

«Поп-литератор» Кристиан Крахт как явление постмодернистской ситуации

Н. В. ГЛАДИЛИН

(МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)

Творчество современного немецкоязычного писателя К. Крахта, обычно относимое к поп-литературе, вместе с тем является адекватным отображением «постмодернистской ситуации». Произведения Крахта характеризуются плюрализмом возможных модусов реальности, слабой выраженностью субъективности, установкой на консюмеризм, утратой цели и смысла индивидуального бытия. Ключевые слова: постмодернизм, поп-литература, плюрализм, диффузный субъект, консюмеризм, кризис смысла.

Немецко-швейцарский писатель Кристиан Крахт (р. 1966) по праву считается зачинателем популярного течения в немецкоязычной словесности 1990–2000-х годов — поп-литературы. Эталонами для авторов этого направления послужили как эстетика, так и вне-литературное поведение Крахта: агрессивная самореклама, активное присутствие в средствах массовой информации, участие во всякого рода общественных проектах. Такой стиль писательской жизни выступил резким контрастом к прежней «непубличности», «таинственности» писателя-постмодерниста, образцом которой признан «писатель-невидимка» П. Зюскинд.

История поп-литературы коротка; отсчет ее существования ведется с 1995 г., когда впервые был опубликован дебютный роман Крахта «Faserland». На первый взгляд читателю предлагается бесхитрое реалистическое повествование от первого лица о вояже праздного молодого человека по родной Германии с севера на юг, отчет о случайных встречах, секс-вечеринках, разговорах с друзьями. Правдоподобие описываемых событий усиливается речевой характеристикой рассказчика: он обильно использует жаргонизмы, англицизмы, обсценную лексику, создавая тем самым словесный портрет типичного представителя своего поколения и своей социальной страты.

Но в то же время «Faserland» сразу позиционирует себя как литература, типичная для постмодернистской ситуации. Роман вводит читателя в мир постиндустриального сознания, для которого отсутствие каких-либо ценностных ориентиров, безбрежный плюрализм самоидентификационных установок, тоталь-

ная коммерциализация жизненного пространства давно стали нормой и не вызывают ни солидарности, ни протеста, ни вообще какой бы то ни было рефлексии. Протагонист «скользит» по поверхности вещей и явлений, абсолютно не предполагая у них никакого глубинного измерения. Чуть ли не единственной возможностью социального самоотождествления становится пристрастие к тем или иным товарным маркам, которыми пестрит текст романа Крахта. «Речь идет, — замечает Т. А. Баскакова, — об осуществляемом в невиданных прежде масштабах манипулировании массовым сознанием, о том, что, покупая какой-то модный продукт, человек получает «в довесок» (усваивает) соответствующий этому продукту образ мышления и стиль жизни» (Баскакова, 2004: 269). Ценность индивида возрастает прямо пропорционально престижности носимых им вещей, водимых им автомобилей и даже близостью проживания к звездам масс-культурной индустрии: так, один из персонажей обладает для героя высоким социальным статусом, потому что «он, кажется, живет рядом с Джимом Сандером» (Крахт, 2001: 38)¹.

В то же время «Faserland» — роман о радикальном одиночестве, о неудаче социализации, о неспособности к коммуникации. Каждая из восьми глав романа заканчивается безвозвратным расставанием протагониста с какой-либо составляющей его прошлого — как правило, с кем-то из прежних друзей или знакомых. При этом психологическая мотивировка этих расставаний каждый раз намеренно «пунктирна», недостаточна, порой случайна: внутренняя пустота героя-рассказчика лишь с раздражением реагирует на такую же

пустоту встречаемых людей, словно сталкиваясь с нелюбимыми зеркальными отражениями. Герой-рассказчик не получает удовольствия от стандартных развлечений людей своего круга, не имея, однако, перед глазами никаких альтернативных представлений о возможном счастье. Единственная его артикулируемая мечта заведомо несбыточна и ориентирована на очередную икону шоу-бизнеса — киноактрису Изабеллу Росселини.

Недовольство, неудовлетворенность протагониста также не имеют точного адреса. Объектом его критики и сарказма выступает «Faserland» («волоконная страна») и в то же время переименованное «Vaterland» («отечество», ср. англ. «Fatherland»), т. е. Германия. Однако герой Крахта далек от политического ангажмента, от бунтарства, даже от сколько-нибудь взвешенного анализа актуальной ситуации в родной стране. Он склонен скорее навешивать ярлыки, не подкрепляя их аргументацией. В частности, неоднократно он именует знакомых людей «нацистами», что свидетельствует скорее о его негативном отношении к миру вообще, чем о «прогрессивных» взглядах: точно так же неодобрительно он отзываясь и о представителях «левой» части современного политического спектра: социал-демократах (ср.: там же: 75), «зеленых» (ср.: там же: 105), «автономистах» (ср.: там же: 176). Он сам удостоивается клейма «нацист» от леворадикально настроенной знакомой Варны, поскольку считает, «что в каждой земле следовало бы построить особую психбольницу, в которую копы отправляли бы всех, кто слишком активно выражает свое недовольство существующим политическим режимом» (там же: 106).

