

УДК 882

**МЕЖДУ МОДЕРНИЗМОМ И ПОСТМОДЕРНИЗМОМ:
ПРОЗА ПЕТЕРА ХАНДКЕ***Г.А. Фролов, А.М. Старостина***Аннотация**

В статье исследуются романы Петера Хандке 70–80-х годов XX века, созданные в контексте смены литературных эпох в Германии. Исследование ориентировано на выявление эстетической специфики прозы писателя, в которой проявились черты поэтики как модернизма, так и постмодернистского повествования (открытость, плюрализм, интертекстуальность, метаигра).

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, смена литературных эпох, немецкий роман, проза Петера Хандке, поздний модернизм, принцип плюрализма, эксперимент и традиция.

Уже четверть века на Западе ведутся широкие дискуссии о смене литературных эпох – смене проекта «модерн» проектом постмодерна. Исследования, посвященные распространению постмодернизма в западных литературах, ведутся с оглядкой на предыдущую эпоху: преобладает вопросительный тон, для прояснения эстетической легитимности старого и нового проектов выстраиваются традиционные параллели, на первый план выдвигающие разрыв и противопоставление (аскетизм, автономность, герметизм, элитарность – в модерне; плюрализм, открытость, интертекстуальность, метаигра, деконструкция – в постмодерне). Более продуктивным методом изучения проблемы становится установление тесной связи между «новой доминантой эпохи» и угасающим, поздним модернизмом, истощившимся до саморефлексии: исследователи отказываются от примитивного противопоставления модерна и постмодерна, стремятся рассмотреть их отношения как диалектические. Характеризуя постмодернизм как «новый ответ» или вызов литературе классического модернизма, теоретики подчеркивают в нем не отказ, а переход, перетекание, повторение. Например, В. Вельш в работе «Наш постмодернистский модернизм» пишет о том, что постмодерн не является антимодерном, он «стоит в центре, между двумя уклонами; ему никогда не избежать опыта модерна», он «является продолжением модерна с помощью новых средств». Ученый подкрепляет свои положения ссылками на других авторитетных теоретиков современной литературы: «Постмодерн помещается не после модерна и не против него. Он содержится в модерне, только скрыто» (Ж.-Ф. Лиотар) [1, S. 73]; «Постмодерн не должен пониматься как отказ от модерна» (А. Веллмер) [1, S. 89]. Таким образом, наиболее актуальный взгляд на исследуемую проблему заключается в отыскании точек пересечения

в современном постмодернистском произведении эстетики и поэтики модерна и постмодерна. Наша задача – обнаружить, какие новые эстетические результаты дают такое перекрещивание двух культурных феноменов, художественная трансформация и реконструирование модернистских образцов.

Немецкая смена литературных эпох, немецкое «между» имеют свою национальную специфику, обусловленную и запретом на модернистское искусство в «фашистскую эру», и отсутствием значительных образцов литературного модернизма в новейшей немецкой словесности. Постмодернизм внедрился в немецкую литературу со значительным опозданием, так как «серьёзная», «непраздничная» немецкая литература препятствовала проникновению в неё плюралистической и игровой стихии, всего того, что якобы подрывало «незыблемые немецкие ценности и традиции». Х.Й. Ортхайльм с иронической озабоченностью описывает ситуацию постмодерна в Германии: «Ирония, игра, смех... и немецкая литература?! Это кажется невозможным». И все же, обозревая новейшую немецкую литературу, он делает вывод: «...Постмодернистские виды повествования, игры вторглись в немецкую литературу» [2, S. 320–321]. Критик называет образцы первых постмодернистских романов в Германии («Биретляндия» К. Хоффера, «Марбот» В. Хильдесхаймера, «Комедия» Г. Шпета и др.). Именно в них он обнаруживает «сложный конгломерат традиционно-модернистского и плюралистически-постмодернистского».

С наибольшей наглядностью процесс смены литературных эпох в Германии проявился в литературной деятельности Петера Хандке. Уже почти 50 лет его драмы и романы, литературная публицистика, эссе, заметки, интервью вызывают интерес читателей и исследователей. Его творчество прошло сложную эволюцию от языковых игр и экспериментов с формой, характерных для ранних произведений, до публицистической открытости и постмодернистского плюрализма, повторения и рецепции предшествующего литературного опыта (см., например, изданный в 1982 г. в Штуттгарте фундаментальный труд «О Петере Хандке. Между экспериментом и традицией»).

