

УДК 82(091)

**НЕМЕЦКИЙ РОМАН НА ПЕРЕХОДЕ ВЕКОВ.
ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ВЕРСИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ
МОДЕЛИ МИРА**

Г.А. Фролов

Аннотация

В статье рассматривается жизнь немецкого романа на переходе к XXI веку, множественные формы творческого диалога современных авторов с поэтами и произведениями романтической эпохи. Центральный мотив исследования – специфика постмодернистского реконструирования идейно-философского мира романтизма в прозе Зюскинда, Рансмайра и др.

Современный немецкий роман (в том числе и взятые здесь для анализа романы П. Зюскинда, Рансмайра, Р. Шнайдера и др.) – это произведения, в которых так или иначе обнаруживают себя принципы и поэтика постмодернизма; многие из них признаны как яркие образы немецкого постмодерна. Из этого естественным образом вытекает задача рассматривать их с учетом основополагающего принципа постмодернистского искусства – принципа множественности. Он предполагает обращение автора ко всей бесконечной множественности мира во временном и пространственном измерениях (прошлое и настоящее, измеренная реальность и фантастическая, привычные обстоятельства и исключительные, невероятное, темные глубины человеческой души и т. п.). Постмодернистский автор рисует картину мира, в которой есть не только соответствие логике, структурам реальности, но и противоречащее ее законам. Постмодернистский текст демонстрирует постоянные переходы, перешагивание из материального мира в фикциональный, стирание граней между реальной и литературной действительностью, авторскую игру с реальностью, с ее возможностями. Строительным материалом постмодернистского романа являются структуры, элементы не только действительного мира, но и мира культуры: литературные (в данном случае) первоисточники, первообразы, первотексты (идеи, мотивы, сюжеты, персонажи). Pluralität – противник всякой тотальности, гегемонизма, абсолютности; постмодернист разговаривает с читателем аукториально: на разных литературных языках, ни одному из них не отдавая предпочтения. В постмодернистском тексте встречаются, пересекаются и сосуществуют различные эстетические системы, классические и неклассические модели мира, стили, поэтики модернизма и реализма, романтизма и барокко, перекрещивается и сплавляется индивидуальный творческий опыт натуралистов, неоромантиков, соцреалистов.

Исходя из плюралистического принципа и опираясь на него, современный автор стремится соорудить из этой множественности новое целостное единство, упорядочить ее, выстроить собственный литературный мир. Так рождается авторская версия реально-исторических событий, новое инсценирование по литературным образцам и первоисточникам, в котором на первый план выходит радикальная трансформация, реконструирование, «придание первотекстам новой жизни». Новая целостность достигается по-разному: через творческий диалог с идейно-философским миром эпохи (Средневековье), с художественным миром автора (Кафка), с философско-эстетическим пространством первоисточника («Волшебная гора» Т. Манна).

В этом смысле обращает на себя внимание особый интерес, интенсивные референции немецких романтиков к идейно-философскому и художественному опыту романтиков. В сегодняшней немецкой критике нередко можно прочесть «о ренессансе романтизма», «вечно живого строительного материала» [1, S. 162] немецкой литературы, о его современности, о «расширении и продолжении», о последующей жизни на почве немецкой литературы нашего времени: «Смелое переkreщивание больших романтических тем, таких как Любовь, Смерть, Природа, Религия, с самыми обычными обстоятельствами 90-х годов XX столетия наполняет современность и прошлое новым значением и новой витальностью» [2, S. 168]. Романисты говорят о том, что романтизм, на котором основываются все немецкие художественные проекты, не окончился, имеет последующую жизнь [2, S. 167–168].

