

90-е ГОДЫ КАК НАЧАЛО НОВОЙ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

© 2005 Д.А. Чугунов

Воронежский государственный университет

При рассмотрении эпохи немецкой литературной (и общественной) истории, относящейся ко второй половине XX века, следует выделить событие, имеющее особенное значение. Именно объединение Германии, зримо начавшееся в 1989 году падением Берлинской стены, не только отразилось на психологии как восточных, так и западных немцев и повлияло на политические и идеологические приоритеты общественной жизни, но изменило и само понятие “современной” немецкой литературы. Традиционно, когда речь шла об определенной эпохе литературной истории, имелись в виду послевоенная западногерманская (а также австрийская и швейцаро-немецкая¹) литература, с одной стороны, и литература ГДР — с другой. Однако события 1989 года привели к возникновению ряда проблемных моментов в подобной классификации. После состоявшегося объединения потребовалось учитывать множество новых обстоятельств, не вполне укладывающихся в рамки привычных концепций литературного процесса в Германии конца XX века. Так, не случайно в немецком литературоведении “современной” все настойчивее именуется уже не вся “послевоенная литература” (“Nachkriegsliteratur”), а лишь ее продолжение “N a c h — Nachkriegsliteratur”. Это явствует и из первого немецкого научного издания, посвященного литературному поколению 90-х годов [12].

Системное описание видимых изменений в литературном процессе 90-х годов требует учета самых разных обстоятельств. Общая проблема периодизации литературного процесса достаточ-

но сложна по многим причинам. Прежде всего — это трудность в установлении необходимого количества фактов, требуемых для понимания происходящих изменений. Не случайно М. Л. Гаспаров, размышляя о принципах построения литературной истории, высказывал соображение, что для полноценного ее осмысления необходим начальный “*позитивистический академизм*” [3, 145]. Затем требуется уловить ситуацию качественных изменений в литературном процессе, которые находятся в определенном соответствии с историческими переменами. Следующий момент — определение сути этих изменений и новых функциональных особенностей литературного процесса.

Итак, среди всех исторических дат, определивших начало новой немецкой литературы, 1989 год единодушно обозначается всеми исследователями как знаковый: с этого момента изменилось само наполнение часто употреблявшегося термина “немецкое прошлое”, который традиционно рассматривался как иное обозначение периода нацизма. Об этом, например, писал современный литературовед М. Баслер: «*В ФРГ “немецкое прошлое” было синонимом для 1933–1945 годов, в крайнем случае, для непосредственно послевоенной поры. Все опубликованные воспоминания, даже тех, кто был рожден после окончания 1945 года, невольно адресовались времени национал-социализма, войны и послевоенного стыда...*» [9, 46]. И здесь для сравнения сошлемся на рассказ Бернхарда Шлинка “Прыжок вбок” (2000), в котором под “прошлым” понимается уже период истории ГДР 70–80-х годов. Да и в целом изменившееся в 90-е годы XX века определение “п р о ш л о г о” стало причиной несколько изменившегося писательского взгляда на историю. Уже не только в давних событиях, воссозданных Ленцем, Грассом, Вальзером, но и в 70-х, и в 80-х открывались многие источники событий настоящего.

Другая причина изменений в литературном климате была связана с окончанием так называ-

¹ Это можно обосновать тем, что вопреки заведомо различным традициям и способам мышления в названных трех обществах авторы занимали довольно похожие позиции, разрабатывали одни и те же темы, стиль их произведений очень схож друг с другом, к тому же они были объединены одними издательствами и литературными группами (например, в “Группе 47”).

емой “холодной войны” между двумя мировыми политическими системами. Это обстоятельство повлияло на общую деполитизацию и идеологизацию литературы в 90-е годы. Так, например, появился целый ряд произведений, в которых изображение или упоминание России (бывшего Советского Союза) не было связано с принципиальным противопоставлением идеологий. Это “33 мгновенья счастья. Записки немцев о приключениях в Питере” Инго Шульце, “Герои, как мы” Томаса Бруссига, “Мое столетие” Гюнтера Грасса, “Бегство Хампеля” Михаэля Кумпфмюллера и “Игровая зона” Тани Дюккерс и другие повести и романы...

