



УДК 830 (091):801.731

М. С. Потёмина**БЕРЛИН В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Рассматривается аллегорическое изображение Берлина в романах современных немецких авторов. Прослеживается, каким образом восточные и западные писатели создают в своих произведениях после 1989–1990 гг. новые урбанистические пространства, наполненные апокалиптическими метафорами. Реализация концепта «объединенный Берлин» анализируется в контексте основных современных концепций городского ландшафта.

The article considers the allegorical image of Berlin in the contemporary german novel. It is discussed how apocalyptic images are used to create the urban space of Berlin by the western and eastern writers after the reunification. Special emphasis is given to the contemporary concept of the antiutopian urbanization.

Ключевые слова: Берлин, Объединение, художественный текст, постмодернизм, антиутопия, В. Хильбиг, П. Ваверчинец, А. Ноймайстер, Т. Хеттхе.

Key words: Berlin, reunification, fiction, post-modernism, antiutopia, W. Hilbig, P. Wawerzinek, A. Neumeister, Th. Hettche.

Берлин как место действия многих современных романов не раз становился предметом научного интереса: В. Беньямин [2] обнаружил в литературе фигуру фланера как специфического субъекта современного города, немецкие исследователи Э. Гримм [6] и Ф. Лангер [13] изучают берлинские романы в ракурсе постмодернистской концепции городского критицизма, большое значение для понимания любого современного произведения о мегаполисе также приобретают теория гетеротопии урбанистического пространства М. Фуко [4] и триалектика пространства А. Лефевра [15].

В основе большинства (пост)модернистских концепций городского ландшафта в литературе заложена идея «взаимозаменяемости современных метрополий»* [6, S. 18], их нереальности, моделируемости в контексте глобализации и стремительного развития новых коммуникационных и информационных технологий. Доминирующим лейтмотивом в современной литературе о мегаполисах становится напряженный конфликт между создаваемыми авторами взаимозаменяемыми картинами городов-мегаполисов и стремлением героя произведения придать пространству, с которым связаны его воспоминания о «повседневных», частных, имеющих для него идейную ценность событиях, неповторимые, индивидуальные черты.

Благодаря Объединению Германии у большинства восточных и западных немецкоязычных авторов появляется шанс сформировать новое художественное пространство. Преображенный Берлин оказывает

* Здесь и далее перевод наш. — М. П.



ся центром общественно-политической и частной жизни, пристанищем для ищущих свою идентичность героев. «Берлин, — по мнению Ф. Лангера, — следует рассматривать как площадку для реализации постмодернистской политической парадигмы, как возможную и необходимую литературную утопию, сконструированную для ставшего атопическим в свете глобализации и плюрализации общества» [13, S. 20].

С утопическим восприятием потерянного города и воссозданием его идеальной модели в воспоминаниях связано метафорическое представление о Берлине как об Атлантиде (Й. Шпаршу «Комнатный фонтан»). Однако настоящее и будущее объединенной столицы, вполне в духе антиутопии и даже дистопии, показано писателями достаточно пессимистично. Они зачастую создают неоекспрессионистские картины жизни потерянного, раздавленного переменами человека, а также альтернативные апокалипсические сценарии Объединения. Берлин, с одной стороны, воспринимается как «не-место», «место, которого нет», а с другой — как реальное пространство, в котором сталкиваются модулы воспоминания и забвения, частного опыта и глобальных общественно-политических изменений, мгновения и вечности.

Как в теории гетеротопии М. Фуко «другие места» (кладбища, зеркала, библиотеки и пр.) и вытесненные воображаемыми пространствами воспоминания могут стать отправной точкой для критического изучения идеологизированных пространственных концепций [4], так и во многих произведениях современных немецких писателей отдельные пространства, в которых находится или внезапно обнаруживает себя герой (руины, граница, больница), дают ему ключ к расшифровке города как места историко-политической рефлексии. Эти пространства неразрывно связаны с так называемым пространством репрезентации триалектики А. Лефевра, которое включает в себя эмоционально нагруженные образы, символы и смыслы, мифы и легенды.