Если говорить о причинах этого возрождения, то их, по словам поэта и романиста Й. Эрпенбека, может быть «сотни» и «всего понемножку»: «Нечто вроде моды... дух времени... закономерности литературного или исторического развития... склонность автора, исторические параллели, красочный сюжет... образный голод, бегство от времени, а также возможность выразить современные проблемы в далеком от настоящего «одеянии» [3, S. 56–57]. Если же из «сотни причин» выделить основное, то следует сказать о том, что романтизм – самая прочная традиция немецкой духовно-культурной жизни, проистекающая из особого строя германской души, немецкой предрасположенности к самоуглубленности и отчужденности от внешнего мира, устремленности к Бесконечному. Романтизм не только любит множественность (что как раз родственным образом соединяет его с доминантным принципом постмодерна), она присуща ему внутренне как множественность немецкого менталитета с его двойственностью, дуализмом души, противоречием между внешним и внутренним, сосуществованием различных начал [4, с. 313, 315].

Наш собственный переход к новому столетию и тысячелетию заметным образом актуализирует литературно-творческий опыт прошлых переходов: романтический (XVIII – XIX), неоромантический (XIX – XX): «Романтизм, неоромантизм – одна из основных частей современного синтеза. По мере продвижения к концу нашего века, по мере осознания всеохватности угрозы, нависшей над человечеством, сгущается и романтическое мироощущение» [5, с. 304–305]. И, конечно же, как на существенную причину следует указать на эстетическую родственность романтического и постмодернистского принципов: отрицание любых форм, претендующих на единственность и окончательность,

расшатывание всего, что отвердело, апелляция к свободным переходам из материального в фикциональное, «свобода связываний и сочетаний», романтическое «охватывание всех видов стиля» [6, с. 304–305]. «Романтизм, – пишет один из современных немецких постмодернистов, – был не в последнем ряду тех, кто бунтовал против догматически-нормативной классики с ее твердолобой враждебностью к веселью и радости»; в неоромантизме перехода веков К. Модик видит «постмодернистское расшатывание натурализма» [1, S. 167].

Романтические идеи, мотивы, образцы романтического поведения в жизни, творческой деятельности, философские и литературные проекты романтиков приглашаются к творческому диалогу. Авторы, персонажи романтической эпохи переселяются на страницы современных книг, а герои современных романов все чаще избирают ее местом обитания (старинные замки, голубые башни, горные вершины, таинственные подземелья и т. п.). Романтическое фантазирование, свободные переходы из реальности в мир чудесного дают глубокий живительный импульс для развертывания поэтической метаигры. Во многих произведениях современной немецкой литературы множественный мир представлен с интенсивным участием, а то и преобладанием романтических структур. Их художественные миры выстроены по романтическим литературным моделям и законам.

Так, роман К. Рансмайра «Болезнь Китахарь» (1995) смоделирован по неоромантической сказке-драме Г. Гауптмана «Потонувший колокол» (непомерное и непосильное раздвоение героя между Низиной и Горами). В качестве «доминантной структуры» выступает романтизм и в романе П. Зюскинда «Парфюмер» (1985): очевидные интертекстуальные параллели к «Удивительной истории Петера Шлемиля» А. Шамиссо, «Генриху фон Офтердингену» Новалиса, «Волшебной горе» Т. Манна (романтическая линия поведения в жизни, трактовка гениальной личности, несущей на себе знак Сатаны). Из «романтического материала» выстроен роман Х. Крауссера «Танатос» (1996), снабженный подзаголовком «Черная книга» – структурная цитата «черного романа», распространенного жанра в романтической литературе («романтическое переплетение страшного с миром обыденным», исследование темных сторон, черных глубин человеческой души). «Осознанное инсценирование» [7, S. 152] по романтическим «первоконструкциям» имеет место и в романе Р. Шнайдера «Сестра сна» (1992): удивительный романтический выбор музыкального гения Альдера, покончившего с собою в 22 года из-за несчастной любви, повторяет жизненный и творческий выбор героев Брентано, Клейста, Каролины Гюндерроде).