В последнее десятилетие XX века немецкие писатели прежде всего производили инвентаризацию нового мира, возникшего после 1989 года, — мира, который требовалось понять и объяснить. Им требовалось оценить состоявшуюся новую модель взаимоотношений человека с этим миром, развивающимся у него на глазах, и ответить по возможности скоро на ряд ключевых вопросов. И писатели старшего поколения, и молодые авторы 90-х размышляли при этом, собственно, о схожих проблемах. Была констатирована и так называемая “экспортная” проблема: лишь ничтожное число немецких книг находили признание за рубежом (Бернхард Шлинк со своим романом 1995 года всего лишь оправдал тематические ожидания американской публики.).

90-е годы оказались и временем напряженных и настойчивых поисков собственной национальной идентичности немцев в новом мире и в новой, объединяющейся Европе. Еще в 1991 году в свет вышла книга известного писателя-публициста Рольфа Штольца “Немецкий комплекс”, в которой автор отметил постепенную трансформацию старой темы “немецкая нация и фашизм” в другую — “немецкая нация и человечество”. О национальном начале и важности его сохранения в становящемся постнациональном европейском обществе размышлял Гюнтер де Бройн в “Немецких обстоятельствах” (1992). Подобные тематические моменты открываются во множестве других произведений, и, конечно же, присутствие их следует констатировать в “нобелевской” книге Гюнтера Грасса “Мое столетие” (1999).

Серьезнейшим фактором, во многом определившим общелитературный фон развития новой немецкой культуры, стали вспыхнувшие в 90-е годы этические и эстетические дискуссии между писателями запада и востока объединенной Германии. Быстрое политическое слияние двух немецких государств не привело к такому же быстрому возникновению ментального единства, более того — вызвало непрекращающиеся взаимно критические реплики в адрес новых “со-

седей”. Как заметила Р. Генераль в статье 2001 года, посвященной юбилею Германа Канта, это было следствием того, что “холодная война переехала литературу и поставила ее себе на службу. Это не значит, что каждое литературное произведение имело к этому отношение. Просто литературу охотно использовали. В ГДР охотнее, чем в Федеративной республике, потому что повествователь воспринимался здесь в роли воспитателя, потому что книга имела другое значение, потому что она аргументировала такие вещи, о которых в других местах молчали” [17].

Литературные споры и противоречия отражали, собственно, тот факт, что послевоенная Германия очень долгое время играла роль мячика в руках союзников по антигитлеровской коалиции. При этом ученые с обеих сторон идеологизировали и вместе с тем невольно фальсифицировали историю. Именно в этом следует искать корни часто наблюдаемого в 90-е годы взаимного недоверия и непонимания между “осси” и “весси”. Об этом с “западной” стороны размышлял в эссе 1990 года (“Германия, климакс”) Патрик Зюскинд — над этим же в 2001 году продолжает смеяться “восточногерманский” писатель Гюнтер Хертль [21].

Длительное сосуществование ГДР и ФРГ сформировало в немцах устойчивую разность литературных и социально-политических вкусов. Это выразилось, например, в довольно “странном” обсуждении многих произведений, например — Кристы Вольф и Гюнтера Грасса. Размышления первой под названием “Что останется?” подверглись критике (если не сказать сильнее — травле) на Западе страны, в то время как на востоке их появление символизировало крушение прежних идиологов. А скандальная обложка “Шпигеля” с изображением М. Райх-Раницкого, в прямом смысле слова разрывающего монументальный труд Грасса, не вызвала подобного эмоционального эффекта в бывшей ГДР, где книгу классика приняли с одобрением. Одна парижская журналистка по собственным впечатлениям 1998 года так писала о своей поездке в Берлин: «Должна признать... что в одном и том же городе я натолкнулась на существование двух различных миров. Один не знал другой. Темы и интересы не имели отношения к другому. Одни чувствовали себя “отделенными”, “невостребованными” или же начинали упрямо самоутверждаться, а западные немцы испытывали опасения перед ними. Иные полностью игнорировали восточное культурное пространство или единственно признавали его молодых представителей» [23].

Разумеется, всем литераторам потребовалось ответить и на более серьезные вопросы: например, на вопрос о художественном потенциале во-

стока Германии, где длительное время литература находилась на службе у политики. Заметим, что похожая проблема имела и в отношении западногерманской литературы, не случайно Гюнтер Грасс в “Моем столетии” вспомнил о длительном противостоянии писателей “Группы 47” издательскому концерну А. Шпрингера. Также требовалось обсудить проблемы самосознания послевоенных авторов, их уход в изображение внутренней жизни (особенно на “западной” стороне после 1968 года), то есть именно те факторы, что обусловили заметное отсоединение (Abkoppelung) немецкой словесности от международного литературного процесса.

