**Постмодернизм и романтизм в романе Б. Штрауса «Молодой человек»**

Н. В. Гладилин

Роман современного немецкого писателя Б. Штрауса «Молодой человек» — произведение постмодернистское как по форме, так и по содержанию. Фрагментарная, пунктирная структура романа наиболее отвечает художественному анализу актуальных умонастроений среди немецких интеллектуалов. В то же время роман изобилует интертекстуальными отсылками к литературной традиции, прежде всего романтической. Мироощущение и эстетика романтиков также находят свое отражение в форме и проблематике книги Штрауса. Это объясняется сущностным сходством романтической и постмодернистской художественных парадигм.

Бото Штраус (р. 1944) — один из виднейших корифеев современной «литературной сцены» ФРГ. Каждый новый текст этого популярного драматурга, острополемичного эссеиста и мастера интеллектуальной прозы вызывает горячие споры среди немецкой читающей общественности. К сожалению, на русский язык переводились преимущественно сценические произведения этого автора, которые и становились предметом анализа для отечественных литературоведов [см., в частности, Кочергина; Шарыпина]. Среди обойденных вниманием российских издателей и исследователей ключевых произведений Штрауса пока что остается и крупный роман «Молодой человек» («Der junge Mann», 1984).

Роман «Молодой человек» состоит из пяти частей, порой связанных друг с другом лишь сходством отдельных мотивов; большинство этих частей, в свою очередь, содержат вставные новеллы и притчи. Нет надежной «скрепы» и в нарративном отношении. Заявленный в первой части романа повествующий от первого лица протагонист, начинающий театральный режиссер Леон Прахт, фигурирует под тем же именем только в четвертой и пятой частях. Третья часть также рассказана от первого лица, но отождествление рассказчика, по профессии этнолога, с Леоном выглядит проблематичным. И совсем особняком стоит часть вторая: здесь повествование ведется от третьего лица, а его протагонистом является некая «банкирша». Кроме того, ряд вставных новелл повествуется от лица других персонажей. Однако мы вправе предполагать, что смена повествовательной перспективы, профессии и даже пола главного героя не является определяющей для его идентификации. В различных ипостасях перед нами предстает один и тот же инвариант «нерадивого искателя» [см.: Strauß, 182 ], выясняющего свое место в сложном современном мире и проходящего в своем духовном становлении цепь инициатических испытаний. Мы имеем дело, по мнению Б. Делиивановой, с «постмодернистским романом воспитания» [Deliivanova, 159 ]. Однако в статье, где это определение вынесено в заглавие, болгарская исследовательница, на наш взгляд, последовательно отстаивает не тезис о «постмодернизме» «Молодого человека», а его соответствие заявленной в авторском вступлении самоаттестации, которая гласит, что вниманию читателя предлагается «романтический рефлексионный роман» [Strauß, 15 ]. О соотношении постмодернистского и романтического и пойдет речь в настоящей работе.

Сначала хотелось бы уточнить, что словосочетание «постмодернистский роман воспитания» можно понимать в двух различных смыслах. С одной стороны — как роман воспитания в условиях постмодернистской социокультурной ситуации, с другой стороны — как роман воспитания, созданный по законам специфически постмодернистской эстетики. Применительно к роману Штрауса это означает, что следует проанализировать как содержательный, так и формальный аспекты романа на предмет его «постмодерности». В любом случае, романтическая тематика занимает важное место в романе Штрауса, многоплановом не только в структурном, но и в содержательном отношении. Едва ли не главную роль играет традиционно романтическая тема искусства и художника, что позволяет рассматривать роман в контексте традиции немецкого K ü nstlerroman ’а. «Молодой человек» полон как описаний художественной практики различных героев, так и рефлексии по поводу возможностей и особенностей искусства на современном историческом этапе. Затронута и другая излюбленная тема романтиков — всеисцеляющая любовь: Леон Прахт проходит целый ряд травматических любовных приключений, прежде чем соединяет свою судьбу с юной бардессой Йоссикой.

