

## ОСОБЕННОСТИ “РОМАНА ВОСПИТАНИЯ” В НОВЕЙШЕЙ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

© 2006 Д.А. Чугунов

Воронежский государственный университет

Возможность стилевых дефиниций литературы 1990 гг. существенно затруднена по той причине, что в читательском сознании сопологаются произведения, совершенно не похожие друг на друга. “Последовательный антиреализм Хандке”<sup>1</sup> сочетается с пристальным вниманием к опытам реализма со стороны Михаэля Кумпфмюллера, демонстративный цинизм Кристиана Крахта и ирония Бенджамин фон Штукрад-Барре соседствует с меланхоличной интонацией Юдит Херманн и проникновенным лиризмом Зигфрида Ленца...

Подобные сочетания объясняются тем, что описываемый период в истории немецкого общества характеризуется множеством исторических — политических, общественных и, соответственно, культурных — трансформаций. По словам политолога А. Дугина, адресованным 1990 гг., “мы живем в эпоху фундаментальной смены парадигм”<sup>2</sup>, которая, несомненно, сказывается и на литературном процессе. Не случайно Марсель Байер, один из популярных молодых авторов конца XX в., весьма скептически высказался о *правилах литературного творчества*: “Смыслом литературы не может быть следова-

ние нормам. Литература может выражать лишь отказ от нормы”<sup>3</sup>. Мультикультурная и мультинациональная европейская действительность, формирующаяся после 1989 г., в отличие от прошлых лет *не подразумевает* какого-либо культурного единства (прежде возникавшего в условиях единой государственности и относительно единой государственной идеологии). Стремительное течение современной действительности не располагает и к длительным стилевым исканиям. Это обстоятельство хорошо осознается литературоведами. Приведу лишь один пример. Характеризуя новейшую немецкоязычную лирику, Г. Кортэ пронизательно использовал строчку из стихотворения Берта Папенфуса — “Свободно от всяких *измов*”<sup>4</sup>.

В особенности это наблюдение применимо по отношению к авторам молодого поколения, вошедшего в литературу именно в 1990 гг. Таня Дюккерс так писала в эссе осени 1998 г. о новом понимании творческого процесса: “Литература должна быть *стремительно* живущим, *скоро* и громко преподносимым *продуктом* повседневности...” (курсив наш. — Д. Ч.)<sup>5</sup>. В подобной ситуации понятие “стиля” чаще всего превращает-

<sup>1</sup> Scalla M. Da hat etwas angefangen / M. Scalla // Der Freitag. — 2002. — № 6. — Rez. zu: Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos / P. Handke. — Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. — 760 S. — (<http://www.freitag.de/2002/06/02061402.php>).

<sup>2</sup> Далее А. Дугин ссылается на Бодрийяра: “Бодрийяр называет это “пост-историей”, эпохой, когда “знак” перестает находиться в четкой взаимозависимости от “означаемого”. Иными словами, на предыдущей фазе истории “знак” обязательно указывал на нечто, пусть нечто было плавающим и ускользающим, вариативным, но имеющим некие постоянные пределы, следовательно, любой дискурсу поддавался довольно однозначной интерпретации, хотя это могло осуществляться на разных уровнях”. См.: Актуально ли сегодня понятие стиля? (Опрос) // Русский журнал. — 2002. — 22 марта. — ([http://www.russ.ru/culture/20020322\\_zzz.html](http://www.russ.ru/culture/20020322_zzz.html)).

<sup>3</sup> Цит. по: Wichmann H. Von K. zu Karnau: Ein Gespräch mit Marcel Beyer über seine literarische Arbeit (20. August 1993) / H. Wichmann. — (<http://www.thing.de/neid/archiv/sonst/text/beyer.htm>).

<sup>4</sup> Кортэ Г. Немецкая лирика с 1945 года до наших дней / Г. Кортэ // Арион. — 1997. — № 4. — (<http://magazines.russ.ru/arion/1997/4/99.html>).

<sup>5</sup> Dückers T. Close that gap! Berliner Literaturszene high and low / T. Dückers // Hundspost: Hamburger Literaturzeitschrift. — Herbst 1998. — (<http://www.tanjadueckers.de>).