Вместе с тем следует констатировать и тот факт, что 90-е годы в значительной части прошли под знаком разоблачения бывшей политики ГДР. Это не могло не отразиться и на литературной жизни, вызвав, в частности, серьезнейший идейный, мировоззренческий кризис в сознании многих восточногерманских авторов, повлекший за собою годы творческого молчания или эмиграцию из страны. Такие известные деятели искусства и культуры ГДР, как Кристоф Хайн, Криста Вольф, Хайнер Мюллер ушли в тень, а умерший в 1994 году Хайнер Мюллер вообще стал символом процесса распада культурной атмосферы бывшей ГДР [6].

Итак, значимость названных изменений в общественно-политической жизни Германии оказалась сопоставимой с серьезностью собственно литературных перемен.

Другое обстоятельство, требующее учета, заключалось в возникшем сосуществовании “разновозрастных” писательских групп. Продолжали творить и выходить к читателю те, кто составил себе имя еще почти полвека назад — Г. Грасс, М. Вальзер, К. Вольф, И. Нолль, а также Г. де Бройн, К. Хайн, У. Пленцдорф и другие, чьи культурные предпочтения сформировались достаточно давно. Вместе с тем именно в 90-е годы о себе заявила большая группа молодых авторов, принесших в литературу новые темы, заговоривших о проблемах новых дней. Любопытный пример представляет в этом отношении хрестоматия по литературе для школ и вузов, впервые выпущенная в 1994 году под названием “От нулевой точки к повороту” [13]. В первом издании еще представлялось возможным говорить о п о с л е в о е н н о й немецкой литературе как о некоем относительно целостном явлении, однако издание 1999 года потребовало уже включения в книгу дополнительной главы. И в этой заключительной главе составителям пришлось искать новые принципы подбора и оценки художественного материала. Составители ощутили, что о 90-х годах требуется говорить

несколько иначе². При этом они обозначили свою деятельность так: “*Мы заботились о передаче самых разных граней в образе современной литературы, что делает книгу пригодной для решения разных задач. Критерии отбора и упорядочивания материала частично следовали непосредственно за социальной историей, частично были ориентированы на проблемные области, которые существенно связывались с общественным развитием, как, например, дискуссии вокруг гендерных, национальных вопросов или вокруг функций самой литературы*” [15].

Значение м о л о д о й литературы Германии трудно переоценить, считает известный литературовед М. Баслер. На его взгляд, именно молодые авторы девяностых вернули книгам массового читателя. Он пишет: “*Новые архивисты³, более известные как поп-литераторы, благодаря им немецкая литература с некоторых пор может по-настоящему доставлять удовольствие!*” [9, 184]. С ним согласен и М. Хильшер, для которого интерес представляет функциональное воздействие тех или иных произведений на читательскую аудиторию, взятое во временной протяженности. Он также усматривает следующую замечательную особенность у всех молодых авторов современной Германии: по сравнению с прошлым, они “*нашли массового читателя, вернули читателя литературе*”. Это значит, что “*молодые читатели находят в этой литературе описание тех ситуаций, с которыми сталкиваются они, и описание тех чувств, которые испытывают они*” [5]. Оценивая в первом приближении содержательную сторону молодой немецкой литературы, прежде всего следует отметить, что именно 90-е годы дали немцам снова авторов, “*о которых обмениваются мнениями, которых рекомендует не какая-нибудь культурная редакция, а люди твоего же круга, и прежде всего: чью следующую книгу ты в любом случае будешь читать*”

² См., напр., след. издание: Erb A. Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre / A. Erb, H. Krauss, J. Vogt. — Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998. — 236 S.

³ Мысль литературоведа восходит к высказанному современным философом и культурологом Б. Гройссом замечанию о рождении *нового в литературе* исключительно через тесную связь с изменениями в общей культурной среде, через отражение в тексте книг нового культурного наполнения жизни: “Новое только тогда является таковым, когда оно ново не просто для какого-нибудь определенного индивидуального сознания, но когда оно ново относительно культурных архивов” [18, 44]. Благодаря воссозданию этой совокупности изменений Баслер считает возможным ввести термин “авторы-архивисты”.