Вместе с тем в романе присутствует и публицистическая, общественно-критическая составляющая. «Молодой человек» начинается как вполне реалистическое повествование с «внятным» хронотопом: место действия — Кельн, время действия — 1969-й год [см.: Ibid., 37 ]. Протагонист первой главы — вполне типичный молодой немецкий интеллектуал того времени, прилежный читатель Адорно, крестник недавних общественных бурь, социоцентрист и бунтарь. Его постановка «Служанок» Жене на редкость претенциозна по замыслу: «В моей концепции пьеса разыгрывалась в не слишком отдаленном будущем, после краха всякой человеческой коммуникации. Люди спрятались, забились, замкнулись в своих церемониях. Игры — ниши их душевного выживания. Место действия: дыра во времени...» [Strauß, 32 ]. Однако концепция Леона встречает непонимание и протест у занятых в постановке многоопытных актрис. «Не впихивайте слишком много в маленькую пьесу», — говорит одна из них [Ibid., 42 ]. Критическое мышление режиссера не выдерживает столкновения с требованиями художественной практики. Правомерно предположить, что образ Леона как театрального деятеля носит автобиографические черты: Штраус в конце 60-х был поклонником Адорно и театральным критиком, а с 1971 г. выступал «сотрудником по драматургии» в театре знаменитого режиссера П. Штайна. Уже здесь намечаются первые ростки постмодернистской интертекстуальной игры. Увлеченность Леона театром не находит одобрения со стороны отца, желающего, чтобы сын пошел по его стопам; Леон расстается с театром, усомнившись в своих способностях, — это очевидные аллюзии к «Годам учения Вильгельма Мейстера» Гете.

Во второй части («Лес») мы впервые сталкиваемся с переходом через границу между реальностями. «Банкирша» попадает в волшебный лес, где высится «башня всех немцев», она же — «универмаг голосов». Башня заставляет вспомнить библейский миф о вавилонском столпотворении, но в то же время и «Вильгельма Мейстера» с его «обществом башни». Как и в Древнем Вавилоне, здесь царит «стократный, да что там — стотысячекратный хаос голосов» [Ibid., 78 ]. Как и в дилогии Гете, за поступками индивида бдит всесевидящая и всенаправляющая инстанция — в данном случае «Владыка всех немцев», или попросту «Немец», химерическое существо с рыбьей головой, гордо заявляющее, что «никто не думает по-немецки без меня» [Ibid., 90 ]. В дальнейшем в чудесном лесу происходит еще несколько фантастических встреч и происшествий, вплоть до осуществления инициатической мистерии «рождения самой себя», явно пародирующей «глубинную психологию» К. Г. Юнга. П. М. Функе видит в новом опыте протагониста, полностью сменившего свои личностные характеристики (вплоть до половой принадлежности) иллюстрацию концепции М. Фуко о «переходе границы» как символе утверждения ограниченного и безграничного: «...Здесь речь идет не об антитетических оппозициях, каковыми могут быть посюстороннее и потустороннее, действительность и трансцендентность. Речь идет о познании границы выразимого через язык ( des Sagbaren ) как опыта, который может возникать только посреди толкуемого мира и в неснимаемом контрасте к нему» [Funke, 30 ]. И вместе с тем к части второй романа Штрауса как нельзя лучше приложимы слова Новалиса: «нет ничего поэтичнее, чем всевозможные переходы и гетерогенные комбинации» [Novalis, 537 ].