Свой творческий путь Петер Хандке начал как авангардист, то есть радикальный модернист. Пьесы 60-х годов «Каспар», «Оскорбление публики», «Самобвинение» демонстрируют «обусловленность сознания языком, определяющее значение речевых формул для социализации, репрессивную форму языка при нарушении социальных табу» [3, с. 143]. Хандке считал себя учеником Людвига Витгенштейна, полагавшего, будто изменить мир можно лишь за счёт изменения языка. Литература, способная разрушить «буржуазный язык», изменить его нормы, была названа неоавангардистской, её также называли поздним авангардом или поздним модернизмом. В неоавангардистских произведениях отсутствовали сюжет, действие и даже персонажи; живая реальность растворялась и исчезала в искусственно выстроенных театральных конструкциях, в рассудочных словесных играх.

Эстетический переход (по выражению критиков, «уклон») обозначился в творчестве писателя в начале 70-х годов: это прежде всего переход от драматургии к прозе. Однако граница, которую Хандке проводит между своими пьесами и своей прозой, обусловлена не столько жанровыми различиями, сколько сменой творческих ориентиров. В Хандке все отчетливее нарастает ощущение

исчерпанности модернистских принципов отражения человеческого существования, модернистской парадигмы (отчуждение от реальности, распад, энтропия человеческой индивидуальности, саморефлексия, преобладание фикционального, отказ от линейного повествования, разрушение коммуникативной стратегии и т. д.).

Всеми перечисленными чертами обладает одна из первых повестей Хандке «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (1972). Критик Т. Эльм называет ее «криминальной историей» [4, S. 569], что должно означать ее принадлежность к литературе безусловной жизненной реальности. Но на деле реальность истории вратаря так же условна, как реальность историй К. (Ф. Кафка «Замок»), Рокантена (Ж.-П. Сартр «Тошнота») или Мерсо (А. Камю «Посторонний»). Произведение написано в традициях С. Беккета и французского «нового романа». В нем намечаются новые границы, тот самый «водораздел» между творчеством Хандке 60-х и 70-х годов. Критики относят эту повесть не к постмодернизму, а к неоавангарду. В 1980 г. выходит работа Ч. Дженкса «Литература позднего модернизма», где четко и обоснованно разграничены неоавангард и постмодернизм. Поздний модернизм рассматривается как непосредственное продолжение «современной культуры» («модернизма»), но на стадии ее вырождения. В исследовании «Поздний модернизм. Искусство после 1945 года» Эдвард Люси-Смит использует термин «поздний модернизм» по отношению ко всему послевоенному авангардистскому искусству, непосредственно выводя его из модернизма первой половины XX в. Появление новой дефиниции – «поздний модернизм» – словно бы доказывает от противного признание постмодернизма как нового художественного явления. Именно в этой ситуации противопоставления одновременных и имеющих общие истоки, но качественно различных явлений становится понятным, что поздний модернизм является продолжением модернизма, тогда как постмодернизм – реакция на него и его преодоление, «снятие».

Критики считают «Страх вратаря...» образцом неоавангардизма, так как здесь Хандке продолжает свои языковые эксперименты. Обо всем в «Страхе вратаря...» повествуется в третьем лице, но повествователь – не всеведущий автор. Все он знает только о Блохе, о котором, впрочем, не говорит всей правды, а остальных персонажей видит со стороны. Читателю дается лишь «список» мыслей и действий героя, но не мотивы его поведения. Все вопросы остаются без ответов. Хандке рисует мир, сложенный, как мозаика, из осколков, согласно традициям искусства авангарда. Мир взят вне простейших причинно-следственных связей, однако читатель все же чувствует его глубже, чем герой. Описания действительности – знак жизни, её дыхание, существующее как бы в другом измерении. Они слагаются в живой поток повседневности. А есть другая, «блоховская» реальность, схожая с той, которую описывает Сартр в книге «Тошнота»: нестыкующиеся края реальности излучают угрозу, выдают нестерпимость существования. Блох, как сартровский Рокантен, пытается не столько осмыслить действительность, сколько упорядочить, превратив ее в слова. Но вещи «бунтуют» против обозначений, что сближает повесть с ранними неоавангардистскими пьесами Хандке. Эксперименты писателя с языком отражаются в описаниях как галлюцинации, психические сдвиги героя. Для Блоха характерны резкие переходы из одного состояния в другое, от одной мысли к другой. Любое

слово, сказанное в его адрес, приводит его в смятение, а его мысли превращает в хаос. Однако этот частный случай, описанный Хандке – «вполне типичная болезнь времени» [3, с. 144]. Действительно, модерну сопутствуют некое «расколдование мира» (по М. Веберу), потеря целостности и ориентированности. Для позднемодернистского сознания мир утратил свою структурированность и содержательность, доминирующим стало ощущение безвыходного лабиринта.