ся в необходимую совокупность приемов, которая обеспечивает автору достаточный уровень рыночного успеха<sup>6</sup>. Иными словами, часто возникает почти абсолютное совпадение понятий “стиль” и “бренд”, приведшее в 1990 гг. к расцвету так называемой<sup>7</sup> “поп-литературы”. При этом сочетание общеевропейской ситуации *postмодернистских* веяний в литературе (по меткому наблюдению современного культуролога А. Цветкова, “всеобщей релаксации авторов и массового отказа от всякой миссии и внехудожественной претензии искусства”<sup>8</sup>) и заметных попыток ее преодоления также обуславливают определенную сложность стилевых оценок.

Вполне естественно, что одним из главных в этой ситуации становится вопрос об эстетической и этической ценности произведений, их аксиологическом наполнении. Литературовед И. Аренд достаточно иронично оценивает современную писательскую практику, обращая вни-

мание на увлечение электронными литературными проектами: “Все большее число авторов мастерят свои интернет-странички. Все надеются на возможность поскорее опубликоваться и выйти прямо на читателя. Страничка Мартина Ауэра из Вены выглядит вообще как каталог товаров. Можно востребовать все – от романа до лирики и дымного шансона... <...> Но благодаря способу продвижения текстов в Сети автор теряет свое величие, превращаясь в лектора, даже в цензора, когда он осуществляет контроль над своей гостевой страничкой... Мартин Ауэр спрашивает посетителей домашней страницы в конце выставленных отрывков из своего романа, как в анкете: “Не скучали ли Вы? Если да, то в каких местах?” Испуганная Кристине Айхель<sup>9</sup> из Висбадена уже так и видит, как плебисцит читателей вытесняет солиптического автора”<sup>10</sup>.

Разумеется, в литературе традиционной формы существования (не *электронной*) подобное не

<sup>6</sup> Справедливо, например, замечание Е.Соколовой: “Зашаталось само понятие поп-литературы в фидлеровском смысле – многие ее элементы были заимствованы развлекательной индустрией, а отдельные представители – Райнальд Гётц (1954), Андреас Ноймастер (1959), Томас Майнеке (1955), – напротив, получили возможность печататься в издательстве “Зуркамп”, самом авторитетном в “высокой” культуре Германии, и перешли, таким образом, в “серьезную” литературу. Тематика, язык и формы, характерные для поп-литературы в пору ее становления, используются отныне лишь в той мере, в какой могут способствовать увеличению тиражей. В результате на рубеже веков усилилась тенденция обозначать этим термином развлекательную литературу вообще, игнорируя изначальную приоритетность критического отношения к традиционным формам”. См.: [4].

<sup>7</sup> Мы употребляем слова “так называемой” в силу заметной неопределённости, размытости этого литературного явления. О его сущности ведётся множество споров, примечательна, к примеру, ситуация взаимного расхождения, непонимания между теоретиками “поп-литературы”, пишущими о ней в специальных изданиях, и писателями-“практиками”, образовавшими в 1999г. поп-культурный квинтет “Tristesse Royale”. См., напр., интервью с И.Бессингом, состоявшееся в годовщину литературной группы: [7].

<sup>8</sup> См.: Актуально ли сегодня понятие стиля? [7].

<sup>9</sup> Одна из посетителей данной интернет-странички.