Пристрастие к заочному огульному оскорблению людей сочетается у героя-рассказчика с привычкой придумывать случайным встречным биографии исходя из готовых шаблонных представлений о том, как «должно быть». Герой пребывает в плену стереотипов, которые он стремится некритически приложить к конкретным людям. В этом проявляются его неумение и нежелание рассматривать человека как неповторимую личность, а не как стандартизированный тип. Кроме того, это продолжение «скольжения» по поверхности жизни,

восприятие только внешней стороны бытия. Итак, фундаментальными жизненными установками для протагониста «Faserland» являются конформизм, цинизм и неготовность сострадать ближним. Но это — защитная реакция на свою собственную никчемность, отсутствие субстанциального личностного ядра и невозможность выбора активной жизненной позиции, блокируемого постмодернистским «все сойдет» (*anything goes*) — принципом, некогда сформулированным П. Фейерабендом в отношении повседневной эстетики существования в постиндустриальном мире.

Герой Крахта — дитя своего времени и своего общества, экзemplарный репрезентант «золотого миллиарда». В романе нет ни слова о его профессии и актуальном социальном положении, но очевидно, что ему не приходится заботиться о хлебе насущном, более того, он говорит о себе: «Я вообще не люблю напрягать себя ни при каких обстоятельствах» (там же: 200). По происхождению он также относится к «сливкам общества» — достаточно красноречиво детское воспоминание о дружбе с мальчиком из более низкого социального слоя, прерванной именно по причинам различной «покупательной способности»: «он всегда мог покупать себе только «Ягодное», тогда как я постоянно покупал себе «Грюнофант» (там же: 111). И во взрослом состоянии протагонист романа ни в чем себе не отказывает, равно как и люди его круга: показательно, в частности, шикарная вечеринка в 7-й главе, которую устраивает наследник многомиллионного состояния Ролло. Эти люди могут позволить себе все, но лишены счастья подлинного межличностного общения: так, о Ролло говорится: «...эти люди, пришедшие на сегодняшнюю вечеринку, эти хорошо одетые красивые молодые люди ему никакие не друзья... девочки из Линдау либо Фридрихсхафена улыбаются ему и показывают свои бюсты — только потому, что его семья владеет виллой на Боденском озере и еще домом в Кап-Феррате, и другим в Ист-Гемптоне» (там же: 204). Главные проблемы персонажей — пресыщение материальными благами и коммуникативная беспомощность, заставляющие их сводить счеты с жизнью: сначала

кончает с собой Ролло, а в финале, судя по всему, и сам рассказчик.

Будучи свободными от материальных затруднений, персонажи Крахта выбирают стиль жизни, напоминающий модус существования декадентов XIX в. Немецкая исследовательница С. Мерфорт правомерно указывает на то, что герой-рассказчик движим бодлеровской «епни» и сочетает в себе черты английского денди и французского «фланера» (Mehrfort, 2008: 105). В то же время снедающую героя тоску можно рассматривать как современный вариант романтического «томления», а его странствие по Германии — как характерное для «романа воспитания» путешествие в поисках собственного «я». У истоков немецкоязычной постмодернистской литературы подобное путешествие было предпринято в романе П. Хандке «Короткое письмо к долгому прощанию». Но если у Хандке путешествие по Америке давало ощутимые духовные результаты — герой учился воспринимать действительность как совокупность уникальных позитивных ощущений, как универсум знаков, подаваемых отдельными предметами, то у Крахта каждое впечатление превращается в травматическое, каждая встреча чревата скорым и окончательным разрывом.

Вообще в «Faserland» ведется скрытая полемика с генерацией «отцов», «поколением 1968 года». Это находит свое отражение и в постоянном отторжении знаков «взрослого» мира и неприятия его кумиров (например, тесно сотрудничавшего с Хандке кинорежиссера Вима Вендерса (ср.: Крахт, 2001: 86), и в антидемократизме суждений протагониста, и в его установке на социальный конформизм. Герой «Faserland» — молодой человек, принципиально не желающий взрослеть, занимать активную жизненную позицию и влиять на окружающий мир; впрочем, и поколение отцов предстает как предавшее свои идеалы и духовно обанкротившееся, неспособное передать какой-либо позитивный опыт своим детям. Это особенно заметно на примере родителей Ролло, удалившихся от социума и оборвавших всякий контакт со своим сыном, кроме финансовых «вливаний». Вместе с тем «Faserland» в принципе далек от специфического поколен-

ческого дискурса, так как после 1968 г. не происходило никаких исторических событий, способных маркировать и структурировать целую «генерацию» — люди разных годов рождения отныне только предпочитают разные трейд-марки и слушают разную музыку.