На страницах своих романов немецкие постмодернисты выстраивают романтические страны, башни, замки, горы, пещеры: необыкновенный, странный, множественный мир, близкородственный, узнаваемый по романам и новеллам Тика, неоромантическим драмам и сказкам Гауптмана и даже по живописным полотнам выдающегося художника романтической эпохи К.Д. Фридриха. Там происходят удивительные истории, необъяснимые события, экзотические приключения, роковые случайности, страшные тайны; владеют темные силы, метафизические и таинственные, они имеют над людьми абсолютную власть. Там живут герои, как бы переселенные из книг Шамиссо, Гофмана, Гю-

го, родственные Петеру Шлемилю, Иоганнесу Крейслеру, Квазимодо – то сюжетно, а то и внешне или внутренне, духовно: мастера, музыканты, изобретатели, поэты. Наделенные гениальностью, талантами, поразительными физическими и духовными способностями, они избирают романтическую линию поведения в жизни. Переживают роковые страсти, живут в мире мечты, создают произведения высшей пробы: стихи, музыку, духи, тексты.

Все многообразное богатство идейно-философского и художественно-эстетического опыта романтизма востребовано немецкими авторами современности. Вне конкуренции здесь – структура романтического двоемирия. Как результат авторского выстраивания двух параллельных миров, реального и фикционального, и существование героев в конкретно-исторических обстоятельствах и сотворенных его фантазией (или прочитанных) – оно возникает на страницах исследуемых здесь книг. Наиболее впечатляющим образцом «нового возрождения» романтизма может послужить роман Й. Эрпенбека «Голубая башня» (1980). В этой книге, сюжетно обращенной к немецкой современности, мир романтизма, сама романтическая эпоха взяты как основной предмет изображения, его идейно-философская «наличность», принципы жизни и творчества становятся главным объектом авторских раздумий. Романтические темы, мотивы, образы, соединенные с современной проблематикой, воссозданы на основе арсенала художественных средств романтизма.

Отталкиваясь от центральной структуры романтического мышления и творчества (двоемирие), Эрпенбек выстраивает в «Голубой башне» два параллельных мира: реальный и фикциональный; в их пространствах существует главная героиня романа. Станным образом здесь перекрещивается жизнь Института Космических исследований и фантастические видения и привидения голубой башни. В двух мирах – реально-историческом и сотворенном ее фантазией – живет Беттина Ревебарн, библиотекарь техотдела и хранительница старинного архива. Она показана в работе, научной деятельности, бытовой сфере, отношениях с коллегами. Однако более подлинной ей представляется другая жизнь, в известном смысле потусторонняя, – та, что является в снах, полетах души, рождена ее воображением. Кажется, мечты ее порою материализуются: она встречается, разговаривает, делится мыслями с людьми, жившими 200 лет назад. Это пробуждает в ней подлинное волнение, творческий подъем, любовь. Двоемирие в романе становится множественным: литературно одаренная сотрудница КБ сочиняет сказку о чудесной стране, куда, не удовлетворенная реальной, улетает девушка Strutis – в поисках внеземной цивилизации и с мечтой назвать братьями и сестрами мириады звезд, раствориться в бесконечных пространствах вселенной. Так в романе возникает уже не второй, а третий мир, так сказать троимирие. И это характерная примета постмодернистского реконструирования романтической структуры, переплавки двоемирия в «многомирие».

Двоемирие как результат духовного раздвоения героя возникает и в романе Х. Крауссера «Танатос». Рядовой МНС учреждения, он, с одной стороны, пример обыденного буржуазного прозябания (работа, быт, семья). Вместе с тем Йохансер – сотрудник знакового НИИ – Института Романтизма, и все чаще его жизненный, мировоззренческий, творческий выбор совпадает с позицией и поведением изученных им авторов и персонажей. В необыкновенный, заманчи-

вый «мир теней» погружается он, примеривая его к современности. В сознании молодого германиста рождается амбициозно-романтический проект: переоборудовать несовершенный сегодняшний мир в соответствии с романтической идеей о «мировом порядке» (внешний мир должен стать копией эгоцентрического «я»). В этот утопический мир он в своих фантазиях переселяет и себя, видя себя его властелином.