В этом контексте представляется интересным проанализировать основные маркеры изображения Берлина, которые встречаются в романе «Я» («Ich», 1993) Вольфганга Хильбига. Автора романа, который рассматривается исследователями как «самое комплексное выражение дискурса отчуждения» [12, S. 24] в литературе после Объединения, отличает постструктуралистский взгляд на ГДР. По мнению Сюзанны Ленданфф, в восточной части Германии тоталитарное государство долгое время создавало видимость идеального общества, некую иллюзорную реальность. Стратегия создания в сознании граждан ГДР искаженных представлений о мире выстраивается, как отмечает исследовательница, по законам логики теории симуляции Жана Бодрийара [14]. Согласно теории симулятивности действительность полностью превращается в знаковую систему сигнификатов, которые оказываются несамотождественны и больше не имеют с ней связи [14, S. 213]. Социалистический Восток воспринимается как столица постмодернистского взгляда на жизнь как на имитацию и притворство.

В романе рассказывается о писателе, который в свое время был рабочим в одном из захолустных городков в Саксонии. Под давлением службы госбезопасности ГДР он становится неофициальным осведомителем и переезжает в Берлин. Согласившись сотрудничать со штази, ге-



рой теряет собственное «я», его имя сокращается до инициалов М. В., В. или С., во всех официальных документах он теперь значится под псевдонимом Камбер. В романе «Я» Хильбиг рассказывает о том, как потеря имени связана с потерей собственного «я». Работа в качестве негласного сотрудника госбезопасности больше не позволяет герою говорить о себе в первом лице. Когда он повествует о себе, он имеет в виду другого человека, более не идентичного его старому «я». М. В. цитирует самого себя и рассказывает о ком-то, кого больше не существует. Теперь он ведет бытие тени писателя, за которым следит и который известен ему под псевдонимом Чтец (Reader).

Камбер, alias М. В., передвигается из одного конца города в другой по подвальным лабиринтам Берлина и вечерами подслушивает высказывания писателей, обсуждающих запрещенные книги. Чтения тайно проводятся на задворках квартала Пренцлауэр Берг, известного свободомыслием жителей — представителями интеллектуальной элиты Берлина.

В романе проводятся параллели между слежкой осведомителя за своим объектом и деятельностью писателя. М. В. пытается проникнуть в суть непостижимых и загадочных событий, которые происходят одновременно во всех частях города. Тайная жизнь мегаполиса особенно активно «пульсирует» в его катакомбах, подвалах и на станциях метро. Именно здесь, под землей, в месте, где так скверно пахнет затхлостью, где каменные стены сыреют, плесневеют и отваливаются слоями, в своем разлагающемся и все же незыблемом подполье писатель чувствует себя как дома, только здесь он может смутно что-то чувствовать и пытаться размышлять. Большую часть времени Камбер, он же М. В., проводит под землей, под берлинской улицей Норманенштрассе, то есть прямо под штаб-квартирой Министерства госбезопасности ГДР, глядя на бетонную преграду, которая является продолжением Берлинской стены под землей. Так же как и крот из рассказа «Нора» Ф. Кафки, герой Хильбига чувствует себя относительно защищенным в каменном мешке подземного города, перед стеной, за которой находится недостижимый Запад и которая символизирует для него одновременно ГДР и границу его сознания, его свободы. Здесь он пытается реконструировать свою предыдущую жизнь: «...как из М. В. он превратился в Камбера, действительность — в объект слежки, опыт, взгляды и предположения — в протоколы, знаковые системы, сплошную симуляцию, проглотившую действительность?» [1].