<sup>10</sup> “Gibt es aber denn nun wenigstens eine eigene Netzliteratur? Wahrscheinlich, so muss man das Berliner Treffen bilanzieren, gibt es höchstens Literatur *im* Netz. Die aber reichlich. Immer mehr Autoren basteln sich eine Homepage. Alle hoffen, schneller publizieren und direkter zum Leser durchkommen zu können. Bei Martin Auer aus Wien sieht die Homepage aus wie ein Warenhauskatalog. Vom Roman bis zur Lyrik und dem rauchigen Chanson kann man alles abrufen. Meist ist das Angebot aber alles andere als erhebend. Mag sein, dass sich bei *pool* manche Autoren hinter fiktiven Identitäten nicht nur verstecken, sondern in die Literatur hineinproben. Doch wer *Null* und *pool* im Netz anklickt, wird sich schnell wieder aus dem digitalen Staub machen ob der vielen, gähnend langweiligen Privatstreitereien. Wenn sich Moritz von Uslar, Christian Kracht und Georg M. Oswald über die Einsamkeit des Schriftstellers, Thomas Meinecke und Helmut Krausser über den Kosovo-Krieg streiten, spricht das zwar dafür, dass man im Netz unmittelbarer und beweglicher kommunizieren kann. Das kann man aber auch übertreiben. Auf die Dauer bieten solche Jetzt-ist-Jetzt-Absonderungen beleidigter Leberwürste wie Maike Wetzel Nirvana, die sich am 5.9.99 um 14:12:22 über die ”Verbal-Attacken von dieser München-Tussi Katrin” aufregt, wenig anspruchsvolles Lesefutter“<sup>4</sup>. Natürlich beeinflusst das Medium den Text. Der verflüssigt sich zu beiläufigen Mitteilungen mit begrenzter Haltbarkeit. Fürs Netz greifen Autoren schneller zu bildschirmkompatiblen Kurzformen wie Aphorismen. Am meisten wandelt sich aber der Autorenbegriff. So wie im Netz Texte herumgerückt werden, verliert der Autor die Hoheit darüber, wird selbst zum Lektor, gar Zensor, wenn er die Gästebücher seiner Homepage kontrolliert. Mancher ist noch direkter. Martin Auer fragt seine Homepage-Besucher am Ende seiner ausgestellten Romanentwürfe in einem Fragebogen: ”Haben Sie sich gelangweilt? Wenn ja, an welchen Stellen?” Erschrocken sah die Wiesbadener Autorin Christine Eichel schon das ”Plebiszit der Leser” den solipsistischen Autor verdrängen”.

См.: Arend I. Haben Sie sich gelangweilt? / I.Arend // Der Freitag. – 1999. – 17.September. – ([http://www. freitag. de/1999/38/99381502. htm](http://www.freitag.de/1999/38/99381502.htm)).

так заметно, однако и здесь пристальное внимание автора к запросам публики, отражающееся на форме, сюжете, коллизиях и собственно публичном представлении текста, проявляется довольно часто. В 1998 г. успешно использовала имидж автора нового поколения Юдит Херманн, благодаря грамотной издательской политике и своевременным рекламным анонсам став известной еще *до публикации* (!) своей дебютной книги. Продуманное соединение творческого процесса и культивируемого авторского имиджа в некое “художественно-коммерческое целое”<sup>11</sup> отличает и других современных писателей — И. Шульце, К. Крахта, Б. Фон Штукрад-Барре... — и даже Гюнтер Грасс был вынужден прислушиваться к запросам публики, когда создавал нашумевшую “Траекторию краба”<sup>12</sup>.

В настоящей статье мы не ставим перед собой задачу исследовать все многообразие стилистических особенностей немецкой словесности 1990 г., ограничившись обращением лишь к одному аспекту современного литературного процесса. Объектом нашего внимания станет традиционный для Германии “роман воспита-

ния”. На примере художественных трансформаций, происходящих в этом жанре в конце столетия, мы попытаемся показать и то, что часто обозначается как “Zeitgeist”, как дух времени в искусстве, который формируется из популярных моделей авторского и читательского поведения.

При этом думается, что тенденции, о которых пойдет речь, находят свое отражение в творениях как давно известных, так и молодых авторов, поэтому мы не будем делить (за некоторым исключением) единый литературный процесс на какие-либо потоки или направления.

Изображение жизни “как опыта, как школы, через которую должен пройти всякий человек”, свойственное “роману воспитания” с самого его возникновения [1, 201], являлось характерной чертой многих произведений всей немецкой послевоенной литературы. Назовем здесь, например, “Актовый зал” (1964) и “Выходные данные” (1972) Германа Канта, многоотомную эпопею Эрвина Штритматтера “Чудодей” (1957–1980), продолжающие традицию

<sup>11</sup> Определение Е. Соколовой [4].

