила Н.С. Павлова в своем докладе «Сострадание в немецкой литературе послевоенных лет»⁵⁵, проявляется хотя бы через доминирующую в этой тематике художественную форму – лирический монолог), то взгляд «внуков» более отстранен, и потому нередко шире и объективнее: для них Вторая мировая война – это уже история, но история страшная и непонятная, и потому нуждающаяся в бережной реконструкции с целью последующего осмысления.

«Внуки» не жалеют ни себя, ни родителей, ни дедов, они отстраненно анализируют прошлое. И в фокусе их интересов оказываются в равной степени и печи Освенцима, и разрушенные союзниками немецкие города, и медицинские эксперименты нацистов, и «частные» истории «участников» и их «детей».

Как и у представителей первых двух поколений, у «внуков» тема Второй мировой тесно связана с «молчанием» и другими проявлениями «неполноценности» коммуникации. Но если в текстах «участников» за молчанием чаще всего скрывалось «молчание палачей» или «молчание жертв» (замалчивание вины либо умолкание перед невыразимостью ужаса), у «детей» (в массе своей выступающих против всякого рода «замалчиваний») – явилось проявлением ощущения метафизической вины (часто в форме «вины языка»), то в произведениях «внуков» «молчание» и «языковая ущербность» отражают скорее ограниченность коммуникативных возможностей современного человека вообще (вне прямой зависимости от контактов с фашизмом: его идеологией и преступлениями).

С этой точки зрения актуально детальное рассмотрение трех романов, увидевших свет в 1995–2000 гг.: «Чтец» (1995) Бернхарда Шлинка [9; 24], «Летучие собаки» (1995) Марселя Байера [1; 11] и

⁵⁵ Павлова Н.С. Доклад на конференции «Опыт Второй мировой войны в литературе и искусстве: Россия и Европа» 17.05.2005 в Российском государственном гуманитарном университете (РГУ) в Москве.

«Смотритель бассейна» [6] / «Der Bademeister» [18] (2000) Катарини Хакер. Первый из этих трех авторов по возрасту «замыкает» поколение «детей», двое других – несомненные «внуки».

2.2 Не умолчать ни о чем? «Чтец» Бернхарда Шлинка

*Мы начали с того, что хотели поговорить,
но опять убедились,
что твоя кожа много нежнее
моих слов.
Саид, «Будь ночью мне» («Стихи о любви», 1998)*

«Чтец» [9; 24] Бернхарда Шлинка (р. 1944) во многом олицетворяет «новую» волну интереса к военной тематике в литературе объединенной Германии. В первую очередь благодаря невероятной популярности: к настоящему моменту роман вышел многомиллионным тиражом и переведен на многие иностранные языки, в том числе и на русский. Б. Шлинк как представитель поколения «детей», пусть и из самых младших, стремится «не умолчать ни о чем»: назвать все вещи своими именами. И он размышляет, рассуждает о «проблеме преодоления прошлого» вместе с читателем, то и дело «наталкиваясь» на недоговоренности и умолчания, на «языковую ущербность», порождаемые самой темой.

Д.А. Чугунов предполагает, что «в романе Б. Шлинка “Чтец” отчетливо проявилось новое понимание национал-социалистского периода истории Германии: современные молодые люди его изучают, искренне пытаются разобраться в хитросплетениях минувшего, извлечь необходимые уроки, но при этом они, безусловно, отделяют свою жизнь от тех событий» [37:9]. Такое суждение было бы справедливо скорее в отношении текстов писателей следующего поколения, поколения «внуков», а Бернхард Шлинк принадлежит еще к «детям»: его родной отец в эпоху национал-социализма был человеком взрослым, обладавшим полным набором гражданских прав. И этот факт оказал огромное влияние на формирование личности писателя, на его взаимоотношения с отцом. Мы увидим, как преломляется в романе «Чтец» проблематика взаимоотношений с отцом-«участником»: герой-рассказчик не может простить отца, которого вроде и винить-то не за что, и это «непрощение» оборачивается его собственными ошибками – утратой контакта, прием-

ственности поколений, невозможностью перенять жизненный опыт. Так что в данном случае говорить об «отделении своей жизни от тех событий» явно преждевременно.

Будучи подростком, рассказчик (биографически, интонационно близкий автору) знакомится с женщиной, которая проявляет к нему сострадание и приходит на помощь в трудной (и стыдной) для него ситуации, вызванной началом тяжелой болезни. После его выздоровления между ними завязываются любовные отношения: Ханна Щмиц становится его первой женщиной, к которой он испытывает глубокое и по-юношески искреннее чувство, ничего, по сути, о ней не зная. Ханна не любит о себе говорить, избегает ответов на прямые вопросы, зато очень любит, когда рассказчик читает ей вслух. Что он и делает регулярно, пока продолжаются их отношения, знакомя ее со всеми авторами, которых ему по тем или иным причинам нужно или хочется читать самому. Он читает ей Хемингуэя, Гомера, Рильке, Айхендорфа, книги своего отца о Канте и Гегеле и много чего еще. Ханне все интересно, она благодарна за любую книгу. Но однажды Ханна вдруг исчезает из города, и попытки найти ее не приводят к успеху.

В следующий раз рассказчик видит Ханну несколько лет спустя в зале суда: идет процесс над нацистскими преступниками, и она – среди обвиняемых. Будучи студентом-юристом, рассказчик присутствует на процессе. Как большинство его ровесников, он испытывает ненависть и презрение к нацистским преступникам (с легкостью распространяемые на все «родительское» поколение) и тем не менее замечает, что процесс идет «неправильно»: Ханна с готовностью принимает на себя чужую вину, никогда не оправдывается, предпочитает молчать, и в результате приговор в ее отношении оказывается строже, чем в отношении других преступниц, более, с его точки зрения, виновных. Сопоставив опыт прошлых встреч с нынешним ее поведением на процессе, рассказчик разгадывает тайну Ханны: она не умеет читать (не может прочесть материалы дела, чтобы понять, в чем именно ее обвиняют), при этом настолько стыдится своей «ущербности», что готова пойти на все ради сохранения тайны.

Наблюдая процесс через призму конкретной человеческой судьбы, к которой равнодушен, рассказчик размышляет о «проблеме прошлого», о вине и невиновности, о человеческой судьбе, временами сообщая тексту публицистические интонации.

*«Осмысление! Осмысление прошлого! Мы, студенты, участники семинара, считали себя авангардом тех, кто взялся за осмысление прошлого. Мы настежь распахивали окна навстречу свежему ветру, чтобы он наконец смел пыль с истории, со всех ужасов прошлого, преданных забвению нашим обществом, вычеркнутых им из памяти. Мы хотели ясности. Мы тоже не слишком полагались на правоведческие премудрости. Осуждение необходимо, это не подлежало для нас сомнению. Также не подлежало сомнению, что речь идет не просто об осуждении того или иного охранника концлагеря, конкретного исполнителя. **Суд шел над целым поколением**, которое востребовало этих охранников, палачей или, по крайней мере, не предотвратило их преступлений и уж во всяком случае не наказало их после 1945 года; **мы судим это поколение и приговариваем его** к тому, чтобы оно хотя бы устыдилось своего прошлого.*

Нашим родителям выпали в третьем рейхе разные роли. Некоторые из наших отцов попали на фронт, среди них двое или трое были офицерами вермахта, один офицером “Ваффен-СС”, кое-кто сделал карьеру в качестве чиновника или юриста, среди наших родителей числились учителя и врачи, дядя одного из нас имел высокий пост в рейхс-министерстве внутренних дел. Уверен, что **если бы они согласились отвечать на наши вопросы**, их ответы сильно отличались бы друг от друга. Мой отец **не любил рассказывать о себе**. Но я знал, что он лишился должности доцента философии за объявленную лекцию о Спинозе, после чего пережил войну, работая редактором в издательстве, выпускавшем туристические карты и книги. За что же устыжать его, приговаривать к раскаянию? Тем не менее я делал это. Мы приговорили их всех к раскаянию хотя бы за то, что уже после 1945 года они терпели бывших преступников в своей среде, не отворачивались от них» [9:54–55].

*«Я до сих пор задаю себе вопрос, который начал мучить меня еще тогда: что делать нам, новому поколению с ужасными фактами массового истребления евреев? Нам нельзя претендовать на то, чего нельзя понять, нельзя пытаться с чем-то сравнивать то, что не поддается никаким сравнениям, **нельзя задавать лишних вопросов**, потому что спрашивающий, даже если он не подвергает пережитые ужасы сомнению, **заставляет говорить о них** вместо того, чтобы, содрогнувшись перед ними, **оцепенеть в***

стыде, сознании вины и немоте. Стало быть, мы должны цепенеть в стыде, сознании вины и немоте? До каких пор?» [9:62].

В последнем монологе явственно прослеживается характерное отождествление «немоты» со «стыдом» и «сознанием вины» в преступлениях нацизма. Однако такая «немота» является лишь одной из составных частей «большого молчания», отражающего кризис межчеловеческого общения, захвативший многие страницы немецкой литературы последних лет.

Рассказчик испытывает немалые трудности в установлении нормальных взаимоотношений (с отцом, братьями и сестрами, с женщинами). Он не умеет разговаривать, не верит в возможность искренней серьезной беседы, хотя и продолжает считать диалог единственным способом разрешения проблем во взаимоотношениях как между людьми, так и между поколениями. В трудный момент он хочет обратиться за советом к отцу, посоветоваться с ним по этическому вопросу: имеет ли он моральное право вмешаться в ход судебного процесса, сообщив судье о неграмотности Ханны, тщательно скрываемой ею самой? Ведь неграмотность дает ей определенное право «алиби» во многих эпизодах обвинения.

«Я решил поговорить с отцом. Нет, особенной близости между нами не существовало. Мой отец был человеком замкнутым. Он не мог поделиться с нами, детьми, своими чувствами, как не мог разделить и наших чувств» [9:82] – но диалога не получается. И виноват в том не только «замкнутый» по натуре отец, но и сам рассказчик, не умеющий (не желающий?) быть искренним: *«Отец выслушал изложение моей проблемы в абстрактном варианте, проиллюстрированном вымышленными примерами» [9:83].* Несмотря на неискренность сына, отец все-таки дает совет: *«Если знаешь, что для другого человека есть благо, а он не видит этого, надо попытаться открыть ему глаза. Последнее слово должно остаться за ним, но надо с ним говорить, с ним самим, а не за его спиной с кем-то другим» [9:85].* Совет этически безупречный. Но рассказчик оказывается не в состоянии ему последовать: *«Поговорить с Ханной? Но что ей сказать?... Я не знал, с чем прийти к ней, как вообще я сумею ей что-либо сказать» [9:85].* Совет отца оказался для сына неприемлемым. И тот это понял. Печальный итог разговора – осознание обоими бессмысленности дальнейшей беседы: *«“Я не сумел тебе помочь”. Отец встал, я тоже.... Так или иначе, сказать мне ему было нечего» [9:85].* Диалог между отцом и сыном не принес им обоим удовлетворения.

И сам языковой характер «ущербности» Ханны, и ее отношение к ней примечательны как проявления «коммуникативной несостоятельности». Ханна ощущает неграмотность как вину, сопоставимую по тяжести с нацистскими преступлениями, и любыми средствами стремится ее скрыть. Именно неграмотность в свое время подтолкнула ее к выбору в пользу службы в концлагере: останься она на старой работе, в компании «Сименс», где была на хорошем счету, ей «угрожало» повышение, а на более высокой должности скрыть неумение читать было бы уже невозможно. Неграмотность заставляет ее и теперь брать на себя вину за преступления «коллег»-надзирательниц: ведь она не может признаться, что не способна прочесть материалы обвинения, и предпочитает подписывать собственные показания не глядя.

«Ход процесса складывался для Ханны самым неблагоприятным образом. Она произвела плохое впечатление на суд уже при установлении личности. После зачитания обвинительного заключения она попросила слова, чтобы указать на неточность; председательствующий выразил недоумение и сделал ей замечание, которое сводилось к тому, что до начала судебного процесса у нее имелось достаточно времени для изучения обвинительного заключения и высказывания возражений, теперь же процесс начался, и это уж дело судебного следствия установить, что в обвинении соответствует фактам, а что нет. В начале судебного следствия председательствующий предложил не зачитывать немецкого перевода той книги, которую написала дочь [одна из двух выживших узниц того самого концлагеря. — Е.С.], так как эта книга готовится к публикации немецким издательством, а потому смогла быть представлена в рукописи для ознакомления всем участникам процесса; под удивленным взглядом председательствующего адвокату Ханны пришлось уговаривать ее дать согласие на это предложение. Ханна долго не соглашалась. Она отказывалась и от зафиксированных протоколом допроса собственных показаний, что ключ от церкви находился именно у нее. Дескать, ключ от церкви у нее не мог находиться, такого ключа вообще ни у кого не было, потому что для разных дверей существовали разные ключи и все они торчали в дверных замках снаружи. Однако в прочитанном и подписанном ею протоколе допроса значилось иное, а ее вопрос, почему ей хотят приписать то, чего на самом деле не было, скорее ухудшил ее положение, нежели улучшил. Вопрос прозвучал не громко, не агрессивно, однако очень настойчиво, хотя при этом мне

послышалась какая-то растерянность и беспомощность. Она вроде бы никого не упрекала в том, что ей хотят приписать то, чего на самом деле не было, не жаловалась на чей-то злой умысел, однако председательствующий истолковал все это именно так и отреагировал крайне резко» [9:64–65].

Ханна не умеет читать и из-за этого предпочитает молчать. Частичная «языковая ущербность» распространяется на все функции языка в ее жизни и оказывает влияние на избираемые ею стратегии межличностного общения – так было в те времена, когда рассказчик был ее возлюбленным:

*«Я так и не узнал, чем занималась Ханна, когда она не работала, а я не приходил. Если я ее об этом спрашивал, она **уклонялась от ответа**... Когда мы были особенно счастливы и мне казалось, что теперь все возможно и все позволено, я пытался ее расспрашивать, но и тогда она, если **не отмалчивалась**, то **уходила от моих вопросов**. “И все-то тебе надо знать, малыш”»* [9:48].

Так остается и теперь, на процессе:

*«...Ханна **никогда не разговаривала** с другими подсудимыми и **почти не общалась** со своим адвокатом. Впрочем, чем дольше длился процесс, тем меньше переговаривались между собой и другие подсудимые. В перерывах они стояли вместе с родственниками и знакомыми, которым махали руками и что-нибудь кричали, входя по утрам в зал заседаний. Ханна оставалась во время перерывов на своем месте.*

*Я смотрел на нее сзади. Видел ее голову, затылок, плечи. Угадывал, что **говорят ее голова, затылок, плечи**. Когда речь заходила о ней, Ханна **высоко вскидывала голову**. Когда в ее адрес говорилось что-либо несправедливое, произносилось ложное обвинение или делался агрессивный выпад, она **пыталась возразить** – плечи при этом подавались вперед, затылок напрягался, на шее проступали жилы. Но **возразить не получалось**, и плечи каждый раз вновь опадали. Однако она никогда не пожимала плечами, никогда не качала головой. Она была слишком напряжена, чтобы позволить себе такой небрежный жест, как пожимание плечами или покачивание головой. Она не позволяла себе ни наклонять голову, ни опускать ее, ни подпирать рукой. Она сидела, как замороженная. Так сидеть, наверное, больно»* [9:59–60].

В сложных ситуациях Ханна выбирает молчание. Недоверие к слову, характерное для немецкоязычных культур в XX в. (и лишь

усилившееся после войны), достигает у нее крайних пределов. Однако природа ее молчания не совсем такова, какую обычно ассоциируют с «проблемой прошлого» немецкие исследователи (Д. Гёттше [45], Х. Бернсмайер⁵⁶, Б. Вандербеке [67]): это не «молчание жертвы» (ужаса, не выразимого словами) и не «молчание палача» (очевидной вины она за собой не чувствует и, значит, не испытывает раскаянья). Ее молчание вызвано прежде всего недоумением. Она не понимает, как подобное могло приключиться со всем миром и с ней самой, не понимает, каким образом оказалась втянута в столь ужасные события. Она не понимает, и потому молчит, ибо попытки разобраться ни к чему не приводят. Ее одолевают вопросы, ответов на которые она не знает, и не только она: вопросы, которые она решается задать вслух на суде, повергают в молчание всех, в том числе и судью:

«Ханна не поняла, что имел в виду председательствующий...

– Но я... видите ли... А что вы сделали бы на моем месте?

Ханна задала свой вопрос вполне серьезно. Она действительно не знала, как должна была или как могла поступить тогда иначе, и поэтому хотела услышать от председательствующего, как бы он поступил на ее месте.

Воцарилась тишина...» [9:66].

Рассказчик тут же дает этой тишине весьма обыденное объяснение, опасаясь (как типичный представитель своего поколения) ее «нежелательной» (в данном контексте) метафизической глубины:

«...Воцарилась тишина. В немецком суде не принято, чтобы обвиняемый в ходе следствия задавал судье вопросы» [9:66].

Однако даже такое преуменьшение значимости воцарившейся тишины не мешает уловить за ней иные глубины и смыслы:

«...Но вопрос был задан, и теперь все ждали ответа. Судья должен был ответить на этот вопрос, от него нельзя было отмахнуться, отделаться выговором или встречным вопросом. Всем это было ясно, было ясно и ему самому, поэтому я вдруг догадался, почему он так часто изображал недоумение на лице. Недоумение было его маской. Скрывшись за нею, он выгадывал время для ответа. Однако времени у него было немного; чем дольше тяну-

⁵⁶ Bernsmeier H. Das Motiv des Sprachverlusts in der deutschen Gegenwartsliteratur // Muttersprache. – Wiesbaden, 1994. – 104, H.1. – S. 18–33.

лась пауза, тем больше росло напряжение и тем лучше должен был быть ответ...» [9:66–67].

Рассказчику требуется целый абзац для расшифровки воцарившейся тишины, абзац, в котором исподволь, через «недоумение», выявляется внутреннее родство Ханны и судьи, т.е. в конечном счете, Ханны и всех немцев, переживших фашизм.

Судья отвечает:

« – Есть дела, в которых просто нельзя участвовать и от которых надо устраниваться, если, конечно, от этого не зависит собственная жизнь» [9:67].

Ответ явно неубедителен, и рассказчик вновь пускается в разъяснения:

«Возможно, подобный ответ мог бы показаться удовлетворительным, если бы судья говорил не вообще, а лично о себе или же о Ханне. Ее вопрос был слишком серьезным, чтобы можно было ограничиться абстрактными рассуждениями о том, что надо или чего не надо делать и чем можно или нельзя при этом рисковать. Ведь Ханна хотела услышать, что следовало делать именно на ее месте, а не то, что есть дела, от которых лучше держаться подальше. Ответ судьи получился беспомощным, жалким. Так его все и восприняли. Послышались разочарованные вздохи, многие с уважением глядели на Ханну, пожалуй, одержавшую победу в этой словесной дуэли. Сама же она оставалась погруженной в собственные мысли...» [9:67].

Последняя фраза даже несколько приподнимает Ханну над судьей, представляющим в данном эпизоде некоего «усредненного немца»: вопрос мучит ее, и она ищет решение, а «усредненный немец», оставаясь внутренне равнодушным, предпочитает отделываться готовыми штампами.

Вот завершение эпизода:

« – Значит... Выходит, не следовало мне тогда на “Сименсе” давать согласие?»

Но это был уже вопрос не к судье. Она разговаривала сама с собой, спрашивала себя, еще нерешительно, еще сомневаясь, правильный ли она задала себе вопрос и какой может быть на него ответ» [9:67].

Молчание не приносит Ханне пользы на процессе: наоборот, вредит ей. Она не протестует, когда другие обвиняемые, пользуясь ситуацией, перекладывают общую вину на нее. Она не пытается оправдаться и нарушает молчание лишь для того, чтобы попытаться

ся прояснить ситуацию для себя самой, разобраться в том, что ей самостоятельно понять не удастся.

Вот внутренний монолог рассказчика (понимающего, чем чревато для Ханны молчание), обращенный к ее адвокату и к ней самой:

«Спроси же ее, пронеслось у меня в голове. Спроси, не потому ли она отбирала самых слабых, что они все равно не выдержали бы работы на стройке, и не потому ли, что их все равно возвратили бы в ближайшем же эшелоне в Аушвиц, и не потому ли, что ей хотелось хоть немного облегчить им жизнь в этот последний месяц. Ответ, Ханна. Скажи, что ты хотела облегчить им жизнь в этот последний месяц. Скажи, что именно поэтому ты отбирала самых нежных и слабых. Что другой причины не было и быть не могло.

Но адвокат ни о чем не спросил, а сама Ханна ничего не сказала» [9: 70].

Молчание Ханны приобретает отчасти «русский»⁵⁷ характер – характер молчаливого согласия (ср. «Молчание – знак согласия» – русская поговорка, аналога которой в немецком языке нет). Оно – признание вины, не конкретной, но метафизической. Пусть Ханна даже и не понимает, какие именно из ее поступков были неправильны, и что ей следовало делать, чтобы их избежать, но причастность (пусть невольную) к чему-то немыслимому, преступному, она ощущает и (подобно Раскольникову) стремится понести наказание.

⁵⁷ Австрийский исследователь В. Штадлер в своей статье «Schweigen in Kafkas „Verwandlung“» (В. сб. тр.: Концепты языка и культуры в творчестве Франца Кафки. – Нижний Новгород, 2005. – С. 44–53) выявляет следующие различия между молчанием «немецким» и «русским»: немецкое «молчание» (Schweigen) всегда, по его мнению, наделяется негативными коннотациями; воспринимаемое как «отсутствие языка», оно противостоит «покою» (Ruhe) и «тишине» (Stille), предполагает «невозможность разговора» – т.е. его «запрещенность» или же «неспособность» к нему. Негативные коннотации «молчания» в немецком языке находят отражение в устойчивых выражениях: «остальное – молчание» (der Rest ist Schweigen), «заставить замолчать» (jmd. zu Schweigen bringen), «молчать как могила» (schweigen wie ein Grab). «Русское» же молчание наряду с отрицательными несет в себе и отчетливые «положительные» смыслы: «Слово – серебро, а молчание – золото», «Доброе молчание лучше худого ворчания», «И за молчание гостинцы дают» и т.д.

Совсем иное молчание и иной характер «извращенности» человеческого общения мы встречаем в романе М. Байера «Летучие собаки», написанном в том же 1995 г.

2.3 Звуки, оторванные от смысла: «Летучие собаки» Марселя Байера и «Болезнь Китахары» Кристофа Рансмайра

«“Эти глухонемые обучены общению лишь на языке жестов, с самим же собой, внутренне, каждый из них говорит на языке звуков”. – Ну разве тебе непонятно это? – Ну, а как я могу узнать, понимаю ли я это?! –»

*Людвиг Витгенштейн,
«Философские исследования», 1952*

Если Бернхард Шлинк по возрасту может быть причислен к «детям» войны, то Марсель Байер (р. 1965) – безусловно, «внук». И к теме он подходит уже совершенно иначе: временная дистанция, отделяющая его от событий, послуживших историческим материалом для романа «Летучие собаки» / «Flughunde» (1995) [1; 11], обеспечивает личную незаинтересованность, позволяет освободиться от невольной «жалости к себе», сквозящей практически во всех «военных» текстах более старших авторов. По мнению немецкого культуролога Б. Кюнцига, «если М. Байер и обращается к событиям, происходившим в третьем рейхе, то, уж конечно, не с целью более или менее правдиво пережить историю с точки зрения собственного восприятия, а для того, чтобы литературными средствами отыскать такую форму правды, в которой были бы учтены уровни восприятия и оценок двух предыдущих поколений» [55: 123].

С ним соглашается И.С. Роганова, единственная на сегодняшний день из российских исследователей, кто предложил интерпретацию рассматриваемого романа. В своей монографии [34] она подчеркивает, что хотя М. Байер излагает читателю историю, основанную на документальных событиях и уже написанной литературе, сущность этой истории коренится в современном «письме»: «Речь идет об эксперименте, в котором автор тестирует историю на себе. ... Именно эта интенция, а не достоверное изображение прошлого, является основополагающей в романе. Здесь налицо

традиция послевоенной литературы, но уж слишком отличается роман своим преломлением, слишком современными оказываются некоторые приемы и моменты мировоззренческой направленности» [34:122].

М. Байер заново придумывает историческую правду, предлагает собственные фантазии на историческом материале. В полном соответствии с наблюдениями Е. Агацци [40] относительно писателей второго послевоенного поколения, в романе переплетаются документ и вымысел, причем грань между ними стирается. Большинство рецензентов (Х. Каразек [51], А. Кёлер [53], Б. Кюнциг [55]) подчеркивают дистанцию автора по отношению к описываемым событиям, обусловленную именно его принадлежностью к «внукам». Однако, как полагает И.С. Роганова, писатель нередко преодолевает эту дистанцию посредством «вчувствования» и эстетической архитектоники повествовательных уровней [34:121]. В целом роман вписывается в традицию послевоенной литературы, посвященной теме «преодоления прошлого» ([55:124]), и имеет мало общего с «постмодернистским письмом», использованным М. Байером в первом романе «Во плоти» [10], где элементы текстового материала были сначала перетасованы, а затем собраны, подобно паззлу, в новый контекст, где и «варились в собственном соку» ([55]). Манеру преподнесения своего первого романа сам писатель назвал «паразитарным повествованием» [64] и в «Летучих собаках» постарался от него отойти [55:130–131].

В самом деле, «Летучие собаки» – книга абсолютно безжалостная. В ней два рассказчика, каждому из которых отведен собственный пласт повествования: звукооператор Герман Карнау и старшая дочь Геббельса Хельга. Герман Карнау родствен зюскиндовскому Парфюмеру – идея, которой он служит, безумна: составить атлас всех возможных звуков, в том числе и предсмертных человеческих хрипов, и его совершенно не интересует, какими средствами цель будет достигнута. Человек для Карнау – прежде всего исследовательский материал, и он добровольно работает на нацистов, пока те снабжают его «расходным материалом» в достаточном количестве.

И.С. Роганова отмечает, что национал-социализм представлен у Марсея Байера через призму научного эксперимента над человеком, превращенным «биологическим» мышлением в подопытный объект. Она видит связь научного дискурса, исповедуемого Карнау, с предшествующей традицией – с научной тематикой

«Жизни Галилея»⁵⁸ Б. Брехта (1943), «Физиков»⁵⁹ Ф. Дюрренматта (1962), однако подчеркивает и отличие байеровского текста от названных произведений, ставящих вопрос об ответственности науки перед обществом: «наука Карнау» в ее представлении связывается скорее с представлениями М. Фуко о современной буржуазной науке и ее «ученых», не ведающих ни жалости, ни сострадания, ни морали⁶⁰. С этой точки зрения роман можно воспринимать как выражение национал-социализму, причем без морализации, находящееся по другую сторону идеологической критики [34:121].