сразу же после ее выхода в свет” [9, 10]. Так, например, Густав Зайбт справедливо писал, что поп-культурный квинтет “Tristesse Royale” и “поколение Г о л ь ф” не более и не менее как систематизировали жизненные ощущения и установки, сложившиеся в обществе и в 1995 году, отраженные в двух успешных романах — “Фазерланде” Кристиана Крахта и “Соло-альбоме” Штукрад-Барре. Успех этих книг показал, что они действительно затронули нерв времени [24].

В этой связи следует обратить внимание на наличие в литературе 90-х годов ряда к у л ь т о в ы х текстов, вышедших из-под пера молодых авторов и в последующем определивших многие особенности ее дальнейшего движения. Термин “культовый” здесь не случаен, ибо эти тексты получили признание не только в элитной, интеллектуальной, но и в массовой культуре, они с наибольшей полнотой выразили тенденции своего времени, отвечая запросам разных социальных и культурных слоев. Они, таким образом, представляют собою определенную т о ч к у о т с ч е т а, важную для понимания особенностей новой литературы.

Сошлемся здесь на мысль Ю. Б. Виппера, заметившего, что “*наряду с плавной эволюцией в литературном развитии, несомненно, играют существенную роль и качественные скачки, когда новая литературная система приобретает сложившийся вид, четко сформулированную программу, резко, как правило, сознательно полемически заостренную, противопоставляя себя тенденциям, на смену которым она идет. Очевидно, реальный и значительный исторический смысл имеют и отдельные даты, связанные с выходом в свет выдающихся произведений, в которых новые, пробивающие себе путь художественные устремления получают максимальное концентрированное выражение и которые становятся тем самым яркими, обретающими символическое содержание порубежными вехами в ходе литературного развития*” [2, 288]. Именно такую роль можно отвести романам Кристиана Крахта “Faserland” (1995) и Бенджамина фон Штукрад-Барре “Соло-альбом” (1995)⁴.

Такой авторитетный литературовед, как Инго Аренд, воспринимает названный роман Кристиана Крахта в качестве знакового события 90-х годов. Он сравнивает его появление со значимой паузой в середине античного стиха: «*Это была цезура, когда в 1995 году появился роман Кри-*

стиана Крахта “Faserland”. Дебют рожденного в 1966 году автора, сына швейцарского промышленника, стоит считать началом новой немецкой поп-литературы. Безымянный повествователь, рассказывающий историю от первого лица, разочарованно совершающий поездку от Зильта до Боденского озера, был точно рассчитанной провокацией. ...До того один Бото Штраус полемизировал против усредненной эстетики ранних 90-х со всем их инвентарем: пешеходными зонами, жирными от колбасы руками производственных советов, тупыми хиппи. И ввел подростка в “барбуровской”⁵ куртке в литературу» [7; 26].

Известный литературовед М. Хильшер высказался не менее определенно: по его мнению, с середины 90-х годов, с момента выхода романа Кристиана Крахта “Фазерланд”, в Германии начало оформляться новое немецкоязычное поколение писателей. “*Послевоенное поколение, копавшееся в собственной душе, обанкротилось*”; “*факт, что можно говорить о потенциале авторов, которым нет тридцати, а отчасти — и двадцати лет*” [цит. по: 16]. Не случайно литературную ситуацию 90-х годов характеризует активный поиск новых авторов, ведущийся крупнейшими издательствами. В качестве примера Хильшер называет “кузницу кадров” — литературное приложение к “Зюддойче Цайтунг” с характерным названием “Сейчас” (“Jetzt”). Именно здесь открыли звезду Бенямина Леберта. В последние годы многие молодые авторы именно отсюда попадают в солидные издательства, это, например, Бенджамин фон Штукрад-Барре, Тобиас Хюлсвит, Михаэль Эбмайер и др.

После появления на книжных прилавках книг Кристиана Крахта или Бенджамина фон Штукрад-Барре уже можно было признать, что множество новинок 90-х годов являет собою словно бы зримый художественный рубеж между литературой прошлого и настоящего⁶.

⁵ Куртка фирмы “Барбур” как характерный внешний признак современной молодежи то и дело появляется в романе К. Крахта “Faserland”.