<sup>12</sup> Так, рассматривая историю создания его повести “Траектория краба”, оценивая нюансы общественно-политической ситуации, возникшей в Европе конца века, С.Марголина приходит к любопытному заключению: “Последнее десятилетие ознаменовалось всплеском этнических чисток по всему миру. На глазах растерявшейся Европы творился кошмар Сребреницы. Несомненно, согласие Германии на акции НАТО было следствием исторической ответственности за Холокост, символ веры, заключавшийся в формуле “никогда больше Освенцим”. И стоило публично сравнить изгнание косоваров с уничтожением евреев, как голоса критиков бомбардировок затихли. Здесь не место обсуждать легитимность бомбардировок или правомерность сравнения, но нужно указать на парадокс такого сравнения в контексте описываемого нами “осмысления”. Ведь именно оно релятивирует Холокост, ставит его в ряд других событий и делает его составной частью всеобщей истории. Во всяком случае, последнее десятилетие было заполнено событиями, на фоне которых все труднее становилось удержать “осмысление” на прежнем уровне. В политическом плане переезд правительства в Берлин, создание новой Берлинской республики и приближающееся расширение ЕС требовало “нормализации” отношений со всеми бывшими жертвами, окончательной оплаты всех счетов. В странах Центральной Европы началось свое собственное “осмысление” истории, в том числе и послевоенной депортации немцев. В этой атмосфере было бы политически близоруко делать вид, что никакой проблемы немецких беженцев не существует. Одновременно все сильнее начинает проявляться глобальный контекст “жертвенной культуры”, начало которой было положено Холокостом, но вскоре заимствованной самыми разными меньшинствами — сексуальными, этническими и любыми другими, желающими присоединиться к этой, во многих отношениях удобной, категории. Евреям приходится потесниться. Немецкие изгнанники получают, таким образом, возможность войти на равных правах в международное сообщество жертв и требовать почтения к своим страданиям. При таком глобальном раскладе Гюнтер Грасс оказывается не посягателем на табу, а представителем мейнстрима, чуть не опоздавшим к раздаче слонов. Стремясь любой ценой удержать титул совести нации, он создает банальное произведение, в котором многие даже усмотрели прозрачную политическую сверхзадачу: накануне выборов привлечь симпатии изгнанников и сочувствующих им к оказавшейся в тупике правящей социал-демократической партии, политической родине Грасса. Если это действительно так, то такая инструментализация прежде табуированной темы не только не делает чести писателю, но и является верным симптомом обесмысливания “осмысления”, девальвации его эмоциональной и этической сверхценности” (курсив наш. — Д. Ч.).

См.: Марголина С. Конец прекрасной эпохи. О немецком опыте осмысления национал-социалистической истории и его пределах / С.Марголина // Неприкосновенный запас. — 2002. — №22. — (<http://magazines.russ.ru/nz/2002/22/mar.html>).

“Урок немецкого” (1968), “Живой пример” (1973), “Краеведческий музей” (1978) и “Учебный плац” (1985) Зигфрида Ленца...

Открыто устремленный к осмыслению “частных” вопросов жизни, предлагающий особенным образом взглянуть на человека — как на величину переменную, зависящую от внешних обстоятельств, показывающий, как человек “становится вместе с миром, отражает в себе историческое становление самого мира” [1, 203] — этот жанр оказался закономерно востребованным и в новейшей немецкой литературе. “Проблемы действительности и возможности человека, свободы и необходимости и проблема творческой инициативности” [1, 203], о которых писал М. М. Бахтин применительно к “роману воспитания”, стали острейшими проблемами самой действительности, формирующейся после падения Берлинской стены.

Не составляет сложности проследить, что традиционная схема “романа воспитания” реализовывалась и в произведениях 1990 г., получивших широкую известность, например, в “Бегстве Хампеля” Михаэля Кумпфмюллера, и “Героях, как мы” Томаса Бруссига.