В третьей части («Поселок» — «Асоциальные») специалист-этнолог изучает повседневную практику маргинальной неформальной группы, отринувшей конвенции «общества успеха». Synkreas (от слов «синтез» и «креативность»), для краткости именуемые просто «сики», как явствует из самого названия, придерживаются синкретической картины мира. «Они с недавних пор употребляют одно и то же слово для разорванного и слитного. <...> Мне кажется, они все ближе к тому, чтобы исключать противоположные понятия и заменять их амбивалентными терминами» [Strauß, 112 ]. Более того: для «сиков» пиктографическое письмо, ритуалы, манера одеваться значат гораздо больше, чем слова, ибо они отринули власть языка, словно «по указке» теоретиков постструктурализма, ополчившихся против логоцентрической картины мира как залога всякого тоталитаризма. «Язык больше не был высшим носителем культуры: традиционные представления о порядке в совместной жизни людей, господство логического интеллекта — все это развеялось» [Strauß, 119 ]. «Сики» регулярно меняют уклад своей жизни, регламент церемоний и ритуалов, структурирующий их повседневную жизнь, который они свободно заимствуют из общечеловеческой культурной сокровищницы. «Комбинация значила здесь больше, чем инновация. Грезы, игра, собирание, представления о целостности поднялись против железного владычества абстрактной логики, плана, прогресса и принуждения традиции и в значительной степени ограничили их» [Ibid., 120 ]. В практиках «сиков» «нет раскола и противоречия между природой и духом, между материей и сознанием! Скорее, все заключено в одном и том же законе изменения, в неиссякаемом рождении различия, от дерева к песне, от огня к электроду, от одноклеточного к Божественному» [Ibid., 137 ]. При этом «у обоих полов на первое место вышли формы женского интеллекта... все знание стало женским» [Ibid., 134 ]. Это находит свою параллель в теории «заговора Водолея» М. Фергюсон, ставшей достоянием немецкой общественности за два года до выхода в свет романа Штрауса [см.: Ferguson]. Таким образом, «сики» являют собой несколько заостренный вариант вполне реальных, распространившихся на Западе в 70 — 80-е гг. группировок, исповедующих синкретическую доктрину new age — симптоматичного явления постмодернистской ситуации. В то же время, как подчеркивает немецкая исследовательница Х. М. Мюллер, «мировоззрение “сиков”... напоминает картину мира Шеллинга и находящихся под его влиянием поэтов раннего романтизма» [Müller, 197 ]. Но вместе с тем этнолог отмечает и очевидные минусы альтернативной социальной модели «сиков». Так, в частности, «они сами догадывались о самой страшной опасности: высокая степень всеядности, которая отличала все разыгрываемые обязанности и связи и держала их вдали от всякой необходимости, в любой момент могла привести к социальному самоопустошению и взрыву изнутри» [Strauß, 120 ]. Другая опасность коренится в отсутствии у «сиков» серьезного телеологического проекта, утрате «воли к борьбе» [Ibid., 138 ]: «следует хотеть чего-то сверх простой мирной жизни, иначе не удастся и она» [Ibid., 120—121 ]. Наконец, «сики» не способны построить свою автаркическую экономику и финансируются отринутым ими обществом как любопытный «социальный эксперимент» [Ibid., 117 ].

В четвертой части («Терраса» — «Валтасар. Сказания наутро после празднества») дискуссия о судьбах современного постиндустриального общества принимает эксплицитную форму. Собравшиеся на террасе персонажи обмениваются пространными речами по общественно-философским и этическим проблемам. (Интертекстами здесь, очевидно, послужили «Пир» Платона и «Беседы немецких эмигрантов» Гете, а если учесть, что затрагиваются и вопросы эстетики, то можно вспомнить также «Разговор о поэзии» Ф. Шлегеля.) Кроме того, Леону Прахту, вновь выступающему под собственным именем, приходится сыграть роль Ганса Касторпа из «Волшебной горы» Т. Манна. Он пассивно внемлет спорам двух идеологов, представляющих различные взгляды на современное общество и пути его развития. В роли обскуранта и пессимиста Нафты выступает отрицатель существующих общественных устоев, логоцентрист Реппенфрис, в роли оптимиста и просветителя Сеттембрини — «модернист» ( der Moderne ) и поборник современной науки Хансвернер. Однако ирония эпохи заключена в том, что именно Реппенфрис отстаивает центрированную на разуме просветительскую картину мира, в то время как «модернист» Хансвернер отстаивает «красоту многообразия» [Strauß, 205 ], апеллирует к современным достижениям естественных наук, «в которых плюральное переплетение связей сняло цепочку причин и следствий» [Ibid., 206 ], ставя, таким образом, по сути постмодернистскую задачу познания глобальной актуальности природы и общества: «Итак, не будем горевать об исчезнувшей глубине, об улетучившейся высоте. Познать всю сложную поверхность — не меньшее достижение человеческого духа, чем его расширение вниз к Матерям и вверх к Отцу» [Ibid., 204 ]. Отповедь же Реппенфриса заключает в себе расхожие аргументы критиков постмодерна, опасающихся воцарения «дивного нового мира» Хаксли: «Вы говорите: “прекрасный пестрый мир!” Я же, напротив, вижу красочное только в фосфорическом мерцании разлагающейся субстанции» [Ibid., 208 ].