⁶ Большинство из них созданы в рамках новой эстетики 90-х годов, ориентированы на нового (молодого) читателя, в них отражены духовные, мировоззренческие проблемы именно конца века и т. д. В этом вопросе среди критиков и литературоведов наблюдается завидное единомыслие. “*Действительно, такие авторы, как Кумфмюллер или Шульце, обозначают смену поколений*”, — пишет, например, И. Аренд [8]. Э. Крекелер считает, что “Немецкое единство” Йоахима Лоттманна, равно как и “Герои как мы” Томаса Бруссига, следует рассматривать как окончательный расчет с не желающей кончаться “Nachkriegsliteratur” [22]. Подобные реплики легко продолжить.

⁴ Заметим, что в этом же году выходят в свет и романы Г. Грасса “Долгий разговор” и М. Байера “Летучие собаки”, не менее характерно представляющие новые тенденции в литературном развитии конца XX века.

В целом же в 90-е годы в литературе появилась так называемая волна “тридцатилетних” (Юдит Херманн, Юлия Франк, Инго Шульце и др.), по-иному чувствующих и понимающих окружающую действительность, нежели их старшие собратья. Обратим внимание на справедливое замечание Р. Генераль, также уловившей внутренний сдвиг в литературном процессе. Рассуждая о произведениях прошлого и о прошлом в сравнении с книгами настоящего, она написала: “Принцип будущего — надежда. Принципом прораставшей послевоенной литературы был *к а т а р с и с*” [17]. Интерес литературной критики направлен не только к названным выше писателям. Такой известный публицист и литературовед, как Л. Хагешедт, выделяет в мире новой немецкой литературы имена Марселя Байера (1965), Клауса Бельдья (1964), Забины Кюхлер (1965), Стефании Менцингер (1966), называя их “*в высшей степени одаренными рассказчиками*” [19]. Практически каждый год в конце столетия зажигал новую звезду на немецком литературном небосклоне, о которой стоило бы вести разговор.

В зарубежном литературоведении уже делались попытки описания и понимания литературы 90-х как сложившейся целостности. Пока все они носили обрывочный, односторонний характер, как, например, классификация, предложенная Морицем Баслером. Он заявляет: “*Грубо и предварительно немецкую литературу современности можно было бы поделить на две группы: с одной стороны, на тексты без упоминания торговых марок, без поп-музыки, названий фильмов, с другой — тексты со всем этим содержимым*” [9,164]. Заметим, что сам Баслер предпочитает исследовать вторую группу произведений, хотя оговаривает при этом: его пристрастие не означает, что в первой группе ничего достойного не возникло за последние десять лет (например — Durs Grünbein, Thomas Hettche, Marcel Beyer, Helmut Krausser, Herta Müller, Christoph Ransmayr) [9,155].

По мнению Мартина Хильшера, в современной немецкой прозе можно выделить три основных группы молодых авторов:

Во-первых, это представители т. н. “поп-литературы” — Б. фон Штукрад-Барре, К. Крахт, Э. Наттерс. Взгляд Хильшера совпадает с уже приведенным суждением Баслера: “*Всех их очень интересует повседневность и поп-культура: современная музыка, мода, телевидение, то есть поверхность нашего бытия*” [5].

Во-вторых, это “новые рассказчики”: Ю. Херманн, Ю. Франк, М. Вецель, Г. М. Освальд, Ш. Бойзе. “*Они пишут о любви и равнодушии, о жизненных планах и мироощущении моло-*

дых. <...> речь всегда идет о межчеловеческих отношениях. Действие происходит в основном в больших городах” [5].

В-третьих, это представители исторического направления: Т. Бруссиг, И. Шульце, Й. Шпаршау, К. Шмид, М. Кумпфмюллер. Часто их произведения — “*это попытка представить общую “немецкую предысторию” после того, как противостоянию наступил конец. Интерпретация истории молодыми авторами... — самое интересное в современной немецкой прозе*” [5].

Действительно, можно вести речь об обособлении самого этапа 90-х годов, исходя из формальных критериев, то есть из «*совокупности тех средств, которыми задается или определяется функциональный модус значений “литературного” содержания (героя, авторской точки зрения, детали, организации времени, причинности, мотивации действия и проч., и проч.)*» [4,230]. Так, например, на прежнем фоне восточногерманской литературы, еще в 60-е годы перенявшей пропагандистские функции у прессы, принципиальна новизна сатирических произведений восточногерманского автора Томаса Бруссига, выступившего именно в 90-е годы. Ее точно охарактеризовала Б. Зихтерманн: “*Литература ГДР была серьезной. Ведь мало над чем можно было посмеяться*” [25].