Столь же частая гостья на страницах немецкого романа на переходе веков – структура «Я» – «не-Я», нашедшая свое законченное выражение в философии и поэзии романтизма. Стремящееся к гармонии («Я» – «не-Я») уравнение остается недостижимым в романе Новалиса, новеллах Тика, лирике Brentano. На первый план она выведена и в романе «Голубая башня», где в качестве эпиграфа поставлена знаменитая формула Новалиса «Я» – «не-Я» – высшая истина всех наук и искусств». Романтическая настроенность Беттины (родные и друзья называют ее «романтиком» и «странным человеком») становится причиной ее разлада с родными, коллегами, возлюбленными. Романтическое обособление молодой немки конца XX века, повторяя разрыв с «не-Я» романтических предшественниц [1, S. 326] (Беттина фон Арним, Каролина Гюндерроде и др.), имеет тенденцию к расширению его абсолютизации. Совпадение с Винкельриттером (романное имя Й.-В. Риттера, ученого-физика и поэта романтической эпохи, которому принадлежала усадьба с голубой башней и который является героине в снах и видениях), этот мерцающий знак равенства с «не-Я», обеспечивается не реальностью, а сотворяется субъективной выдумкой, тоской по иной жизни.

Подобно тиковским или эйхендорфовским персонажам, не удовлетворенным низменным окружением, томимым зовом неведомых миров, сотрудница техбюро также – участница вечного романтического бегства в иные края и времена; автор подчеркивает специфически романтический характер ее выбора: «устремляться не в чужие страны, а погружаться в самих себя», ибо «подлинная жизнь – та, что внутри» [8, S. 128].

Обособление как осознанно избранная позиция характерна для Беринга («Болезнь Китахары»). Гармония недостижима, потому что разрыв извечен и универсален, дисгармонизмом охвачена не только Низина, но и высокогорное бытие (сюда переселился молодой кузнец, покинув ненавистные ему деревню и родительский дом). Абсолютно отчуждение от всех других людей зюскиндовского Гренуя: оно желанно для него, норма жизни. Знак равенства с внешним миром, с другими людьми – ошибочный выбор.

Исследуя «жизненные и поэтические эксперименты Йона Эрпенбека», немецкий критик следующим образом характеризует главный принцип его работы: автор «комбинирует темы, мотивы, персонажи и конфликты предшествующих романов с воспринятыми по-новому романтическими чертами, *сгущая все это* в необычном заострении» [9, S. 1350]. Новое упорядочивание старых тем и мотивов, их трансформация, реконструирование близки постмодернистскому письму в целом, а их «необычное сгущение и заострение» являются особой приметой немецкого постмодерна с его широким «ренессансом романтизма».

Романтические структуры, организующие художественный порядок в романах Зюскинда и Рансмайра, Р. Шнайдера и Х. Крауссера, *смещаются* по от-

ношению к классическим первоисточникам. Имеет место сложный процесс ассимиляции и трансформации, повторение одного и того же в интертексте и в тексте, но повторение, немислимое без реконструкции [10, с. 69, 70]. Множественным образом обнажая и маскируя свои отношения с романтическими предшественниками, современные авторы предлагают новую версию романтической линии поведения в жизни и творческой деятельности. Новая комбинация и компановка романтических тем, конфликтов, мотивов, новые преломления и деконструкция есть их новая мобилизация в новых культурно-исторических и литературно-эстетических обстоятельствах [11, S. 277, 286].

В произведениях Новалиса и Тика, Гауптмана и Рильке между действительным и сфантазированным мирами нет пропасти; последний выступал чудесным продолжением того, что в зародыше содержалось в привычном и обыденном. В «Голубой башне» отчуждение современной немки от реальности становится все более радикальным; все больше она, вчитываясь в рукописи найденного ею архива романтической эпохи, погружается в «магнетическое существование», видит себя обитательницей «голубой башни», выстроенной ее фантазией. Ей начинает казаться, что сама она в большей степени принадлежит *тому*, т. е. *потустороннему, подземному*, а не земному миру. В постмодернистском романе миры оказались передвинуты: реальный – нечто призрачное, мир мечты – живой, настоящий. Теперь он возникает не как продолжение первого, а как его преодоление, отрицание.