Споры четвертой части разворачиваются на фоне всенародного торжества: умер «бледный король», в его лице недвусмысленно угадывается Гитлер. Смущает не только непривычный для канона послевоенной немецкой литературы семантически «нейтральный» образ «худшего из немцев» [Ibid., 186 ], но и время его смерти; ведь содержание бесед на террасе и список присутствующих на похоронах явно указывают на семидесятые годы ХХ в. Однако сатирическое описание траурной процессии, в которой принимает участие весь политический и интеллектуальный бомонд Федеративной Республики, говорит о том, что речь идет вовсе не о физической смерти злодея. Дело в том, что по-прежнему «это общество кормится смертью своего величайшего преступника» [Ibid., 181 ], и за гробом покойника маршируют «примерные демократы и профессиональные антифашисты»: «дух усопшего отнял у некоторых из них не только мораль и критику, но и элементарную основу их доходов» [Ibid., 297—298 ]. Таким образом, речь идет о поиске ориентиров в стране, чья идеология долгое время определялась чистым отрицанием темного прошлого, но спустя десятилетия негативистский импульс иссяк и новые поколения должны обрести позитивные основания своей легитимации. И неминуемо встает вопрос о том, насколько, в самом деле, свободна «свободная демократия». «Свобода и ее долгий бег от творческого огня к опустошающему основу жизни обширному пожару — свобода от рабства и чужеземного владычества, свобода от Бога и природной судьбы, свобода от государственного принуждения и семейных уз, свобода от других, свобода от всех — свободны как никогда, свободны как безумные!» [Ibid., 195 ]. Иными словами, Реппенфрису не хватает в постиндустриальном обществе «свободы для», не хватает трансцендентного телоса — те же претензии высказывал и этнолог к обществу «сиков». Заметим, что именно за Реппенфрисом остается последнее слово в споре: «...без мифов и метафор наш центральный орган, сердце-голова, греза сознания или — называйте его как вам угодно — остается неподключенной к порядку живого» [Strauß, 214 ]. Тем самым Реппенфрис открыто солидаризуется с романтиками, в частности Ф. Шлегелем и Шеллингом, поставившими задачу создания новой мифологии. И эта программа комплементарна к одностороннему эволюционизму Хансвернера. Уместно вспомнить, что первый импульс постмодернистской литературе в ФРГ придал доклад американского профессора Лесли А. Фидлера на симпозиуме во Фрейбурге, где постмодернизм был назван «романтизмом постэлектронной эпохи» [см.: Fiedler, 72 ] и звучал призыв ориентироваться на жанры, в которых «осталась в живых наша мифологическая невинность» [Ibid., 62 ].

С другой же стороны, похороны «бледного короля» в благополучные 70-е — лишь свидетельство того, что вся история, сконцентрированная в «Башне немцев», не воспринимается Штраусом как давнее прошлое, противопоставленное настоящему. В предисловии к роману, используя непереводимую игру слов, автор заявляет, что «вместо истории он будет охватывать многослойное мгновение, одновременное событие» («statt Geschichte wird er den geschichteten Augenblick erfassen, die gleichzeitige Begebenheit» [Strauß, 10 ]). Тема времени — еще одна из сквозных тем «Молодого человека». Уже первые слова вступления к роману «Время время время» демонстрируют авторское стремление продолжить традиции таких великих романов двадцатого века, как эпический цикл М. Пруста и «Волшебная гора» Т. Манна. «Молодой человек» не только роман о своей эпохе, но и попытка построить повествование в соответствии с авторской концепцией хроноса. С первых страниц заявлено намерение автора «противиться стреле времени и поднимать против нее щит поэзии» [Ibid., 15 ]. Время в «Молодом человеке» не линейно, а циклично; оно то и дело образует вместе с пространством единый континуум. Диахронное, каузальное развитие событий уступает место свободным синхронным ассоциациям. Даже реалистическое повествование главы первой оканчивается сюрреалистической картиной бегущих в лунном свете, словно в замедленной съемке, спортсменов, и картина эта носит название «Стоящая стрела времени» [Ibid., 61 ]. Почти все динамично-мистериальное действие во второй части происходит в один-единственный миг, в который деловитая героиня чувствует «открытую сквознякам дыру в своем сознании долга». Единственно возможное толкование сюрреалистических происшествий новеллы «Торговка на высоком краю» 1 , особенно богатой аллегорическими образами, устами «независимого эксперта» дает сам автор: «Мы вполне способны расшифровать и прояснить почти все мотивы и отдельные элементы этого происшествия. <...> Но нам не хватает способности распознать, к какому порядку бытия в конечном счете относится все происшествие. Мы находимся, так сказать, в положении археолога, который нашел на месте раскопок все куски и осколки некоего сосуда, в самом деле все. И, смотри-ка, они точь-в-точь подходят друг к другу, они без швов соединяются в прекрасное по форме целое. Однако они, очевидно, датируются различными эпохами и временными слоями, и сосуд, который удалось так образцово и гармонически реконструировать, не мог существовать ни в какой единственный момент человеческой истории» [Strauß, 130—131 ]. Так получает свое выражение ключевой постмодернистский тезис об одновременности разновременного.