В противовес Б. Кюнцигу [55], Т. Шмитцу [60], Б. Штиглеру [65], склонным причислить роман М. Байера к традиции, И.С. Роганова ставит целью выявление в нем прежде всего постмодернистских черт. Исследовательница показывает, как повествование постепенно «становится ложью, скрывающей правду» [34:119], а оба рассказчика – и Герман Карнау, и Хельга – лишаются автором сперва собственных сюжетных линий, затем своих историй, а потом и дискурсов: «Карнау присутствует в романе только в качестве теоретического дискурса. Хельга Геббельс представлена в ткани повествования лишь одной из многочисленных носительниц голосов, но за ее голосом, с одной стороны, угадывается подлинная личность, а с другой – это силуэт, существующий в коллекции просто как объект обладания» [34:119].

Исследовательница считает, что период господства национал-социализма в Германии соотнесен в романе с постмодернистской концепцией массмедиа Ж. Бодрийара, согласно которой все, что фиксируется и транслируется СМИ, обретает большую реальность, чем сама действительность⁶¹. Архитектура минувшего накладывается на настоящее, и «в человеке прошлого – Карнау – видится теоретик современной медиаиндустрии (Б. Штиглер, [65]): в конце концов он последует за постмодернистскими медиа-теориями (Г. Винкельс, [69]). Карнау воспринимается как пример

⁵⁸ В рус. пер.: Брехт Б. Жизнь Галилея / Пер. с нем. Л. Копелева // Брехт Б. Избранные произведения. – М.: Искусство, 1976. – С. 217–326.

⁵⁹ В рус. пер.: Дюрренматт Ф. Физики / Пер. с нем. Н. Оттена // Дюрренматт Ф. Комедии. – М.: Искусство, 1969. – С. 345–411.

⁶⁰ Foucault M. Surveiller et punir: Naissance de la prison. – P.: Gallimard, 1975. – 326 p.

⁶¹ Ewald F., Farge A., Perrot M. Eine Praktik der Wahrheit // Foucault M. Eine Geschichte der Wahrheit / Hrsg. von Badinter R., Bourdieu P. – München: Raben, 1987. – S. 13.

исторического воплощения теории дискурса автора (М. Хальтер⁶²). Таким образом, текст Байера корреспондирует с написанными ранее литературными произведениями, с историческими документами и новыми медиатеориями дискурсов (Б. Кюнциг)» [34:122].

Мироощущение Германа Карнау, пронизанное постмодернистскими представлениями – в том числе представлением о научности, включающем в себя «допущение “темных мест”, иррациональностей, “художественности”, ибо без этих элементов наука не способна описывать мир»⁶³, – оказывается в основе своей «ночным». Герой М. Байера «воспринимает созданный им ночной мир как убежище, подобное тому, в каком он находился до рождения, приют, дающий ощущение надежности» [34:123]. В его потребности «слиться с ночью», стать ее частью И.С. Роганова прочитывает тягу к утраченному некогда миру материнской утробы, «в котором были слышны лишь отзвуки внешних событий» [55:131]. Главными обитателями подобного мира являются летучие мыши, воспринимающие действительность исключительно через звук, – в частности летучие собаки (вид летучих мышей), давшие название произведению. «Люди в романе, ограничившие себя пространством бункера, уподобляются этим зверькам, на мордочках которых навсегда застыла гримаса смерти» [34:124]. Давая вполне убедительное обоснование названию романа, буквально переводимому на русский язык именно как «Летучие собаки», И.С. Роганова тем не менее противоречит сама себе, настаивая в своей книге на русскоязычном варианте – «Летучие бестии», в котором обозначенный выше спектр значений полностью утрачивается.

Приведенные аргументы, как считает И.С. Роганова, доказывают, что рассматриваемый роман М. Байера выдержан в рамках постмодернистской концепции. Об этом же свидетельствует постановка писателем в центр повествования процесса расшифровки. Авторский голос намеренно исключен из текста. «Вся изложенная информация становится неким фальшивым документом, у которого нет автора и который не имеет субъекта. Ведь герои романа – всего-навсего акустические субъекты, а не литературные персонажи. И все это остается странной игрой авторского воображения, одновременно отвергающего, осуждающего и заигрывающего с миром

⁶² Halter M. Das Innere greifen, die Stimme angreifen // Badische Zeitung. – Freiburg im Bresgau, 1995. – 5.04.

⁶³ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2000. – С. 196.

массмедиа, в котором машины с помощью людей записывают и разыгрывают свои собственные истории.

Автор манипулирует голосами, втягивая читателя в поток сознания письма. Он есть, и его одновременно нет. Он находится в состоянии дискуссии с историей. Это-то и интересно читателю, живущему в сегодняшней медиареальности» [34:124].

К сожалению, И.С. Роганова в своей интерпретации совершенно не затрагивает проявлений «коммуникативной несостоятельности» персонажей. Несмотря на то, что все повествование вращается вокруг очевидного центра – звуков (шумов, голосов), производимых человеком и потому неразрывно связанных со смысловой составляющей, с человеческой коммуникацией, – ни один из названных выше немецких критиков также не уделяет внимания разработке коммуникативной проблематики в романе. Правда, невнимание исследователей к данному аспекту спровоцировано отчасти самим писателем, намеренно разорвавшим в своем романе связь между фонетической и смысловой составляющими человеческой речи. Важно восполнить это упущение.

Не вызывает сомнений, что у звукооператора Германа Карнау способность к человеческому общению основательно деформирована. Для него, одержимого акустическими свойствами человеческого голоса, речь существует исключительно как фонетический феномен, как «звучание», отделенное от содержательной составляющей, и, следовательно, лишенное коммуникативной функции (в человеческом понимании). При этом «животная» (эмоционально-аффективная) составляющая отчасти сохранена, ибо само звучание голоса (вне зависимости от смысла произносимых слов) способно поведать о ситуациях крайней нужды, бедствия, радости, экстаза, в которых находится источник звуков – будь-то человек или животное.

В своей части повествования Карнау дает характеристику себе самому и определяет свои коммуникативные стратегии: *«Я человек, о котором нечего сказать. Я ничего не слышу, сколько бы не обращал свой слух внутрь, – только глухое эхо пустоты где-то внизу, кажется в животе, нервную дрожь, урчание внутренностей. Нет, это совсем не означает, что я человек невпечатлительный, что чувства мои притупились, что я не желаю ничего вокруг видеть и слышать; напротив, я очень бдителен, даже сверхбдителен и чуток: в любое время дня и ночи я, как мой пес, подмечаю малейшее изменение света и звука; да, пожалуй, я че-*

ресчур бдителен и в яркой погоне за новым не в силах ничего удержать. Я вроде небольшой белой ленточки, которая приклеивается в начале магнитофонной пленки: на ней не записать даже самый ничтожный звук, хоть ты из кожи вон лезь» [1:15–16]; «К себе самому я отношусь как к глухонемому: тут [в нашем мире. – Е.С.] просто-напросто нечего слушать. Однако ни жестов, ни мимики я тоже не понимаю» [1:17], – подобно зюскиндовскому Греную, не обладавшему собственным запахом и потому стремившемуся заполнить пустоту – создать для себя некий «идеальный», привлекательный для всех аромат из чужих составляющих, Герман Карнау не имеет собственного «внутреннего голоса» (души, иными словами) и старается засыпать «бездну» голосами извне, отражающими все мыслимые эмоциональные и смысловые нюансы.

Карнау прямо признает свою неспособность к общению не только в «полноценном виде», но даже и в «усеченной» форме, доступной, к примеру, глухонемым: *«Два пальца ложатся на губы и потом мгновенно взлетают в небо: что означает такая стремительность – желание говорить с жаром? Или повысить голос? Как тогда выглядит тихое, осторожное замечание? Вон мужчина опустил голову и затрясся – может, и в этом есть какой-нибудь знак для других? А если его знаков не замечают? Ведь и у глухонемых в такое студеное утро зуб на зуб не попадает. Даже дрожь красноречива, однако она не может заменить звуки речи» [1:14–15].*

Цель его жизни – *«составить полный атлас голосов и оттенков человеческого голоса» [1:29]*, и эта цель оправдывает любые средства: *«Тот, кто задумал составить полный атлас голосов и оттенков человеческого голоса, должен, по примеру Галля⁶⁴, работать невзирая на мнение окружающих. Так же, как этот австрийский исследователь черепов, не должен проявлять трусость. Непозволительно краснеть, слыша самые смачные словечки, – ведь погоня за звуком уведет туда, где подстерегает тысяча опасностей. Непозволительно пасовать перед тягостными шумами, тягостными не только для воспринимающего, но и для воспроизводящего. Исследователю нужен только источник, чистый источник звука, не человек, терзаемый муками, к которому следует*

⁶⁴ Имеется в виду основатель френологии австрийский врач Галль (Gall) Франц Йозеф (1758–1828), по некоторым сведениям, собравший коллекцию детских черепов.

поспешить на помощь. Нельзя идти на попятный из-за скотского поведения шарфюрера, третирующего мальчиков, оставлять неучтенным его интересный голос; нельзя идти на попятный, столкнувшись в трамвае с беспардонным грубияном или с душевнобольной, которая не дает покоя пожилому господину своими вопросами о Санта-Клаусе, соломе и плюшевом медведе. И еще нельзя глазеть на глухонемых с их странной жестикующей, а то недолго прозевать звук, который нечаянно выдавит из себя один из них, хотя бы и нечленораздельный. Даже схватив мертвой хваткой за горло курильщика, пускающего дым с отвратительным шумом, нельзя, потеряв бдительность, не расслышать его последний вздох» [1:30].

На первый взгляд, перед нами случай (вполне типичный в среде разного рода фанатиков) сознательного отказа от общепринятой человеческой этики со стороны человека, ради достижения цели готового «идти по головам». Однако это не совсем верно: отказ от этики, безусловно, имеет место, но осознанным в полной мере не является. Рассказчик, похоже, страдает своего рода «этической глухотой». Он совершенно непринужденно сваливает в одну кучу беззастенчивое разглядывание глухонемых, вслушивание в бред душевнобольного и невмешательство в ситуации издевательства над детьми, и даже убийство курильщика ради записи его последнего вздоха, полагая все вышеперечисленное «нарушениями» одного порядка. В каком-то смысле он и вправду является «глухонемым» (каковым себя ощущает), но не в обыденной жизни, а в сфере этики. *«Нужно идти по следу как зверь, забыть, что ты человек» [1:30]*, – подытоживает он.

Совершенно неожиданно «зверь» проникается симпатией к детям Геббельса, с которыми его сталкивает судьба. В их детских голосах – а ведь Герман Карнау воспринимает людей исключительно через призму голосов – ему слышатся невинность, чистота, неиспорченность, которые потом, по мере взросления, сопряженного с неизбежным огрубением голосовых связок, бесследно исчезнут.

Дети Геббельса представляют второй полюс повествования – равноправным с Карнау рассказчиком в романе выступает старшая из них, Хельга. В ее восприятии дана событийная сторона внешнего мира, совершенно безразличная звукооператору, – события последних недель войны. Перед самым концом войны дети погибают, отравленные собственными родителями, а у Германа Кар-

нау – единственного на свете человека, пожалевшего о них, – каким-то мистическим образом оказываются записи их «последних вздохов».

Примечателен выбор исторического материала: в момент окончательного поражения Германии в войне детей убивают родители, эту войну развязавшие. Если вспомнить четкое разделение на поколения, существующее в немецкой литературе и поныне (Е. Агацци, Т. Анц, Т. Эрнст и др.), напрашивается следующее «символическое» истолкование: «внук» рассказывает совершенно безжалостную историю о том, как родители («участники») уничтожили (своих) «детей», дабы последним не пришлось платить по их (неоплатным) счетам.

Описывая «работу с материалом» представителей «национал-социалистской научной школы», Марсель Байер демонстрирует, что человека от животного отделяет лишь тонкая грань (как в жестокости, так и в страдании), которую ничего не стоит переступить. Та же самая грань, по его представлениям, разделяет «звук» (фонетику, оторванную от смысла) и нормальную человеческую речь, обеспечивающую общение. Именно способности к «целостной» коммуникации в годы господства национал-социализма был, по его мнению, нанесен сокрушительный удар.

Интересно сопоставить «Летучих собак» М. Байера с другим романом, написанным в том же 1995 г. Кристофом Рансмайром (р. 1954), – «Болезнью Китахары» [5; 23].

«Болезнь Китахары» предлагает «альтернативную историю»: якобы после Второй мировой войны США в отношении побежденных стран реализовали обсуждавшийся в конце войны план Моргентау (выведенный в романе как план Стелламура). По этому плану, Германия и Австрия лишались права на армию и тяжелую промышленность и приговаривались к превращению в аграрные страны. Место действия – условно (Моор / Moor, что в переводе с немецкого означает «трясина»), время также не обозначено.

Один из главных персонажей романа – Беринг, прозванный Моорским Крикуном, – также обладает отчетливо выраженным сходством с зюскиндовским Гренуйем: только у него (как и у Германа Карнау) необычайно развит слух, а не обоняние.

Однако в отличие от звукооператора из «Летучих собак», воспринявшего ту сторону зюскиндовского персонажа, которая заставляла того, не считаясь ни с чем, коллекционировать запахи, отнимая их у своих жертв, Беринг воплощает другой аспект, менее

разрушительный: обостренную чувствительность к звукам, никакого вреда для окружающих вроде бы не несущую. Подобное мировосприятие мешает прежде всего ему самому. Едва родившись, Беринг сразу столкнулся с враждебностью мира, «акустически» его атаковавшего: *«...шум внешнего мира обрушился на Беринга со всей своей силой. Младенец кричал от боли... у ребенка слишком чувткие уши. Слух очень уж тонкий.*

Беринг заходился криком, и утихомирить его было невозможно – он и правда будто спасался бегством в собственный голос, искал у голоса защиты... будто собственный крик и правда был терпимее – не такой пронзительный и резкий, как грохот мира за открытыми окнами. Крикун еще не сделал первого шага в этот мир, но, кажется, давно почувствовал, что, имея тонкий слух, куда лучше искать прибежища в голосе птицы, нежели в грубом рыканье людей: промежуток от низов до верхов животной песни заключал в себе всю бестревожную защищенность, о которой можно тосковать в расколотом доме» [5:20].

Определенные основания воспринимать мир как изначально агрессивный у Беринга были – он родился во время войны, пока отец воевал в гитлеровской армии, а неподалеку от дома располагился немецкий концлагерь: заключенные работали в каменоломне и один за другим умирали от издевательств и перегрузок. Герой К. Рансмайра принадлежит поколению «детей» и выступает носителем характерных для этого поколения особенностей: в частности, не может (не хочет?) общаться с собственными родителями. Зерно будущего непонимания с отцом закладывается в первую же их встречу (Берингу полтора года):

«Сыновья робеют. Брат упрорно не желает вспомнить этого человека, а Беринг еще никогда не видел его. Сыновья цепляются за мать, у нее же руки теперь заняты, как у всех счастливицев в руинах вокзала.

Так они и глядят друг на друга, сыновья – на страшного незнакомца, незнакомец – на мать, и на брата, и на Беринга. Все молчат...

Беринг чувствует: в этом человеке не иначе как живет то дыхание, что слышалось ему издалека. А сейчас перед глазами – шрам на лбу кузнеца, рана, из-за которой этот, наверно, и стал таким одышливым и тощим, и Беринг истошно вопит наверху, на отцовских руках, выкрикивает слова, которые должны сказать

матери – она у него за спиной, – чем этот так пугает его, он вопит

Кровь!

вопит

Воняет!

*и бьется в руках исхудалого, и знает, что слова не помогут. Мать – всего лишь тень далеко за спиной. Так проходит секунды три-четыре, и внезапно Беринг чувствует, как что-то дергает, рвет его крик и словно молотком вколачивает обрывки голоса в самую верхушку головы, наконец он вновь слышит из собственных уст **тот, другой, хранящий голос**, который пронес его сквозь тьму первого года – и **квохчет, квохчет** на руках у отца!» [5: 26–27].*

Изначальная «коммуникативная несовместимость» не проходит, а лишь разрастается со временем, постепенно превращая старого кузнеца в бесконечно одинокого человека («Кузнец **разговаривал сам с собой...**», [5:29]; «...он становился все **неразговорчивее** и даже в пивнушке у пристани давно растерял всех дружков», [5:42]), а самого Беринга – сперва в молчаливого нелюдима («Беринг так боялся исхудалого мужчины в постели у матери, что **неделями не говорил ни слова** и даже **птичьих криков не издавал**», [5:29]), потом – в блудного сына («И тот, кто покинул этот дом **без единого слова**, выпачканный смазкой, в кожаном фартуке, вместе с собачником, которому покровительствуют оккупанты, уже не был его сыном» [5:127]).

Отношения с матерью складываются не многим лучше. С тех пор, как она не пришла ему на помощь, не спасла от «страшного», пахнувшего кровью человека, сын отдаляется и от нее: «Мать Беринга давно перестала обращать внимание на окружающий мир... С Берингом она разговаривала исключительно шепотом...» [5:50]. И лишь после того, как сын совершает страшное преступление, убивает из незаконно хранимого в доме револьвера налетчика-головореза, между ним и родителями на мгновение воцаряется гармония, выразившаяся если не в диалоге, то, по крайней мере, в «сообщающемся молчании»⁶⁵: «Потом, непонятно когда, он видит мать – с коптящей лампой в руках она поднимается по ступенькам; слышит отца, который хватает его за плечо и надсадно кри-

⁶⁵ Термин использован в том смысле, в каком его понимает Мартин Бубер в работе «Диалог» [29:124].

чит... Но сам он пышет жаром, стоит, неловко привалившись к дымоходу. И говорит, и просит воды. Он безропотно позволяет отвести себя вниз, на кухню, начинает отвечать, сам не зная, что говорит... Под утро **старики и наследник впервые за много лет снова сидят на кухне**. Голова у отца свесилась на плечо, челюсть отвалилась; струйка слюны медленно ползет из уголка рта на грудь, когда он **судорожно всхрипывает**. **Мать** оплела руки четками и **спит**, полуприкрыв глаза... **Беринг сидит у окна...**» [5:57], – т.е. даже в этот момент сыну не удастся преодолеть презрения и некоторой гадливости по отношению к ним. Поиском контакта с родителями Беринг (как и многие другие представители его поколения) предпочел бегство из родного дома – на виллу «Флора» к Амбрасу, Собачьему Королю, бывшему заключенному здешнего концлагеря.

В результате у Беринга сформировался целый «букет» коммуникативных проблем: от общей неразговорчивости – до невольного перехода на «птичий язык» в стрессовой ситуации (последствие «куриного» воспитания в первый год жизни, проведенный в курятнике); от трудностей в общении с Амбрасом – до невозможности объясниться с Лили, в которую влюблен («...**не мог сказать двух слов**. Сконфуженно ухмылялся и **брякал** что-нибудь такое, за что бранил себя уже минуту спустя, как только опять оставался наедине со своей нерешительностью. Иной раз он начинал **мямлить и заикаться**...» [5:188]). Общению с людьми Беринг предпочитает контакт с машиной, разговор на ее «языке», который в романе предстает едва ли не альтернативной коммуникативной системой: «С каким самозабвением склонился он к рядам цилиндров – точно **стук дизеля** только и мог оградить его от воспоминаний... **Грохот поршней** все оттеснял в область неслышимого, в том числе и болтовню паромщика. Эта болтовня была просто пустяковым шумком за спиной. Еще в бытность кузнецом, стоя в мастерской перед сломанной машиной... Беринг неизменно предпочитал послушать, что говорит сама машина; рассуждения взбешенного или растерянного ее «эксплуататора» были ему без надобности. Что бы ни сообщали машиновладельцы... – все это никак не могло сравниться с явственным **дребезжанием клапана, визгом клиноременной передачи или треском разболтанного уплотнительного кольца**. В этом многообразии всевозможнейших **рабочих шумов**, которое для мира конских упряжек и ручных тачек было попросту (достаточно редким) рокотом мотора, для

чуткого уха раскрывалась **оркестровая гармония всех звуков и голосов механической системы**. У каждого голоса, каждого пусть даже самого неприметного шороха этой системы было свое недвусмысленное значение...» [5:212].

Амбрас, переживший концлагерь, также демонстрирует «коммуникативную несостоятельность»: в своей речи он всячески избегает названия предметов. Эту особенность персонажа отмечает И.С. Роганова: «отсутствие номинации (нежелание давать предметам наименования) является одной из основных характеристик его речи» [34:369]: *«Собачий Король редко называл вещи своими именами, тишина – эта штуковина. Радио – эта штуковина. Телевизор, стеклорез, карбидный фонарь, перфоратор – эта штуковина, та штуковина. Только для своих собак он постоянно изобретал новые, нередко заковыристые клички, ласкательные и бранные, менявшиеся, впрочем, настолько быстро, что зверье больше ориентировалось по всегда одинаковой, особой высоте голоса или свиста, каким он их подзывал»* [5:151]. Беринг же не желает отказываться от привычных обозначений: *«Как же это без названий?! Ведь самая крохотная деталька какого-нибудь механизма и та вместе с названием имела свое определенное назначение. И хотя за минувшие недели он уже привык разбираться в хозяйских штуковинах, равно как в скупых его жестах, при случае он все же пытался мнимо недоуменным вопросом вырвать у Амбраса название. Большей частью, правда, такие попытки кончались тем, что ему же самому и приходилось называть предмет, который имел в виду Собачий Король»* [5:151], тем самым контакт его с собеседником затруднен изначально. «Коммуникативная пропасть» между Берингом и Амбрасом лишь углубляется с течением времени, постепенно обнаруживая свой корень – в конечном итоге, это опять-таки пропасть между «детьми» и «участниками» военных событий: *«Но Собачий Король говорил с Телохранителем [Беринг. – Е.С.] так, будто сожалел, что в минуту слабости доверил ему не только тайну своего увечья, но и без вести пропавшую любовь. Говорил таким ледяным тоном, словно эта поездка в Ляйские камышники показала ему, что растрогать Телохранителя способна уж скорее сломанная машина, но не сломанная жизнь: после стольких речей, листовок и посланий великого Линдона Портера Стелламура, после несчетных покаянных и поминальных церемоний в глухих приозерных дереушках и на Слепом берегу, этот первый и единственный из моорских мужчин, которого Амбрас*

удостоил своим доверием, тоже предпочел слушать стук и грохот машин, а не голос памяти» [5:216].

Одновременное появление столь сходных по способу мировосприятия персонажей (Герман Карнау и Беринг, каждый из которых может рассматриваться как «продолжение» зюскиндовского Гренуйя) у двух столь различных между собой немецкоязычных авторов кажется неслучайным. Именно теперь, когда от военных событий их отделяет полвека, писатели смогли ощутить, осознать и воплотить в художественные образы те «искажения» мировосприятия, что уходят корнями в последнюю войну.

Но почему именно обостренное восприятие звуковых сигналов представляется им симптоматичным для нынешней эпохи? Не потому ли, что к середине 1990-х поток информации, воспринимаемой через слух (часто помимо воли – телевизионная, радиореклама; музыка, нередко плохая, повсюду, включая лифты в отелях и туалеты в супермаркетах; ощутимое усиление общего шумового фона в крупных городах – машины, строительство, масштабы которого существенно возросли после объединения Германии), стал непосильным для слуха нормального человека, и оба писателя, почувствовав это, стремились заранее выявить возможные последствия?

Хотя названная причина, конечно же, не единственная. Уместно вспомнить и об особом отношении немцев к музыке (как важнейшему «инструменту» «значимого молчания»), подмеченном еще в середине XX в. (как раз во время Второй мировой войны!) Томасом Манном и Германом Гессе. Кристоф Рансмайр эту линию продолжает: именно музыка дарит Берингу возможность контакта с возлюбленной Лили (во время концерта популярной группы). Что касается Марселя Байера, то он с этим, скорее, спорит: насильственно отрывая в своем романе звуки от смысла, лишает «значимости» и «музыкальное» молчание.

Немалую роль играет также выявленное нами ощущение «коммуникативной несостоятельности» современного человека в обеих книгах. «Новый приступ мирового одиночества», о котором Мартин Бубер писал еще в 1947 г., обретший форму «невозможности диалога», осознается в этом качестве все большим числом людей, бросившихся на поиски выхода: «Эпоха индивидуализма, несмотря на все попытки его возрождения, миновала... И нет иного выхода, кроме бунта личности, в котором должно освободиться отношение с Другим. Я вижу, как исподволь нарастает, с присущей

всем событиям истинно человеческой истории неспешностью, величайшая неудовлетворенность, и она не похожа ни на какую былую неудовлетворенность. Человек восстанет не только против тех или других господствующих тенденций и во имя других тенденций, но против ложной реализации своего огромного тяготения – к общности – и во имя подлинной реализации» [29:296].

2.4 От безымянности к умолканию: Роман Катарины Хакер «Смотритель бассейна»

«Диалогичность – не преимущество духовности, как диалектичность. Она возникает не на вершине человечества, она начинается не выше, чем она начинается. Здесь нет одаренных и бездарных, а есть лишь готовые отдалиться этому чувству и противодействующие ему».

Мартин Бубер, «Диалог», 1930

Роман «внучки» Катарины Хакер (р. 1967) «Смотритель бассейна» (2000) [6; 18] (как и последний ее роман «Безничегошники» / «Die Habenichtse» [19]) можно рассматривать как свидетельство «коммуникативной несостоятельности» современной эпохи. Он написан в форме лирического монолога. Рассказчик повествует о событиях последних недель своей жизни – со дня закрытия городского бассейна в Восточном Берлине, где он проработал сорок лет, до самой своей добровольной смерти от одиночества и безысходности в стенах заброшенного, медленно разрушающегося здания. Его рассказ сумбурен, постоянно перемежается экскурсами в прошлое, рассуждениями о времени, воде, прошлом и настоящем, о человеческой памяти, человеческой жизни вообще и о некоторых людях, в частности. Постепенно, однако, у читателя складывается целостное представление о личности рассказчика, обо всей его жизни, о времени, в котором он живет, вырисовывается связанная история.

Это история о том, как человек боится взглянуть в глаза своему прошлому и вместо того, чтобы, восстановив по крупицам, сколь бы ужасным оно ни было, осмыслить его и осознать, тем самым произведя «окончательный расчет», предпочитает трусливо от него прятаться, всячески отгораживаться, не желая ничего слышать

и знать, и продолжает платить и платить без конца по одним и тем же счетам, сам о том не подозревая, не понимая, что происходит – с ним, с его жизнью – и почему. «Смотритель бассейна» – о преодолении прошлого (вернее, о его непреодолимости в мире таком, каким его видит герой), об отзвуках Второй мировой в современной Германии. И именно непреходящая жалость рассказчика к себе самому предстает в конечном итоге причиной его жизненного краха и, таким образом, развенчивается в романе.

Несостоявшаяся судьба Хуго, в годы войны бывшего ребенком, поначалу представляется следствием «незаслуженной» вины: отец героя был нацистским преступником, повинным в тяжелых преступлениях, в частности против детей, а расплачиваться приходится сыну. На самом деле писательница исподволь подводит к мысли, что «бестолковая» судьба рассказчика сформирована им самим: его отказом анализировать прошлое, нежеланием ничего знать о преступлениях отца, неспособностью реально оценить и принять его – иными словами, его ужасом перед прошлым, порожденным жалостью к себе самому. К. Хакер вскрывает непродуктивность такой жизненной позиции, иллюстрируя свой тезис также и на метафизическом уровне – многократно переосмысливая в романе категории настоящего, прошлого, времени вообще.