Однако эта работа, несомненно, может быть только собственно вспомогательной при анализе этапов литературного процесса.

М. Хильшер справедливо указал и на сложность классификации современного литературного процесса: особенностью нового писательского поколения является и то, что совершенно разные по стилю и по отношению к писательскому ремеслу авторы “*очень много общаются друг с другом, ценят друг друга, и, может быть, поэтому их трудно классифицировать. Их не разделяют столь глубокие рвы, как это было у предыдущих поколений авторов. Идеологические разногласия между молодыми писателями охотно констатируются медиа, но на самом деле это вымысел*” [5].

В целом же, помимо уже традиционных для послевоенного периода тем (см. выше), в литературе конца века речь шла об объединении Германии и — на этом фоне — об историческом и культурном феномене Восточной Германии, о его прошлом и настоящем; о стремительно менявшейся действительности 90-х годов; о мире молодых и тех правилах, по которым он живет... Объектом изучения в произведениях всех авторов оказывается и собственно н о в ы й м и р, выстроенный европейской цивилизацией в 90-е годы, а также эффекты этого мира: “*мультикультурная*” европейская действительность,

продолжающийся кризис христианских ментальных установок и др. Несмотря на агрессивное воздействие канонов массовой культуры на принципы творчества, авторы настойчиво исследовали существование человеческой личности в современном обществе...

Заметим, что и в трактовку, освоение уже привычных тем немецкой литературы после 1945 года авторы последнего десятилетия XX века — и особенно молодые — внесли массу нового.

Так, в новейшей немецкой литературе естественным образом множится число авторов, для которых в о с п р и я т и е Второй мировой войны и е е п е р е ж и в а н и е все более различаются. “*Последние очевидцы войны умирают. Это превращает 2000 год в определенную кульминационную точку*” в процессе, в ходе которого “*литература борется с разрывом между коллективным историческим опытом и коллективными требованиями сегодняшнего существования*”, — писал Р. Бент [11]. Но сложность рубежа веков открывается также и в осознании непреложного факта, о котором все чаще заговаривают самые разные авторы: на фиксации катастрофических моментов не оформишь национальной идентичности [11].

Давний разговор о “поколениях”, связанный с проблемой “отцов” и “детей”, сопрягался с попытками подобрать хотя бы приблизительно верное определение для поколений настоящего⁷. Как иронично заметил Р. Ханзелле в своей статье о поп-культурном квинтете “Тристесс Рояль”: “*В последние годы много было написано не только о собравшихся здесь так называемых “чудопарнях” (Wonderboys) немецкой литературы, но и вообще об особенностях их возрастной группы. Даже слишком много, если подумаешь, как часто старались дать этому поколению имя. “Поколение X”, “поколение Гольф”, “поколение 89-го года”, “поколение наследников” — посредством этого набора терминов можно было бы охватить всех ныне пишущих: от 15 до 35 лет. Особенно усердствовали литературные критики, пытаясь обозначить нынешнее поколение каким-нибудь термином или ярлыком*” [20]. Вместе с тем практически все литературоведы сходились во мнении, что в современной молодежной жизни и ее отражении в литературе видится конец времени, уставшего от политики.

И закономерно, что в 90-е годы на свет появилась масса произведений, которые оказались

полностью обязанными своим рождением современному обществу потребления. Так, Г. Зайбт эмоционально обозначает существование авторов “поколения Гольф” как “*чудовищный культурно-социологический особый случай*”, но вместе с тем и признает его как “*социологический и культурный факт*” [цит. по: 27]. Трансформации форм социального поведения и ментальных структур все чаще входили в тематику произведений 90-х годов, делая возможным вести речь о системных переменах в литературном процессе. Так, например, ироничная “*молодая немецкая литература a la Шульце или Кумпфмюллер*, — считает И. Арндт, — *по сути, обозначает поворотный пункт в пошатнувшейся эстетике мысли*” [8]. В целом же успех поп-литературы легко объяснить. Она замечательно вписывается в рамки модного неоконсерватизма 90-х, считает М. Теркессидис [27]. По отмеченной причине произведения авторов “поколения Гольф” и поп-культурного квинтета “Tristesse Royale”, возникшего в 1999 году, являются, несомненно, знаковыми в литературной мозаике конца XX века и требуют внимания исследователя. Именно авторы поп-литературы (К. Крахт, Б. фон Штукрад-Барре, Г. М. Освальд, Э. Натерс и др.) лучше других приспособились к рыночным условиям. Им принадлежит оригинальная идея широкой и агрессивной самопрезентации, когда молодые писатели рекламируют жизнь в стиле “cool” (и, соответственно, — свои книги как ее неотъемлемый признак). Будни наполняются культовым содержанием, к которому может прикоснуться и публика, взирающая на писателей, как на “lifestyle” — демонстраторов. Сама же литература, как и весь мир конца XX века, рассматривается исключительно в категориях рекламы. “*Это извращение, что мы в конце концов обслуживаем именно ту публику, которую презираем*”, — сказал в 1999 году Йоахим Бессинг [10].