Несмотря на внешнюю конкретность рассказанной истории, с помощью которой Хандке стремится преодолеть свои ранние языковые и повествовательные схемы, в целом повесть отражает модернистскую модель бытия. Это история нарастающего отчуждения от реальности, разрастания «я-вытесняющих» обстоятельств, герметической закрытости героя в мире, утерявшем свою понятность и нормальность, и в самом себе.

Поэтому принципиально важным представляется появление сразу же вслед за «Страхом вратаря...» второй повести – «Короткое письмо к долгому прощанию» (1972). В нем автор и его лирический герой сосредоточены на новом жизненном и творческом выборе, на отыскании линии поведения, способной преодолеть отчуждение, и принципа творческой деятельности, соединяющего с реальностью, сродняющего с миром других людей. Отчетливо ощущение того, что столь стремительное появление «Короткого письма...» вызвано авторским недоверием к модернистской картине мира, разъединяющей ее с реальной действительностью, к концепции человеческой индивидуальности, замыкающей «Я» в тесном пространстве саморефлексии, а также к самому принципу модернистского письма, в соответствии с которым литературное повествование выстраивает модели, структуры, схемы, ограничивая дыхание живой жизни человека. «Для модернизма характерно пристрастие к изображению действительности как хаоса и абсурда; личность чаще всего описана в контексте её отчужденности от социума, законы которого ею воспринимаются как непостижимые, алогичные и иррациональные» [5, с. 10]. Герои ранних произведений Хандке исключены из социума, одиноки, их существование сводится к поиску своего «Я», собственной идентичности. Жизнь – краткий, хрупкий миг; персонаж лишь осознаёт трагизм враждебности внешнего абсурдного мира. Автор модернистского произведения сосредоточен на изображении сознательного и бессознательного в человеке, механизмов его восприятия, прихотливой работы памяти. Модернистский герой – это «эвримен», любой и каждый человек, притом помещенный в обстоятельства своего собственного бытия.

«Короткое письмо...» Хандке – это трудное, но отчетливо осознанное прощание с модернистскими абстракциями, преодоление отчуждения индивида и самого романного текста от реальности, медленное, но неотвратимое возвращение «домой» («Медленное возвращение домой» – название написанной в 1979 г. книги Хандке, в которой истинность человеческого существования связывается с родственностью человека всему земному, близостью к миру природы, к «чистоте и невинности бытия», к «солнцу и счастью», к богатству, величию, красоте и поэзии мира [4, S. 574]).

Начало этого «возвращения» как раз и обнаруживается в «Коротком письме...» [6]. Повесть можно назвать характерным образцом произведения «между» модернизмом и постмодернизмом, однако черты постмодернизма проявляются

более отчетливо, отражают «эстетику реализма» как важную часть постмодернистской множественности. Здесь еще сохраняются такие особенности модернизма, как модернистский разрыв, гетерогенность, отрицание, но на первый план выведены «связь и сцепление, последовательный ход событий, целостная конструктивная интертекстуальность, вдохновляющая “работа” с традициями» [7, S. 9].

Изначально ситуация в «Коротком письме...» – ситуация, с которой можно встретиться во всяком модернистском романе: герой «выбит» из нормальности жизни поразившей европейцев середины XX в. отчужденностью (индивидуализм, закрытость, сосредоточенность на своем «Я»). Особенно непереносимо отчуждение между героем и его возлюбленной – женой Юдит. Их супружество, их любовные отношения переросли в ненависть, и они, немцы, европейцы, покинули Европу, уехали в чужие края. Но следует подчеркнуть, что это не романтические дали, не вымышленный мир, а реальность современной американской жизни. Герой романа осознает раскол внутри своего «Я»: не понимает людей, не знает, о чем писать, не осознает своих собственных желаний. История путешествия в «Коротком письме...» – это история поиска иного мира, с которым можно ощутить внутреннее единство, история встреч с людьми, обретения коммуникативной родственности.