Вместо того чтобы осознать вину – если не конкретную, то уж точно «метафизическую», – осмыслить ее, принять и идти дальше, Хуго, словно произнося магическое заклинание, без устали твердит о своей невинности: «...я никому не причинил вреда» [6:14], «вам нечего мне предъявить» [6:25], «не произошло ни одного несчастного случая по моей вине, и никто не утонул, пока я был смотрителем» [6:33]. Он постоянно оправдывается в ответ на обвинения со стороны «других», чаще воображаемые, чем реальные. Привыкнув постоянно защищаться, он перестает понимать, какие из претензий обоснованны, а какие нет, начинает подозревать всех и вся в желании уличить его во что бы то ни стало, а если не получится – то и навязать ему незаслуженную вину, неважно какую (а на деле – ту самую). Подобные намерения он приписывает и начальству, и коллегам, и всем остальным представителям рода человеческого, включая собственную мать.

Такое отношение к людям препятствует установлению нормальных взаимоотношений. В глазах «других» рассказчик – чужак, странный тип, у которого «не все дома», по большому счету, изгой. Но кто сделал его таким: общество, перевесившее на него вину от-

ца, или он сам, выстроивший вокруг себя непробиваемую стену (олицетворяемую стенами бассейна, который не случайно разрушается вскоре после присоединения ГДР к ФРГ), чтобы защититься от ожидаемых обвинений, а заодно – и от человеческого общения вообще? Повествование подводит нас ко второму варианту.

Время в романе нелинейно. Монолог рассказчика произносится вскоре после объединения Германии, однако в нем на равных с настоящим существует все прошлое героя: начиная с довоенных лет и заканчивая ГДР-овской реальностью. Сам бассейн (построенный, как водится, кое-как) предстает в романе метафорой ГДР. Однако вовсе не противопоставление ГДР и ФРГ, не развенчание ГДР-овского мифа, столь широко распространившееся в немецкой литературе середины 1990-х, являются целью писательницы. В центре ее романа – прошлое как онтологическая категория. И человеческая память – неперенный след прошлого в настоящем. Центральная метафора – вода, олицетворяющая время (утекает между пальцами), и время, родственное воде (способное не только затопить, но и утопить как отдельного человека, так и целое государство). «Смотритель бассейна» – о том, как человек тонет во времени. И главный вопрос – возможно ли спасение? – остается открытым.

Поначалу рассказчик предстает безымянным. *«Я смотритель бассейна, я никогда не говорил лишнего, – представляется он в первой же фразе, и через несколько строк повторяет как самое важное: – Я никогда не говорил лишнего, но в том, что касается бассейна, разбираюсь лучше других. Я провел здесь всю жизнь»* [6:7]. В таком контексте примечателен эпиграф к роману: *«Животные откликаются на звук своего имени. Совсем как люди»* (Людвиг Витгенштейн). Человеку, не имеющему имени, не на что откликаться. Да он уже и не совсем человек и даже не вполне животное, – ведь на звук своего имени не откликается. Пусть даже и потому, что его никто не зовет. Но когда никто не зовет, надобность в имени постепенно отпадает, имя превращается в атавизм (эдакий бесполезный «хвост») и отмирает. Роман К. Хакер – в том числе и об утрате человеком своего имени.

Вообще-то рассказчика зовут Хуго. Так называет его единственный человек, с которым он еще обменивается дежурными приветствиями, – киоскер по фамилии Кремер. *«Кремер любезно здоровается: “Доброе утро, Хуго” или “Добрый вечер, Хуго”»* [6:13]. По ходу повествования почти идентичные приведенному «диало-

ги» повторяются несколько раз. Но по мере приближения к трагической развязке в эпизодах с Кремером все явственнее читается отказ рассказчика от своего имени: «*“Доброе утро, Хуго!” – приветствовал меня Кремер поутру, но у меня больше нет имени*» [6:185].

Имя в романе К. Хакер тесно связано с «домом», местом под солнцем. Такую связь устанавливает рассказчик в следующей за приведенным признанием фразе: «*“Бездомный”, – подумал бы он [Кремер. – Е.С.], взглянув на меня, и я прошел бы мимо*» [6:185]. И в самом деле, для Хуго нигде в этом мире не находится места – нигде, кроме бассейна. «*Я вернулся сюда. Другого места не было*» [6:203]. Он возвращается в «свой» бассейн, несмотря даже на то, что понимает: «*не для людей это место*» [6:204], отрицая тем самым собственную принадлежность к человеческому роду.

Возможно, будь Хуго способен к полноценной межчеловеческой коммуникации, все могло бы сложиться иначе: отношения удержали бы его, не позволили утонуть в океане времени. Но общаться он не умеет, и время поглощает его без остатка, не оставляя даже имени. В самом начале романа подобное чуть было не произошло с его матерью: «*Я не хотел идти на кладбище, о чем и заявил, и тогда агент предложил захоронить ее как безымянную урну без церемонии прощания, к тому же совсем дешево. Кремер возмутился*» [6:32].

Неудивительно, что и к именам «других» рассказчик не испытывает интереса, тем самым исключая для себя возможность инициировать общение (обратиться по имени): «*Годами я наблюдал, как люди приходят и уходят, но никогда не знал их имен. Я не желал их знать и не вступал с ними в разговоры. За всю мою жизнь никто не утонул, и я никому не причинил вреда*» [6:14]. По этой же причине он никогда не представлял интереса для «Штази» в качестве информатора: «*Много лет назад в бассейн явились двое и потребовали, чтобы я повнимательнее относился к беседам посетителей, чтобы я все время прислушивался, и мне следовало сообщать, кто они такие и как их зовут. Никогда я не говорил лишнего и никого не подслушивал, я гостей бассейна и знать не знал, именами их не интересовался... Ни о ком я не накопил сведений, ни о посетителях, ни о ком другом, ни даже о собственном отце*» [6:188]. Так что доносчиком Хуго никогда не был, правда, не по моральным соображениям, а из-за того лишь, что люди (вместе с их именами) никогда не интересовали его.

Лишенный способности к общению, рассказчик, который *«никогда не говорил лишнего»*, опять и *«опять тихонько разговаривал сам с собой»* – а *«с кем еще мне говорить?»* [6:13]. Ведь *«дети дразнили меня»*, *«другие возводили на меня напраслину»*, *«управляющий меня терпеть не мог. Повторял, что я, мол, зазнаюсь и вообще сумасшедший – сам с собой разговариваю»* [6:13]. *«Я молчал годами»* [6:13] – признается герой, но когда бассейн, где он проработал сорок лет – единственное его место под солнцем, – закрыли, все разом переменялось: *«Но больше я не буду молчать»* [6:17]. *«Произошла ошибка»*, *«недоразумение»* [6:17], и оказавшийся в безвыходном положении Хуго вынужден взвалить на себя миссию, ему совершенно не подходящую – известить людей о допущенной оплошности.

Конечно, ничего у него не выходит – люди не слышат его. То ли потому, что сами призраки: *«Не замечают они меня, что ли, или делают вид, будто не могут услышать? Я говорю достаточно громко. Это бывшие посетители бассейна, и теперь я сожалею, что не узнал их имен. Слышите? Меня зовут Хуго!»* [6:18]. То ли потому, что считают сумасшедшим и не желают впускать в свою реальность, в мир нормальных людей:

«“Не лезь к нему, он сумасшедший”, – так про меня говорили остальные.

“С самого начала у них был план, – объяснял я Кремеру, – Так что бассейн – это только начало.” – “Чушь, – ответил Кремер. – Бассейн закрыт. Вот и все”.

Я все бродил по улицам и все ждал, как мне что-то скажут, но никто не останавливался» [6:22].

Будучи изгнан из своего сомнительного «рая», не зная, куда теперь идти, осознав, что не в силах привлечь внимание непонятных ему людей из внешнего мира к вопиющему обстоятельству – закрытию городского бассейна, Хуго предпринимает попытку пересмотра своей убогой и странной жизни. Собственно говоря, двухсотстраничный монолог, произнесенный рассказчиком «себе под нос» и превращенный писательницей в роман, – результат такого пересмотра.

«Я обманывался, – рассуждает он. – Думаешь, что-то случилось, а это вовсе не так. Идет кто-нибудь плавать и не тонет, или вдруг тонет. Но даже если он едва не умер, так ведь не умер же, и все идет своим чередом. Кто был рядом и видел опасность, тот перепугался, а потом опять успокоился. Всегда и все очень

быстро успокаиваются. Люди думают, самое страшное – если что-то случится, а ведь на деле наоборот. Даже и утони какой-нибудь посетитель, порядок восстановился бы очень скоро. **Достаточно об этом просто не говорить.** Меня бы уволили, наверное, но уже через несколько дней никто бы и не заметил, что одним посетителем меньше, что зритель новый. Покачали бы головой или хлопнули в ладоши, глаза бы на миг блеснули любопытством – вот и все. Ведь останавливаются же люди, когда на переходе светофор загорается красным, а у них упала перчатка, и наклоняются, чтобы ее поднять. Кто думает, будто все изменилось, тот ошибается. Дни проходят один за другим, и **все молчат, а кто станет утверждать, что произошло несчастье, у того время остановится и день не будет кончаться.**

Часы встали, и я не буду молчать. Тишина ужасна, минуты, дни становятся все длиннее, теряют направление подобно лошади, когда та с шорами на глазах движется по кругу, вытаскивая бадью из колодца» [6:27].

Время идет, а все молчат. Ведь если рассказать о несчастье, говорить о прошлых трагедиях, время в понимании героя остановится. Но теперь его время остановилось и стоит все равно, а значит, молчать не имеет смысла. И Хуго начинает говорить (в тайной надежде вновь запустить свое время). «Говорить» для него не значит «разговаривать» с кем-то, общаться. Рассказчик произносит монолог для самого себя, оставаясь, по сути, единственным заинтересованным слушателем.

Люди не отвечают ему, а с тех пор, как бассейн закрыт, окружающий мир не отзывается вовсе: *«Какая тишина! Раньше все тут отзывалось звуками и плеском, будто бы вода – повод для ликования. Этого я не понимал никогда. Время от времени понижал температуру на три-четыре градуса. Взрослые тогда вздрагивали и плавали молча, а дети ничего не замечали и продолжали хохотать, продолжали вопить. Целыми днями вопли и плеск»* [6:18]. *Время, «как вода, не находя стока», застаивается, «и бассейн полон временем до краев»* [6:18].

Оказывается, общение рассказчика с окружающим миром на протяжении всей жизни состояло, в основном, из «монологов» – бесконечного бормотания себе под нос, и «откликов» окружающей среды, не всегда даже одушевленных: детских криков, гула голов, плеска воды. Теперь же, с закрытием бассейна, мир окончательно замолчал. Последняя ниточка, связывавшая Хуго с внешним

миром, оборвалась, и именно эта, «окончательная», тишина воспринимается им как невыносимая: *«Но тишина... тишина для меня невыносима»* [6:21].

Одной из причин невозможности нормального общения с «другими», К. Хакер видит «непреодоленное прошлое». Хотя сам Хуго в годы войны был ребенком, он навсегда замаран военными преступлениями отца, и ощущает эту запятанность как несмываемую «грязь», клеймо. Инстинктивное (не осознаваемое) ощущение врожденной «грязи», «запачканности» заставляет его искать близости воды – большой воды, – и в конечном итоге приводит на работу в бассейн.

Единственный из сотрудников, с кем Хуго хоть иногда вступает в контакт – истопник Клаус. *«Год назад он пришел, однажды утром встал рядом со мною, и не было у меня причин ему не доверять...»* [6:68]. (Контакт оказался возможен именно потому, что у рассказчика не было недоверия к Клаусу⁶⁶). Правда, инициатором общения всегда выступал истопник, Хуго лишь откликался. Клаус «спрашивает», «говорит», «интересуется», «рассказывает», «допытывается», «предлагает», «утверждает», «ухмыляется» [6:67–68], ответная же реакция рассказчика либо вовсе отсутствует, либо не имеет для него самого никакого значения: сам себе он тоже не интересен.

Испытывая постоянный страх перед людьми (воспринимаемыми как потенциальные обвинители), Хуго должен как-то объяснить этот страх себе самому. И вот, зацепившись за реальные насмешки сослуживцев над его неадекватным поведением с женщиной, он выстраивает «теорию заговора»: *«Они сговорились заранее, слышите?»* [6:69], *«они и теперь меня не оставляют в покое, ночью ходят по моей квартире», «нельзя им меня найти, иначе они*

⁶⁶ Тут вновь явственно ощущается переключка с идеями из «Проблемы человека» (1947) М. Бубера: «Наш кризис можно определить как кризис доверия... Конечно, там, где правит доверие, часто приходится приноравливать свои желания к требованиям своей общности, но нет надобности подавлять их до такой степени, когда подавление становится главным двигателем жизни. ... Но как только эта органическая общность расколется изнутри, а лейтмотивом ее жизни станет недоверие, подавление тотчас займет командное место. И вот уже всякое непосредственное желание душиется подозрительностью; все вокруг враждебно или в любой момент может оказаться таковым; нет былой согласованности своих и чужих стремлений, ибо нет и настоящего слияния или примирения с тем, что необходимо гибнущей общности в первую очередь...» [29:290].

все сделают, чтобы мне навредить», «они смеялись, они измывались надо мной, когда бассейн начал рушиться» [6:70], – которая разрастается, достигая масштабов параноидального бреда: «Все они заодно, всегда они были заодно...». А корни, как всегда, в прошлом: ребенком он не мог общаться с отцом, жестоким по натуре человеком, который беспощадно подавлял сына, требуя неукоснительного соблюдения всех своих, иногда абсурдных, требований.

Даже в отношениях с матерью скрытое обвинение с ее стороны и ответное чувство вины играли определяющую роль. Казалось бы, общая (в метафизическом смысле) вина (близость нацистскому преступнику) ставит их в сходное положение в глазах общества. Однако воспринимают мир они совершенно по-разному и, соответственно, по-разному оценивают свое положение в нем. Мать не чувствует за собой никакой вины и не допускает, что ее жизнь может (должна?) после войны перемениться к худшему. Сын же, на словах свою вину отчаянно отрицающий, самой этой отчаянностью как бы признает ее и демонстрирует подсознательную готовность смириться с убогим социальным статусом.

Мать и сын никогда друг друга не понимали. Рассказчик постоянно спасался от ожидаемого обвинения. Мать же, не замечая его страха, совершенно чуждого ей самой, во всех жизненных неудачах обвиняла его самого, не проявляя ни малейшего сострадания. Всю жизнь сын ощущал, что не оправдывает материнских надежд, довольствуясь своей более чем скромной должностью. И это порождало новый виток вины, более объяснимой, реальной, побуждая оправдываться снова и снова. Фразы вроде «я ничего не сделал», «я ни в чем не виноват» – становятся лейтмотивом повествования. И оттого, что он все время ждет со стороны «других» обвинения, он не доверяет людям, заранее отказывая себе в возможности полноценного общения.

3. «ИСКАЖЕНИЯ КОММУНИКАЦИИ» В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ: ВОЛЬФГАНГ ХИЛЬБИГ, ВИЛЬГЕЛЬМ ГЕНАЦИНО

*Слово
непрерывно
потянет за собой слова другие,
а фраза – фразу.
Это хочет мир
сказаться
раз и навсегда
остаться здесь.
Его не говорите.
Ингеборг Бахман, «Слова», 1961*

3.1 Тематический комплекс «большой город»

В 1990-е годы тематический комплекс, порожденный образом «большого города», обретает в литературе Германии новую актуальность. «Урбанистические» произведения создают и дебютанты из поколения «внуков» (И. Парай, С. Ридель, Р. Ротманн и др.), и «маститые» авторы (В. Хильбиг, Р. Йиргль, М. Марон и др.). Критики говорят о «романе большого города» как об особом жанре (Е. Шютц⁶⁷, У. Рейнхолд [58], В. Юнг [49]) немецкоязычной литературы 1990-х годов.

Как отмечает Д.А. Чугунов, «“гомогенизированный” город (Б. Гройс), возникающий на страницах современной немецкой прозы, мало похож на те “города”, образы которых рождались в романах Г. Манна, А. Дёблина, Э.М. Ремарка и других писателей прошлого» [37:14]. В большинстве современных произведений «город» не является единой, целостной совокупностью архитектурных, культурно-исторических, бытовых аспектов, как правило, складываясь из упоминаний и описаний отдельных мест, выбор которых обусловлен внутренней реальностью персонажей. «Разорванность сознания литературного персонажа, напрямую связанная с его одиночеством и “коммуникационной изолированностью”, приводит к тому, что теоретически многогранный образ города часто сжимается в ряд упрощенных схем (подземка, вокзал и т.д.), оставляющих за своими границами массу неизвестного..., фиксиру-

⁶⁷ Text der Stadt – Reden von Berlin: Literatur der Metropole seit 1989 / Hrsg. von Schütz E. u. Döring J. – B.: Weidler, 1999. – 196 S.

ются *внешние, фасадные* характеристики окружающего. Для большинства персонажей современной литературы типично именно *потребительское* восприятие городов, стирающее исторические и культурные различия между ними» [37:14].

Разумеется, тематический комплекс большого города существует не сам по себе: разными гранями он соприкасается с другими темами и проблемами. А. Кун [54] и В. Юнг [49] акцентируют (достаточно очевидную) связь «большого города» с давлением цивилизации, противостоянием цивилизации и природы; А. Шеффер [59] указывает на существование связи с проблемой преодоления прошлого; У. Рейнхолд [58], В. Юнг [49], Х. Зибенпфайфер [62] – с утратой человеком жизненного смысла, нарастания одиночества.

С последними соглашаются и российские исследователи. И.С. Роганова отмечает связь «большого города» с поисками себя. «Мотив поиска города подразумевает и поиск собственного “я”». Как правило, романы о городе или произведения, в которых образу города уделяется сколько-нибудь существенное внимание, описывают стремление человека непременно измениться, прийти к самому себе» [34:221]. Одновременно она констатирует характерную для многих авторов «городского жанра» тенденцию к «дистанцированию» героев от суматохи европейского мегаполиса, чтобы вывести их из-под невыносимого давления.

И Д.А. Чугунов, и И.С. Роганова справедливо замечают, что в литературе 1990-х годов город подается, как правило, в негативном освещении: литературные персонажи город не любят. Шаппик Петера Ваверцинека («Татуировки толстяка Шаппика» / «Moppel Schappiks Tätowierungen»⁶⁸, 1991) признается себе: «Я не могу... привыкнуть ни к одному городу»⁶⁹. Э. Хайденрайх в «Маленьком путешествии» из сборника «Колонии любви»⁷⁰ (1992) говорит о «выводящем из равновесия», «вызывающем депрессию, выматывающем шуме Берлина», всячески подчеркивает «чуждость» города своей героине: «Я ненавижу Берлин и всегда его ненавидела. Я терпеть не могу диалект, на котором там говорят, не люблю эти серые дома, запах метро, совершенно истерические и имперские

⁶⁸ Wawerzinek P. Moppel Schappiks Tätowierungen. – B.: Ackerstrasse, 1991. – 157 S.

⁶⁹ Wawerzinek P. Op. cit. – S. 95.

⁷⁰ Heidenreich E. Kolonien der Liebe. – Reinbek: Rowohlt, 1992. – 174 S. – В рус. пер.: Хайденрайх Э. Колонии любви / Пер. с нем. В. Позняк // Колонии любви. – М.: Текст, 2002. – 221 с.

амбиции. Мне не нравится` их пиво, и меня тошнит при виде их котлет, к тому же везде эти старики и кучи собачьего дерьма. И в довершение ко всему мы теперь имеем весь этот город целиком, как будто недостаточно было его половины»⁷¹. В рассказе «Эрика» писательница сетует на «злое брюзжание Берлина», отмечает, что в нем сконцентрированы «вся “извращенность Запада, все невыносимое бахвальство надутого, загнившего, лживого города”»⁷².

В современных романах «одной из важнейших становится проблема реакций индивида на современную городскую реальность» [37:15], которые могут проявляться как в прямых оценочных суждениях, так и «выражаться в особом комплексе ощущений персонажа» (там же). Единственной «дружелюбной» реальностью в «большом городе» персонажу представляется его внутренняя реальность, и он «с легкостью уходит в мир собственных фантазий, превращает свое жилище в своеобразную крепость или келью отшельника, совершая попытки хотя бы на время убежать от городской действительности» [37:16], – считает Д.А. Чугунов. И.С. Роганова, отталкиваясь от наблюдения о выраженном стремлении большинства авторов «дистанцировать» своих героев от города, подчеркивает, что «наличие дистанции к рассматриваемому ведет к радикальному разделению на “я” и “ты”» [34:223]. И разделение это довольно часто оказывается «радикальным» настолько, что никакое сближение между «я» и «ты» невозможно, как, соответственно, невозможно и «полноценное» общение.

Для иллюстрации последнего тезиса следует вернуться в 1930-е годы и обратиться к одному из самых ранних произведений «городского» (в описанном понимании) жанра (правда, в поэзии), связавшему проблематику «искаженной коммуникации» с тематическим комплексом «большого города». Речь идет о поэтическом цикле Б. Брехта «Из хрестоматии горожанина» / «Lesebuch für Stadtbewohner»⁷³ (1930), впервые опубликованном в журнале «Versuche» (Н. 2, 1930). «Я» и «ты» в этом поэтическом тексте не только самым радикальным образом разделены, но и поставлены автором в позицию «изначальной недостижимости взаимопонимания».

⁷¹ Там же. – С. 223.

⁷² Цит. по: Роганова И.С. Немецкая литература XX века... – М.: Рудомино, 2007. – С. 224.

⁷³ Brecht B. Lesebuch für Stadtbewohner // Brecht B. Werke: Gedichte 1.– B.: Aufbau, 1988. – Bd 11. – S. 157–165.

В первой части стихотворения безымянное лирическое «я» обращается к некоему «ты», под которым как будто понимается читатель. «Я» дает «ты» «советы», которые (якобы) помогут последнему приспособиться к жизни в большом городе.

*Оторвись от своих товарищей на вокзале
Отправляйся с утра в город в застегнутой куртке
Найди квартиру и когда постучит товарищ:
Открой, о открывать дверь не думай,
напротив
замечай следы!⁷⁴*

За «советами» скрывается жесткая сатира на городской образ жизни, убивающий в душе человеческое, приводящий к изоляции и смерти. В статье «Как сама действительность» [52] профессор новейшей литературы из Карлсруэ Й. Кнопф высказывает предположение, что за «ты» может скрываться не только читатель, но и анонимный горожанин, и даже каждый раз разный, встречаемый лирическим «я» в разных эпизодах цикла. Однако в последней строфе стихотворения мы наблюдаем полную «перемену коммуникативной ситуации». Оказывается, за «ты» на самом деле спрятано лирическое «я» поэта, которое и получает «советы». Пассивная формулировка указывает, что говорящий (пока) не известен. Такая же ситуация сохраняется в последующих шести стихотворениях цикла. Последняя строфа каждого из них меняет коммуникативную ситуацию таким образом, что на месте «ты» оказывается лирическое «я», а на месте «я» — тот, кто к нему обращается.

Постепенно убеждение, что под «я» понимается не кто иной, как читатель, крепнет: именно «читатель» как будто обращается к поэту («ты»), обучая того «правилам» жизни в городе. Предположение, на первый взгляд, подтверждается заключительным (десятым) стихотворением цикла:

*Когда я говорю с тобой
Холодно и отвлеченно
Самыми сухими словами
Не глядя на тебя
(Возможно, я не узнаю тебя
в особой твоей сущности и сложности)
Так что я говорю с тобой просто
Как сама действительность
(трезвая, твоей особой сущностью неподкупная*

⁷⁴ Цит по: [52:54].

*сложностью твоей раздраженная)
которую ты во мне, похоже, не узнаешь*⁷⁵.

Лирическое «я» поэта («ты») недоумевает, почему он, читатель («я»), говорит столь «холодно и отвлеченно», такими «сухими словами». Повторением подчеркивается, что «я» отказывает «ты» (поэту) в праве на «особую сущность» и чрезмерную «сложность», и потому коммуникация между ними затруднена. Оказывается, однако, что последнее стихотворение в цикле «работает» точно так же, как последние строфы в стихотворениях с первого по седьмое, а именно: «переворачивает» коммуникативную ситуацию. «Я», наконец-то вроде бы отождествленное с читателем, в заключительной строфе последнего стихотворения теряет всякую конкретность и оказывается вдруг «самой действительностью», по отношению к которой говорящий («я») выступает своего рода «медиумом», обеспечивая действительности доступ к языку. Неизбежные «искажения восприятия» запрограммированы в самом брехтовском тексте. «Я» и «ты» (связанные «большим городом») находятся в ситуации, когда адекватное общение между ними невозможно. А последнее стихотворение лишь усиливает эффект, показывая, что лирическое «я», попав в «большой город», исключается из коммуникации не просто со всяким мыслимым человеческим «ты», но и с «самой действительностью».

Далее на примерах «берлинского» рассказа Вольфганга Хильбига (р. 1941) «Книжный дух» / «Der Geruch der Bücher» [8] и произведений франкфуртского мастера «городского романа» Вильгельма Генацино (р. 1943) будет проиллюстрирована необходимость включения коммуникативной проблематики в тематический комплекс «большой город».

3.2 Возрождение «берлинского романа»

*«Берлин. Здесь зарождался весь ужас, здесь
находился центр циклона, в котором давно
господствовала злокачественная тишина...»*

*Дурс Грюнбайн, «Цитата», 2002
(Пер. С. Ромашко)*

Прежде чем окунуться в атмосферу Франкфурта, современного «немецкого Нью-Йорка», излюбленного места действия рома-

⁷⁵ Цит. по: [52:56].

нов В. Генацино, заметим, что в Германии 1990–2000-х годов роман «большого города» представлен преимущественно «берлинским романом».

И в этом нет ничего удивительного, ибо именно после объединения Германии город обрел былые масштабы, вернул себе статус столицы и привлекательность в глазах провинциалов. Именно в Берлине произошла реальная встреча германской молодежи, выросшей по разные стороны Стены, прозвучал призыв поведать друг другу правду о своей столь различно прожитой жизни. Именно здесь наиболее остро ощущалась (и ощущается до сих пор) потребность в общении, – и в результате сформировалась уникальная культурная атмосфера, вобравшая в себя (и усилившая) все основные тенденции взаимоотношений современного человека и мегаполиса.

Крупные писатели прошлого в большинстве своем никогда не жаловали Берлин. Ф. Гёльдерлин и Й. фон Айхендорф писали о Гейдельберге. Произведения Гёте вообще не имели определенного места действия: веймарского классика не интересовало, где живут персонажи «Избирательного сродства» и где дает представления театр Вильгельма Мейстера. Правда, о Берлине писали Э.Т.А. Гофманн и Г. Гейне, позднее – Т. Фонтане, А. Дёблин и Э. Кестнер, но они в силу тех или иных обстоятельств или же личностных особенностей оставались в стороне от «магистральной линии развития» немецкой литературы.