Эта одновременность заключается и в обилии интертекстов, которыми пользуется автор романа, «накладывая» на современную историю многочисленные отсылки к письменной культуре минувших эпох. При этом наряду с дилогией Гете о Вильгельме Мейстере доминируют произведения романтизма — немецкого и зарубежного (например, «Низвержение в Мальстрем» Э. А. По). Порой Штраус использует прием стилизации: так, например, песня «Владыки всех немцев» [Ibid., 90—91 ] напоминает по манере гимны Гельдерлина, а песня Йоссики [Ibid., 293 ] — лирику Эйхендорфа. В романе приводятся даже прямые цитаты из Герреса [Ibid., 139 ] и Новалиса [Ibid., 315 ]. Преимущественно из романтических мотивов конструируются вставные новеллы: так, та же «Торговка на высоком краю» включает реминисценции к «Королю-лягушке» братьев Гримм, а обладание чудодейственным камнем заставляет вспомнить «карбункул» Гофмана, только на сей раз ему соответствует опал — по своей символике «женский лунный камень» [Lücke, 74 ], что диктуется актуальным полом протагониста. История неудачливой художницы-реставраторши Альмут обнаруживает сходство с новеллой Гофмана «Церковь иезуитов в Г.», а лихорадочное бегство Леона с траурного торжества через фантастический луна-парк все обставлено «элементами романтического пазла, преобразованными таким образом, что они становятся «кошмарными иллюзиями» [Krajenbrink, 176 ]. (Это наблюдение М. Крайенбринк тут же подтверждает конкретными примерами.) Недаром, скитаясь среди этого паноптикума знаков, утративших референциальное содержание, Леон в конце концов восклицает: «Лучше физическая смерть, чем эта синтетическая вечность!» [Strauß, 313 ].

В самом деле, многочисленные романтические мотивы в «Молодом человеке» фигурируют большей частью в пародийных либо отталкивающих контекстах. Так, например, во второй части героиня отправляется в полный чудес лес — традиционный топос романтических сказок, представляющий собой альтернативу социуму, погрязшему в прозе жизни. Однако в данном лесу проживает «потаскуха-отшельница», что являет собой откровенную травестию мотива романтического эремита. Лес представляет собой свалку индустриальных отходов общества потребления, а также место варварской охоты на людей: здесь не только проживает кровожадный оборотень, но и шествует в буквальном смысле пожирающая самое себя колонна, повторяющая вертикально-иерархическую структуру реального социума, от которого нигде нельзя спрятаться. (Это шествие «зеркально» отобразится в четвертой части.) Торговка, воспарившая к небесам на своей кровати, в буквальном смысле спускается с небес на землю с помощью тривиального вертолета. После своих скитаний по лабиринту Леон обнаруживает под ногами комок земли с лицом Йоссики: исследователями не раз отмечалось [см.: Herwig, 210 ; Lücke, 29 ], что здесь прослеживается явная параллель с «Генрихом фон Офтердингеном» Новалиса, где заглавный герой узрел лицо своей будущей возлюбленной в голубом цветке. Но «изнанка» лица Йоссики у Штрауса подчеркнуто прозаична, не романтична, как не романтичен, по сути, и сам катаклизм, приведший к незавидному положению героини. Оказывается, она разлетелась на куски, выбирая между двумя творческими стратегиями, предложенными «двумя искателями талантов», — заботой о долгой посмертной славе и сиюминутным прижизненным статусом «звезды». Вообще же, что касается исканий в традиционно романтических сферах искусства и любви, то общий итог неутешителен: все художественные амбиции героев романа при столкновении с требованиями реальности терпят крах. Показательна история Альмут, перфекционистки и идеалистки, которой не хватало в работах коллег-реставраторов «способности к восхищению» [Strauß, 279 ] произведениями искусства прошлого. Она чувствовала, что «наша самая современная, самая бережная забота о них добавляет к ним нечто несозвучное, несовершенство, от которого мы не можем больше их избавить»; «И именно там, где работа удается нам более всего, мы оказались попросту ловкими фальсификаторами!» [Ibid., 282—283 ]. Но полная творческая неудача самой Альмут показывает, что романтический идеал искусства как приближения к абсолюту в наше время неосуществим. «Вместо этого Штраус заставляет его вращаться в абсолютной имманентности», — резюмирует З. Берка [см.: Berka, 197 ]. Определенный результат приносят лишь поиски героем возлюбленной, но, в отличие от Б. Делиивановой, мы не склонны однозначно утверждать, что Леон «обрел как высшую ценность платоновский эрос» [см. об этом: Deliivanova, 171 ], ибо открытым остается вопрос, достигается ли в финальном любовном союзе романтическое unio mystica — его бесконфликтность и долговечность впрямую ставится под сомнение [ср.: Strauß, 375 ]. В любом случае, Леон и Йоссика не благоденствуют в «царстве поэзии», а решают повседневные проблемы реальных будней. Все путешествия героев в мир фантазии и превращений заканчиваются возвращением в социум. Таким образом, Штраус демонстрирует амбивалентное отношение к романтизму: его протагонисты заворожены стремлением к романтическому идеалу, но постоянно сталкиваются с его практической недостижимостью.