Перечитывая и копируя рукописи давно умерших поэтов, архивист Йоханзер постепенно переселяется в «метафизический музей Смерти». В странный, утопический мир романтической выдумки, противоположной тому, что есть реальная, живая жизнь, все больше погружается шнайдеровский музыкант – «священнодей» Элиас Альдер. В романтической литературе внешний мир («не-Я») маячит перед ищущим «Я» как далекий, но родственный феномен; романтический герой может разглядеть дружественные ему элементы. В немецком романе конца XX – начала XXI вв. отношения между двумя частями исследуемой фигуры усложняются: усиливается напряжение, дисгармония, увеличивается то, что разделяет.

Даже в пространственно-географическом плане «идеальные места» бесконечно удалены от привычных и поражают своей неприступностью – льды Северного полюса, недостигаемые вулканы, необитаемые острова. В традиционном «бегстве на природу», где романтические герои духовно излечивались и достигали тождества, равенство и гармония недостижимы. Весь природный мир (минеральный, растительный, животный) отказывается гармонизировать с «Я», враждует, не желает дружить с человеком. В постмодернистской литературе и здесь преобладает разрыв; и не может быть иного результата, ибо теперь цель «бегства на природу» – не дружественное слияние с ней, а захват и покорение ее.

Жестко враждебны, наполнены непониманием, неразрешимостями межчеловеческие отношения. Для зюскиндовского Гренуя люди – «мешающий фактор», отчуждение – не норма, а цель. Между героями постмодернистских книг не складываются ни любовь, ни дружба: везде они стремятся не к равенству, а к власти, овладению, подчинению собственной воле других душ, других жиз-

ней. Как продукт постмодернистского творчества, обитая в ситуации «извечно-го переживания одиночества в отчужденной среде», герои Зюскинда, Рансмайра, Крауссера никогда не связаны с другими людьми дружественно и равноправно. Никогда не рядом, всегда – *над*, всегда возвышение одного над другим, и не духовное, как это было в классическом романтизме, а властное, императивное, тотальное. Омрачение, эстетическое снижение романтического философского и литературного опыта, романтической линии поведения в жизни, принципов творческой деятельности особенно заметно в связи с постмодернистской реконструкцией жизни и творческой судьбы романтического художника. Как и в литературе романтизма, герои постмодернистских романов наделены высоким даром создавать подлинные произведения искусства: подмастерье Гренуй – непревзойденные духи, кузнец Беринг способен оживлять железо, крестьянский сын Альдер владеет совершенно необыкновенным мастерством игры на органе. Однако здесь происходит усиление постмодернистской иронии, иронической коннотации к романтически-модернистскому гениоцентризму. В их необыкновенности и исключительности все больше подчеркивается *сверхъестественное* содержание, демонический характер гениальности. Сверхъестественное говорит нам о значительной доле случайного, неорганичного в их жизни и творчестве – это шарлатанство, сомнительная авантюризм, дьявольская инициация, подсказка Сатаны. Печатью сверхъестественного они вознесены над естественным порядком бытия, следствием чего становится антигуманная коррозия внутреннего, провоцирующая на преступное перешагивание этических границ, преступные действия против других людей: их «творческие силы направлены на разрушение и гениальная деятельность – на убийство» [12, S. 84].

Идея тотальной власти над внележащим миром, над остальными людьми настойчиво внедряется в их произведения – с акцентированием гипнотического эффекта, провоцированием низменного, деструктивных начал, духовно-эстетического растрепания. Абсолютизация чисто творческого начала гения у Зюскинда или Шнайдера – продолжение линии на их ироническое постмодернистское развенчание: они вознесены на такие высоты, за которыми – пропасть. Из сферы реального они все более переводятся в область фикционального, сами становятся фикцией, симуляком (лишенный собственного запаха Гренуй, продуцирующее смерть «оживленное» оружие Беринга и т. п.).