В литературе второй половины XX в. тема Берлина почти вовсе отсутствует. Г. Бёллю вполне хватало Кёльна, Г. Грассу – Данцига, У. Йонсону – Мекленбурга и Нью-Йорка. У Т. Манна всегда под рукой были Любек и Гамбург (на случай, если ему хотелось точнее обозначить географию своих романов). И к концу XX в. Берлин превратился в своеобразную *terra incognita* немецкоязычной литературы. Немалую роль в таком положении вещей сыграло и фактическое положение Берлина после Второй мировой войны – города, утратившего целостность, потерявшего свое лицо.

В 1990-е годы ситуация резко изменилась. Берлин обрел прежний статус, а берлинский роман оказался в фокусе внимания исследователей. Открытость Берлина и его литературы отмечает А. Шеффер [59], берлинские мифы анализирует В. Юнг [49], к изу-

чению феномена «памяти» Берлина в литературе 1990-х обращается даже японский исследователь (К. Фуйи⁷⁶).

Рост популярности «городского» романа в версии писателей поколения «внуков» констатируют А. Кун [54], У. Рейнхолд [58] и др. Как правило, это истории героев «вроде нас» (Т. Бруссиг), вынужденных приспособливаться к трудным, невыносимым, странным условиям большого города, в который они либо только что приехали из провинции (и переполнены неожиданными негативными впечатлениями), либо вынуждены там жить постоянно (наступая на горло собственной песне). «Мегаполисом», где пытается прижиться (вариант: с которым тщетно «борется») герой, все чаще выступает Берлин. Самое простое тому объяснение – мода на «новую искренность»: реальные истории о реальных людях, случившиеся на реальных улицах реального города, и желательно – не очень скучные. А где с нынешними молодыми писателями происходит самое интересное? Конечно, в Берлине, куда все они время от времени (специально для этого) приезжают.

Ведь именно там сегодня – центр литературной жизни: многие в Берлине живут постоянно, иные (из обеспеченных) – держат (снимают) квартиры «на всякий случай», остальные регулярно приезжают. В столице проходят книжные ярмарки, конференции и форумы по проблемам как поэтическим (к примеру, «поэзия: на стыке форм»), так и весьма прозаическим (скажем, «механизмы книжного рынка»). Крупные книжные магазины, издательства, культурные центры, литературные кафе регулярно устраивают выступления «живых» писателей. Фонды, расквартированные в Берлине, охотно выделяют стипендии «подающим надежды» авторам. Берлинский литературный коллоквиум⁷⁷ приглашает пишущую молодежь из провинции: обеспечивает жильем, устраивает чтения их произведений, организует презентации книжных новинок, проводит литературные дискуссии. Количество «встреч с писателями» в Берлине в один вечер может достигать нескольких десятков.

В многочисленных литературных кафе и клубах района Пренцлауэрберг (бывший Восточный Берлин) процветает субкуль-

⁷⁶ Fujii K. Körper und Gedächtnis der Stadt: Berlin in der Literatur der 90er Jahre // Doitsu bungaku. – 1998. – N 101. – S. 76–86. – [Japan mit dt. Zusammenfassung].

⁷⁷ «Берлинский литературный коллоквиум» (BLC) – весьма известная литературная организация Германии, обладающая собственным фондом и виллой на берегу озера Ванзее.

тура авторов-чтецов, выросшая из «восточно-берлинского» андеграунда. После объединения Германии число слушателей не только не уменьшилось, но продолжает расти (выходцами из этой среды являются такие «звезды» берлинской литературной сцены, как Берт Папенфус или наш бывший соотечественник Владимир Каминер). Их девиз «Чтение вслух – это круто» нашел массовый отклик у молодежи. Впрочем, успех имеет во многом те же корни, что и популярность «новых рассказчиков». Вот «принцип трех отрицаний», которым большинство «чтецов» руководствуются в своих выступлениях: никаких стихов, никакой интеллектуальной прозы, никаких призывов к борьбе за изменение мира к лучшему. Только истории из повседневной жизни: собственный опыт, собственные переживания в своем собственном изложении. «Новая искренность» доминирует и в этой среде.

Поэтому появление в последние годы большого числа новых «берлинских текстов» представляется закономерным. К удачам рубежа тысячелетий можно отнести иронический роман Петера Шнайдера «Возвращение Эдуарда» / «Eduards Heimkehr»⁷⁸ (1999), проникнутый оптимизмом «Город за стеной» / «Die Stadt hinter der Mauer»⁷⁹ (1999) Филипа Хеншера. Возле Стены происходит трагикомическое действие «Зонненаллее» / «Am kürzeren Ende der Sonnenallee» (1999) Томаса Бруссига⁸⁰. Изо дня в день по берлинским улицам неизменным маршрутом ходит «смотритель бассейна» Катарины Хакер. Здесь разворачиваются «Подхалимы» / «Liebediener»⁸¹ (1999) Юлии Франк. Берлин как тема звучит в романах Сюзанны Ридель («Дочери Каина» / «Kains Töchter»⁸², 2000), Инки Парай («Боксируя с тенью» / «Die Schattenboxerin»⁸³, 1999). В «Жаре» / «Die Hitze»⁸⁴ (2003) Ральфа Ротманна «новый» Берлин предстает городом внезапно обедневших людей.

Не проходят мимо Берлина и признанные авторитеты. В 2000 г. Рейнхард Йиргль (р. 1954) создал исполненную трагизма

⁷⁸ Schneider P. Eduards Heimkehr. – Reinbek: Rowohlt, 1999. – 407 S.

⁷⁹ Henscher Ph. Die Stadt hinter der Mauer. – B.: Argon, 1999. – 355 S.

⁸⁰ Brussig Th. Am kürzeren Ende des Sonnenallee. – Berlin, 1999. – В рус. пер.: Бруссиг Т. Солнечная аллея / Пер. с нем. М. Рудницкого. – М.: СЛОВО / SLOVO, 2004. – 192 с.

⁸¹ Franc J. Liebediener. – Köln: DuMont, 1999. – 237 S.

⁸² Riedel S. Kains Töchter. – B.: Rowohlt, 2000. – 331 S.

⁸³ Parei I. Die Schattenboxerin. – Frankfurt a.M.: Schöffling, 1999. – 183 S.

⁸⁴ Rothmann R. Die Hitze. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003. – 294 S.

«Атлантическую стену» / «Die atlantische Mauer»⁸⁵ (2000), где рассказал историю немолодой женщины, которая работала в Восточном Берлине медсестрой в психиатрической клинике, а после падения Стены решила сбежать в Нью-Йорк – от прошлой жизни и семейных неурядиц. Но из-за проблем с паспортом ей пришлось вернуться в Берлин, и там на фоне любовной истории вновь столкнуться с неприятными эпизодами прошлого – теми, от которых надеялась спастись.

Несмотря на подчеркнуто «постмодернистский» синтаксис романа (вырастающий из «окаменелости человеческих отношений» – М. Людке⁸⁶), в избытке включающий в себя графические элементы вроде «плюсов», «конъюнкций», «пятиточий» и т.д., форма повествования – лирический монолог – позволяет говорить о глубинной приверженности Р. Йиргля традиции классического немецкого романа. Помимо величественного мировоззренческого пессимизма, визионерской реальности апокалипсических картин, явленных в романе, немецкие критики отмечают виртуозную работу автора с языком, называя эту книгу «языковой вершиной всей послевоенной немецкой литературы» (Й. Хёриш⁸⁷).

Темы «большого города» звучат и в творчестве другого яркого «визионера» современности – Вольфганга Хильбига. Более того, у Хильбига отчетливо прослеживается связь между образом современного мегаполиса и нарушением межчеловеческих коммуникативных связей. Хотя нарушение это и носит, по ощущениям писателя, тотальный характер, отчетливее всего оно проявляется именно там, где скопление людей максимально – а именно, в большом городе.

⁸⁵ Jirgl R. Die atlantische Mauer. – München: Hanser, 2000. – 450 S.

⁸⁶ Lüdke M. Alle Tassen im Schrank: Reinhard Jirgls radikal-irrer Abrissroman wagt sich über Atlantik und landet im Grauen // Die Zeit. – Hamburg, 2000. – 23.03.

⁸⁷ Hörisch J. Neuere Berlin-Romane – und Reinhard Jirgls grosser Wurf // Neue Zürliche Zeitung. – Zürich, 2000. – 8.04. – Mode of access: <http://www.amazon.de/Die-atlantische-Mauer-Reinhard-Jirgl/dp/product-description/342312993X>.

3.3 «Тишина» и «молчание» в рассказе Вольфганга Хильбига «Книжный дух»

«В детстве я был хилым недоразвитым адвокатом страха... страха перед молчанием. Ад этого детства был бессловесным, немым, его отличительным свойством было молчание. И этот молчащий ад я стал заполнять словами...»

*В. Хильбиг,
«Временное пристанище», 2000
(Пер. А. Шибаровой)*

Вольфганг Хильбиг, родившийся в 1941 г. в Саксонии (ГДР), автор романов «Бабы» / «Die Weiber» (1987), «Старая живодерня» / «Alte Abdeckerei» (1991), «Я» / «Ich» (1993), «Временное пристанище» / «Das Provisorium»⁸⁸ (2000), в своих произведениях рисует масштабные, экспрессивные, визионерские картины ГДР-овской (и не только) жизни. Отвергая поверхностные связи с реальностью, исследует экзистенциальные и философские пласты бытия на стыках свободы и несвободы, любви и ненависти, искусства и жизни, индивидуальности и власти. В центре повествования – одинокая главная фигура (чаще всего писатель). Равнозначных ей персонажей нет. Основная проблема – поиски идентичности, вновь актуализировавшиеся в мире после воссоединения Германии, – раскрывается вне контекста глубоких отношений с другими людьми.

Лирический герой рассказа «Книжный дух» / «Der Geruch der Bücher» [8; 20] – литератор (поэт), живущий в провинции. «Литературная судьба» забрасывает его в Берлин: издательство решило, что ему следовало бы выступить перед столичными читателями. И приходится преодолевать стремление к уединению, боязнь суеты, шума, толпы, присущие людям с тонкой душевной организацией, чтобы посетить столицу. «Книжный дух» – об одном из таких краткосрочных визитов в «литературную столицу». Берлин глазами провинциала предстает в нем не просто городом, и даже вовсе не городом, а мифологическим существом, исполненным сокровенных, таинственных, угрожающих и одновременно притягательных

⁸⁸ Hilbig W. Die Weiber. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1987. – 112 S.; Hilbig W. Alte Abdeckerei. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1991. – 116 S.; Hilbig W. Ich: Roman. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1993. – 377 S.; Hilbig W. Das Provisorium: Roman. – Frankfurt a. M.: Fischer, 2000. – 320 S.

черт: «...город, вдруг показавшийся мне несусветно огромным, – город, где я вконец заблудился, чьи границы засыпал, сравнял с землей снег; и теперь этот город шагнул глубже в природу, потерялся на снежных равнинах, как потерялись во व्यюге и все другие города в этот час, ибо мело повсюду в Европе...» [8:195].

Узнав, что писатель-протагонист собирается в Берлин, кто-то из знакомых передал ему ключи от квартиры русского библиофила, разрешившего пожить там необходимый срок: «Я приехал ближе к вечеру, страшно усталый после бессонной ночи – до рассвета я тщетно бился над несколькими стихотворениями, не в силах достичь ожидаемого совершенства... И тут же, так и не сняв пальто, погрузился в дремоту; снаружи в черноту вечера плыли хлопья снега. Чуть позже, хрипя и шмыгая носом, почти целый час я читал со сцены маленького театра свои стихи и, запинаясь, отвечал на вопросы; около одиннадцати вернулся в такси на ту самую улицу, в тот самый дом, где на верхнем этаже располагалась русская квартира» [8:192].

Засыпая, он думал о снеге, «какого не было уже много лет...», «...без устали заваливавшим улицы», о снеге, внезапно вырвавшим город из пространства привычной реальности. Снегопаду удалось то, что казалось невозможным: в город пришла тишина. «Над Берлином нависла **тишина**, всякий из возможных еще в это время звуков раздавался **приглушенно**, укутываемый чуждой мягкой пеленой, что без устали опускалась на землю из каких-то невидимых высей, – опускалась медленно и сухо, в бликах фонарей и вне этих бликов, в темноте, а пожалуй, и по ту сторону темноты, сквозь матовое сияние светящегося тумана, исходящего стеклами моих окон и таявшего где-то в ночи над кронами деревьев...» [8:192]; «...Внизу по улице проезжали редкие автомобили, хриплое, недужное сопение их моторов доносилось до моего слуха **словно через двойной слой ваты**. Время от времени в огромном доме подо мной слышались **слабые звуки**, какие-то **тихие, сонные** еще шорохи, исподволь начиная противиться **мертвой тишине** зимней ночи... Я встал и распахнул оба окна. Улица в четырех или пяти этажах подо мной уже сплошь укрыта плотным снежным покрывалом, без единой прорехи, а снег все идет и идет, кроны деревьев у меня перед глазами до самой крохотной веточки облеплены и оторожены снегом, отчего их контур приобрел черты удивительно живописные и странно призрачные. Редкие машины осторожно скользили по улице, **почти беззвучно**, словно двигае-

*мые какой-то потусторонней силой, коварного воздействия которой они всеми правдами и неправдами старались избежать. Иные шли юзом, их разворачивало чуть ли не поперек дороги, другие, тормозя, беспомощно скользили дальше, порождая во тьме, прорезаемой прыгающими столбами света от автомобильных фар, **беззвучный и панический сумбур**. Снегопад не прекращался ни на минуту, и сонмы снежных хлопьев мгновенно укутывали беспомощные тела обездвиженных машин» [8:193].*

Выстраивая параллель между невольно умолкнувшим городом и молчаливыми по природе своей (если к ним не обращаются) книгами, облепившими стены в квартире, временно занятой протагонистом, В. Хильбиг приходит к неутешительной мысли о невозможности и, в конечном итоге, бесполезности «книжного слова» – как и человеческого слова вообще, бессильного в противостоянии неразумной и безжалостной цивилизации.

«...Поскольку охвативший всю планету дух прогресса не имеет никакой иной цели, кроме наведения на всей земле вот этой косметики, нам приходится изо дня в день подпитывать его энергией...»; «Это ведь именно мы обеспечиваем конвейерам, производящим шампунь, возможность работать на полную мощность. На полную мощность – так, чтобы каждый гражданин свободного мира ежедневно имел возможность вылить себе на голову как минимум три разных продукта типа шампунь. И мы будем обеспечивать конвейерам по производству шампуня возможность работать на полную мощность, даже когда у человечества выпадут все волосы. Хотя зачем нам тогда все эти прекрасные шампуни? О-о, не скажите, не за горами уже времена, когда нам всем придется питаться шампунями. Ванильный шампунь, ромашковый шампунь, крапивный шампунь... Приятного аппетита!» [8:194].

И если город, поддавшись воздействию «потусторонней силы», погружается в «тишину», наделяемую в рассказе отчетливыми положительными коннотациями (по контрасту с шумом суетливой цивилизации), то «молчание» книг (которым вообще-то следовало бы вмешаться и противостоять суете и бессмыслице с помощью тех умных слов, что сокрыты в них) усиливает общее ощущение безнадёжности и обрастает отрицательными смыслами. Город, захваченный «тишиной», обретает недоступные ему прежде глубину и величие, в то время как культура (книги), отрекаясь от «слова», утрачивает смысл.

Книги молчат. И протагонист слышит воображаемый голос русского владельца квартиры, собирателя обступившей его огромной библиотеки: «*К чему все эти книги...*» [8:196] и соглашается с ним: «*Все! Больше **никаких книг!** – воскликнул он рано утром после первого же своего “эстрадного” литературного выступления в Берлине. Отныне – никакой **черной литерной сыни! Никаких песнопений! Конец грамоте, конец алфавиту!***» [8:196]. И идет дальше, выдвигая на первый план противоречие между цивилизацией и культурой, снять которое человеческое слово (уже) неспособно; выносит приговор «метрополиям косметических миражей»: «*Да разве имеет смысл добавлять еще хоть что-то к этому потоку строк, и так бесконечному... Разве подобные попытки описать во всех элементах ту почву, из которой произрастает человеческий дух, не вдохновлены суетным тщеславием и не обречены на заведомую неудачу? Почему бы не оставить дух в покое – там, где ему следует быть? В вавилонском порыве, на башенных высях, ряд за рядом, наслаивали мы друг на друга кладку писания, сясь возвести твердыни мудрости. А что в конечном счете воздвиглось из наших трудов? – лишь **метрополии косметических миражей**, подобные сияющему вдали мареву Манхэттена или вот этому, здешнему, – Берлину*» [8:197].

3.4 Одиночество в «большом городе» Вильгельм Генацино: Молчание как необходимая самооборона

...он думал
никогда
ни слова
но других
там было в достатке,
тех, что ему что-то
говорили
пока он
без слов
не рухнул.

Р.Д. Бринкман, «Стихотворение»
(«&-стихотворения», 1966)

В своем отношении к «большому городу» Вильгельм Генацино стоит как будто несколько особняком. Писатель и его персо-

нажи, похоже, не испытывают по отношению к приютившему их мегаполису ни ужаса, ни неприязни. Город для них – не просто среда обитания, фон для осуществления человеческой судьбы, но и неисчерпаемый источник «материала» для наблюдений. В романах В. Генацино «большой город» обретает определенную целостность и самостоятельность, воскрешая в памяти «города» из литературы прошлого – Гамбург и Любек Т. Манна, Берлин А. Дёблина, Мекленбург У. Йонсона. Правда, пишет В. Генацино не о Берлине: его любимый «герой» – Франкфурт-на-Майне.

Вильгельм Генацино родился в Маннгейме в 1943 г. В университете изучал германистику и философию, организовал и возглавил литературный журнал «Лезецайхен» («Lesezeichen») (1980–1986), основал литературное агентство «Литературкоп». Автор более десяти романов, а также рассказов, эссе, драматических произведений. Лауреат престижных литературных премий, в том числе премии им. Г. Бюхнера (2004).

Герои В. Генацино – странные люди. В подавляющем большинстве это «фланеры», склонные к бесконечным внутренним монологам, одержимые невротической потребностью в рефлексии. Как правило, они ничего не имеют (или на протяжении повествования теряют все, что имели когда-то): ни отдыха, ни родины, ни биографии, ни веса, ни человеческих отношений. У них нет даже судьбы, ибо превращение их в то, чем они в данный момент являются, произошло не в результате удара судьбы, а постепенно, медленно, став закономерным результатом их «чужеродности», неспособности вписаться в «нормальное общество» современного западного мегаполиса. При этом они как будто не испытывают ни зависти, ни злобы по отношению к «процветающим» членам общества, не обижаются на не удавшуюся по общепринятым меркам жизнь, не жалуется на кочевое и одинокое существование. Похоже, не иметь ничего – их способ отличаться от других. Совершенная изоляция посреди «шума других» позволяет им услышать «молчаливый» голос своей души, обрести если не гармонию, то, по крайней мере, нащупать «путь к себе». Через свою отличность от других герои В. Генацино обретают индивидуальность.

Всех его героев объединяет еще одно – страсть к наблюдению. Они «всматриваются» в окружающую повседневность, чтобы, зацепившись за какую-нибудь деталь, увидеть, если повезет, то, что впоследствии подтолкнет их по «пути к себе», поможет приблизиться к «смыслу». В фокус «всматривания» попадают банальность

и повседневность, нечто совсем незначительное и едва заметное на фоне топографии большого города.

«Всматривание» в обыкновенное с целью выявления иного смысла в значительной степени формирует художественный мир писателя: от ранних романов («Абшаффель» / «Abschaffel» [12], 1979; «Чужие битвы» / «Fremde Kämpfe» [16], 1981) до произведений последнего времени («Зонтик на этот день» / «Ein Regenschirm für diesen Tag» [14], 2001; «Женщина, квартира, роман» / «Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman» [15], 2003; «Заурядная тоска по дому» / «Mittelmässiges Heimweh» [17], 2006). В. Генацино изначально «конструирует» свои тексты «как зрительное восприятие», многовариантность которого «снова и снова испытывает в реальных и выдуманных ситуациях» [50:68] и вплетает в продолжающийся рассказ. Профессор современной немецкой литературы из университета Дюйсбург-Эссена В. Юнг считает В. Генацино создателем нового городского романа, «герои которого знают, что им предстоит растворение в массе, и противодействуют разрушению, активизируя у себя внутри некие не вполне осознаваемые внутренние программы» [50:68]. Одна из таких «защитных» программ – уход в молчание, о котором речь пойдет ниже.

Среди сквозных тем у В. Генацино выделяется тема взаимоотношений с родителями, представленная в коммуникативном аспекте: писатель акцентирует недостижимость контакта между родителями и детьми. Вновь и вновь показывает, что общение с родителями для его героев затруднено – а значит, затруднено и вообще всякое человеческое общение: ибо то, чему человек не научился в детстве, у родителей, чаще всего остается закрытым для него навсегда.

Оставаясь в душе детьми, герои Генацино тянутся к родителям. Иногда повторяют стиль жизни родителей, иногда стремятся его опровергнуть, порой изучают и восстанавливают по крупицам их жизнь, бесконечно перебирая в мозгу одни и те же воспоминания, пока те не сложатся в новую, иную чем прежде, картину. Жизнь персонажей писателя (по их собственному мнению, «неправильная») так или иначе связана с (якобы) «правильной» жизнью родителей: только вот «правильность» эта почему-то не поддается реконструкции в бесконечных попытках восстановить «утраченную историю». Складывается впечатление, что «невосстановимая правильность» родительской жизни, обусловившая коммуникатив-

ную несостоятельность детей, в текстах В. Генацино также глубинным образом связана с «проблемой прошлого».

Страх перед «непреодоленностью» прошлого превращает повторения (воспоминаний) в навязчивую неизбежность. В череде повторений вещи обретают новую глубину, а наблюдение становится актом искусства: из бесконечности повторений вновь рождается поэтика «всматривания», воскрешающая раннеромантические устремления к поэтизации мира, одновременно противопоставляя его романтизации «оповседневливание» романтического, считает К. Штокингер [66]. В повторении повседневных вещей выявляются их «многослойность», из мгновений формируется длительность.

Уже в романе «Чужие битвы» в центре повествования обособленный от остального мира персонаж – франкфуртский художник Вольф Пешек. Второстепенные фигуры вводятся, в основном, для того, чтобы проиллюстрировать его историю, рассказываемую от лица некоей «внепространственной и вневременной инстанции» [63:30]. Несмотря на относительную «давность» романа, Вольф Пешек, по мнению немецкого критика О. Зилля, по-прежнему является собой характерную для западного общества фигуру, и потому роман до сих пор воспринимается как актуальный литературный диагноз.

Вольф Пешек на собственной шкуре испытывает «кризис спроса». Рекламное агентство, где он работал по договору, не продлевает контракт, и он остается без работы. Привыкший к хорошей зарплате молодой человек хватается за предложение плутоватого грека, предлагающего заработать на перепродаже шуб. Операция хотя и приносит доход, но не предотвращает неизбежного соскальзывания вниз по социальной лестнице.

Отныне внутренняя реальность героя определяется тем, что он безработный. Он думает, чувствует и рассуждает как безработный, и постепенно осознает такое положение вещей как вину, переживая процесс «превращения внешних причин во внутреннее чувство вины»⁸⁹ (У. Бекк). Нарастая, чувство порождает комплекс несостоятельности, мешающий общению с другими и, прежде всего, с подругой Дагмар, отношениями с которой он дорожит. Пешек никак не решается рассказать ей об одолеваяющих его страхах, и это в конце концов приводит к разрыву.

⁸⁹ Beck U. Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. – S. 150.

Недоговоренность, которая воцаряется между героем и его подругой, разрастается, постепенно достигая непреодолимых размеров. Между ним и Дагмар воцаряется «огромное нечистое молчание» [16:234] – непроницаемая стена, мешающая им не только понимать, но вообще видеть и слышать друг друга. И в результате происходит ставший неизбежным разрыв. Пропать непонимания с дорогим, но все-таки «другим» человеком незаметно поглощает внутреннее содержание жизни героя и выплевывает на берег оставшуюся от него пустую оболочку ([63]).

В центре романа – мировосприятие Пешек: что он сказал, что подумал, что сделал, увидел, услышал, почувствовал. Как будто молчаливый рассказчик повсюду сопровождает героя, чье внутреннее состояние все время меняется – от уверенности в завтрашнем дне до невыносимого ужаса; от эйфории, порожденной случайной удачей, до глубокого отчаяния. Пешек переживает опыт радикального обособления, вынужденного перехода в состояние одиночества. Выброшенный из привычного мира, он пускается в путь, на первый взгляд, лишенный всякого смысла: бродит по улицам Франкфурта. Но при этом наметанным глазом художника выхватывает из толпы интересные персонажи и сценки. Его беспощадные, всегда меткие наблюдения постепенно разворачивают перед читателем панораму западного мегаполиса середины восьмидесятых (глазами безработного). Город, одиночество и индивидуальный взгляд на мир – вот «треугольник напряжения» [13:181], лежащий в основе этого романа, как и подавляющего большинства произведений В. Генацино.

В «Чужих битвах» звучит и «родительская» тема. Родители Дагмар – представители пролетарско-буржуазного среднего класса, которые всю жизнь тяжело работали и теперь «не могут остановиться»: несмотря на солидную пенсию отца, мать по-прежнему шьет для односельчан, а живут они в режиме строгой экономии. «Двое стариков, глядящих снизу вверх и часто кивающих» [16:83] вызывают презрение у собственной дочери и ее друга, благополучных (поначалу) представителей общества потребления. Родители не понимают детей, их «праздного» образа жизни, а дети, в свою очередь, не понимают (и не пытаются понять) родителей, их отношения к труду: для «детей» работа – только путь к материальным благам, и не имеет самостоятельной ценности.

Лишившись работы, Вольф Пешек потерял доступ к привычным благам, к чему оказался неподготовлен. Он сталкивается с не-

обходимостью пересмотра системы ценностей (привычная рухнула в один миг), однако сделать этого не в состоянии, и продолжает жить как прежде: с легкостью принимая решение потратить случайные деньги на пару «самых легких и самых красивых туфель, какие только найдутся во Франкфурте» [16:103], несмотря на немыслимую (для его нынешнего положения) цену – двести тридцать марок. Впрочем, в горячей любви героя к итальянской обуви просматривается один из возможных для него в будущем путей заработка – стать испытателем дорогих туфель, подобно герою более позднего романа В. Генацино «Зонтник на этот день» (2001) [2; 14].

Служащий по фамилии Абшаффель, главный персонаж одноименной трилогии, – тоже из «одиночек». Он не похож на остальных работников учреждения и в «отличности» от них реализует собственную индивидуальность. Правда, его никогда не покидает чувство, что живет он не по-настоящему, а будто бы «принуждая» жизнь из всех возможных вариантов выбирать не самый для него привлекательный.