Главный герой, вынужденный самостоятельно разбираться в симультанных перипетиях жизни города, озабоченный поисками информации, необходимой для реабилитации своего «я», чувствует себя опустошенным. Объектом его наблюдений становится в первую очередь сам город. Берлин в его представлении находится в постоянной осаде: «Когда в 18.00 продуктовые магазины закрывались, город вымирал; за какие-то полчаса между домами, которые сразу и одновременно, казалось, были заперты на засовы и на замки, устанавливалось молчание. Было ощущение, что город предупредили о нападении вражеских сил; молчание, сбившиеся в кучу, дома застыли, словно в ожидании исполинского, разрушительного, все превращающего в развалины удара» [9, S. 121].

Маркерами города у В. Хильбига становятся такие образы, как «преисподняя», «подземный мир подвалов, каналов и котелен» [5,



S. 65], здесь же часто создаются любимые автором апокалипсические «пейзажи руин» («Trümmerlandschaften»).

Не только город автор считает симуляцией и параллельным миром, все, что его окружает, кажется ему зыбким и обманчивым. Писатель, за которым следит Камбер, сам оказывается неофициальным сотрудником штази и, в свою очередь, наблюдает за М. В. В конце концов становится понятным, что все действующие лица романа — сотрудники штази, которые наблюдают друг за другом. Вся жизнь граждан ГДР представлена в бесконечных протоколах, текстах, которые необходимо перепроверять через другие тексты. Мир Берлина — вымышленный «запротоколированный», а государство — «смоделированная система» [18], виртуальная действительность, которая лишь выдает себя за действительность.

В рассказе «Запах книг» («Der Geruch der Bücher», 1994) В. Хильбиг также использует привычные для своей прозы мифические образы: метафору омертвевшего города и занятых «косметикой земли» «кочегаров» — писателей [8, S. 26]. Я-рассказчик смотрит из окна своей затхлой съемной квартиры на засыпанный снегом Берлин, символически изображенный как застывшее, неподвижное и безжизненное пространство. В тексте часто встречаются символы смерти и разложения, которые отражают настроения и самоощущение главного героя.

Рассказчик живет один в пустующей квартире, предоставленной ему русским знакомым, среди книг, которые ассоциируются у него с пеплом, оставшимся после сгорания угля в кочегарке, и смертью: «Это был запах смерти» [8, S. 24]. У героя даже есть предположение, почему отсюда «сбежал» предыдущий квартиросъемщик: «Возможно, он чувствовал себя также, как и я, прибыв в этот невероятный город, книги испускали свой дух... обесцененные, они издавали смрад разложения, поскольку в своей стране они были запрещены и объявлены вне закона» [8, S. 28]. Бесплезность протестных высказываний подпольных поэтов становится очевидной в конце рассказа. Мир книг — искусственный, ненастоящий: «...высотой в вавилонскую башню мы нагромождали один трактат на другой, чтобы соорудить источник мудрости. В итоге из этого получились только такие косметически подправленные воображением метрополии, как... сверкающий огнями Манхэттен и этот Берлин» [8, S. 30].

Герои В. Хильбига пытаются вступить в борьбу за автономию писательского слова, однако их тоже перемальвает «урбанистический молот Берлина» [9, S. 20].

Образ Берлина как место военных действий и символической смерти встречается и у других авторов. Достаточно вспомнить роман «Нох» Т. Хеттхе, в котором тело персонифицированного Берлина, представшего перед читателем в образе женщины-убийцы, испещрено символами исторической памяти: «"Моя кожа — топография войны", — подумала она. — "Планы и интриги, бои в окопах, партизанские отряды, союзы и ультиматумы..."» [7, S. 116]. Центр города, особенно пространство вокруг Берлинской стены, воспринимается героиней как «ничья земля», а граница, разделявшая его еще недавно на две части, — только недавно зарубцевавшейся раной: «В то время как вокруг формировались дома и улицы и как новые слои кожи отмирали, отшелушивались