Пошатнувшаяся эстетика европейской мысли конца XX века вызывает определенные сложности в оценке собственно художественных особенностей литературного развития этого времени. В качестве одной из причин этого Л. Хагештедт, например, называет феномен распространившихся постмодернистских “и г р”, когда “*аутентичное подменяется разговором об аутентичном*”, а главное — происходит отрыв от литературы важнейших концептов культуры [19]. При этом разрекламированная литература авторов, рожденных около 1970 года или чуть позже, с конца 90-х годов то и дело встречает прохладный прием, и может казаться, что даже “звезды” Кристиана Крахта (“Faserland”, 1995) или Юдит Херманн (“Дом на лето, позднее”, 1998) грозят закатиться. В то же время нельзя не

⁷ Феномен нового обозначали определениями “поколение Г о л ь ф”, “поколение Л а д а”, “поколение 89-го года”, “поколение Б е р л и н”, “поколение X”, “поколение @”, “поколение N”, “поколение s i n g l e” и т. д.

признать, что неоспоримым критерием выделения 90-х годов служит и рождающийся новый литературный язык. Его характерными чертами становятся ирония повествователя, короткие фразы, словно заимствуемые из арсенала журналистики, /и многое другое (сошлемся здесь на так называемых “новых рассказчиков”, “архивистов” и др., к которым относятся и упомянутые выше авторы).

Одной из особенностей нового бытия литературы стал ее частый “выход” к публике, публичные чтения при этом теряли прежнюю сухость, превращаясь в современное шоу. Наиболее известные поэтические шоу-группы, которые стоит назвать, – это “Серф-поэты”, “LSD” (“Любовь вместо наркотиков”), “Д-р Зельцман”, “Шоссе энтузиастов” и др.

Итак, самые разнообразные свидетельства заставляют задумываться об изменившейся роли литературы в немецком обществе конца XX века. (Этот факт естественно дополняет общую картину изменений, происходящих в европейской жизни.) Демократизация литературного процесса повлекла за собой неизбежное его расщепление на множество взаимодействующих или пересекающихся направлений, обозначила под-сознательное противопоставление литературы “для избранных”, “для понимающих” – литературе массовой и т. п. Очень любопытен здесь ход одного из влиятельнейших литературных критиков Германии. М. Райх-Раницки не случайно в 90-е годы осуществил грандиозный проект... ухода литературной критики на телевидение, потому что журнальные и газетные обозрения уже не имели былого значения. Однако вряд ли стоит пугаться сложностей, которые возникают при описании разнородного качественно и количественно литературного материала последнего десятилетия XX века. Современный исследователь Т. Венедиктова справедливо замечает, что не стоит абсолютизировать правоту прежних принципов, которыми руководствовались литературоведение. Само время, меняясь, постоянно приносит что-то новое. В том числе – и частую невозможность прежней, привычной схематизации литературного процесса⁸.

Таким образом, есть основания вести речь о литературе 90-х годов как о новом периоде послевоенной немецкой словесности со своими осо-

бенностями и открывающимися закономерностями развития и, следовательно, ставить вопрос об их комплексном изучении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Венедиктова Т. О пользе литературной истории для жизни / Т. Венедиктова // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 12-20.

2. Виппер Ю. Б. О некоторых теоретических проблемах истории литературы / Ю. Б. Виппер // Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – М., 1990. – С. 285+311.

3. Гаспаров М. Л. Как писать историю литературы / М. Л. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 142-146.

4. Гудков Л., Дубин Б. “Эпическое” литературоведение / Л. Гудков, Б. Дубин // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 211-231.