По мнению германиста из Геттингенского университета К. Штокингер, творчество В. Генацино предстает многократным повторением одной и той же истории о «жизни из вторых рук» [66:23]. Одни и те же темы, мотивы, образы переходят из романа в роман, создавая впечатление «неправильности» рассказываемой жизни – истории, записываемой «на черновик». Однако эти истории не отпускают рассказчика – будто в надежде, что когда-нибудь все-таки будут рассказаны «правильно». Многократные повторы подчеркивают, что мировосприятие протагониста направлено в прошлое, фактически возвращают его в «состояние непреодоленного детства»: ведь только детство умеет комфортно существовать в среде бесконечного повторения, и только в детстве так бесконечно важны взаимоотношения с родителями. Вот и Абшаффель, уподобляясь ребенку, живет в мире фантазий, «во лжи» (как сказали бы «взрослые»), и (детская) «лживость» ложится в основу его отношений с другими, в том числе и с родителями.

Лирический герой романа «Зонтник на этот день» – истории, в отличие от предыдущих, рассказанной от первого лица, – принадлежит племени поэтов-акынов («что вижу, то пою»). А видит он немало – работа обязывает. Когда получаешь деньги за то, что носишь ботинки известных фирм, а после пишешь отчеты о своих ощущениях, приходится много ходить. Когда много ходишь по городу, и голова ничем не занята, волей-неволей начинаешь внима-

тельнее смотреть по сторонам, острее воспринимать увиденное, размышлять, воплощать в слова.

Протагонист бесконечно «фланирует» по улицам Франкфурта. Описывая ничем не примечательную повседневность, цепляясь за малозначительные и случайные, казалось бы, детали, он незаметно погружается в городскую действительность все глубже и глубже, постепенно достигая уровня, когда количество переходит в качество и повествование обретает философскую глубину. В результате писателю удастся показать, как из кажущейся бессмысленности городской жизни рождается смысл: показать эмпирически, не рассуждая, а вынуждая реальность вновь, уже на страницах книги, проделать этот фокус.

«Есть совершенно не хочется, но, может быть, если я отвлекусь на сосиску, мне придет в голову какое-нибудь подходящее слово для обозначения глобальной странности этой жизни» [2: 109] – так, следуя мгновенным импульсам и ситуативным впечатлениям, чутко прислушиваясь к ним и намеренно поддаваясь, рассказчик постигает сущность вещей, людей и их поступков. Секрет удачи, по-видимому, в признании «вторичности» собственного слова, подчиненности его реальности, непосредственно воспринимаемой чувствами, – в первую очередь, зрением; в констатации приоритета над словом (и над собой) «виждащего и внемлющего» молчания, которое призвано «оберегать» героя от бессмысленности повседневного общения.

«В последнее время на меня все чаще нападают приступы молчания, которых я сам пугаюсь, потому что не знаю, насколько дозы молчания, необходимые мне для жизни, находятся в пределах нормы или это уже перебор, свидетельствующий о начале внутреннего заболевания... Недавно мне пришла в голову мысль разослать всем людям, которых я знаю, вернее, всем, кто знает меня, график молчания. Этот график будет строго фиксировать промежутки времени, когда я склонен говорить, а когда нет. Тот, кто не захочет придерживаться этого графика, будет вообще лишен возможности общаться со мною. На понедельник-вторник я поставлю (поставил бы) сквозное молчание. По средам и четвергам я ограничил бы сквозное молчание первой половиной дня, а на вторую назначил бы переменное молчание, предполагающее возможность перерывов на короткие беседы и такие же короткие телефонные звонки. Только по пятницам и субботам я готов (был бы готов) отдаться беспробудным разговорам, но не

*раньше одиннадцати утра. По воскресеньям у меня шло бы **тотальное молчание**. Честно говоря, этот график молчания я составил давным-давно и чуть было не разослал его. Я даже уже напечатал адреса на конвертах» [2:59–60].*

Главная особенность персонажей В. Генацино – их обособленность, одиночество. При этом жизнь ставит их в условия, в которых проявляется их сходство с детьми, ничего не знающими и не понимающими в этой жизни, но инстинктивно стремящимися узнать и понять. Они (опять-таки, как дети) не очень хорошо владеют языком: так, герой «Зонтика на этот день» однажды осознает, что ничего больше «не знает о словах и их значениях» [57:37]. Писатель признается, что, работая над текстами, старается вырвать предложения из контекста или намеренно подбирает фразы, «сами из него выпадающие» [13:166]: не для того, чтобы стимулировать рождение новой интерпретации: напротив, он «оберегает новорожденные фразы от возможных интерпретаций» (там же). Его привлекают «пустые, ничего не говорящие фразы» [57:37], а задачу искусства он видит в том, чтобы вернуть «Непонимающему» (ребенку) его место в мире и право не понимать, ибо «тот, кто не понимает, говорит из самой сердцевины того, что еще может быть сказано» [57:37]. В. Генацино подчеркивает первостепенное значение в своем творчестве языка (включающего молчание), от которого отталкивается, раскрывая сущность своих персонажей.

Молчание у Генацино «значимое». Ведь картины, проносящиеся у человека в мозгу, показывает душа, «потому что она не умеет говорить» [14:64], и значит, «молчание» выступает как «язык души», на котором необходимо изъясняться, если хочешь эти картины воспринять.

Сам писатель различает несколько видов молчания. Вслед за И. Айхингер (р. 1921) он выделяет, во-первых, просто «внутреннее молчание», ощущаемое благодаря речи и в противоположность ей (его можно было бы обозначить как «механическое молчание»); во-вторых, «молчание, целенаправленно противостоящее речи», борющееся с ней. Таким молчанием могут выражаться обида, несогласие, нежелание вступать в беседу и т.д. (назовем его «конфликтное молчание»). В-третьих, имеется еще и «другое молчание внутри нас», никак не соотносящееся с речью и потому «не

поддающееся переводу ни на какой язык» [13:13] (оно-то как раз ближе всего к «значимому молчанию» Л. Витгенштейна⁹⁰).

Писатель говорит также о различии между «невывыказываемым» и «несказанным», остающимся навсегда прерогативой молчания: «Невывыказываемое рано или поздно находит свое выражение; несказанное же, напротив, остается не сказанным навсегда» [13:13]: оно принадлежит области неязыкового, недостижимой для писателя; перехода из неязыкового в языковое, по В. Генаццо, не существует: «Люди говорят предметами, но предметы не говорят людьми» [13:14] (ср. с областью «этического» у Л. Витгенштейна, которую язык «ограничивает изнутри»⁹¹). В этом противоречии скрыт важнейший для В. Генаццо парадокс литературного творчества, побуждающий его к писательству.

В последнем на сегодняшний день романе Вильгельма Генаццо «Заурядная тоска по дому» (2007) тема невозможности полноценного человеческого общения вновь выходит на первый план. Рассказчик Дитер Ротмунд, чью фамилию мы впервые узнаем на 95-й странице, а имя – и того позже (ибо никто его по имени не зовет), живет «заурядной жизнью»: *«Несмотря на все мои усилия создать особенную семью, сейчас я уже не сомневаюсь, что и мой брак оказался весьма заурядным. Мои родители были заурядны, заурядным было мое детство, потом школа, выпускной экзамен, учеба в вузе, а теперь, после этого звонка, я стою на пороге самого заурядного события, какое только возможно: на пороге развода»* [17:109]. Он с сожалением осознает, что способен лишь на «заурядное сочувствие», «заурядную привязанность», «заурядную тоску».

А ведь, на первый взгляд, он, как и другие персонажи писателя, – из тех, кто выпадает из общей массы: умеет тонко чувствовать, думать и видеть в окружающей действительности то, чего не замечают другие. Не случайно именно с ним происходит совершенно невероятное событие (без всякой внешней причины у него вдруг отваливается ухо, а еще через некоторое время палец – мизинец левой ноги), свидетельствующее, казалось бы, о его непохожести на других. Но, видимо, чтобы отличаться от других, «незаурядных проблем» уже недостаточно. Те или иные «незаурядные»

⁹⁰ «Больше не могу читать Витгенштейна», – говорит один из персонажей романа В. Генаццо «Заурядная тоска по дому» [17:188].

⁹¹ См. с. 12 настоящего обзора.

проблемы есть у всех. Самый яркий пример – Соня Швитцер: рассказчик готов сойтись с ней по-настоящему близко, попробовать выстроить «незаурядные отношения», но вдруг выясняется, что Соня – «вполне заурядная мошенница» с целым букетом «совершенно незаурядных» проблем – тут и евангелистский приют, и тюрьма, и к тому же отсутствие одной груди (вполне возможно, «потерянной», так же как ухо рассказчиком).

Не случайно Дитер Ротмунд теряет именно ухо: он не хочет слышать «шумы», исходящие от других людей; он «боится» *«пустых разговоров о непослушных детях, о почте, которая работает все хуже и хуже, о том, сколь ужасна телевизионная программа»* [17:149], уклоняется от «необязательных» бесед с коллегами, избегает «острых вопросов» (ни одна из проблем, возникавших на протяжении почти десяти лет его брака, не обсуждалась им с женой в открытом разговоре), опасается подобраться в разговоре к собеседнику «слишком близко». И вот, в максимально некомфортной для себя среде крика и громкой речи он утрачивает ухо.

Первая глава, в которой происходит странное событие, выстроена по принципу «постепенного нарастания шума» – до невыносимой интенсивности. В баре, куда он случайно зашел, транслируется футбольный матч Германия–Чехия, и большинство посетителей активно болеют сперва за Германию (пока она имеет шансы выиграть), потом за чехов (когда те оказываются ближе к победе). Стоит невероятный гвалт, совершенно чуждый рассказчику (по отношению к себе он использует акустические характеристики «тихий», «вполголоса», «молча» и т.д.). На пике «акустического дискомфорта» ухо отваливается: *«В чрезмерном шуме пивной ты потерял ухо»* [17:10], – говорит он себе самому. Затем следует постепенное снижение шума до нормального уровня, и, отодвигая в тень доминировавший прежде чисто «акустический дискомфорт», на передний план выступают явления «коммуникативной недостаточности».

Рассказчик не испытывает боли, рана не кровоточит и не причиняет беспокойства. «Потерпевшего» сильнее волнует не потеря уха как таковая, а то, что отсутствие уха придется как-то объяснять окружающим: жене, дочери, коллегам. К счастью, никто ни о чем не спрашивает: коллеги удовлетворяются видом повязки и невнятным бормотанием о воспалении, жена вообще воздерживается от комментариев, дочь, хотя и не стесняется разглядывать странную повязку, прямой вопрос задать не решается.

Разумеется, такая реакция (вернее, ее отсутствие) на столь существенное изменение в жизни рассказчика свидетельствует о том, что полноценного общения в его жизни явно недостаточно. За годы брака с женой накопилось множество взаимных претензий, которые давно мешают им слышать друг друга; с коллегами общих интересов немного, общение с ними ограничивается минимумом, которого требует соблюдение приличий.

«Некоторое время я размышляю, кого из коллег мог бы спросить, есть ли здесь где-нибудь поблизости ручей? И водятся ли возле него трясгузки? Лучшие уж оставить вопрос при себе. Коллеги просто высмеют меня, если я начну расспрашивать их про трясгузку... Мои коллеги, как, впрочем, и я сам, безраздотны и невнимательны, в чем не хотят себе признаваться. В принципе, все мы друг друга ценим, но не стремимся проводить вместе еще и обеденный перерыв...» [17:40].

Как всегда у Генацино всплывает тема взаимного непонимания с родителями. Анализируя прошлое, Дитер Ротмунд приходит к выводу, что именно отсутствие контакта с родителями в свое время оказалось фундаментом его брака с Эдит, породив, в свою очередь, их собственное «взаимонепонимание»:

*«До сих пор мы с Эдит никогда подробно не говорили о том, как мы представляем себе такое полураздельное существование в двух квартирах. В эти прошедшие восемь лет мы вообще **очень мало друг с другом говорили**. Едва познакомившись, мы тут же сошлись на почве **неприятия наших мелкобуржуазных родителей**. Общее для нас обоих **стремление держаться подальше от отчего дома** стало, как мне сейчас кажется, **главной причиной** образования нашего брачного союза. Ведь столь глубокой идентификации с другим человеком ни одному из нас прежде испытывать не приходилось» [17:25].*

Рассказчик ощущает и выявляет «неполноценность общения» в современном обществе, «коммуникативную несостоятельность» как свою собственную, так и большинства современников. Однако корни тесно связанного с ней кризиса семьи, по его мнению, следует искать в прошлом. «Проблема непреодоленного прошлого», предстающая в романе «проблемой неопровергнутой лжи», стоит у истоков нынешнего «коммуникативного кризиса»:

«Я полагаю, нынешнее трагическое положение вещей уходит корнями глубоко в историю национал-социализма. Из лжи военной (мы победим) выросла ложь послевоенная (несмотря на поражение

ние у нас все сразу будет отлично). Масштаб извращения действительности первой (военной) ложью сохранился и во второй (послевоенной). ...Уже благосостояние пятидесятых финансировалось кредитами, погашение которых год за годом отодвигалось. Немцев нужно было во что бы то ни стало **уберечь от понимания, что своими войнами они разрушили сами себя**, причем надолго. Этот самообман стал причиной сегодняшнего положения вещей, – говорю я, – и фрау Бредемайер активно со мной соглашается. Современная ситуация повторяет ситуацию послевоенную. **И сейчас мы не должны заметить, что нашим бессмысленным потребительским экстазом вновь себя разрушаем»** [17:73].

В отличие от многих современных текстов этот роман об одиночестве, трагически распространяющемся среди жителей современного мегаполиса подобно загадочному вирусу, заканчивается почти оптимистически. Рассказчик снова встречается женщину, разговор с которой кажется ему возможным:

«– Я искала Вас! – кричит она.

– Я Вас тоже, – говорю я...» [17:188].

Правда, загадочный недуг (распад человека), с которым рассказчику пришлось столкнуться, продолжает распространяться. Дитер видит ребенка, у которого вдруг отваливается большой палец. Мать поднимает крик, и ребенка увозят в больницу. Однако несмотря на привлечение в этом случае внимания властей истинное положение вещей (пугающая обыденность, безболезненность, кажущаяся беспричинность распада) так и не становится достоянием гласности:

«На следующий день в офисе я прочитал небольшое сообщение о ребенке, у которого вчера отвалился большой палец. Правда, уже в заголовке читалось нечто успокоительное: “Ребенок потерял большой палец”. Звучит так, будто это произошло в результате несчастного случая. Но хотя бы намек на грозящую нам катастрофу появился в прессе. Пока о ней станет известно, пройдут месяцы. Я уже пострадал, у меня есть время» [17:189].

4. КОММУНИКАТИВНАЯ НЕДОСТАТОЧНОСТЬ В «НОВОЙ ПОП-ЛИТЕРАТУРЕ»: РОМАНЫ КРИСТИАНА КРАХТА

*Когда то что с тобою стало
внезапно кажется катастрофой*

*сохрани легкость. Скажи об этом
так чтоб другой со своей стороны*

*не смог яснее ясного не
ощутить: точно так же, как ты*

*он сказал бы об этом сам.
Дурс Грюнбайн, «Монологическое стихотворение».
(«Серая зона утром», 1988)*

4.1 Поп-литература 1990-х: «Поп-культурный квинтет» и порожденные им дискуссии

*«Языковое понимание достигается не только
согласованностью определений, но (как ни
странно это звучит) и согласованностью
суждений».*

*Людвиг Витгенштейн,
«Философские исследования», 1952*

Немецкий критик Томас Эрнст, представитель поколения «“Х”, “У”, Гольф, Берлин, @» [44:71], понимает под «поп-литературой» ту линию развития, которая на протяжении почти всего XX столетия пыталась стереть границу между «высокой» и «массовой» культурой, и с этой целью вводила в обиход бытовые темы, сниженный стиль, «массовые» повествовательные приемы. Поп-литература зародилась и сформировалась в значительной мере в результате того, что последствия индустриализации, две мировых и «холодная» войны привели ко всеобщему разочарованию в гуманистических ценностях, поставив под сомнение целесообразность и смысл литературы элитарной, «высокой». Скепсис такого рода впервые проявился у дадаистов, которые после Первой мировой войны заявили о стремлении разрушить «старый» язык и «старые» литературные формы.

Сам термин («поп-литература») Т. Эрнст возводит к американскому критику Лесли Фидлеру, применившему его в конце

1960-х годов по отношению к авторам поколения «битников», в чьих произведениях предлагался как бы взгляд «снизу». Л. Фидлер имел в виду также и ассоциации с поп-артом – течением, на пике которого в музеи попали изображения и предметы быта поп-звезд, а также – с поп-музыкой [44:7]. Применительно к музыке понятие «поп» обязано своим происхождением, с одной стороны, понятию «популярный» (любимый массами), а с другой – звуку «рор», напоминающему треск. Примечательно, что Л. Фидлер утверждал противостояние поп-литературы «поп-культуре» в общепринятом понимании (телевидение, мода, поп-музыка).

Первым автором, воплотившим фидлеровскую концепцию поп-литературы в Германии, стал, по мнению Т. Эрнста, Р. Д. Бринкман (1940–1975). Среди тех, кто уловил «исходивший от него импульс», Эрнст называет П. Хандке («Внутренний мир и внешний мир внутреннего мира» / «Die Innewelt der Aussenwelt der Innewelt», 1969; «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» / «Die Angst der Tormann beim Elfmeter»⁹², 1970), Х. Фихте («Палитра» / «Die Palette»⁹³, 1968), а также Ю. Плоога, Й. Фаузера, и некоторых «лириков для “второго класса”» – в частности, известного поэта-песенника П. Рюмкорфа («Годы, которые вы знаете» / «Die Jahre die Ihr kennt»⁹⁴, 1972).

В 1960-е в Германии появилось довольно много молодых авторов, искавших в веселой и анархической «поп-культуре» путей освобождения от «серьезной» культуры поколения «отцов», ответственных за национал-социалистическое прошлое. После того, как студенческое движение сошло на нет, в литературе надолго сохранилась печальная интонация. Поиски идентичности извне переместились вовнутрь: борьба с внешним миром преобразилась во взгляд внутрь себя. В 1970-е годы в литературе произошел определенный прорыв, отображенный в текстах Б. Веспера (1938–1971), изданных в 1977 г., уже после его смерти, под названием «Путешествие» / «Die Reise» (1969). В этом собрании литературных фрагментов, принадлежащем, по мнению Т. Эрнста, к важнейшим произведениям послевоенной немецкоязычной литературы, показан путь от нациста-отца к революции 1968 г.

⁹² Handke P. Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1972. – 120 S.

⁹³ Fichte H. Die Palette. – Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 1970. – 248 S.

⁹⁴ Rühmkorf P. Die Jahre die Ihr kennt. – Reinbek: Rowohlt, 1972. – 223 S.

В 1970–1980-е годы на «поп-литературной» почве выросла сатирическая, ироническая, документальная, критическая литература, до некоторой степени вобравшая в себя положения Л. Фидлера и взгляды французских философов-постмодернистов (М. Фуко, Ж. Делёза). Характерным для всех представителей течения оставалось понимание литературы прежде всего как игры со знаками, текстами, как коллажа из всевозможных цитат, из всего, «бывшего ранее».

В 1990-е годы, считает Т. Эрнст, понятие «поп-литература» зашаталось. Если ранее она предлагала «взгляд извне» на сферу «поп-культуры», то теперь превратилась вдруг в «развлекательную», стала синонимична «легкому чтению». Новизна, напряженность, вызов, свойственные «поп-литературе» 1960–1970-х, ушли в прошлое, продолжая существовать лишь в отдельных субкультурах, или же – вместе с текстами Р. Д. Бринкмана, Х. Фихте, Б. Веспера – были включены в «высокую культуру». К середине 1990-х годов надежды на разрушение основ традиционной культуры с помощью поп-культуры потерпели крах; к тому времени многие ее элементы были заимствованы развлекательной индустрией, а некоторые авторы (Р. Гётц, А. Ноймастер, Т. Майнеке) стали публиковать свои книги в издательстве «Зуркамп», самом авторитетном в «высокой культуре» Германии.

На волне, вызванной мощным духовным подъемом, связанным с объединением Германии, сформировалось новое поколение литераторов. Одновременно в литературу пришла «новая искренность», тесно связанная с «новым рассказыванием» (Т. Эрнст, Т. Крафт и др.): молодые авторы обнаружили стремление «рассказывать истории» – рассказывать так, чтобы было легко и приятно читать. Формальные и теоретические изыски отступили на второй план, уступив место авторской интонации, индивидуальной точке зрения, умению преподнести историю. Т. Эрнст, однако, связывает относительный успех в мире немецкоязычной прозы второй половины 1990-х годов (И. Шульце, Ю. Герман, К. Крахт, Г. Кляйн и др.) не только с этой «популярной» тенденцией. Он полагает, что соединение разработанных ранее поп-литературой тем и методов с элементами «нового повествования» оказалось созвучно новой неоконсервативной самоидентификации жителей Германии, и это привело, с одной стороны, к росту популярности новой прозы, с другой – к утрате понятием «поп-литература» былого значения и актуальности [44:75].

Тематика, язык, формы, характерные для «андеграунда», в прозе 1990-х годов используются лишь постольку, поскольку могут способствовать увеличению тиражей. Культура андеграунда, которая, несмотря на заметный спад, продолжает существовать, постепенно утрачивает протестный, эпатазирующий характер, оставшийся одной из главных ее характеристик на протяжении десятилетий. В результате, отмечает Т. Эрнст, на рубеже тысячелетий наметилась тенденция обозначать термином «поп-литература» развлекательную литературу вообще, оставляя вроде бы без внимания приоритетность для «поп-литературы» в классическом понимании критического отношения к методам, формам и темам традиционной культуры.

Другой исследователь поп-литературы и особенностей ее поэтики культуролог из Кёльна Экхард Шумахер в своей книге «Как раз. Именно. Сейчас» [61] констатирует появление в Германии 1990-х нового поколения «поп-литераторов», к которому помимо находящихся у всех на слуху «молодых» (К. Крахта, Б. фон Штукрада-Барре, Э. Никкеля, Й. Бессинга и А. фон Шёнбурга) причисляет и более старших по возрасту Р. Гётца, Т. Майнеке и А. Ноймайстера – ныне уважаемых авторов издательства «Зуркамп». В произведениях «поп-литераторов» исследователь акцентирует роль музыки. Именно в поп-музыке с ее постоянно меняющимися именами и названиями он видит один из способов фиксации текущего момента: определенный набор имен и названий соответствует определенному «здесь и сейчас».

Одним из «родоначальников» поп-литературы Э. Шумахер, как и Т. Эрнст, видит Р. Д. Бринкмана, который впервые предпринял попытку «реализовать проект поэтологии, вырастающей из “очевидной современности” и направленной против языковых штампов» [61:86]. Р.Д. Бринкман ощущал в языке (как устном, так и письменном) ограничительные рамки, мешавшие фиксации «текущего абстрактного», но предпочел не отвернуться от языка вовсе, а из парадоксов такого рода создавать «линии напряжения», сообщавшие его текстам эффект «непосредственной современности» [61:87].

Развивая тезис об определяющей роли языка в творчестве представителей «истинной поп-литературы», Э. Шумахер подчеркивает важность «музыкального качества языка», в частности для Р. Гётца, приближающего тексты к произведениям устного творчества. Природа этой музыкальности та же, что и у поп-музыки: она

задает текстам «длину тактов», ритмический рисунок, резонансные частоты [61:153].

Но если представления Э. Шумахера о «поп-литературе» связаны, в основном, с ориентированным на язык творчеством Р.Д. Бринкмана, А. Ноймастера, Р. Гётца, Т. Майнеке, то большинство современных критиков (включая Т. Эрнста) в данном контексте уделяют внимание именно сформировавшемуся в 1999 г. «Поп-культурному квинтету» – объединению писателей-«внуков», провозгласившему «массовость» «новой поп-литературы» и нацеленному (по единодушному мнению критики) в первую очередь на коммерческий успех. Представители «Квинтета» как будто всячески стремились попасть в фокус общественного внимания, затеяв дискуссии в прессе и Интернете, выступая с эпатазирующими заявлениями. Бурная публичная деятельность «Квинтета» продлилась три года (1999–2001), затем, по не вполне понятным причинам, сошла на нет.

В «Поп-культурный квинтет» вошли представители «поколения “Гольф”» Кристиан Крахт (р. 1966), Беньямин фон Штукрад-Барре (р. 1975), Экхарт Никкель (р. 1966), Александр фон Шёнбург (р. 1969) и Йоахим Бессинг (р. 1971), позиционировавшие себя новыми «денди». Самоназвание группы явным образом перекликается с названием популярной литературно-критической телепередачи «Литературный квартет», которую ведет легендарный представитель традиционной немецкой критики, активный участник «критического крыла» Группы-47 Марсель Райх-Раницки. Перекличка не случайна: тем самым «квинтетчики» явным образом противопоставили себя «традиционной» литературе, пропагандируемой главным авторитетом немецкой критики.

В своих текстах названные писатели как будто воскрешают поп-литературу 1960–1970-х годов с присущими ей протестом и эпатажем, элементами китча и коллажа. Однако в итоге, по мнению критиков (Й. Фёрстер⁹⁵, М. Теркессидес⁹⁶), создают нечто прямо противоположное: элитарную литературу «богемной буржуазии», отграничивающей себя от прочих «при помощи системы тончайших эстетических дифференциаций»⁹⁷.

⁹⁵ Förster J. Fashion // Die Welt. – Hamburg, 2001. – 17.02.

⁹⁶ Terkessides M. Rebellion in der Geschmacksdiktatur // Freitag. – B., 2000. – 28.04.

⁹⁷ Баскакова Т. Апокалипсис в блекло-зеленых тонах // Крахт К. 1979. – М.: Ad Marginem, 2002. – С. 262.

Дебютный роман швейцарца К. Крахта («Faserland» [4; 22], 1995), ставшего в центре «Квинтета», широко обсуждался в печати и был многократно переиздан крупным кёльнским издательством «Kiepenheuer&Witch». По мнению Т. Эрнста, именно эта книга «открыла поп-литературе дорогу в 1990-е годы» [44:72].

Герой «Faserland» – весьма обеспеченный молодой человек, сын богатых родителей, совершенно не озабоченный материальными проблемами. Он тщательно выбирает «друзей» – таких же, как он, обеспеченных молодых шалопаев. Они ведут совершенно бессмысленное существование: переходят из бара в бар, устраивают сумасшедшие вечеринки, где накачиваются алкоголем, наркотиками. Вся эта «бурная жизнь», представленная в романе, происходит под неперенное музыкальное сопровождение, и выбор музыки выступает одной из существенных характеристик окружающей атмосферы.

Вслед за К. Крахтом по проторенной дорожке устремился его единомышленник – бывший журналист, прежде писавший о современной музыке, Б. фон Штукрад-Барре. В первом его романе «Сольный альбом» / «Soloalbum»⁹⁸ (1998) молодой служащий музыкального агентства, переживающий расставание с подругой, находит утешение в музыке поп-группы «Оазис». Однако, в отличие от «Faserland» Крахта, «Сольный альбом» – книга далеко не новаторская. Критики (Т. Эрнст, Э. Шумахер) отмечают влияние на него другого нашумевшего «музыкального» романа – «High Fidelity»⁹⁹ (1995) – англичанина Ника Хорнби. В том, что касается одного из широко используемых автором стилистических приемов – имитации языка рекламы, – Б. фон Штукрад-Барре явственно идет за Б.И. Эллисом («Американский психопат») и Д. Коуплендом («Поколение ИКС», «Планета шампуня»).