Главный герой первого из названных романов, Хайнрих Хампель, будучи подростком, а позже — и в свои юношеские годы, впитывает жестокую науку выживания в военной и послевоенной действительности. Судьба влечет его из страны в страну, с континента на континент, его жизнь превращается в калейдоскоп встреч и расставаний; и только в конце жизненного пути, на закате хонеккеровского правления, Хампель приходит к осознанию ряда горьких для себя истин. С детских лет начинается изложение истории Клауса Ульцшта, написанной Бруссигом. На протяжении всей жизни этот персонаж включен в жесткую структуру восточногерманского общества, и лишь *postfactum* он понимает действительную сущность прожитых им лет... В целом же эти произведения построены знакомым образом:

1. главный герой проходит определенные этапы своего личностного становления: “годы учения” — “годы странствий” — “годы мудрости”;

2. перед читателем открывается внутренний мир героя, скрытые мотивы его поведения;

3. роман получает моноцентрическое построение, где эпическая тенденция уступает место субъективно-лирическому повествованию;

4. парадигма духовного роста героя строится посредством персонафицированного, “зеркального” расположения действующих лиц: окружающие героя персонажи предстают его

“отражениями”, вариантами его возможного развития; “испытания” и искушения героя осуществляются во встречах и идейных спорах с ними;

5. произведение имеет ступенчатую сюжетно-композиционную структуру, демонстрирующую духовное развитие героя.

Характерные структурные элементы “романа воспитания” присутствуют и в других произведениях 1990 г., демонстрируя традиционную актуальность этого жанра для немецкого сознания:

— в романе Йенса Шпаршу “Комнатный фонтан” главный герой уже в зрелом возрасте, вынужденно, проходит трудный путь “перевоспитания”, переосмысления своей прежней жизни в условиях социалистического строя и приспособляется к новой немецкой действительности;

— в романе Андреаса Майера “Духов день” существенное место занимает изображение глубоких внутренних метаморфоз его героя, Антона Визнера, преодоление им различных житейских и духовных трудностей на пути к обретению нового взгляда на мир и на свое место в нем. Действие романа занимает всего лишь несколько дней, однако представленная в сконцентрированном виде история “воспитания” героя, открытость и сюжетная важность его размышлений и переживаний убеждают в наследовании автором традиции;

— характерная парадигма, описывающая духовный рост героя, обнаруживается и в романе “Сытый мир” Хельмута Крауссера: не обманываясь принципиальной житейской неустойчивостью персонажа, мы наблюдаем его постоянное стремление к Высшему началу жизни, проявившее себя уже в далеком детстве Хагена, и вместе с тем прослеживаем ситуации, в которых материальное начало настоящей жизни одухотворяется свыше...

Жанровые элементы “романа воспитания” присутствуют и в “Дочери” Максима Биллера, “Солнечной аллее” Томаса Бруссига, “Вилленброке” Кристофа Хайна, “Crazy” Беньямина Леберта, в романах Зигфрида Ленца “Сопrotивление” и “Наследие Арне”...

Вместе с тем следует указать на определенные изменения в жанре, происходящие в 1990 г. и обусловленные самой спецификой новой исторической эпохи.

“Роман воспитания” был закономерным созданием эпохи Просвещения, полагавшего, что природная доброта человека нуждается в обработке разумом. Традиционное построение сюжета в просветительском “романе воспитания” подразумевало, что сила естественного, “природно-

го” начала<sup>13</sup> в герое достаточна для того, чтобы противостоять тому “неразумному”, что этого героя окружало, тем “неестественным” условиям, в которых он оказывался.

Не касаясь в нашей работе общих проблем исторического развития “романа воспитания”, мы заметим, что подобная идейно-композиционная установка радикально переосмысливается в немецком романе 1990 г.

“Поколебленность” человеческого начала, характеризующая европейскую действительность XX в. и в особенности – его второй половины, болезненный индивидуализм и другие ценностные признаки личности, о которых шла речь в предыдущей главе, привели к изменению акцентов в отношениях “человек – мир”, изображаемых в “романе воспитания”. В этом отношении знаменательным событием литературной жизни после 1945 г. стал сатирический роман Гюнтера Грасса “Жестяной барабан”, представивший публике необычного героя – в знак протеста против “воспитывающей” его действительности отказавшегося расти, “выключившего” самого себя из привычных общественных связей. Показательно развитие авторской мысли Грасса, отразившееся в произведении 2002 г. – “Траектории краба”. Писатель поставил здесь под сомнение финальную часть процесса, в котором участвует герой традиционного “романа воспитания”. В судьбе Пауля Покрифке, журналиста, устало рассказывающего историю своей жизни, неразрывно связанную с историей послевоенной Германии, вспоминающего о тех или иных событиях прошлого и настоящего, реализует себя, казалось бы, известная схема становления личности. Однако Грасс лишил эту схему завершения: накопление героем знаний о мире, жизненного опыта, которые должны были привести к утверждению в сознании героя идеи служения людям, действительного “выхода” к ним, не дают ожидаемого результата. Герой Грасса говорит, конечно же, о необходимости, о своем долге “просвещать” других [2, 113], но вместе с тем скорбные финальные строки всего произведения убеждают в обратном: он фактически признает собственное бессилие изменить что-либо в жизни к лучшему (как признал это и “исписавшийся Старик” [2, 113], в образе которого угадывается фигура самого Грасса). Вспоминая человеческое безумие, окрасившее весь XX в. в темные тона, он трагично проговаривает, не оставляя альтернативы будущему: “Никогда этому не будет конца. Никогда” [2, 150].