и вновь возникали, здесь была ничья земля, прожилок раны, рубцовая ткань, нечувствительная ко всему, нервы окончательно рассечены и трещины на коже открыты» [7, S. 78]. Объединение воспринимается героиней как жестокий садистский акт: «С удивлением она смотрела на то, как вдоль стены рубец, оказавшийся прямо по центру города, разошелся, как плохо зажившая ткань. Как ярко освещалось это место и торпливо вбивались в нее раневые крючки. Сверкающей сталью в мясо, чтобы теперь полностью разодрать обескровленную натяжением белесую соединительную ткань рубца» [7, S. 79]. После мучительного блуждания по городу в ночь Объединения, пройдя все «круги ада» и приняв свершившиеся изменения, в декорациях старого анатомического музея забывшая свое имя и потерявшая идентичность героиня постигает свое истинное предназначение. Объединение представлено в книге и как череда извращенных сексуальных практик, в которых принимает участие героиня (персонифицированный западный Берлин) и ее изуродованное экспериментами тоталитарного государства восточное alter ego.

Достаточно часто Берлин метафорически описывается в литературе как «[уличная] девка, распутница Вавилона» («Hure Babylon»). Так, например, в романе П. Ваверчинека «Мой Вавилон» («Mein Babylon», 1995) город изображается как объект вожделения, жертва страстного желания «чужаков» покорить его. Приезжающие сюда мечтают стать частью большого города, а с ним — и общества потребления. Восточный Берлин сатирически представлен как место, желанное провинциалами, «город мечты» [19, S. 62]. Одновременно Вавилон символизирует средоточие пороков современного мира, он «великий город», живущий по законам, ведущим его к упадку и гибели.

На первый план созданного автором исторического портрета города выдвигается жизнь главного героя-представителя искусства, которая проходит на фоне расцвета и распада субкультуры Восточного Берлина. «Мой Вавилон», по мнению С. Леданфф, — «прощальная песнь мифу, созданному вокруг квартала Пренцлауэр Берг» [14, S. 224]. В рассказе прослеживается критика отмирающего города. Едкая сатира направлена также на его жителей — представителей богемы, считающих себя исключительными, избранными личностями. Похожая тема поднимается Райнхардом Йирглем в романе «Собачьи ночи» («Hundsnächte», 1997). Берлин у него — «чванливый монстр, спазмирующий на все, что кажется ему провинциальным» [10, S. 219].

Городские жители Вавилона П. Ваверчинека предаются излишествам, ведут жизнь, ориентированную не на созидание, а на потребление. Заключительным аккордом распада города становятся картины Берлина, фиксируемые рассказчиком. Отличительная характеристика города — давящая на героя пустота, мертвая тишина и скука.

В рассказе «Соль и кровь» («Salz im Blut», 1990) А. Ноймайстер рассматривает Берлин как символ, аккумулирующий в себе все изменения, связанные с разделением и объединением Германии. Рассказчик отмечает: «Я рассматриваю всю Германию как Берлин, ГДР — как Восточный Берлин, ФРГ — как Западный Берлин. В Потсдаме, скорее всего, достаточно быстро решили, как следует разделить главную часть двенадцатилетнего рейха: пролетская треть города на прокуренном Вос-



токе — русским, другие чистенькие две трети — западным союзникам. Даю голову на отсечение, что это соответствует правде!» [17, S. 61].

Если Берлин — центр немецкой Вселенной, то и «каждый берлинец автоматически становится специалистом в немецких обстоятельствах» [16, S. 119], — считает герой романа Андреаса Ноймайстера «Растолкование» («Ausdeutschen», 1994). Для рассказчика это повод 1 октября 1990 г. отправиться со своим фотоаппаратом туда, где в данный момент «происходит история». Он отсчитывает последние часы жизни Восточного и Западного Берлина и фиксирует свои впечатления на бумаге. Правда, сам исторический момент — празднование Объединения — он опускает в своем описании, ограничиваясь лишь упоминанием фейерверка, устроенного в честь столь важного исторического события: «Последние часы Западного Берлина как Западного Берлина. Вскоре он станет западной частью Берлина. Пироман не откажет себе в фейерверке. Двадцать четыре ноль ноль, в этот момент сталкиваются два дня, и только один останется в итоге. Вот и все.

Третьего заснул, четвертого выспался. Пятого обратно к живым» [16, S. 25].