Не случайно вся последняя часть романа Штрауса посвящена встречам и полемике Леона с «романтиком электронной революции» [Strauß, 369 ] — бывшим наставником, режиссером и актером театра и кино Альфредом Вайгертом, некогда снискавшим широкую популярность под псевдонимом Оссии. Надо отметить, что в соответствии с «кольцевой» логикой структуры романа здесь происходит возвращение к реалистическому повествованию, что находит свое выражение и в подчеркнуто «будничных» обстоятельствах жизни протагониста. Леону Прахту уже за тридцать, он оставил стезю художника, работает в фотоархиве одной газеты. Судя по всему, он пребывает в глубоком подчинении своим амбициям изменить мир с помощью искусства. Не меняет он своей позиции и по ходу бесед с бывшим наставником, который тщетно старается уговорить его к сотрудничеству над новым фильмом. Некогда Оссия слыл хранителем традиций, «которые давно уснули в памяти нации и пробуждались, сотрясенные смехом» [Ibid., 333 ]; широкой популярностью пользовался образ, созданный Оссией-комиком — «героический болван»; причем сам он признается: «если кто и рассматривал меня как очередного Дон Кихота, то я хотел бы по этому поводу заметить, что целью моей борьбы было исключительно сохранение крыльев ветряных мельниц» [Strauß, 369 ]. Итак, прежде «Оссия играл последнего рыцаря Священого ордена индивидуума», но сейчас он обитает в отеле-башне — «шедевре постмодернистской гостиничной архитектуры, не покидая ее и постепенно утрачивая представление о жизни реального социума. В последней части пронизывающий все повествование мотив «башни» приобретает дополнительное значение — значение «башни из слоновой кости»; кроме того, Б. Люкке справедливо видит здесь параллели с затворничеством короля Амфортаса из «Парсифаля» Вольфрама фон Эшенбаха и Сигизмунда из «Башни» Г. фон Гофмансталя [ср.: Lücke, 110 ]. При этом Оссия-художник ныне бесплоден и, по замечанию Йоссики, «дегенерирован» [Strauß, 356 ]; это подчеркивается и внешним обликом бывшего любимца публики: он подурнел, заплыл жиром, опустился. Все, на что хватает сейчас его творческой фантазии, — отдельные эскизы, заметки, планы, из которых не суждено появиться новому фильму. В них Леон поначалу не видит «никаких эмбриональных клеток и плодовых семян, один лишь распад субстанции» [Ibid., 381 ].