На понимании и трактовке человеческой судьбы, характерной для “романа воспитания”, в

1990 г. заметным образом отразились размышления о тоталитарных тенденциях XX в. Ключевая антропологическая проблема литературы – превращение человека “частного” в “винтик системы”, в человека “на службе у государства” – изменила как прежнее понимание личностных возможностей, так и оценку ее взаимодействия с обществом. Проследим эти изменения на примере уже названных романов Бруссига и Кумпфмюллера.

Безжалостная ирония в адрес восточногерманского прошлого, пронизывающая роман “Герои, как мы”, превращает процесс *воспитания* героя в нечто противоположное – в процесс активного усвоения им всевозможных психических и ментальных комплексов эпохи, коверкающих его частное бытие. Структура традиционного романа воспитания извращается при этом до предела. Преодоление героем трудностей (пункт 1 жанровой схемы) на пути к овладению полезным делом (пункт 2) в варианте судьбы Клауса Ульцшта выглядит как сознательное нахождение и изобретение им самим этих трудностей – ради того, чтобы сделать величайшим *извращенцем* в истории человечества [5, 246]. Погружение в размышления и переживания героя, изображение его глубоких внутренних метаморфоз (пункт 3) предстает в романе Бруссига не как самопознание и поиск истины, а как демонстрация принципиальной неадекватности мыслей и чувств типичного жителя социалистического общества. Герой не является перед нами действительно глубокой личностью, хотя и пытается всячески убедить читателя в обратном. Большинство страниц романа наполнено поистине кафкианским духом, и переживания Клауса Ульцшта по поводу окружающей его абсурдной действительности также граничат с абсурдом. В известной мере в романе сохранены стилевая исповедальность главного героя (пункт 4) и эпизоды обретения им истинного знания о мире (пункт 5), однако и здесь заметна трансформация жанра. В одних местах автор подсказывает читателю, что исповедальность Клауса Ульцшта – далеко не сознательная, не естественная, а вынужденная, обусловленная проводившимися после падения Берлинской стены специальными расследованиями деятельности МГБ. В других эпизодах он превращает исповедальность повествования в сознательную игру на публику, что так характерно, например, для описаний детских и юношеских лет Клауса (вспомним здесь хотя бы его самоопределение – “Klaus das Titelbild” [5, 78]!). Наконец, укажем на то, что принципиальным для автора становится не прозрение главного героя в финале

<sup>13</sup> Это “природное начало” заметно проявляет себя в построении таких произведений 1990гг., как “Соппротивление” З.Ленца, “К югу от Абиско” К.Бёльдя.

повествования, не обретение им некоего устойчивого знания о мире, а переживание ситуации расколотого эпохой сознания. Само становящееся линейное время “романа воспитания” (пункт б) неожиданно разворачивается здесь (в смысловом отношении), и возникает открытый финал, наполненный мучительными ретроспективными погружениями героя в прошлое.

Жанровая метаморфоза происходит и в романе Кумпфмюллера “Бегство Хампеля”. Произведение охватывает всю жизнь героя, протягиваясь от детства до смерти Хайнриха Хампеля, повествуя о годах его взросления и первой любви, о его поиске себя и своего места на земле, о многочисленных попытках обрести устойчивость существования. Легко выделить этапы его биографии, однако подобная ступенчатость, постепенность повествования лишь косвенно напоминает важный модус духовного развития в “романе воспитания”. Мы можем наблюдать, как герой меняется, и подчас эти перемены необычны для него самого<sup>14</sup>, но Хампель никогда не переходит от непросвещенного, *профанного* состояния к состоянию *просветленности*. Осмысление своего бытия не вызывает в нем действительной потребности просвещать других.