Еще отчетливее стремление Б. фон Штукрада-Барре влиться «в неолиберальную литературную индустрию 1990-х» [44:73] проявилось во втором романе – «Живая музыка» / «Livealbum»¹⁰⁰ (1999), – где он описывает собственное «турне» – поездки с чтениями, организованные издательством, – во время которого ощущает себя участником развлекательной индустрии. Между

⁹⁸ Stuckrad-Barre, B. von. Soloalbum. – Köln: Kiepenheuer&Witsch, 1998. – 246 S.

⁹⁹ Хорнби Н. Hi-Fi / Пер. с англ. Д. Карельского. – М.: Иностранка, 2002. – 349 с.

¹⁰⁰ Stuckrad-Barre, B. von. Livealbum – B.: Goldmann, 1999. – 251 S.

поездами, залами, где проходят чтения, и представительскими вечеринками лирический герой (совершенно не отличимый от автора) обзаводится новыми шмотками, приобщается к новым наркотикам. В книге ощущается присущее всем приверженцам «нового рассказывания» стремление соединить «обыкновенную историю» (лучше всего, собственную) с элементами «нео-поп-культуры», как и прежде уходящей корнями в англоязычную (американскую) культуру.

Следующим шагом «квинтетчиков» на пути к завоеванию лидирующего положения среди «литературных ровесников» стала антология рассказов «Месопотамия» / «Mesopotamia» (1999), составленная К. Крахтом. В нее вошли рассказы семнадцати авторов, причисливших себя (и причисленных К. Крахтом) к поп-литературному направлению. Помимо пятерых названных выше среди «примкнувших» оказались – Мориц фон Услар (р. 1970, Кёльн), Ребекка Казати (р. 1970, Гамбург), Уве Кофф (р. 1956, Кайзерлатерн), Инго Нирманн (р. 1969, Билефельд), Анни Фроммайон (р. 1969, Бангкок), Ника Шайдемандель (р. 1969, Вашингтон), Карл фон Сименс (1967, Эрланген), Райнальд Гётц (р. 1954, Мюнхен), Андреас Ноймайстер (р. 1959, живет в Мюнхене), Лоренц Шретен (р. 1960, Мюнхен), Эльке Натерс (р. 1963, Мюнхен), Эва Мунц (р. 1968, Мюнхен). Как нетрудно заметить, среди авторов антологии преобладают представители «поколения Гольф», родившиеся (в соответствии с определением Ф. Иллиеса) между 1965 и 1975 гг. Немногие исключения, такие как А. Ноймайстер, Р. Гётц, принадлежат к признанным представителям «первой волны» поп-литературы. Большинство авторов – бывшие журналисты или работники СМИ.

Книга была воспринята критикой как манифест «конца иронии»: «Повсюду царит величайшая серьезность. С иронией покончено» (Н. Маак) или же как констатация перехода иронии в новое качество – иронического отношения к самой постмодернистской иронии (Георг М. Освальд). Т. Эрнст считает, что, иронизируя над иронией, «новые поп-литераторы», в первую очередь стремятся обеспечить собственную неуязвимость – заранее (как бы) отказываясь от любых притязаний на заметную роль в литературе [44:74].

С выходом романов К. Крахта и Б. фон Штукрада-Барре, имевших значительный коммерческий успех, изменилось само представление о роли «поп-литературы». Если прежде за ней признавался лишь экспериментальный характер, подразумевалась тес-

ная связь с андеграундом, то после К. Крахта, показавшего, насколько легко репродуцируется телевизионный и «тусовочный» язык и как просто писать на нем книги, которые продаются, положение изменилось.

Особое место в развитии направления, возглавляемого «Поп-культурным квинтетом» (получившего в критике название «новый дендизм»), занимает составленная и изданная Й. Бессингом книга «Королевская грусть. Поп-культурный квинтет» / «Tristesse Royal: Das popkulturelle Quintet» [26] (1999). Й. Бессинг записывал разговоры, которые на протяжении трех дней вел с другими членами «Квинтета» в гостинице «Альдон» в центральной части Берлина.

Говорили обо всем – о Германии, о моде, о политике, о тенденциях в развитии общества и в искусстве. Именно эта книга представляет собой наиболее яркую попытку свести воедино «принципы снобистской молодежной поп-культуры» и «неоконсервативные немецкие ценности» (Т. Эрнст), а одной из главных ее задач становится привлечение общественного внимания к поп-литературе как таковой (М. Биллер). «Новая поп-литература» более не несет в себе яростного протеста против сложившихся в обществе отношений, а представляется скорее удобным и приятным дополнением к культурной жизни Германии (Т. Эрнст, Э. Шумахер).

Однако подобная трактовка также представляется несколько упрощенной. В статье [28] Т.А. Баскакова подчеркивает, что основная часть «Tristesse Royale» посвящена серьезнейшим проблемам современности. В первую очередь, проблеме манипулирования массовым сознанием с помощью СМИ, осуществляемого ныне в невиданных прежде масштабах, и, соответственно, необходимости формирования новых (возможно, индивидуальных) систем человеческих ценностей для противостояния этой тенденции – ибо, покупая любой модный продукт, человек неизбежно получает «в довесок» (усваивает) соответствующий этому продукту образ мышления и стиль жизни. Следствием общего оболванивания населения становится, в частности, чудовищное сужение круга потенциальных потребителей «высокой» культуры (Э. Никкель, Б. фон Штукрад-Барре). Вместо них на первый план выдвигаются «средние слои», мыслящие, по большому счету, одинаково и утратившие навык вдумчивого чтения.

Отводя особую роль в человеческой культуре року (понимаемому как образ жизни, не совместимый с агрессией), противопоставляя его поп-музыке и поп-культуре вообще, участники дис-

куссии подчеркивают, что рок в отличие от моды не меняется и не требует от своих приверженцев умения приспосабливаться, так как предполагает внутреннюю свободу человека. Но именно потому он не может быть уделом многих (даже сами рок-музыканты часто, не выдержав предельного напряжения сил, «сходят с дистанции» – гибнут от злоупотребления наркотиками или покупают себе виллы и начинают жить «как все») и остается прерогативой малочисленной творческой элиты (к каковой участника беседы, безусловно, причисляют и себя). Противоположностью року в таком понимании становится реальная жизнь – удел большинства, – которая при надлежащем стремлении избегать крайних форм «оповседневливания» способна стать вполне осмысленной. Но лишь «некая общая культура» в состоянии противостоять разрушительным тенденциям крайней индивидуализации в современном обществе и стандартизации индивидуальных сознаний. На эту роль подходит любая «приватизированная вера» (Й. Бессинг) – система сверхиндивидуальных ценностей, усвоенная индивидом (а не навязываемая ему сверху).

4.2 Явления «коммуникативной несостоятельности» в романе Кристиана Крахта: «Faserland»

«Диалог не ограничивается общением людей друг с другом, он, как мы видели, есть отношение людей друг к другу, выражающееся в их общении»

Мартин Бубер, «Диалог», 1930

Первый роман Кристиана Крахта «Faserland» [4; 22] написан в соответствии с принципами «нового рассказывания». Отдав предпочтение незамысловатой форме лирического монолога, автор (от имени рассказчика, по своим биографическим и социальным характеристикам близкого ему самому) излагает вполне связную историю. В тексте отчетливо ощущается исповедальная интонация, на протяжении всего повествования сохраняется глубокая серьезность – т.е. главные принципы «нового рассказывания» соблюдены.

Рассказчик, вполне преуспевающий (хотя и за счет родителей) молодой человек, принадлежит некоей «тусовке», которая и находится в центре повествования. «Тусовка» состоит из «своих» –

«друзей» рассказчика, таких же, как он сам. Тем удивительнее, что даже внутри «тусовки» он постоянно сталкивается с проявлениями «коммуникативной несостоятельности», испытывая трудности в общении даже в «дружеской» среде. «Друзья» носят вещи одних и тех же фирм, слушают песни одних музыкальных групп, однако, произнося слова, они, похоже, вкладывают в них совершенно разный смысл и потому не понимают друг друга. Впрочем, на самом деле, они друг друга просто не слышат, ибо каждый по-настоящему занят только собой.

Неполноценность общения внутри «тусовки» вскрывается, например, в следующем разговоре с «подругой» Карин (в самом начале романа):

*«Она (Карин) рассказывает, что “мерседес” (на котором она приехала) просто обалденный, потому что развивает бешеную скорость и потому что в нем есть телефон. Я говорю ей, что мне в принципе не нравятся “мерседесы”. Тогда она говорит, что сегодня вечером наверняка пойдет дождь, а я ей говорю: нет, никакого дождя не будет... Теперь она рассказывает о Готье, о том, что он уже сходит с круга как дизайнер и что ей гораздо больше нравится Кристиан Лакруа, потому что он использует такие невероятные краски, – или что-то в этом роде. **Я особенно не прислушиваюсь...** Я усмехаюсь, представляя себе все это, а Карин думает, что меня рассмешил анекдот, который она только что рассказала, и усмехается мне в ответ, **хотя я, как уже говорил, вообще ее не слушал**» [4:15].*

Как подчеркивает М. Баслер, поведение рассказчика «Faserland» проливает свет на облик всего общества 1990-х годов: «...попытки контакта, о которых обстоятельно рассказано, подтверждают коммуникативную неспособность не только самого героя, но и вообще его поколения и социального слоя»¹⁰¹. С ним соглашается Д.А. Чугунов, находящий тому подтверждения в многочисленных литературных произведениях последнего времени: «В постоянной оппозиции остальным людям пребывает рассказчица в романе И. Нолль “Натюрморт на ночном столике” / “Rösslein rot”. Не допускает искреннего контакта с окружающими главный герой наполовину автобиографического романа Б. фон Штукрада-Барре “Соло-альбом”. Убежденными “одиночками” являются боль-

¹⁰¹ Baßler M. Der Deutsche Pop-Roman: Die neuen Archivisten. – München : Beck, 2002. – S. 113.

шинство персонажей произведений Х. Крауссера... Ю. Герман, Д. Дёрри, Ю. Франк... Тема личностного одиночества стала главной и в романе З. Ленца «Наследие Арне» / «Arnes Nachlaß» [37:20–21].

Однако в отличие от персонажей большинства других произведений, основанных на принципах «нового рассказывания», в «Faserland» рассказчик вполне отдает себе отчет в том, что подобное «общение» его не устраивает и предпринимает попытки что-нибудь изменить. Ощувив невозможность вербальной коммуникации (причины, впрочем, не анализируются), он предпринимает одну за другой попытки наладить коммуникацию невербальную, как будто исходит из идеи о несостоятельности языка (столь популярной в странах немецкого языка в XX в.) и с самого начала ищет ему замену. На роль возможного языка общения он последовательно пробует несколько «заменителей».

Одним из таких «эрзац-языков» предстает «язык лейблов» (впервые выделенный в качестве особого средства коммуникации «поколения Х» Д. Коуплендом и Б.И. Эллисом¹⁰²): «Я, значит, стою у ресторана и пью пиво. Поскольку на улице довольно прохладно и дует западный ветер, на мне куртка фирмы “Барбур” с теплой подкладкой» [4:13] – «Барбуровские» куртки сопровождают «тусовщиков» постоянно и образуют собственную «сигнальную систему» наподобие корабельных флажков.

Однако сигналы престижными «лейблами» не могут удовлетворить коммуникативные потребности рассказчика, и он об этом догадывается изначально. С этой точки зрения его обращение к «языку лейблов» может рассматриваться как скрытая полемика К. Крахта с «культовыми» англоязычными авторами «поколения ИКС» – американцем Б.И. Эллисом, англичанином Н. Хорнби, канадцем Д. Коуплендом. «Карин... уже выпила по меньшей мере два бокала **шабли**. Карин изучает экономику в Мюнхенском университете. Так, по крайней мере, она говорит. А как обстоит дело в действительности – кто ж его знает. На ней тоже **барбуровская куртка**, но **голубая**. Только что, когда мы с ней заговорили о куртках, она сказала, что не хотела покупать себе **зеленую**, потому что **голубые выглядят лучше**. Я так не думаю. Моя **зеленая куртка** нравится мне больше. **Изношенные барбуровские куртки**

¹⁰² Коупленд Д. Generation ИКС (1990); Эллис Б.И. Американский психопат (1991).

ни к чему хорошему не приводят. Что я хочу этим сказать, объясню позже. Карин приехала сюда на темно-синем **“мерседесе” класса S**, принадлежащем ее брату, который живет во **Франкфурте** и занимается каким-то торговым **бизнесом**» [4:14]. Тут и шабли, и блюда из моллюсков, и вновь «барбуrowsкая куртка» с обоснованием неимоверной важности ее цвета и степени изношенности, и «мерседес» S-класса, и брат-бизнесмен во Франкфурте. На «языке лейблов» такое сообщение означает, что «подружка» у рассказчика вполне «cool» и сам он, следовательно, соответствует. Однако взаимопонимание с «подружкой» почему-то не становится от этого более достижимым. Рассказчик почти никогда с ней внутренне не согласен (кроме случаев, когда вовсе не слышит ее), но о своем несогласии предпочитает молчать (выражая его разве что «языком лейблов» – зеленой курткой, – да и то не всегда). «... И я допиваю свое пиво, хотя эта марка – “Йевер” – мне, собственно, не нравится, и мы бежим к ее авто, так как я не испытываю желания втискиваться в свой тесный “триумф”» [4:16].

Встреченный вскоре «друг» Серхио как будто также имеет все необходимые атрибуты принадлежности к «тусовке», однако общение с ним приносит рассказчику ничуть не больше удовлетворения. «...И мне не остается ничего иного, как попытаться завести беседу с Серхио. Серхио относится к тем типам, которым непременно нужно носить **розовые рубашки от Ральфа Лорана** и к ним **часы “Роллекс” старого выпуска**, и если они не ходят босиком с закатанными штанинами, то на ногах у них наверняка будут **шлепанцы от Алдена**... Чтобы сказать хоть что-нибудь, я говорю, что скоро пойдет дождь, а Серхио отвечает, что нет, погода наверняка останется такой как есть. Я замечаю у него акцент и спрашиваю Серхио, откуда он родом, и он говорит: из Колумбии. На этом тема для разговора исчерпывается, Серхио больше не произносит ни слова, поэтому я зажигаю сигарету и смотрю сначала на собственный ноготь, а потом на море» [4:21].

Разочарованный подобным «общением», рассказчик продолжает свой «коммуникативный эксперимент», последовательно испытывая на роль языка общения **алкоголь** («...она заказывает две бутылки шампанского “Рёдерер”», и, когда их приносят, мы все выпиваем по бокалу...», [4:24]; «...я спрашиваю у Карин, не лучше ли, чтобы машину вел я, поскольку она уже пьяная, но она говорит: не надо, она пока еще в состоянии сама вести машину... пока мы едем, Карин что-то рассказывает, я пытаюсь ее слушать, но

мне не удастся сосредоточиться...» [4:26]; **рок-музыку** («Карин ...вставляет в проигрыватель кассету, и пока из ящика доносится лажовая песня Spar'a, нас обгоняет какой-то "гольф", за рулем которого сидит на редкость хорошенькая девчонка», [4:16]; «...и кто-то за стойкой ставит на проигрыватель "Отель Калифорния" группы Eagles, и пока играет музыка ...я вдруг сознаю, что чувствую себя абсолютно счастливым» [4:24]), **смех** («Я глупо усмехаюсь оттого, что так счастлив, Анна замечает это и тоже усмехается, и вслед за ней усмехается Карин, и теперь даже Серхио не может не улыбнуться», [4:24]), **взгляды** («Карин и я переглядываемся, и Карин закатывает глаза. Мол, можно найти местечко и получше, пора сматываться. Мы прощаемся с Серхио и Анной, которые предпочитают остаться здесь...» [4:25]) и даже **деньги** («...я плачу за две бутылки "Рёдерера", чтобы выпендриваться перед Серхио, хотя в данный момент мне этого совершенно не хочется...» [4:25]). С помощью смеха «ситуация общения» как будто удается рассказчику (совместная улыбка, ощущение счастья), успех закрепляется в последовавшем обмене взглядами, давшем иллюзию взаимопонимания, однако иллюзорность тут же вскрывается посредством денег (рождающих «желание выпендриться», которое оказывается важнее общения). В результате ситуация завершается денежным расчетом, «заменившим» достигнутый было человеческий контакт. Правда, похоже, что на успех коммуникации рассказчик всерьез и не рассчитывал, просто следовал определенным «тусовочным» ритуалам.

Перепробовав таким образом перечисленные «заменители», рассказчик их отвергает – кроме «взглядов» (впоследствии будут предприняты еще несколько попыток наладить «общение взглядами»). Изначальной убежденности рассказчика в преодолимости «коммуникативной недостаточности» (ведь есть же на свете, например, Нигель, который «... **умеет хорошо слушать**; то есть, я хочу сказать, **когда он слушает, то смотрит тебе прямо в лицо**, и у тебя **возникает ощущение**, будто все, что ты говоришь, его действительно и всерьез интересует. Немногие люди умеют дарить другому такое ощущение», [4:46]) нанесен ощутимый удар. Дальше – больше, пресловутый Нигель тоже оказывается весьма далек от идеала: «Часто он что-то рассказывает или объясняет, и я или кто-то другой не просекает, о чем идет речь, потому что у Нигеля иногда бывают довольно завороченные теории, но он, вместо того, чтобы посмеяться над тем, что его не понимают, объ-

ясняет все еще раз, совершенно спокойно, как будто думает, что ему надо лишь проявить терпение – и тогда его поймут» [4:46]. На самом деле он занят только собой и своими «завороченными теориями», и потому общение с ним лишено «взаимности». Дискредитация Нигеля как «носителя способности к общению» (и одновременно дискредитация «тусовочных» вечеринок как способа установить общение) продолжается: «...видимо, Нигелю потому так нравятся вечеринки, что сам он, по сути, асоциальный человек; я, клянусь Богом, никогда не позволю себе даже намекнуть ему на такое, но **он почему-то не способен к общению** – я хочу сказать, наверное, он потому так любит дринок-сейшенны, что на них обычно царит свободная от условностей атмосфера, где он может **функционировать, ни с кем не общаясь**» [4:49]. Так, при ближайшем рассмотрении единственный предположительно «коммуникативно полноценный» представитель «тусовки» оказывается совершенно не способным к общению.

В романе «Faserland» К. Крахт лишь констатирует «коммуникативную недостаточность» своего поколения, избегая оценочных суждений. Рассказчик воспринимает отсутствие общения в своей жизни как данность, не считая проблемой, которую нужно во что бы то ни стало разрешить. Напротив, излишняя «болтливость», «разговорчивость» вызывают у него раздражение. Болтливостью, в частности, маркируется (гипотетическая) причастность к нацизму в прошлом: «...и смотреть на сидящего впереди тупого нацистского хряка, который болтает и болтает, будто его прорвало» [4:51]. Однако ощущение неудовлетворенности доступным общением сопровождает рассказчика до самой последней страницы: «ты можешь слушать или не слушать – в конечном итоге результат будет одним и тем же» [4:207], временами он ощущает свою ущербность в связи с коммуникативной несостоятельностью («секунду, не больше, я чувствую себя виноватым в том, что ничего ему (Ролло) не сказал» [4:194]), и в конечном итоге именно это ощущение приводит его к самоубийству, на которое намекает концовка романа. Узнав о смерти Ролло, рассказчик посещает кладбище, где похоронен Томас Манн, затем спускается к Цюрихскому озеру и нанимает перевозчика (напрашивается ассоциация с Хароном), чтобы тот (за большие деньги) перевез его на ту сторону: «Скоро мы будем на середине озера. Уже скоро» [4:232], – заканчивается роман.

Из отечественных исследователей к творчеству К. Крахта обращались Т.А. Баскакова [27; 28], которая перевела его романы на русский язык, И.С. Роганова [34] и Д.А. Чугунов [37; 38; 39]. Мы писали о романе «1979» [3; 21] в статьях [35; 36]. Заслуживает упоминания также рецензия С.Ю. Кузнецова [31] на роман «1979».

И.С. Роганова (вслед за Т.А. Баскаковой [27]) выявляет интересную параллель между романами К. Крахта и «Гелиополем» / «Heliopolis»¹⁰³ Э. Юнгера (1949): «Сквозь крахтовский материал просвечивает и текст, и название; сам Юнгер несколько раз упоминается, но герой якобы не читал его книг» [34: 196]. С ее точки зрения, данная параллель заслуживает внимания, во-первых, потому, что творчество Э. Юнгера (1895–1998) и его восприятие литературной общественностью в свое время оказались «в центре актуальной научной дискуссии, соотносящейся с тенденцией господствующего политического дискурса, и ситуация сходна в данном случае с крахтовской» [34:196]. Во-вторых, у Юнгера, как и у Крахта, «представленная деконструкция истории актуализируется в дискуссии оппонировующих личностных поисков смысла и исторического процесса, субъективного восприятия и объективного закона» [34:196]. В-третьих, именно в произведениях Э. Юнгера наблюдается постепенный переход от модернистского опыта к постмодернистскому, сближающий его с К. Крахтом. Более того – произведения Юнгера развивают тему преодоления пограничного состояния, в которой И.С. Роганова видит движущую силу повествования К. Крахта.

Исследовательница проводит также тематические параллели с романом «1979». И «Гелиополь», и «1979» описывают государства-утопии. В обоих произведениях читается предвидение разрушительных последствий развития цивилизации. Но если К. Крахт считает «антитехнический эффект... и игру природы против техники неким клише, которое красиво вытеснило дискуссию о следствиях развития цивилизации» [34:198], то у Э. Юнгера техника предстает своего рода «умственным ускорением», «экспериментом духа», когда аппаратура становится излишней, как только найдены последние формулы: «Тогда технику сменяет слово, поэзия, возможно, музыка» [34:199].

¹⁰³ Jünger E. Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt. – Tübingen: Heliopolis-Verlag, 1949. – 439 S.

Заслуживают внимания параллели с произведениями англоязычных современников – Д. Коупленда и Б.И. Эллиса (как в «Faserland», так и в «1979»). Так, общим для К. Крахта и Д. Коупленда (помимо уже упомянутого стремления изъясняться на «языке лейблов», разработанном в «Американском психопате» Б.И. Эллиса) становится мотив «матери-хиппи», чересчур погруженной в собственный внутренний мир, чтобы уделять внимание ребенку (т.е., по сути, мотив «нелюбящей» матери), и, соответственно, с точки зрения героев, матери, «виновной» в духовной пустоте своих детей, в их неумении любить.

У Коупленда этот мотив звучит и в «Поколении ИКС», и (особенно) в романах «Пока подружка в коме» и «Планета шампуня». У его героев как будто нет явного конфликта с родителями, которых они, впрочем, слегка презирают за беспомощность и бесполезность, принимая на себя «родительские функции» по отношению к ним. Такова, например, мать героев Джасмин в романе «Планета шампуня»: *«Джасмин была и остается стопроцентной хиппи, хотя порой она бывает такой современной, хоть куда. У Джасмин на долгие годы сохранилось простое, как дыхание, свойство, характерное для бывших хиппи, – наивная детскость – свойство, которое мы, ее дети, разгадали еще на раннем этапе нашей жизни. Из-за этого ее свойства Дейзи, Марк и я всегда испытывали к Джасмин родительские чувства, всегда были начеку, как и полагается родителям хиппующего дитяти: привычно проверяли микроволновку, когда ждали гостей, чтобы посмотреть вместе видик, – не припрятаны ли там комочки гашиша...»*¹⁰⁴

Зато присутствует несколько неожиданный конфликт с дедами – родителями хиппи. (Тут тоже просматривается параллель с немецкоязычными представителями «поколения “Гольф”», презирающими родителей-шестидесятников («дети») и с осторожностью относящимися к дедам-«участникам»). Хотя претензии героев Коупленда к «дедам» несколько иного рода: *«Мне хотелось бы любить дедушку немного больше, но у меня это плохо получается... единственное, что его волнует, – и чем дальше, тем откровеннее, – это неусыпный контроль за размещением своего капитала; он алчно радуется удачным инвестициям и демонстративно не жалеет делиться плодами своих побед с родственниками... И мне все*

¹⁰⁴ Коупленд Д. Планета шампуня / Пер. с англ. – СПб.: Симпозиум, 2003. – С. 20.

чудится в образе жизни дедушки и бабушки какой-то смутный, но неотвязный привкус бессмысленного расточительства – вроде включенных на день уличных фонарей: словно они все покупают себе в трех экземплярах. Но я так думаю, дедушка просто стареет, и вот итог прожитых лет – груда дорогостоящих товаров так называемого “длительного пользования” – больше-то предъявить, в сущности, нечего»¹⁰⁵; «А бабушка во всем слушается дедушку. Если вам случается просматривать газетные некрологи и там вы натываетесь на такие женские имена, как Эдна, Мэвис и Этель, – знайте: это ее поколение. Кажется, им всем лет по двести. Их не приучили думать самостоятельно, это вам не Анна-Луиза [подруга героев. – Е.С.]. Однажды под воздействием неведомо каким чудом посетившего ее прозрения моя бабушка (Дорис) сказала мне доверительно, что ей самой страшно, как легко она поддается под влияние всего нового, с чем она в последнее время сталкивается, взять хоть телешоу, журналы, разговоры... новые вещи как будто без следа стирают вещи старые, как бывает, когда едешь по шоссе и все время мелькает что-то новое, новое, новое...»¹⁰⁶

У Крахта мотив «нелюбящей матери-хиппи» становится одним из основных в последних главах «Faserland», тесно переплетаясь к тому же с коммуникативной проблематикой¹⁰⁷. Вот как складывалась жизнь Ролло, одного из «друзей» рассказчика: «Дело в том, что его родители – натуральные хиппи. Такое нередко случается с очень богатыми людьми: им вдруг приходит в голову притусоваться к хиппарям... Нечто подобное произошло и с Нигелем... Ну вот, а маленький Ролло должен был играть с медными палочками и в танце изображать собственное имя – в вальдорфской школе – даже не мог забиться куда-нибудь подальше, когда его доставало все это благонамеренное кривлянье...» [4:179]; «В его рассказах есть что-то наивно-трогательное... на автостоянке в полном одиночестве слушает муторные песни, уставясь на заходящее солнце, а его папая в это время торчит в каком-то

¹⁰⁵ Коупленд Д. Там же. – С. 81.

¹⁰⁶ Коупленд Д. Там же. – С. 83.

¹⁰⁷ Тесную «связку» «родительского» мотива с проблематикой коммуникативной недостаточности мы проследили у В. Генацино, однако акцент там несколько иной: «виновность» родителей в «коммуникативной несостоятельности» детей связана не столько с недополучением от них любви, сколько с причастностью их к нацизму.