5. Интервью М. Хильшера с В. Кирхмайером // Deutsche Welle. Молодежный журнал. – 13.08.2000. – (http://www.dwelle.de/russian/archiv_2/jm130800.html).

6. Петров И. А. Культура на переломе / И. А. Петров // Международный исторический журнал. – 2000. – № 9. – (http://history.machaon.ru/all/number_09/analiti4/germany/part3/index.html).

7. Arend I. Der Gesang des Pännalers / I. Arendt // Der Freitag. – 2001. – №50. – (<http://www.freitag.de/2001/50/01502301.php>).

8. Arend I. Gesinnung: Literatur nach der Wende / I. Arendt // Der Freitag. – 2000. – №40. См.: <http://www.freitag.de/2000/40/00401302.htm>

9. Baßler M. Der Deutsche Pop-Roman: die neuen Archivisten / M. Baßler. – München: Beck, 2002. – 224 S.

10. Bessing J. (Hg.) Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett / J. Bessing. – (<http://www.single-generation.de/debatte/einfuehrung.htm>).

11. Bönt R. Wir laufen hinterher / R. Bönt // Der Freitag. – 1999. – №54. – (<http://www.freitag.de/1999/52/99521601.htm>).

12. Der deutsche Roman der Gegenwart / Hrg. von Wieland und Winfried Freund. – Stgt.: UTB, 2001. – 248 S.

13. Erb A. (Hg.) Vom Nullpunkt zur Wende: Kommentare zur deutschsprachige Gegenwartsliteratur / A. Erb. – Essen: Klartext-Verlag, 1994. – 304 S.

14. Erb A. Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre / A. Erb, H. Krauss, J. Vogt. – Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998. – 236 S.

15. Erb A. Kommentar / A. Erb. – (<http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/nullpunkt/neuauflage.htm>).

⁸ “Оттуда, из позапрошлого века, – расположенность нашей дисциплины к построению всеобъемлющих систем (чем обобщеннее, тем концептуальнее), причинному объяснению явлений (происхождение – ключ к сущности, преемственность – основополагающий принцип)...” [1, 13].

16. Farmbauer M. Junge Wortakrobaten mit viel Sportsgeist: In die bürgerlich-konservative Münchner Literaturszene ist Bewegung gekommen – Erfolgreiche Poetry Slams / M.Farmbauer // Die Welt. – 2001. – 11. Januar.
17. General R. Steine, Bruche, Splitter / R.General // Der Freitag. – 2001. – №25. – (<http://www.freitag.de/2001/25/01251301.php>).
18. Groys B. Über das Neue. Versuch einer Kulturokonomie [1992] / B.Groys. – Ffm.: Fischer, 1999. – 116S.
19. Hagedstedt L. Komik und Emotionalität / L.Hagedstedt // Literaturkritik. de. – 1999. – №2. – (<http://www.literaturkritik.de/txt/1999-02/1999-02-0011.html>).
20. Hanselle R. Alles so schön bunt hier: Über Pop, Hotels und Zeichensysteme / R.Hanselle // Kommune. – 2000. – №5. – (<http://www.oeko-net.de/kommune/kommune5-00/khansell.htm>).
21. Hertl G.... so wunderschön wie heute! Eine satirische Wendechronik / G.Hertl. – B.: Eulenspiegel Verlag, 2001. – 142 S.
22. Krekeler E. Nichts ist gefährlicher als das Leben / E.Krekeler // Die Welt. – 1998. – 13. März.
23. Pätzold B. Entdeckung der zwei Welten / B. Pätzold // Der Freitag. – 1999. – №4. – (<http://www.freitag.de/1999/04/015.htm>).
24. Seibt G. Aussortieren, was falsch ist / G.Seibt // Die Zeit. – 2000. – 02. März.
25. Sichtermann B. Kekse am Körper / B.Sichtermann // Die Woche. – 1999. – 24. September.
26. Strauß B. Wollt ihr das totale Engineering? Ein Essay über den Terror der technisch-ökonomischen Intelligenz, über den Verlust von Kultur und Gedächtnis, über unsere Entfernung von Gott / B.Strauß // Die Zeit. – 2000. – №. 52. – (20. Dezember.)
27. Terkessidis M. Gezierte Kontaktaufnahme / M. Terkessidis // Der Freitag. – 2000. №18. – (<http://www.freitag.de/2000/18/00181401.htm>).

Рецензент – Е. А. Панкова.