Сомнительность творческого продукта указывает на жизненную сомнительность наших героев. Они универсально ущербны: внутренний распад, отчуждение лучшего содержания души (прораствание эгоизма, враждебности, ненависти). Поэтому истории, рассказанные в исследуемых романах, – это всегда истории *крушения* гениальных мастеров. Финалы их, осознанно выбравших в жизни тотальное отчуждение, в творчестве – недостижимый для других абсолют, – всегда жестокий крах, сокрушительный конец, трагическая смерть. От модернистского гениоцентризма не остается и следа, когда сожраный до последней косточки Гренуй «исчезает с лица земли». Гениальный парфюмер снижен даже в смерти, его претензии на величие кажутся смешными в свете столь перевернутого, фантастического финала. В «Сестре сна» горестное прощание Элиаса с *этим* миром представлено в комическо-фарсовом аспекте. Как по-

стмодернистский комментарий к «великому выбору», к жизненному и творческому проектам романтического музыканта звучит авторское риторически-ироническое восклицание: «Разве вся его жизнь не была глумливой химерой, порожденной промахом Всевышнего?!».

Волнующий и привлекательный мир романтизма в романах немецкого постмодерна. Заманчивы романтическая линия поведения в жизни, творческий выбор и проекты их героев. Но опасны своим союзом с темными силами, губительны тотальным разрывом с привычной, обыденной человеческой жизнью. Непомерно разросшийся, этот разрыв, а также «зародыш зла» непосильны для человека. Все, все герои исследуемых романов погибают, становясь его жертвой.

Отношение Зюскинда, Эрпенбека, Крауссера к своим героям, как и положено в постмодерне, множественно-аукториальное; сами они предпочитают говорить о двойственности и амбивалентности, в которой «добродушное подмигивание» соседствует с «решительным низвержением», «дружественное подтрунивание» – с «ироническим развенчанием» [1, S. 337]. Плюралистический образ романтизма складывается в нашем читательском сознании: от сочувственной симпатии и восхищения – через вопросительную сомнительность и недоверие – к скептическому неприятию и отрицанию.

Summary

G.A. Frolov. German novel on the border of the centuries. Post-modernist version of the romantic model of the world.

The article addresses the life of the German novel on the border of the XX – XXI centuries and the various forms of creative dialogue of modern writers with poets and works of the epoch of Romanticism. The central motive of the investigation is the special post-modernist reconstruction of the philosophical world of Romanticism in the prose of P. Suskind and C. Ransmayr.

Литература

1. *Roman oder Leben.* Postmoderne in der deutschen Literatur. – Leipzig: Reclam Verlag, 1994. – 345 S.
2. *Der deutsche Roman der Gegenwart.* – München: Fink Verlag, 2001. – 248 S.
3. *Entrückt und neu gewonnen.* Essays zur Kunstentwicklung. – Halle- Leipzig, 1981.
4. *Томас Манн.* Собр. соч. – М.: ГИХЛБ 1961. – Т. 10. – 695 с.
5. *Андреев Л.Г.* Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) // *Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000.* – М.: Высш. шк., 2001. – С. 292–334.
6. *Литературные манифесты западноевропейских романтиков.* – М.: Изд-во Моск. унта, 1980. – 638 с.
7. *Förster Nikolaus.* Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80-er und 90-er Jahre. – Darmstadt; Berlin; Wien, 1997.
8. *Erpenbeck John.* Der blaue Turm. – Halle- Leipzig, 1980.
9. *Winzer K.-D.* Interview John Erpenbeck // *Weimarer Beiträge.* – 1986. – Н 8.
10. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: Культура, 1993. – 456 с.

11. *Riha Karl*. Pramodern. Modern. Postmodern. – Frankfurt am Main, 1995.
12. *Matzkowski Bernd*. Erläuterungen zu Patrick Süskind «Das Parfum». – Hollfeld: Bange Verlag, 2003.

Поступила в редакцию
10.11.06

Фролов Георгий Аркадьевич – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Казанского государственного университета.