Особенно многозначительна конечная точка «долгого путешествия» немецкого художника – встреча со знаменитым американским сценаристом и кинорежиссером Дж. Фордом. Как представитель реалистического направления, он дает молодым героям романа, слишком долго принимавшим «позы отчуждения», мастер-класс по выбору наиболее верной линии поведения в жизни и творчестве: преодоление «Я», замыкания в себе и своих переживаниях, индивидуализма, самокопания; нормальность жизни, «мы», правда о реальности, подлинные, непридуманные истории, написанные ясно и просто. Именно в этом контексте возвращения к реальности находят себя и протягивают друг другу руки герои «Короткого письма...». Можно сказать, что в этом произведении изображен переход человека и художника от ситуации «модерн» к ситуации «постмодерн».

Это решительное прощание с модернистской узостью и закрытостью, саморефлексией, движение к плюрализму открытого произведения, в многогранный мир реальности все более отчетливо проявляются в творчестве Хандке и в дальнейшем, например, в романе «Медленное возвращение домой». Российские исследователи даже склонны называть это произведение «резкой переориентацией писателя, движением от формализма к реализму, созданием подлинно художественной, реалистической картины жизни» [8, с. 582]. Землемер Валентин Зоргер, как и герой «Короткого письма...», жаждет свободы выбора; ощущая себя жителем Америки, аборигеном Аляски, он вместе с тем живет во власти нового стремления. В нем зреет желание уехать – не потому, что надоело, а потому, что многое меняется, уже переменялось в жизни и в нем самом. Герой жаждет гармонии, приобщения к чему-то более основательному, «коренному». Вместе с Родиной герой обретает надежду. В нем просыпается национальное чувство, он, как и автор книги, ощущает себя частью той земли, где он родился и вырос, частью надежной жизни. Таким образом, в романном тексте развернут актуальный разговор с читателем о национальной идентичности.

Основная идея обоих произведений – обретение себя и своего места в жизни. В книгах нарисованы не только маршруты путешествий героев; на каждом новом отрезке путешествия меняется сам герой, а каждая точка – это наивысший психологический момент. Сам автор определил эти книги как «философскую сказку нового времени, написанную на его излете» [4, S. 574–575]. Д. Затонский также пишет о том, что строй книг напоминает сказку: «хандковская Америка, вездесущая Юдит, индейцы и индианки» [9, с. 416]. Герои произведений Хандке – это те, «кто в силу разных причин утратил безотчетное ощущение смысла жизни и пытается сознательно или бессознательно вернуться, вникнуть во что-то определенное и надежное» [2, S. 188].

Конечно, нарисованные в этих произведениях картины американской жизни и образы американцев еще не делают тексты Хандке реалистическими путевыми заметками или романами-путешествиями. Прежде всего следует прочесть их как первые произведения постмодернизма «немецкого изготовления». В них развернут огромный, многоуровневый мир реальной действительности, который органично соединяется с вымышленным миром. Реальная действительность переплетается с миром культуры, картинами и образами, созданными авторами прошлого и настоящего.

Через интертекстуальность в современные произведения широко входит наша история; картины современной жизни накладываются на картины прошлого, создавая фикциональное или полуфикциональное литературное пространство. Духовные искания современных героев становятся более понятными (и им самим, и читателю) через параллели к духовным исканиям героев Ф. Кафки, Р. Музиля, Э. Хемингуэя. Интертекстуальность в романах Хандке широка, принципиальна, целенаправленна. Читатель становится свидетелем диалога не только между текстами, но и между эпохами, в которых живут персонажи «первотекстов» и «гипертекстов». В «Коротком письме...» это – персонажи «Человека без свойств» Р. Музиля и «Великого Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда, а также «Зеленого Генриха» Г. Келлера. Герой постоянно сравнивает себя с ними: ему хочется вызвать в себе чувства, свойственные Гэтсби или келлеровскому Генриху Лее («сердечность, предупредительную внимательность, спокойную радость и счастье»), чувства, которые помогли бы противостоять разрыву, одиночеству, пустоте.

В «Медленном возвращении домой» отчетливы аллюзии к произведениям, в которых развернут мотив путешествия: «Одиссее» Гомера, «Улиссу» Джойса, «Замку» Кафки и др. В романе Хандке на первый план также выдвинут поиск героем каких-то важных основ бытия, своих корней, своей человеческой Родины, дома, родственного союза с другими людьми, обнаружение в самом себе того, что способно к установлению этого союза, к открытости, к примирению с «другими» и с самим собой.