Заметим, что в характеристике отеля единственный раз в романе упоминается понятие «постмодерн». При этом его коннотация скорее отрицательна: об этом свидетельствует и образ жизни ее обитателя Оссии, и «большое облегчение», которое чувствует Леон при расставании с бывшим учителем. Похоже, тот сам склонился к покорности перед требованиями действительности. «Всякая история, — заявил Оссия, — есть нахальное вмешательство в творческий беспорядок полноты жизни. Все, что я имею сказать, это куча ерунды. Единственная форма выражения, которая приближается к истине, — куча ерунды (в оригинале: ein Haufen Zeugs » [Ibid., 349 ]). Однако заметим, что последнее слово в разговоре Леона с Оссией остается именно за старшим: «Я приду снова, — сказал Оссия тихо и трезво, — ты это увидишь» [Ibid., 388 ]. В результате Леон уносит из «башни» журнал заметок Оссии. Мы можем рассматривать это как творческое завещание, оставленное Леону. В действительности в нем обнаруживаются и «эмбриональные клетки», и «плодовые семена» — отдельные идеи и мотивы, из которых вырастает собственно роман «Молодой человек». В этом смысле принципиальным является сам выбор имени автора заметок: с одной стороны, все буквы слова Ossia содержатся в Yossica — имени единственного персонажа романа, который продолжает успешно заниматься искусством, с другой же стороны, достаточно добавить всего одну букву, чтобы получилось Ossian — псевдоним самого знаменитого мистификатора в истории литературы. Роман Штрауса и есть ироническая мистификация традиционного «романа воспитания», в которой игровая, субверсивная интенция релятивизирует «серьезную» проблематику, не снимая ее противоречия и не осуществляя триадический синтез, к которому тяготели романтики. В то же время, подобно заметкам Оссии, роман Штрауса обладает нелинеарной, фрагментарной структурой, напоминающей такие образцы, как «Люцинда» Шлегеля, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, «Годви» Брентано. Х. Хервиг определяет его жанровую принадлежность как арабеск [Herwig, 205 ]. Но ближе всего эта структура к «Годам странствия Вильгельма Мейстера» Гете, где скрепой между разрозненными фрагментами выступало транслирующее их «общество башни» с его просветитительским метанарративом. В романе Штрауса «башня» вездесуща; в той или иной форме она высится посреди каждой из пяти частей, но каждый раз она являет себя «лестницей в никуда»; иными словами, «башня» как элемент лабиринта повторяющихся мотивов есть, а «общества башни» нет. Штраус свободно играет с литературной традицией, в том числе с традиционными метанарративами, не стараясь примирить их, позволяя им сосуществовать и спорить друг с другом, не приходя к единой точке зрения. Эстетика постмодерна предполагает тотальный диссенсус, «мозаичную» картину мира, складывающуюся из разнородных компонентов.

Вместе с тем обилие романтических тем, мотивов и цитат в романе Штрауса свидетельствует о том, что постмодернизм сохраняет либо реанимирует многие приоритетные романтические ценности, хотя и не абсолютизирует их.

«Молодой человек» — лишнее свидетельство того, что в произведениях современных авторов оживают такие черты литературного романтизма, как отрицание классического мимесиса, мифологический тип миромоделирования, ироническое отношение к любой реальности — внешней, внутренней, фикциональной, сомнение в тождественности субъекта самому себе. Недаром программное заявление немецкого писателя-постмодерниста К. Модика «проигрывать жизненные возможности, симулировать модальности опыта» [Modick, 30 ] перекликается с известным тезисом Н. Я. Берковского в отношении одного из важнейших принципов романтизма: «возможность, а не заступившая ее место действительность — вот что важно было для романтиков» [Берковский, 37 ]. Но вместе с тем две художественные парадигмы обнаруживают и ряд существенных отличий. Как известно, изначально романтизму была присуща «воля к системе»; даже ирония романтиков была формой «парадоксальной диалектики». Плюрализм реальностей для них предполагал их иерархическое соподчинение, символическое выражение трансцендентного через имманентное. Постмодернизм же, как видно на примере романа Штрауса, приемлет как данность множественность равноправных картин мира, принципиальную фрагментарность и разнородность элементов наличного бытия. Кроме того, в «Молодом человеке» релятивизируется провозглашенная романтиками эмансипация искусства и любви, что предвосхищает развенчание художнической идолатрии в «Парфюмере» П. Зюскинда и концепта «любви художника» в «Сестре сна» Р. Шнайдера. «Молодой человек» отрицает легитимность всякой эмансипации, индифферентно относясь и к любым бинарным оппозициям, и к требованию их снятия, находя радость именно в невозможности синтеза, в мирном сосуществовании не двух, а бесконечного множества конституирующих мир (точнее, миры) гетерогенных элементов.