Пробел в тексте говорит о том, что повествователь не может или не хочет рассказывать о дне Объединения. Такая визуальная организация текста — стилистический прием, часто используемый представителями неоавангардного направления в искусстве. Пробелы в конкретной поэзии, например, могут пониматься как нежелание позитивно высказаться по поводу события. Сдержанность языкового выражения переживаемого в полной мере соответствует общему настроению героя. Избегая описания празднования Объединения перед Рейхстагом и у Бранденбургских ворот, он игнорирует как кульминацию общественно-политических перемен, так и значение этого исторического события для него самого [16, S. 135]. С другой стороны, пропуск в тексте выполняет и выделяющую функцию, которая не позволяет читателю «перепрыгнуть» через пустоты, обладающие серьезным семантическим потенциалом. Благодаря пробелу в тексте ночь 3 октября 1990 г. все же воспринимается как нечто значительное и особенное.

Как и его предшественники, А. Ноймайстер использует «любовную метафорику» при описании процесса воссоединения Восточного и Западного Берлина. Проблемы, сопровождающие процесс слияния ГДР и ФРГ, иронически показаны через аллюзию на известное высказывание В. Брандта: «Как-нибудь вместе срастется то, что некоторым образом составляет одно целое» [16, S. 72]. Добавленное в оригинальное высказывание бывшего канцлера ФРГ словосочетания «как-нибудь» и «некоторым образом» дают понять, что единство нации и сближение восточных и западных немцев все еще остается утопией.

Герой романа Ноймайстера «Растолкование» приезжает в Берлин, чтобы понять его, но так и не осваивается, не становится его частью. Он занимается поисками дополнительной информации о городе и пытается составить свое представление о нем, но читатель так ничего и не узнает из рассказа героя об атмосфере, царящей в Берлине, или о его облике. Отношение героя к городу — это игра, основанная на притяжении и отторжении, чувствах, которые он испытывает, думая о нем. Ему



кажется, что сам он «принимает» город, а вот мегаполис не только не открывает ему свои объятия, но и забирает у него последние силы. В тексте часто встречаются слова-антонимы, означающие близость и дистанцию, движение и стагнацию.

Поскольку рассказчик — фотограф, его восприятие города связано с профессиональным интересом. Вместо вербального описания, он документирует происходящее и передает свои впечатления через медиум фотографии. Техника моментального снимка переносится и на литературную форму представления событий, что создает впечатление поверхностно-легкомысленного, «плакатного» восприятия действительности героем. Предложения комбинируются произвольно, стоят обособленно, не имеют внутренней связи. Как мотивы фотографа, так и темы, которые поднимает рассказчик, часто сменяются, отрывочности запечатленного на фотографии мгновения жизни соответствует фрагментарность структуры текста. Цели, которые ставят перед собой фотограф и автор текста, схожи. Посредством технических коммуникативных средств они пытаются удержать мгновение, зафиксировать впечатление и таким образом сохранить от забвения окружающие их картины и образы.

«Фотографии должны быть четкими, а правда убедительной», — считает герой [16, S. 109]. Тем не менее не все у него получается, как задумывалось. Его постоянно преследуют мелкие неудачи — то неправильное освещение мешает сделать четкий кадр, то замерзший растворитель в фотоаппарате не позволяет зафиксировать важный исторический момент. Неудачные фотографии, по мнению У. Бремер, показывают, что фотограф не в состоянии зафиксировать все как есть, да и вообще любой вид репродукции истории и ощущений свидетелей ее изменений невозможен [3, S. 136]. Ни через технику, ни вербально герой не может выразить свои ощущения. Картины Берлина изменяются или сменяются другими моментально. Город находится в постоянном движении. Цель героя — запечатлеть в фотографии Берлин в момент «исторического перелома» — оказывается недостижимой.

Для ряда современных авторов характерно символическое представление Берлина. Писатели используют неоэкспрессионистский стиль повествования, создают урбанистические пространства; герои произведений, как правило, предаются рефлексии по поводу общественно-исторических изменений в стране и поиску собственной идентичности.