Михаэль Кумпфмюллер реализует в жанровой форме “романа воспитания” видение человеческой судьбы, характерное для конца XX в.; и это авторское устремление вносит заметные изменения в форму. Герой здесь выступает в роли жертвы, а не активной творческой силы, самостоятельно выбирающей способ общения с окружающим миром. Его нельзя назвать типичным конформистом, потому что и он умеет подчинять обстоятельства себе, извлекать выгоду из происходящего. И в то же время вся “активность” Хампеля сводится к достижениям на бытовом уровне: умению достать дефицитный товар, способности заводить дружбу с нужными людьми... В эпизодах, где Хампель начинает “проповедовать” свое мировоззрение, мгновенно открывается сатирическое наполнение романа: автор всякий раз подчеркивает крах *самостояния* героя (вспомним оборванную *государством* надежду на личное счастье с русской девушкой Люсей, постыдное фиаско в *идеологическом* споре с братом Теодором и др.).

Горько-сатирическое осмысление страниц недавнего прошлого, проецирующее себя на понимание всей человеческой истории XX в., приводит к тому, что из обоих произведений характерным образом исчезает фигура Учителя, доброго наставника, помогающего герою на пути познания. При сознательной ориентации на *осмеяние* мрачных страниц

прошлого в этом видится и печальное подведение итогов столетия. Не случайно в разные моменты повествования фигура Учителя подменяется персонажами, олицетворяющими собою *систему*, в тиски которой зажат персонаж. В “Героях, как мы” — это безликие школьные учителя, Эберхард Ульциг, один из высших офицеров госбезопасности, майор Вундерлих и гауптман Грабс, коллеги Клауса по службе в “штази”. В “Бегстве Хампеля” — это *дружелюбный* сотрудник спецслужб Хармс, “товарищ” Гизела Мюллер, партийная дирекция завода, на котором трудится семейство Хампелей... “Воспитание” со стороны системы, на деле перемальвающее *личность*, — таким оказывается в 1990 г. характерное видение человеческого “ученичества”.

Н. Ф. Копыстьянская, размышляя о структурной природе литературного жанра, справедливо подчеркивала его двойственность: общетеоретическую устойчивость и вместе с тем изменчивость, открывающуюся “в непрерывном историческом развитии и национальном своеобразии” [3, 182]. Осознание подобной двойственности принципиально важно для нашего исследования. Изменения в художественной форме “романа воспитания” были вызваны именно своеобразием 1990 г. как новой литературной эпохи, выдвинувшей “свои эстетические требования в прямой и опосредованной зависимости от общественно-политических обстоятельств” [3, 185].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 188-236.
2. Грасс Г. Траектория краба / Г. Грасс. — М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2004. — 285 с.
3. Копыстьянская Н. Ф. Понятие “жанр” в его устойчивости и изменчивости / Н. Ф. Копыстьянская // Контекст. 1986: Литературно-теоретические исследования. — М., 1987. — С. 178-204.
4. Соколова Е. С Востока на Запад и обратно. Литература Германии после объединения / Е. Соколова // Иностран. лит. — 2003. — № 9. — (<http://magazines.russ.ru/inostran/2003/9>).
5. Brussig Th. Helden wie wir / Th. Brussig. — Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998. — 325 S.
6. Kumpfmüller M. Hampels Fluchten / M. Kumpfmüller. — Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000. — 494 S.
7. Stemmer N. T. Interview mit Joachim Bessing, Herausgeber von “Tristesse Royale” / N. T. Stemmer. — (<http://www.pro-qm.de/Veranstaltungen/tristesse/tristesse.html>).

<sup>14</sup> Так, встретив Беллу, одну из своих любовниц, Хампель честно признается: “До тебя я ничего не знал о себе”. См.: [6, 122].

Рецензент — К. А. Нагина.