Вместе с тем отметим, что характер отсылок к корпусу романтической литературы в «Молодом человеке» носит преимущественно гипертекстуальный характер. По Ж. Женетту, «гипертекстуальность — это любое отношение, связывающее текст B (гипертекст) с текстом A (гипотекст), производным от которого он является: она предполагает не отношение включенности, но отношение прививки» [цит. по: Пьеге-Гро, 55 ]. Скажем, такие фрагменты романа Штрауса, как «Лес» и «Торговка на высоком краю», местами читаются как «прививка», как стилизация романтических фантастических сказок. Дух литературы романтизма «разлит» по произведению Штрауса, и далеко не всегда конкретные «гипотексты» подлежат выявлению. Тем самым в «Молодом человеке» находит отражение специфически постмодернистское понимание интертекстуальности как бессознательной, трудно осознаваемой самим автором переработки всей библиотеки произведений, написанных прежде. Словно о романе Штрауса, полемизируя с «теорией источников», писал Р. Барт: «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат…» [Барт, 418 ]. Таким образом, «Молодой человек» и в этом отношении предвосхищает «Парфюмера» и «Сестру сна» — постмодернистские «гипертексты», «сотканные» из референций к литературе прошлого, однако же нигде не обнаруживающие прямой цитации. Б. Штраус иногда прямо «намекает» на те или иные конкретные романтические сочинения, но в первую очередь он стремится создать современный роман в русле романтической литературной эпохи в целом. Его произведение полемизирует с наследием романтизма и в то же время является свидетельством глубокого уважения к нему, доказательством непрерывности литературной традиции.

Примечания

1 Еще одна игра слов. «Die Händlerin auf der hohen Kante» можно понимать и как «Торговка на черный день», «Торговка на сберегательном счету».

**Список литературы**

Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М., 1994.

Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.

Кочергина И. А. Мифология и современность в драме Бото Штрауса «Каллдевей, фарс» // Начало : сб. ст. Вып. 5. М., 2002. С. 230—237.

Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности : пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2008.

Шарыпина Т. А. Мифический элемент в драматургии объединенной Германии (Бото Штраус. «Итака») // Вестн. Нижегород. гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2007. № 2. С. 292—297.

Berka S. «Vorsicht Lebensgefahr». Die Spätfolgen der Romantik bei Botho Strauß // Tunner E. (hrsg.). Romantik — eine lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne. Amsterdam ; Atlanta, 1991. S. 187—208 (Amsterdamer Beiträge zur modernen Germanistik; Bd. 34).

Deliivanova B. Ein Bildungsroman der Postmoderne. «Der junge Mann» von Botho Strauß // Germanica. 1995/96. Jg. 2/3 (Sofia). S. 159—174.

Ferguson M. Die sanfte Verschwörung. Persönliche und gesellschaftliche Transformation im Zeitalter des Wassermanns. Basel, 1982.

Fiedler L. A. «Uberquert die Grenzen, schließt den Graben!» : Über die Postmoderne // Welsch, Wolfgang (hrsg.) Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion. Weinheim, 1988. S. 57—74.

Funke P. M. Über das Höhere in der Literatur. Ein Versuch zur Ästhetik von Botho Strauß. Würzburg, 1996.

Herwig H. «Romantischer Reflexions Roman» oder erzählerisches Labyrinth? Botho Strauß: Der junge Mann (1984) // Der deutsche Roman nach 1945 / Brauneck M. Bamberg, 1993. S. 203—214.

Krajenbrink M. «Romantiker der elektronischen Revolution»? : zur Verwendung romantischer Elemente in Botho Strauß «Der junge Mann» // Tunner Erika (hrsg.) Romantik — eine lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne. Amsterdam ; Atlanta, 1991. S. 159—185 (Amsterdamer Beiträge zur modernen Germanistik; Bd. 34).

Lücke B. Botho Stauß. «Der junge Mann» : Interpretation. München, 1991.

Modick K. Kreisquadraturen im Wasserglas : ein Selbstgespräch // Neue Rundschau, 1993. Jg. 104, Heft 3. S. 23—35.

Müller H. M. Transformationen romantischer Inspirationsquellen im «Jungen Mann» von Botho Strauß // Labroisse G., Knapp G. P. (hrsg.) Literarische Tradition heute. Amsterdam , 1988. S. 181—199 (Amsterdamer Beiträge zur modernen Germanistik; Bd. 24).

Novalis. Werke / hrsg. von Gerhard Schulz. München, 1981.

Strauß B. Der junge Mann. München ; Wien, 1984.