Критический разбор настоящего и прошлого восточными писателями не ограничивается темой меланхолического прощания с ГДР, которая так часто поднималась в ранних романах Объединения. Напротив, они принимают и перерабатывают свое прошлое, создавая поистине апокалипсические сценарии прошлого, настоящего и будущего мегаполиса. Берлин изображается ими с помощью заряженных негативными коннотациями метафор.

У западных писателей в изображении Берлина часто преобладают иронические интонации. Авторы «играют» с городскими артефактами, в том числе с вариантами названий Берлина, их герои открывают для себя различные грани «незнакомого» города, трансформируют и деформируют его



ландшафты. Важные для восточных немцев исторические события западными писателями часто нивелируются, их значение преуменьшается.

Берлин, таким образом, приобретает в современной немецкой литературе неповторимую идентичность. Благодаря воздвигению Берлинской стены и ее последующему разрушению город получает уникальный статус, позволяющий ему еще долгое время занимать как в культурном, так и в литературном ландшафте особое место в ряду больших современных мегаполисов.

Список литературы

70

1. *Baumgart R.* Quasi Stasi. Wolfgang Hilbigs Vermutungen über die Welt und sein Roman «Ich». URL: <http://www.zeit.de/1993/41/quasi-stasi> (дата обращения: 05.12.2012).
2. *Benjamin W.* Das Passagenwerk. Frankfurt a/M., 1983.
3. *Bremer U.* Visionen der Wende. Eine textanalytische Untersuchung erzählerischer Prosa junger deutscher Autoren zur Wiedervereinigung. Osnabrück, 2002.
4. *Foucault M.* Die Heterotopien. Der utopische Körper. Frankfurt a/M., 2005.
5. *Grimm E.* Im Abraum der Städte. Wolfgang Hilbigs topographische „Ich“ — Erkundung // Text und Kritik. München, 1994. H. 123: Wolfgang Hilbig.
6. *Grimm E.* Semiopolis. Prosa der Moderne und Nachmoderne im Zeichen der Stadt. Bielefeld: Aisthesis, 2001
7. *Hettche T.* Nox. Köln, 2002.
8. *Hilbig W.* Der Geruch der Bücher // Text und Kritik. München, 1994. H. 123: Wolfgang Hilbig.
9. *Hilbig W.* Ich. Frankfurt a/M, 1993.
10. *Jirgl R.* Hundsnächte. München, 1997.
11. *Jung W.* Idylle und Terrordrom. Berliner Mythen der neunziger Jahre // Das Argument. Jg. 40, H. 6. Berlin, 1998.
12. *Jung W.* Welch eine Simulation war doch diese Wirklichkeit // Text und Kritik. München, 1994. H. 123: Wolfgang Hilbig.
13. *Langer Ph.* Kein Ort. Überall. Die Einschreibung von «Berlin» in die deutsche Literatur. Berlin, 2002.
14. *Ledanff S.* Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989 — 2008. Bielefeld, 2009.
15. *Lefebvre H.* The Production of Space. Oxford, 1991.
16. *Neumeister A.* Ausdeutschen. Suhrkamp Verlag Frankfurt a/M., 1994.
17. *Neumeister A.* Salz und Blut. Frankfurt a/M., 1990.
18. *Pfeiffer J.* Wolfgang Hilbigs Roman «Ich» und die Tradition des romantischen Künstlerromans. URL: <https://home.ph-freiburg.de/pfeifferfr/hilbig.htm>
19. *Wawerzinek P.* Mein Babylon. Berlin, 1995.

Об авторе

Марина Сергеевна Потёмина — канд. филол. наук, доц., Балтийский федеральный университет им И. Канта, Калининград.

E-mail: mpotemina@mail.ru.

Author

Marina Potyomina — PhD, Ass. Prof., I. Kant Baltic Federal University, Kaliningrad.

E-mail: mpotemina@mail.ru