ашраме на юге Индии, и ничто его не колышет, а мать (впрочем, о матери Ролло никогда не говорит) – наверняка алкоголичка, которая день-деньской сидит перед мольбертом в саду и рисует озеро, не забывая прикладываться к пустеющей бутылке перно» [4:183].

В родительском доме Ролло, роскошном особняке на берегу Боденского озера, где происходит грандиозная и совершенно бессмысленная вечеринка, рассказчика посещают «гнетущие мысли о Ролло и его семье, о том, как, в сущности, печально складывается его жизнь» [4:192]; о том, что «у Ролло, собственно, не может быть столько друзей, сколько гостей он собрал у себя в доме» [4:203]; о том, что «все это время Ролло изводил себя смертной тоской. Оттого, что он знаком со многими людьми, но все эти люди не принимают его всерьез. Они ему не друзья, хотя, похоже, относятся к нему неплохо. Всех членов семьи Ролло объединяет то, что они имеют некую внутреннюю пустоту, которая образуется, потому что они хотят только лучшего, но каким-то образом заходят в тупик, не умея осуществить свои намерения. Ролло хотел очень простой вещи: чтобы гости на его вечеринке от души веселились. Однако никто из членов его семейства, раз заблудившись, уже не может выйти из своего тупика, освободиться от давления неизбежности. Ни отец Ролло, ни сам Ролло» [4:212].

Действительно, Ролло так и не находит «выхода из тупика», его жизнь заканчивается трагически, и такой исход предстает закономерным. На следующий день после вечеринки, находясь уже в другом городе (бегство от себя самого требует постоянных пространственных перемещений), рассказчик читает газету: «Я не могу оторвать глаз от страницы с многократно мелькающим на ней именем Ролло. Ролло, которого нашли рано утром, в восемь часов, благодаря тому, что его пиджак запутался в ветвях склонившегося к самой воде дерева. Ролло, в чьем желудке обнаружили повышенную дозу валиума и огромное количество алкоголя. Ролло, устроителя этой вечеринки, который так старался угодить всем своим гостям. Ролло, молодого наследника миллионного состояния, чей отец в данный момент находится в Индии, а мать проходит курс лечения в психиатрической больнице под Штутгартом» [4:221].

4.3 Плоды «коммуникативной несостоятельности»: Роман Кристиана Крахта «1979»

«Представьте себе двух людей, сидящих рядом в одиночестве мира. Они не говорят друг с другом, не смотрят друг на друга, даже не поворачиваются друг к другу...»

Мартин Бубер, «Диалог», 1930

О романе «1979» [3; 21] сам К. Крахт однажды высказался так: «Когда я писал, я то и дело громко смеялся, потому что думал: такой китч в наше время просто невозможно писать всерьез... В моем романе... все так гротескно приподнято, настолько *кэмп*, что Вы, конечно, можете считать “1979” плохим романом, но уж серьезным и трагичным его точно не назовешь» [27:263]. Вероятно, неоднократные вызывающие высказывания писателя о собственном романе помешали современным немецкоязычным исследователям воспринять этот текст с серьезностью, необходимой для вдумчивого изучения, которого он заслуживает. Так, в избранной библиографии трудов о немецкоязычной литературе после 1989 г. [42] названы всего три небольшие статьи о К. Крахте – [41], [43], [56] (для сравнения – работ о его ровеснике М. Байере перечислено около двадцати). На фоне столь странного «литературоведческого замалчивания» в немецкоязычном пространстве особенно впечатляющим выглядит то обстоятельство, что в России, где творчество немецких писателей «поколения “Гольф”» изучают лишь считанное число исследователей, почти все они уделяют значительное внимание творчеству К. Крахта (Т.А. Баскакова, Г.В. Кучумова, И.С. Роганова, Д.А. Чугунов).

В начале романа «1979» протагонистов двое: рассказчик и его друг Кристофер, представители «тусовки». Кристофер, не способный отказаться от привычного образа жизни, вскоре умирает. Его друг, без особого труда пожертвовавший «тусовочным» мировосприятием (под давлением чрезвычайных обстоятельств), проходит путь «изменения» до конца и в результате обретает гармонию в состоянии, максимально удаленном от исходного, – в китайском трудовом лагере по исправлению «закоренелых» преступников.

Полярная противоположность путей, предстоящих героям, обозначается в первых же главах невозможностью коммуникации между ними: «Мы с ним **не обменялись ни словом** от самого Казвина» [3:19]; «Мы по-прежнему **играли в молчанку**. Это уже пере-

ходило все границы» [3:20]; «Неужели ты не способен сказать что-нибудь, что хоть в каком-то смысле было бы интересно?» – говорит Кристофер рассказчику [3:33].

Не удается «друзьям» и невербальная коммуникация: «Кристофер сидел неподвижно рядом со мной и смотрел в другое окно. Я хотел взять его руку в свою, для того и обсушил ладонь, но потом раздумал» [3:28]. Вновь подключаются **алкоголь** и **взгляды**, однако, в отличие от «Faserland», рассказчик «1979» (стремящийся наладить контакт) не испытывает иллюзий по поводу их коммуникативных возможностей.

Кризис «дружеского» общения нарастает:

«Мне жаль, что так вышло».

«Ты ничего не видишь, совсем ничего. Ты не только глуп, но и слеп».

«Что это вообще было, с толстяком и его машиной?»

«Забудь. Требовать от дизайнера по интерьеру, чтобы он понимал такие вещи, это и в самом деле чересчур».

«Кристофер, ты ведешь себя просто ужасно» [3:61].

К четвертой главе контакт между героями теряется совершенно, и происходит «символическое исчезновение Кристофера» в восприятии рассказчика (которое вскоре сменяется исчезновением буквальным – смертью). «Человек, который хрипел там, на заднем сиденье, не имел более ничего общего с “золотым” Кристофером – всеми любимым, высокоинтеллигентным знатоком архитектуры, эрудитом, всезнайкой, великолепно высокомерным и всегда не в меру хорошо выглядевшим светловолосым циником; тот Кристофер, что был моим другом, исчез» [3:92].

Даже на пороге смерти Кристофер упрекает рассказчика в том, что общение их было пустым, бессмысленным и бесполезным, обнажая тем самым, насколько важна для него на самом деле была проблема нехватки «удовлетворительного» общения: *«Ты кажешься мне таким скучным. И всегда казался скучным. Я просто не хотел оставаться один, вот и все. А теперь я ухожу и оставляю в одиночестве тебя» [3:103].*

В шестой главе коммуникативный кризис, трагически разрешившийся в паре «Кристофер – рассказчик», распространяется на взаимоотношения человека с чуждой ему средой. Оказавшись один в незнакомой стране (Иран), рассказчик настойчиво, но тщетно ищет возможностей хоть какого-то контакта. Однако ни с ирански-

ми властями, ни с немецкими представителями понимания достичь не удается.

Идет 1979 год, в Иране только что произошел революционный переворот, почти все европейцы покинули страну, рассказчик задержался из-за смерти Кристофера. Теперь из страны выехать невозможно, и рассказчик обращается за помощью к немецкому вице-консулу. Между ними происходит следующий диалог:

«Вы добирались через Турцию, по железной дороге?»

«Да, конечно. Почему вы спрашиваете? Вы ведь видите это по моему паспорту».

«Хм. В последнее время мы видим в Иране мало туристов».

«Хотите начать все сначала?»

«А что, кто-то еще сомневался в ваших словах?»

«До вас – местная полиция; они требовали, чтобы я подписал какие-то бумаги. И говорили, что мы с Кристофером работаем на американскую разведку».

«Надеюсь, вы не стали ничего подписывать?»

«К сожалению, пришлось. Это было очень глупо с моей стороны? Прочитать документы я не мог».

«О да. Вы накликали на себя неприятности, – быстро сказал вице-консул и уставился на свой ноготь. – Ну, хорошо, а что в действительности привело вас в Иран? Со мной вы можете быть откровенны».

...Я посмотрел в окно. Наш разговор почему-то никак не мог сдвинуться с мертвой точки» [3:120–121].

Интересно, что в данном случае недостижимость взаимопонимания рассказчик косвенным образом связывает с принадлежностью собеседника к «родительскому» поколению, поколению «детей», олицетворяющему «проблему непреодоленного прошлого»: *«Мой отец во время Второй мировой войны, в Белграде, расстрелял четырех евреев. Он расстреливал евреев, слышите? Мне стыдно, я стыжусь за каждый день, прожитый мною на земле. Вас это не удивляет? Вас не удивляет Германия? Или тот факт, что человек, родившийся в подобной семье, смеет сидеть здесь...» [3:122–123], – признается вице-консул.*

Далее следует весьма примечательный «экзистенциальный» диалог:

Вице-консул: *«Вы верите в зло?»*

Рассказчик: *«Нет».*

В-к.: *«Откуда приходит зло?»*

Р.: *«Я не знаю».*

В.-к.: *«Оно всегда было здесь? Всегда было в нас?»*

Р.: *«Нет».*

«Мы исправимся», – сказал он.

«Да».

«Мы исправим себя» [3:123–124].

Неожиданно обращение к «экзистенциальным проблемам» приводит к результату: выговорившись, вице-консул ставит необходимую рассказчику подпись.

В следующих главах происходит «разрастание» явлений коммуникативного кризиса. Невозможность «дружеского» общения, общения с соотечественниками в чужой стране и с коренными ее жителями глобализируется, превращаясь в полное непонимание между Ираном и Америкой, Востоком и Западом. Индивидуальная «коммуникативная несостоятельность» достигает мировых масштабов, принимая уродливые формы военного противостояния.

Явившийся в этот момент дьяволообразный Маврокордато «искушает» рассказчика «простым путем», в качестве «панацеи» он предлагает молчание:

«Маврокордато и я некоторое время ели молча, плечом к плечу, но это было молчание совсем иного рода, нежели то, что прежде нередко возникало между мною и Кристофером. Ни один из нас не ждал, пока другой что-то скажет, чтобы ответить какой-нибудь дерзостью – только потому, что все казалось таким скучным и банальным» [3:148].

Одна из главных идей романа – выявление порождающей роли индивидуальной коммуникативной несостоятельности современного (западного) человека в общемировых – политических, цивилизационных – кризисных явлениях. Такой взгляд преобладает во второй части романа. И подсказывает путь преодоления: преодолев индивидуальную неспособность к общению, можно надеяться на разрешение глобальных кризисов.

Рассказчик «1979» выбирает именно такой путь: из этой совершенно чуждой ему, охваченной революцией страны, он отправляется вовсе не на родину, а на Тибет, где, поверив искусителю Маврокордато, надеется обойти вокруг священной горы Кайлаш, один-единственный обход вокруг которой «смывает грехи целой жизни», позволяет совершить «нечто такое, что поможет восстановить нарушенное равновесие» [3:162].

Во второй части романа показано «изменение себя», преодоление индивидуального кризиса (в самом китчевом, на первый взгляд, варианте): рассказчик пешком отправляется к священной горе, чтобы совершить паломничество ради очищения души и обретения гармонии.

Учитывая вполне рациональное мировоззрение, каковое можно предполагать у К. Крахта, основываясь на его многочисленных интервью, трудно представить, чтобы подобный путь предлагался им всерьез. По-видимому, здесь достигает кульминации тот самый «китч» и «кэмп», о котором писатель говорил в процитированном выше интервью. Однако происходит странная вещь – «китч» достигает, по-видимому, концентрации столь высокой, что превращается в свою противоположность: материал влияет на текст, сообщая ему притчевые, библейские интонации.

Окончательно распрощавшись с атрибутами прошлой жизни (ботинки от Берлутти – *«так, значит, лучшие ботинки в мире не могут выдержать месяца в горах»* [3:175]), разочаровавшись в возможностях денег (*«Общаясь с китайским проводником, через каждую пару дней я его спрашивал, действительно ли этих денег хватит, и он всегда только кивал в ответ и отводил взгляд в сторону; у меня сложилось впечатление, что мои вопросы о деньгах его обижали»* [3:178]), рассказчик готов «измениться». И процесс начинается, хотя движется иногда совершенно не в том направлении, какого можно было бы ожидать.

Общение с тибетским монахом, поначалу кажущееся совершенно невозможным из-за незнания языка, приносит удовлетворение:

«... И принялся (монах) безостановочно что-то говорить, но на языке, который был совершенно непонятен как для меня, так и для моего проводника; объясняться с ним мы могли только жестами или на пальцах...

Я между тем трехзубым концом своей палки нарисовал у наших ног контур горы. Маленький монах присел на корточки и стал внимательно вглядываться в изображение, но так и не понял, что я нарисовал, хотя наморщил свой лоб глубокими складками и наклонял голову то вправо, то влево» [3:187].

Участники общения (рассказчик, китаец-проводник и тибетский монах) используют разные «языки-заменители»: еда, рисунок, прикосновение. Понимания они как будто не достигают, но и враждебности друг к другу не испытывают. Напротив, формирует-

ся гармония. Вновь возникает тема музыки как возможного языка общения:

«Мы трое улеглись голова к голове. Устроившись поудобнее, монах принялся тихонько напевать, это была мелодия без смысла, гармонии и ритма, и я подумал, что она наверняка понравилась бы Кристоферу, – с этой мыслью я и заснул... Утром я проснулся с уверенностью, что день будет хорошим» [3:190].

Глобальный коммуникативный кризис (на уровне отдельных людей) вдруг кажется преодолимым (встреча с паломниками): двенадцать тибетцев и рассказчик, двигаясь вокруг горы, образуют общность.

«Провести ближайшие месяцы, может, даже годы именно так, с паломниками, языка которых я не понимал, – это казалось мне безупречной жизненной задачей. А почему бы и нет?» [3:205].

Однако достигнутая было гармония оказывается непрочной: разбивается грубым вмешательством внешней силы – рассказчика хватают китайские солдаты, и вскоре он попадает в следственный изолятор, где регулярно проходит процедуру «самовоспитания» (насильственное «воспитание», приходящее на смену добровольному «самоизменению», осуществляемому недостаточно эффективно, – вполне в духе восточных религиозно-философских учений, например, Дао Дэ Цзин¹⁰⁸).

Рассказчик попадает в пересыльный лагерь. Он уже изменился настолько, что воспринимает ситуацию не агрессивно, а стойчески, заранее принимая все, что с ним произошло и произойдет. Он оправдывает схвативших его солдат и ругает себя: *«Я сам корил себя за собственную строптивость. В конце концов, они всего лишь исполняли свой долг – я не имел права без визы, даже без паспорта забираться так далеко в глубь китайской территории. Возможно, у них существовал закон, запрещающий совершать паломничество вокруг священной горы» [3:213].*

В принципе, он готов смириться с происходящим, но ему не хватает общения. В лагере под названием «Национальное единство» *«...запрещалось разговаривать между собой, нельзя было даже обмениваться взглядами; “подсадные утки” немедленно сообщали начальству о такого рода попытках установить кон-*

¹⁰⁸ Дао Дэ Цзин. Книга пути и благодати. – М.: Эксмо, 2005. – С. 45: Кто дао не соблюдает, тот погибает раньше времени.

такт с другими заключенными. Те, кто нарушал эти правила, должны были по ночам проходить через процедуру “самокритики”» [3:219].

Место человеческого общения в лагере занимает насильственно созданная «экза-коммуникация» – сеансы «самокритики», иначе говоря, допросы.

«“Самокритика” функционировала так: она мыслилась как перевоспитание, то есть не как допрос, а как избавление заключенного от его эгоизма, она должна была внушить нам смирение, научить нас тому, что мы суть ничто» [3:219].

От рассказчика, например, требовали ответа, зачем он выучил китайский язык, категорически отвергая правдивый: мол, он тогда интересовался этим языком, и язык этот нравился Кристоферу. *«Со временем я научился правильно отвечать на вопросы. Я говорил, что выучил китайский, чтобы шпионить, чтобы разрушать мораль и внутреннюю структуру китайского общества. О Кристофере я больше не упоминал ни единого раза» [3:222].*

Однако то место в человеческой душе, которое должно занимать удовлетворительное общение, остается пустым. И К. Крахт весьма наглядно показывает, как пустующее место заполняется тем, что «есть под рукой»: будь то СМИ, алкоголь, речи Мао Цзэдуна.

«Поэтому мысли Мао Цзэдуна стали для меня – и я думаю, что человек, давший мне книжицу, на это рассчитывал, – чем-то близким, чем-то таким, что, собственно, находилось для меня под запретом; чтение маленькой красной книжки было в моем представлении равнозначно постоянно повторяющимся тайным визитам к преданному другу» [3:225].

Попав после пересыльного лагеря в трудовой, где ему придется много и тяжело работать, рассказчик ощущает едва ли не радость: там можно общаться. *«Работа на полях, по крайней мере в первые недели, не угнетала меня так сильно, как бессловесное вегетативное существование в пересыльном лагере, потому что здесь мы могли разговаривать вслух, и даже не шепотом, а громко» [3:244].*

Заканчивается роман «полным перевоспитанием» рассказчика (ибо его добровольное «изменение» было бы неконтролируемым, что неприемлемо в тоталитарной системе): *«Регулярно, каждые две недели, у нас проводили сеансы добровольной самокритики. Я всегда их посещал. Я был хорошим ээком. Я всегда*

старался подчиняться правилам. Я исправился, я исправил себя. Я никогда не ел человеческого мяса» [3:258].

Особый интерес с точки зрения раскрытия «коммуникативной» проблематики в романе представляет образ «китайского трудового лагеря» с учетом соответствующих коннотаций. Несколько упрощенным представляется «буквальное» его понимание, в конкретно-историческом плане, как, например, в послесловии Т.А. Баскаковой: «Изошренно лицемерная “система перевоспитания” направлена на то, чтобы даже лучшие качества жертв такого общества – их трудолюбие, терпение, готовность к самопожертвованию – шли на пользу живущей за счет этих жертв государства элите. Такой подход действует и на рассказчика, который привыкает к любым ужасам и для которого чтение цитатника Мао становится каждодневной потребностью...» [27:277]. Несколько по-иному, но тоже чересчур прямолинейно, трактует этот образ С.Ю. Кузнецов: «Китайский лагерь» – такой же китч, как и весь остальной “идейный пласт” в романе» [31:269]. Можно пойти дальше и увидеть в «китайском лагере» противоположный полюс по отношению к «консюмеризму в последней стадии», олицетворением которого предстает выведенная в романе «тусовка». Или даже модель всего мира в будущем...

Возможно, однако, еще одно прочтение, подтверждающее первостепенную значимость в романе «коммуникативной проблематики», выведенной в тех же двух ипостасях, что и ранее в книге «Tristesse Royal» [26]: проблемы массового оболванивания обывателя с помощью коммуникативных технологий на фоне утраты этими самыми обывателями способности к полноценному общению в связи с крайним ростом индивидуализма.

Известно, что как раз в Китае – в лагерях для военнопленных времен Корейской войны – была впервые опробована одна из самых успешных «коммуникативных технологий» XX в.: «Американцы, вернувшиеся из подобных лагерей домой, в результате предпринятого там “промывания мозгов” становились сторонниками Китая» [33:129]. Не эта ли технология описывается в последних главах «1979»? И не она ли, следовательно, представляется автору реальной альтернативой человеческому общению, которое столь явственно «трещит по швам» в современном мире?

Снятие идентичности, подталкивание к признанию, канализация вины, достижение прогресса и гармонии, окончательное признание и закрепление – вот некоторые из этапов, выделяемых

специалистами по теории коммуникаций, и все они явственно прослеживаются в последних главах, где происходит насильственное формирование новой идентичности героя взамен утраченной.

Исходя из вышеизложенного, роман Крахта в целом воспринимается прежде всего как констатация глубокого кризиса межлического общения в западном обществе, и именно с этим кризисом писатель связывает «беды» современного мира в целом. В частности, невозможность полноценного контакта между Востоком и Западом, приведшую к появлению терроризма. Информационной пустоты не бывает: пустота, порожденная неполноценностью общения, непременно будет заполнена, и одна из возможных альтернатив очерчена в романе. Таким образом, под китчевыми наслоениями «постконсьюмеристского интеллектуализма» [31:270] в «1979» прослеживается позитивная, даже романтическая по своей сути идея: для сохранения внутренней гармонии человеку необходимо общение с себе подобными, в современных условиях хотя и затрудненное чрезвычайно, все же не совершенно недостижимое: стоит слегка сместить акценты в шкале общепринятых ценностей – поменьше слов и побольше музыки, – и, вполне вероятно, удастся услышать друг друга. А там и до взаимопонимания (на самых разных уровнях) – рукой подать.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«...перед человеческой мыслью стоит новая жизненная задача ...несмотря на множество помех, началось новое движение к преодолению одиночества, с учетом которого и надо осознать и сформулировать новую интеллектуальную задачу».

Мартин Бубер, «Проблема человека», 1947

Настоящий обзор демонстрирует, что тема коммуникативной несостоятельности современного человека звучит в художественной литературе Германии последних лет весьма настойчиво. Все чаще она выходит на первый план, переплетаясь с традиционно значимыми для этой литературы проблемными и тематическими комплексами (переосмысление прошлого, человек и язык, человек и цивилизация, поиски пути в современном мире, любовь) и даже оттесняя их на периферию.

Складывается впечатление, что происходит это порой помимо воли самих авторов, вне сферы действия их авторской интенции. Ставя перед собой совсем иные задачи, нынешние немецкие писатели выводят в текстах образы современников, с завидным постоянством обнаруживающие неспособность к межчеловеческому общению. Природа и причины коммуникативной неполноценности могут различаться – в зависимости от поколения, которому принадлежит персонаж, его происхождения (ГДР / ФРГ), социальной среды; от аналогичных характеристик самого автора, – но суть остается неизменной. Проблему представляет не только установление длительных и прочных доверительных отношений (дружба, семья), но и всякий диалог вообще, не предполагающий даже дальнейшего развития и углубления взаимоотношений, а лишь умение услышать и понять Другого.

Коммуникативная несостоятельность литературных персонажей представляется отражением типичной для общества в целом проблемы. Как и преобладание на ниве «серьезной» литературы форм лирического монолога, написанных часто (особенно это характерно для дебютных произведений) от первого лица: ведь диалог недоступен, а высказаться необходимо. В том же ряду стоят отказ повествователей от иронии в пользу глубокой серьезности в отношении к собственной истории; приостановка стилистических поисков, прекращение постмодернистской игры – приход так назы-

ваемой «новой искренности» в немецкую литературу 1990–2000-х, нашедшей живой отклик у «потребителей».

Диалог невозможен, и современный человек предстает неспособным эту проблему преодолеть. Неудовлетворительность отношений между родителями и детьми формирует изначально искаженную картину человеческих отношений, и в результате у типичного персонажа (читай – человека) отсутствует сама «рабочая модель» полноценного с коммуникативной точки зрения человеческого контакта. Он не имеет представления, к чему следует стремиться, и оттого нередко избирает «путь наименьшего сопротивления», раз и навсегда отказав себе в возможности полноценного общения.

Двое, вступающие в диалог на страницах современной немецкой прозы, обречены на неудачу. Ведь они остаются лишь противоположностями, не несущими в себе потенциала к сближению. Им не ведом источник, который позволил бы услышать Другого и двинуться ему навстречу, преодолеть конфликт, прийти к новому уровню понимания и взаимопонимания. Они не подозревают о существовании, о самой возможности такого источника, ибо расценивают собственное стремление к установлению полноценных взаимоотношений с Другим как своего рода «атавизм», пережиток прошлого, совершенно неуместный в сегодняшнем сверхрациональном мире, таком комфортном и, на первый взгляд, безопасном.

В отличие от немецких писателей послевоенных лет, столкнувшихся с острой проблемой «невозможности диалога» (между палачами и жертвами, между «ни в чем не повинными» детьми и «виновными» родителями), авторы современной Германии в большинстве своем не предпринимают попыток выхода за пределы «плоскости диалога», чтобы оттуда, «сверху», разглядеть сближающие стороны пути и подходы. И заводят своих героев в тупик, единственным выходом из которого представляется смерть, отсроченная (Б. Шлинк) или немедленная (К. Рансмайр), добровольная (К. Хакер) или же не вполне (М. Байер), однако от этого ничуть не более осмысленная. Вариацией на тему «отсроченной смерти» представляется и выбор В. Хильбига, приговаривающего персонажей к вечному одиночеству творчества. Более привлекателен «путь», предложенный В. Генацино, который, хотя и лежит в том же русле, ведет к смерти не столь неминуемо: писатель все же «приподнимает» персонажей над ситуацией, превращая их в

отстраненных наблюдателей, обладающих к тому же творческим потенциалом.

Несколько в стороне обосновался К. Крахт. Если в первом романе он, следуя «магистральному пути» современной немецкой прозы, приводит своего героя на середину Цюрихского озера, недвусмысленно обозначив закономерное завершение рассказанной истории, то во втором, «1979», пусть и пойдя на поводу у законов «китча и трэша», отваживается впустить в свой роман Третье. То самое Третье, которое, оставаясь равноудаленным от Одного и Другого, участвующих в несостоятельном изначально диалоге, допускает иной исход, нежели «просто» смерть. Немыслимый, странный, ничуть не лучший, но все же иной, – и это рождает надежду.

«В самые яркие моменты диалога, когда и в самом деле “бездна призывает бездну”, со всей несомненностью обнаруживается, что стержень происходящего – не индивидуальное и не социальное, а нечто Третье. По ту сторону субъективного, по эту сторону объективного, на узкой кромке, где встречаются Я и Ты, лежит область Между.