Именно в «Коротком письме...» и в «Медленном возвращении...», на переходе от модернистской узости, аскетизма и герметизма к открытости, многообразию и диалогу, возникает новый художественный мир Хандке – путешествие сквозь конкретность, бросающую вызов человеку, испытывающую его на прочность. «Покой и душевную сбалансированность обретешь, видимо, только в том случае, если ты сумеешь схватить, присвоить незримую, неочевидную

жизненную силу, разлитую в неосвязаемости объектов» [10, S. 122]. Х.Й. Ортхайль отмечает черты, указывающие на перемещение Хандке из пространства «между» в литературную ситуацию постмодерна: открытость книг к реальности, «смешанные формы», то есть органичное соединение реального и фикционального, метаигра с реальностью, с временными пластами, историей, языком. Новая позиция Хандке, по мнению критика, состоит в том, что писатель соединяет формы традиционного романа и письма с безудержной образностью, фантастическим и магическим: «новый текст» – это новая поэтика, язык, техника: различные эстетические модели и стили, очарованность «чужим», его смелым преломлением, литературная «колонизация» известного, кодирование; автор «имитирует и трансформирует, затемняет, разрушает, наполняет ассоциациями» [11, S. 208].

Сдвиг (или «уклон») Хандке в пространство постмодернизма не означает, естественно, его разрыва с модернизмом (так же, как и с другими творческими принципами, опытом, поэтиками). Ведь проект «постмодерн» как раз и получил свое признание и развитие, опираясь на плюралистический принцип рецепции и трансформации «чужого», инокультурного, иноязычного, на освоение художественного опыта прошлого и настоящего. Ф. Вайдерманн, характеризуя творчество Хандке конца 70-х – начала 80-х годов, справедливо пишет о «новом Хандке», о его «новом стиле», «новом письме»: «Новый высокий тон, который в последние годы поднимается все выше и выше. Но это тот “новый Хандке”, который тяготеет ко множественному литературному опыту, давно рассказанным историям и классическому повествованию» [12, S. 216].

Таким образом, истинное место писателя Петера Хандке – неизменное «между». Этот факт он постоянно подчеркивает в своих выступлениях: “Zwischendurch” – «через самую середину», “Zwischenzeit” – «в различных временных плоскостях». В 1987 г. в своем знаменитом интервью Х. Гамперу (H. Gamper) Хандке сказал: “Aber ich lebe nur von den Zwischenraeumen” (цит. по [4, S. 576]). («Я живу только в состоянии “между”»). Перевод наш. – Г.Ф., А.С.) Нельзя сомневаться в том, что это «между», эта жизнь «в промежуточных сферах» прежде всего имеет авторское, писательское измерение.

Summary

G.A. Frolov, A.M. Starostina. Between Modernism and Postmodernism: The Prose of Peter Handke.

The article covers the novels of Peter Handke created in the 1970–1980s within the context of the epoch change in the German literature. The aesthetical specificity of Handke’s prose reveals the features of both modernist and postmodernist narrative such as openness, cultural pluralism, intertextuality, and metagame.

Key words: modernism, postmodernism, change of literary epochs, German novel, prose of Peter Handke, late modernism, principle of pluralism, experimentation and tradition.

Литература

1. *Welsch W.* Unsere postmoderne Moderne. – Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2002. – 346 S.
2. *Deutsche Literatur 1986. Jahresuberblick.* – Stuttgart: Reclam, 1987. – 352 S.

3. *Гладилин Н.В.* Становление и актуальное состояние постмодернизма в странах немецкого языка (Германия, Австрия, Швейцария). – М.: Изд-во Лит. ин-та им. М. Горького, 2011. – 348 с.
4. *Deutsche Dichter: Band 8: Gegenwart.* – Stuttgart: Reclam, 1994. – 620 S.
5. Проблемы модерна и постмодерна. – СПб.: XXI век, 2011. – 116 с.
6. *Хандке П.* Повести. – М.: Прогресс, 1980. – 281 с.
7. *Foerster N.* Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. – Berlin, 2001. – 173 S.
8. История литературы ФРГ / Под ред. И.М. Фрадкини. – М.: Наука, 1980. – 686 с.
9. *Затонский Д.В.* Австрийская литература в XX столетии. – М.: Худож. лит., 1985. – 448 с.
10. *Puetz P.* Peter Handke. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. – 134 S.
11. *Ortheil H.-J.* Postmoderne in der deutschen Literatur // Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. – Stuttgart: Reclam, 1994. – 353 S.
12. *Weidemann V.* Lichtjahre: eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute. – Koeln: Kiepenheuer und Witsch, 2006. – 323 S.

Поступила в редакцию
25.01.12

Фролов Георгий Аркадьевич – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.

E-mail: frolovgeorg@rambler.ru

Старостина Анна Михайловна – аспирант кафедры зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.

E-mail: anna.starostina@mail.ru