Эта реальность, открытие которой началось в нашу эпоху, указывает для будущих поколений новый путь жизненного решения, который забирает выше индивидуализма и коллективизма. Здесь намечается то истинное, Третье, познание которого поможет человеческому роду вновь обрести подлинную личность и учредить истинную общность» [29:299], – писал Мартин Бубер в начале 1950-х годов.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ЗАГЛАВИЙ

- Агацци (Agazzi) Е. 24–27, 43, 49
Адорно (Adorno) Т. 7 сн., 30
Айх (Eich) Г. 18
Айхендорф (Eichendorf) Й. ф. 34, 68
Айхингер (Aichinger) И. 12, 82
Анц (Anz) Т. 23, 23 сн., 49
Ауслендер (Ausländer) Р. 18
Байер (Beyer) М. 5, 9, 21, 26, 32, 42–49, 54, 105, 115
 Летучие собаки = Flughunde 21, 22, 32, 42–55
 Во плоти = Das Menschenfleisch 43
Барлах (Barlach) Э. 17
Баскакова Т.А. 91 сн., 94, 101, 105, 112
Баслер (Bassler) М. 96, 96 сн.
Бахман (Bachmann) И. 9, 15, 16, 17, 63
 Выразимое и说不出的... = Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie
 Ludwig Wittgensteins 16, 16 сн.
 Слова = Ihr Worte 63
Бегбедер (Beigbeder) Ф. 21
Бенн (Benn) Г. 12–13
 Слово = Ein Wort 12, 13
 Четыре личных стихотворения = Vier Privatgedichte 13
 Синий час = Die blaue Stunde 13
Бёлль (Böll) Г. 19, 30, 68
Бернсмайер (Bernsmeier) Х. 39
Бессинг (Bessing) Й. 90, 91, 94, 95
Биллер (Biller) М. 94
Биркенфельд (Birkenfeld) Г. 31
 Ураганное облако и пепел = Wolke Orkan und Staub 31, 31 сн.
Богданов К.А. 13, 13 сн.
Бодрийар (Baudrillard) Ж. 44
Борхерт (Borchert) В. 29, 29 сн.
Брехт (Brecht) Б. 9, 18, 44, 65
 Из хрестоматии горожанина = Lesebuch für Stadtbewohner 65–67
 Жизнь Галилея = Leben des Galilei 44, 44 сн.
Бринкман (Brinkmann) Р.Д. 9, 19, 20, 22, 75, 88, 89, 90, 91
 Вы зовете это языком = Ihr nennt es Sprache 19, 22

- &-стихотворения = &-Gedichte 19, 75
 Годзилла = Godsilla 19
 Пилоты = Die Piloten 19
 Кинокадры = Standphotos 19
 Трава = Gras 19
 Никто не знает лучше = Keiner weiss mehr 20
 Письма к Хартмуту = Briefe an Hartmut 20, 20 сн.
 Броч (Broch) Г. 12
 Бруссиг (Brussig) Т. 23, 69, 70
 Герои вроде нас = Helden wie wir 69
 Зонненаллее = Am kürzeren Ende des Sonnenallee 70, 70 сн.
 Бубер (Buber) М. 5, 8–9, 10, 16, 17, 22, 54–55, 95, 105, 114, 116
 Диалог = Das dialogische Prinzip 10, 51 сн., 55, 95, 105
 Проблема человека = Das Problem des Menschen 5, 22, 114
 Затмение Бога = Eclipse of god 16–17
 Ваверцинек (Wawerzinek) П. 64
 Татуировки толстяка Шаппика = Moppel Schappik Tätowierungen 64, 64 сн.
 Вальзер (Walser) М. 7, 20, 24–25, 28, 30
 Прыгающий фонтан = Ein springender Brunnen 24–25, 25 сн.
 На полном скаку = Ein fliehendes Pferd 20, 20 сн.
 Первый тайм = Halbzeit 30, 30 сн.
 Вандербеке (Vanderbeke) Б. 39
 Вейсман (Waismann) Ф. 11
 Венедиктова Т. 27, 28 сн.
 Веспер (Vesper) Б. 88, 89
 Путешествие = Die Reise 88
 Винкельс (Winkels) Г. 44
 Витгенштейн (Wittgenstein) Л. 5, 10, 11, 12, 16, 83
 Логико-философский трактат = Tractatus Logico-Philosophicus 11–12, 16
 Философские исследования = Philosophische Untersuchungen 5, 10, 42, 87
 Вольф (Wolf) К. 31
 Гайзер (Geiser) Г. 31
 Умирающая охота = Die sterbende Jagd 31, 31 сн.
 Галль (Gall) F.J. 47, 47 сн.
 Геббельс И. 43, 48
 Гегель (Hegel) Г. 34
 Гедель (Gödel) К. 11
 Гейне (Heine) Г. 68
 Генацино (Genazino) В. 5, 9, 67, 68, 75–86, 103 сн., 115
 Абшаффель = Abschaffel 77, 80
 Чужие битвы = Fremde Kämpfe 77, 78–80
 Зонтик на этот день = Ein Regenschirm für diesen Tag 77, 80–82
 Женщина, квартира, роман = Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman 77
 Заурядная тоска по дому = Mittelmässiges Heimweh 77, 83–86
 Внимание, стройка = Achtung Baustelle 82, 83
 Герман (Hermann) Ю. 6, 7, 89, 97
 Гессе (Hesse) Г. 13–15, 54

Игра в бисер = Das Glasperlenspiel 13–14, 14 сн.
 Степной волк = Der Steppenwolf 14–15, 15 сн.
 Гёльдерлин (Hölderlin) Ф. 68
 Гёте (Goethe) И.-В. 68
 Избирательное родство = Wahlverwandschaft 68
 Гёттше (Goettsche) Д. 15, 39
 Гётц (Goetz) Р. 89, 90, 91, 93
 Голец (Golec) Я. 18
 Гомер 34
 Гофман (Hoffmann) Э.Т.А. 68
 Гофмансталь (Hoffmannstahl) Г. ф. 11, 12
 Грасс (Grass) Г. 27, 28, 30, 68
 Траектория краба = Im Krebsgang 28, 28 сн.
 Жестяной барабан = Die Blechtrommel 30, 30 сн.
 Гройс Б. 63
 Грюнбайн (Grünbein) Д. 23, 67, 87
 Цитата = Die Zitate 67
 Монологическое стихотворение = Monologisches Gedicht 87
 Гуссерль (Husserl) Э. 18
 Делиус (Delius) Ф.К. 27
 Делёз (Delöze) Ж. 89
 Депант (Despentes) В. 21
 Дёблин (Döblin) А. 63, 68, 76
 Дёрри (Dörrie) Д. 97
 Дзюба М. 18
 Доане (Doane) Х.А. 25
 Дуве (Duve) К. 7, 10
 Дюккерс (Dückers) Т. 27
 Дюрренматт (Dürrenmatt) Ф. 44
 Физики = Die Physiker 44, 44 сн.
 Затонский Д. 7, 8
 Зебальд (Sebald) В.Г. 25, 29
 Переселенцы = Die Ausgewanderten 25, 25 сн.
 Кольца Сатурна = Die Ringe des Saturn 25, 25 сн.
 Воздушная война и литература = Luftkrieg und Literatur 25 сн., 29–30
 Зибенпфайфер (Siebenpfeiffer) Х. 64
 Зилль (Sill) О. 78
 Зюскинд (Suskind) П. 9, 21
 Парфюмер = Das Parfüm 20, 21 сн., 43, 49, 54
 Иллиес (Illies) Ф. 23, 93
 Йиргль (Jirgl) Р. 63, 70, 71
 Атлантическая стена = Die Atlantische Mauer 70–71, 71 сн.
 Йонсон (Johnson) У. 18, 30, 68, 76
 Догадки насчет Якоба = Mutmassungen über Jakob 30, 30 сн.
 Казати (Casati) Р. 93
 Каминер (Kaminer) В. 70
 Канетти (Canetti) Э. 18

Кант (Kant) И. 34
 Каразек (Karasek) Х. 43
 Карнап (Carnap) Р. 11
 Кафка (Kafka) Ф. 12, 17–18, 41 сн.
 Кестнер (Kestner) Э. 29, 68
 Кёлер (Köhler) А. 43
 Кёппен (Köppen) В. 29
 Кланска (Klanska) М. 18
 Клюге (Kluge) А. 31
 Воздушная атака на Хальберштадт 8-го апреля 1945 года = Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945 31, 31 сн.
 Кляйн (Klein) Г. 6, 89
 Призывание Слепой Рыбы = Anrufung des Blinden Fisches 6, 6 сн.
 Клееберг (Kleeberg) М. 26
 Сад на севере = Ein Garten im Norden 26, 26 сн.
 Кнопф (Knopf) Й. 66
 Копф (Kopf) У. 93
 Коупленд (Coupland) Д. 8 сн., 21, 92, 97, 102, 103 сн.
 Generation ИКС = Generation X 8 сн., 92, 97 сн.
 Планета шампуня = Shampoo planet 92, 102, 102 сн., 103
 Пока подруга в коме = Girlfriend in a coma 102
 Краус (Kraus) К. 11, 12
 Крауссер (Krausser) Х. 97
 Крафт (Kraft) В. 11, 16
 Крафт (Kraft) Т. 89
 Крахт (Kracht) К. 5, 6, 9, 21, 89–94, 95–113, 116
 Faserland 6, 92, 95–104
 Месопотамия = Mesopotamia 93
 1979 101, 102, 105–113, 116
 Кузнецов С.Ю. 101, 112
 Кун (Kuhn) А. 64, 69
 Кюнциг (Künzig) Б. 43, 44, 45
 Лангер (Langer) Т. 26
 Леберт (Lebert) Б. 7
 Ледиг (Ledig) Г. 29, 30 сн.
 Ленц (Lenz) З. 7, 97
 Наследие Арне = Arnes Nachlaß 97
 Лефорт Гертруд ф. (Gertrud von le Fort) 31
 У врат небесных = Am Tor des Himmels 31, 31 сн.
 Людке (Lüdke) М. 71, 71 сн.
 Людоровска (Ludorovska) А. 18
 Майнеке (Meinecke) Т. 89, 91
 Маутнер (Mautner) Ф. 11
 Манн (Mann) Т. 15, 54, 63, 68, 76
 Тонио Крёгер = Tonio Kröger 15
 Тристан = Tristan 15
 Будденброки = Buddenbrooks 15

Волшебная гора = Der Zauberberg 15
 Доктор Фаустус = Doktor Faustus 15
 Мао Цзэдун 111
 Марон (Maron) М. 63
 Мах (Mach) Э. 11
 Мехтхильда Магдебургская (Mechthilde von Magdebourg) 14
 Моргентау (Motgenthau) 49
 Музиль (Musil) Р. 12
 Мунц (Munz) Э. 93
 Мюллер (Müller) Б. 17
 Натерс (Naters) Э. 93
 Нейрат (Neurath) О. 11
 Никкель (Nickel) Э. 90, 91, 94
 Нирманн (Niermann) И. 93
 Ноймастер (Neumeister) А. 89, 91, 93
 Нолль (Noll) И. 6, 96
 Натюрморт на ночном столике = Rößlein rot 6, 6 сн., 96
 Нольте (Nolte) Э. 27
 Носсак (Nossak) Г.Э. 29, 30 сн.
 Освальд (Oswald) Г.М. 93
 Островски (Ostrovski) М. 18
 Павлова Н.С. 32
 Папенфус (Papenfuss) Б. 70
 Парай (Parei) И. 63, 70
 Боксируя с тенью = Schattenboxerin 70, 70 сн.
 Планк (Planck) М. 11
 Плоог (Ploog) Ю. 88
 Райх-Раницки (Reich-Ranicki) М. 91
 Рансмайр (Ransmeyr) К. 9, 21, 42, 49, 50, 54, 115
 Болезнь Китахары = Morbus Kitahara 21, 42, 49–55
 Рейнхолд (Reinhold) У. 63, 64, 69
 Ремарк (Remark) Э.М. 63
 Ридель (Riedel) С. 70, 70 сн.
 Рильке (Rilke) Р.М. 34
 Роганова И.С. 42–46, 53, 64–65, 101, 105
 Ромашко С.А. 67
 Ротманн (Rothmann) Р. 63, 70
 Жара = Die Hitze 70, 70 сн.
 Рудольф (Rudolf) А. 17
 Рюмкорф (Rühmkorf) П. 31, 88
 Годы, которые вы знаете = Die Jahre die Ihr kennt 88, 88 сн.
 Садзински (Sadzinski) Р. 15, 15 сн.
 Саид (Said) 33
 Теркессидес (Terkessides) М. 91, 91 сн.
 Трайхель (Treichel) Х.-У. 26
 Потерянный = Der Verlorene 26, 26 сн.
 Услар (Uslar) М. ф. 93

Уэльбек (Houellebecq) М. 21
 Файбисович С. 8, 8 сн.
 Фаузер (Fauser) Й. 88
 Фейгель (Feigl) Г. 11
 Фёрстер (Förster) Й. 91, 91 сн.
 Фидлер (Fidler) Л. 87, 88
 Фихте (Fichte) Х. 31, 88
 Палитра = Die Palette 88, 88 сн.
 Detlevs Imitationen «Grünspan» 31, 31 сн.
 Фонтане (Fontane) Т. 68
 Форте (Forte) Д. 25
 Дом на моих плечах = Das Haus auf meinen Schultern 25, 25 сн.
 Франк (Frank) Ф. 11
 Франк (Franc) Ю. 7, 79, 97
 Подхалимы = Liebediener 79, 79 сн.
 Фроммайон (Phrommayon) А. 93
 Фуий (Fujii) К. 69, 69 сн.
 Фуко (Foucault) М. 44, 44 сн., 89
 Хабермас (Habermas) Ю. 27
 Харе (Hage) Ф. 25, 28, 30, 31
 Хайдеггер (Heidegger) М. 16, 18
 Хайденрайх (Heidenreich) Э. 64
 Колонии любви = Kolonien der Liebe 64–65, 64 сн.
 Хайн (Hein) К. 6
 Вилленброк = Willenbrok 6, 6 сн.
 Чужой друг = Der fremde Freund 6, 6 сн.
 Хакер (Hacker) К. 5, 22, 33, 55–58, 61, 70, 115
 Смотритель бассейна = Der Bademeister 22, 33, 55–62, 70
 Безничегошники = Die Habenichtse 55
 Хальтер (Halter) М. 45
 Хан (Hahn) Х. 11
 Хандке (Handke) П. 31, 88
 Внутренний мир и внешний мир внутреннего мира = Die Innwelt der Aussenwelt der Innwelt 88, 88 сн.
 Страх вратаря перед одиннадцатиметровым = Die Angst der Tormann beim Elfmeter 88, 88 сн.
 Харпрехт (Harprecht) К. 29, 29 сн., 30
 Хемингуэй (Hemingway) Э. 34
 Хеншер (Henscher) Ф. 70
 Город за стеной = Die Stadt hinter der Mauer 70, 70 сн.
 Хёриш (Hörisch) Й. 71, 71 сн.
 Хильбиг (Hilbig) В. 5, 63, 67, 72, 74, 115
 Книжный дух = Der Geruch der Bücher 67, 72–75
 Бабы = Die Weiber 72, 72 сн.
 Старая живодерня = Alte Abdeckerei 72, 72 сн.
 Я = Ich 72, 72 сн.
 Временное пристанище = Das Provisorium 72, 72 сн.

Хильгрубер (Hillgruber) А. 27
 Хильдебранд (Hildebrand) К. 27
 Хитчен (Hitchen) К. 29, 29 сн.
 Хорнби (Hornby) Ник 21, 92, 97
 Hi-Fi = High Fidelity 92, 92 сн.
 Хофман (Hoffmann) Г. 18
 Целан (Celan) П. 9, 18
 Чугунов Д.А. 6, 7, 27, 28, 33, 63, 64, 65, 96, 101, 105
 Шайдемандель (Scheidemandel) Н. 93
 Шеффер (Schäfer) А. 64, 68
 Шёнбург (Schönburg) А.ф. 90, 91
 Шибарова А. 72
 Шлик (Schlick) М. 11
 Шлинк (Schlink) Б. 5, 21, 22, 27, 32, 33, 42, 115
 Чтец = Der Vorleser 21, 22, 32, 33–42
 Шмитц (Schmitz) Т. 44
 Шнайдер (Schneider) П. 70
 Возвращение Эдуарда = Eduards Heimkehr 70, 70 сн.
 Шнайдер (Schneider) Р. 21
 Сестра сна = Schlafes Bruder 21, 21 сн.
 Шнелль (Schnell) Р. 15, 15 сн.
 Шоор (Schoor) К. 18
 Шпренгель (Sprengel) П. 17
 Штадлер (Stadler) В. 41 сн.
 Штайнер (Steiner) Г. 11
 Штиглер (Stiegler) Б. 44
 Штокингер (Stockinger) К. 78, 80
 Штукрад-Барре (Stuckrad-Barre) Б.ф. 90–94
 Сольный альбом = Soloalbum 92, 92 сн.
 Живая музыка = Livealbum 92–93, 92 сн.
 Шульце (Schulze) И. 7
 Simple Storys 7, 7 сн.
 Шумахер (Schumcher) Э. 19, 90, 91, 92, 94
 Шютц (Schütz) Е. 63, 63 сн.
 Эггерт (Eggert) Х. 18
 Эйнштейн А. 11
 Экхарт (Eckhart) И. (Майстер Экхарт) 14
 Эллис (Ellis) Б.И. 21, 92, 97, 102
 Американский психопат = The American Psycho 21, 21 сн., 92, 97 сн., 102
 Эрнст (Ernst) Т. 49, 87–90, 91, 92, 93, 94
 Юнг (Jung) В. 63, 64, 68, 77
 Юнгер (Junger) Э. 101
 Гелиополь = Heliopolis 101–102, 101 сн.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

І. Художественные тексты

1. Байер М. Летучие собаки / Пер. с нем. А. Кацурь. – СПб.: Амфора, 2004. – 303 с.
2. Генацино В. Зонт на этот день / Пер. с нем. М. Кореневой. – СПб.: Амфора, 2004. – 256 с.
3. Крахт К. 1979 / Пер. с нем. Т.А. Баскаковой. – М.: Ad Marginem, 2002. – 288 с.
4. Крахт К. Faserland / Пер. с нем. Т.А. Баскаковой. – М.: Ad Marginem, 2001. – 238 с.
5. Рансмайр К. Болезнь Китахары / Пер. с нем. Н. Федоровой. – М.: Эксмо, 2002. – 416 с.
6. Хакер К. Смотритель бассейна: Роман / Пер. с нем. М. Зоркой. – М.: Андреевский флаг, 2005. – 216 с.
7. Хильбиг В. Временное пристанище / Пер. с нем. А. Шибаровой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 256 с.
8. Хильбиг В. Книжный дух / Пер. с нем. Ю. Шварцман // Иностранная литература. – М., 2004. – № 11. – С. 191–197.
9. Шлинк Б. Чтец / Пер. с нем. Б.Н. Хлебникова // Альманах немецкой литературы. – М.: Медиум, 1997. – № 5. – С. 7–125.
10. Beyer M. Das Menschenfleisch. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. – 166 S.
11. Beyer M. Flughunde. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1995. – 301 S.
12. Genazino W. Abschaffel. Eine Trilogie. – Reinbek: Rowohlt, 2004. – 576 S.
13. Genazino W. Achtung Baustelle. – Frankfurt a. M.: Schöffling, 1998. – 182 S.
14. Genazino W. Ein Regenschirm für diesen Tag. – München; Wien: Hanser, 2001. – 176 S.
15. Genazino W. Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman. – München; Wien: Hanser, 2003. – 160 S.
16. Genazino W. Fremde Kämpfe. – Reinbek: Rowohlt, 1984. – 318 S.
17. Genazino W. Mittelmässiges Heimweh. – München: Hanser, 2007. – 189 S.
18. Hacker K. Der Badermeister: Roman. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. – 207 S.
19. Hacker K. Die Habenichtse. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. – 309 S.

20. Hilbig W. Der Geruch der Bücher // Erzählungen. – Frankfurt a. M.: Fischer, 2002. – 360 S.
21. Kracht Chr. 1979. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2001. – 240 S.
22. Kracht Chr. Faserland. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995. – 166 S.
23. Ransmayr Chr. Morbus Kitahara. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1995. – 439 S.
24. Schlink B. Der Vorleser. – Zürich: Diogenes, 1995. – 207 S.
25. Süskind P. Das Parfum. – Zürich: Diogenes, 1993. – 336 S.
26. Tristesse Royal: Das popkulturelle Quintet. – B.: Ullstein Taschenbuch, 1999. – 201 S.

II. Критика

27. Баскакова Т. Апокалипсис в блекло-зеленых тонах // Крахт К. 1979 / Пер. с нем. – М.: Ad Marginem, 2002. – С. 259–286.
28. Баскакова Т.А. «Параллельная литература» в Германии рубежа тысячелетий: Романы Кристиана Крахта и их культурный контекст // Новое литературное обозрение. – М., 2004. – № 67. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/bask15.html>
29. Бубер М. Два образа веры / Пер. с нем. – М.: АСТ, 1999. – 592 с.
30. Витгенштейн Л. Философские работы: В 2-х ч. / Пер. с нем. – М.: Гнозис, 1994. – Ч. 1. – 612 с.
31. Кузнецов С.Ю. Без пяти 1984: Рецензия на книгу К. Крахта «1979» (М., 2002) // Иностранная литература. – М., 2003. – № 9. – С. 267–270.
32. Людвиг Витгенштейн: Человек и мыслитель / Пер. с англ. – М.: Прогресс; Культура, 1993. – 352 с.
33. Почепцов Г.Г. Коммуникативные технологии двадцатого века. – М.: «Рефл-бук»; Киев: «Ваклер», 2002. – 350 с.
34. Роганова И.С. Немецкая литература конца XX века и актуализация постмодернистской парадигмы. – М.: Рудомино, 2007. – 416 с.
35. Соколова Е.В. С Востока на Запад и обратно: Литература Германии после объединения // Иностранная литература. – М., 2003. – № 9. – С. 245–254.
36. Соколова Е.В. Современная литература Германии: Поиски выхода из постмодернизма // Постмодернизм: Что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX–XXI вв.): Сб. науч. тр. – М.: ИНИОН, 2006. – С. 101–141.
37. Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990-х годов: Основные тенденции развития: Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. доктора филол. наук. – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2006. – 32 с.
38. Чугунов Д.А. Немецкая литература 1990-х годов: Ситуация «поворота». – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2006. – 288 с.

39. Чугунов Д.А. Немецкая литература рубежа XX–XXI вв. – Воронеж: Центр.–Черн. кн. изд-во, 2002. – 232 с.
40. Agazzi E. Erinnernte und rekonstruierte Geschichte. Drei Generationen deutscher Schriftsteller und die Fragen der Vergangenheit. – Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2005. – 175 S.
41. Biendarra A. S. Der Erzähler als «Postmoderner Flaneur» in Christian Krachts Roman «Faserland» // German Life and Letter. – L. e.a., 2002. – 40, N 2. – S. 164–179.
42. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Gattungen – Themen – Autoren. Eine Auswahlbibliographie // Hrsg. von Kammler C., Keller J., Wilczek R. – Heidelberg: SYNCHRON, 2003. – 319 S.
43. Döring J. «Redesprache, trotzdem Schrift»: Sekundäre Oralität bei Peter Kurzeck und Christian Kracht // Verkehrsform und Schreibverhältnisse: Mediale Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert / Hrsg.von Döring J. e.a. – Opladen e.a.: Westdeutscher Verlag, 1996. – S. 226–233.
44. Ernst T. Popliteratur. – Hamburg: Rotbuch Verlag, 2001. – 96 S.
45. Goettsche D. Die Produktivität der Sprachskepsis in der modernen Prosa. – Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987. – 461 S.
46. Hage V. Zeugen der Zerstörung: Die Literaten und der Luftkrieg. – Frankfurt a. M.: Fischer, 2003. – 301 S.
47. Illies F. Generation Golf: Eine Inspektion. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2001. – 217 S.
48. Illies F. Generation Golf Zwei. – München: Blessing, 2003. – 256 S.
49. Jung W. Idylle und Terrordrom: Berliner Mythen der neunziger Jahre // Das Argument. – Hamburg, 1998. – 40, H. 6. – S. 811–824.
50. Jung W. «Umhergehen und Zeitverschwenden»: Skizze zu einer Phänomenologie der Wahrnehmung // Text+Kritik. – München, 2004. – H. 162. – S. 65–69.
51. Karasek H. Schreien und Flüstern: Helmut Karasek über Marcel Beyers Roman «Flughunde» // Der Spiegel. – Hamburg, 1995. – N 27. – S. 171–173.
52. Knopf J. Wie die Wirklichkeit selbst: Beispiele brechtscher Medienlyrik // Text+Kritik. – München, 2007. – H. 173. – S. 54–62.
53. Köhler A. Im Kehlkopf der Macht: Marcel Beyers Roman «Flughunde» // Neue Züriche Zeitung. – Zürich, 1995. – 13.07.
54. Kuhn A.K. Berlin as a locus of terror: «Gegenwartsbewältigung» in Berlin: Texts since the «Wende» // Berlin in focus: Cultural transformations in Germany / Hrsg. von Becker-Cantarino B. – Westpont, Conn. e.a.: Praeger, 1996. – S. 159–185.
55. Künzig B. Schreie und und Flüstern: Marcel Beyers Roman «Flughunde» // Baus-telle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre / Hrsg. von Erb A. – Opladen; Wiesbaden: Westdeutscher Velag, 1998. – S. 122–153.

56. Lettow F. Der postmoderne Dandy: Die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein / Hrsg. von Köhnen R. – Frankfurt a. M.: Lang, 2001. – S. 285–305.
57. Moser S. Isola Insula: Aspekte der Individuation bei Wilhelm Genazino // Text+Kritik. – München, 2004. – H. 162. – S. 36–45.
58. Reinhold U. Die Stadt Berlin in Romanen 90er Jahre // Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit, (1990–2000) / Hrsg. von Wehdeking V. – Berlin: E. Schmidt, 2000. – (Philologische Studien und Quellen; 165). – S. 57–68.
59. Schäfer A. Berlin, ein Fragezeichen: das offene Berlin und die Literatur // Neue Deutsche Literatur. – B., 1996. – 44, H. 4. – S. 128–141.
60. Schmitz H. Malen nach Zahlen? Bernhard Schlink's «Der Vorleser» und die unfähigkeit zu trauern // German life and letters. – L. e. a., 2002. – 40, N 3. – S. 296–311.
61. Schumacher E. Gerade. Eben. Jetzt: Schreibweisen der Gegenwart. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. – 205 S.
62. Siebenpfeiffer H. Topographien der seelischen: Berlinromane der neunziger Jahre // Bestandsaufnahmen: Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht / Hrsg. von Harder M. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001. – S. 85–104.
63. Sill O. Moderne Zeiten: Wolf Peschek als Held der achtziger Jahren // Text+Kritik. – München, 2004. – H. 162. – S. 29–35.
64. Sterbin B. Wenn die Stimme die Seele (z)ersetzt...: Marcel Beyer über seinen Roman «Flughunde» // Grauzone. Zeitschrift über neue Literatur. – Freiburg, 1995. – N 5.
65. Stiegler B. Die Erinnerung der Nachgeborenen: Bernharf Schlinks «der Vorleser», Marcel Beyers «Flughunde» und Robert Schindels «Gebürtig» im Kontext der Gedächtnistheorien // Grauzone. Zeitschrift über neue Literatur. – Freiburg, 1996. – N 7. – S. 11–15.
66. Stockinger K. Das Leben ein (Angestellten-) Roman: Wilhelm Genazinos Ästhetik der Wiederholung // Text+Kritik. – München, 2004. – H. 162. – S. 20–28.
67. «...Wortlos der Sprache mächtig»: Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation / Hrsg. von Eggert H., Golec J. – Stuttgart; Weimar, 1999. – 315 S.
68. Winkels H. Der Mann ohne Stimme // Die Zeit. – Hamburg, 1995. – 7.04.

Е.В. Соколова

**«ДИАЛОГ НЕВОЗМОЖЕН...»:
КОММУНИКАТИВНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА
В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ГЕРМАНИИ**

Аналитический обзор

Художественный редактор Т.П. Солдатова
Технический редактор Н.И. Романова
Корректоры О.П. Дормидонтова, И.Б. Пугачёва

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 25/XI – 2008 г.
Формат 60x84/16 Бум. офсетная № 1.
Печать офсетная Свободная цена
Усл. печ. л. 8,0 Уч.-изд. л. 7,0
Тираж 400 экз. Заказ № 192

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,**
Нахимовский проспект, д. 51/21 Москва, В-418, ГСП-7, 117997.

**Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий
Тел. / Факс: (499) 120-4514
E-mail: market @INION.ru**

Отпечатано в типографии ИНИОН РАН
Нахимовский проспект, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9