Роман «Faserland» причисляют к поп-литературе не только в связи с обилием упоминаний о явлениях поп-музыки и поп-культуры в широком смысле. Характеризуя сознание молодого человека внутри постмодернистской ситуации, Крахт несколько отходит от классического постмодернистского канона, подразумевающего «двойное кодирование», равновесный баланс интеллектуализма и кича, элементов элитарной и массовой культуры, и делает явный крен в сторону массового, «популярного». Молодые люди в странах немецкого языка с легкостью идентифицировали себя с протагонистом «Faserland», так как он говорил с ними на одном языке, оперировал доступными понятиями и выражал доминирующее умонастроение. При этом герой романа путается в общеизвестных культурных реалиях (ср.: там же: 96), тривиально оценивает классику родной литературы в категориях «нравится / не нравится» (ср.: там же: 227), а видного философа-постструктуралиста Ж. Делеза в душевной простоте считает кино-критиком (ср.: там же: 52). Однако в то же время «Faserland» не лишен второго «кода», «культурологического» слоя, на что обращает внимание Т. А. Баскакова, указывая на интертекстуальные отсылки к упоминаемым в романе Э. Юнггеру и Т. Манну (ср.: Баскакова, 2004: 234–235), а также к Данте Алигьери: «Похоже, отдельные эпизоды у Крахта не только в определенном смысле соответствуют эпизодам «Божественной комедии», но и *выстроены в том же порядке*» (там же: 236). В силу этого «Faserland» не только открыл новое течение в актуальной немецкоязычной литературе, но и сразу в известном смысле перерос его, сохраняя связь с «магистральной» линией литературного постмодернизма.

Второй роман Крахта — «1979» (2001) — уводит еще дальше от исповедальной непосредственности поп-литературы, еще богаче культурными реминисценциями и еще поле-

мичней в отношении «поколения 1968 года». Действие происходит сначала в Иране, охваченном антиимпериалистической революцией, которая отвечает чаяниям бунтарски настроенной европейской молодежи, а затем в Китае, стране победившего социализма, чья социальная модель также превозносилась европейскими левыми.

Но что движет молодым европейцем, заставляя его продвигаться все дальше на революционный Восток? Протагонист «1979» представляет собой такой же тип денди и фланера, который был обрисован в «Faserland». Это человек, изначально обладающий «мерцающей» субъективностью, давно потерявший себя и лишенный каких-либо жизненных ориентиров. Его идентичность предельно размыта и определяется лишь немногими эстетическими пристрастиями, а также любовью к спутнику жизни, такому же денди и фланеру Кристоферу. Смерть Кристофера от передозировки наркотиков оставляет протагониста без какой-либо опоры во внешнем мире, тогда как во внутреннем мире ее никогда и не было.

Рассказчик и Кристофер путешествовали по миру якобы из профессионального интереса (один из них — архитектор, другой — дизайнер по интерьерам), но в действительности декларируемые цели были на периферии их времяпрепровождения. В вестернизированном шахском Иране их ждали светские развлечения, богемные вечеринки-оргии и звуки западной поп-музыки. Туристическая экзотика была лишь добавлением к привычному, хотя и порядком опостылевшему образу жизни — казалось, в Иране уже далеко зашли процессы, впоследствии получившие название глобализационных.

Впрочем, «глобалистская» тема была заявлена уже в «Faserland». Один из персонажей того романа разъезжал по всему миру, чтобы «проверять свои завороченные теории о распространении поп-музыки» (Крафт, 2001: 98) и находить подтверждение тому, что даже в самых «нецивилизованных» странах люди самозабвенно слушают песни группы «Modern Talking». Но в «1979» Крафт показывает, что это лишь поверхностный признак вестернизации; массовое сознание в незападных странах

определяется далеко не только музыкальными предпочтениями. И хотя «1979» повествует о весьма отдаленных исторических событиях, роман оказался в некоторых отношениях пророческим. Он вышел в свет осенью 2001 г., когда мир был потрясен беспрецедентными по масштабам террористическими актами в США, устроенными выходцами из стран «третьего мира». Старинный тезис Киплинга о том, что Западу и Востоку никогда не суждено сойтись воедино, получил зловещее подтверждение, о чем и напоминал в своем втором романе Крафт. При этом риторика сторонников исламской революции в Иране строится на тех же тезисах, что и пропаганда Усамы Бин Ладена и «Аль-Каида»: «Если мы сами не изменим это в себе, мы все будем, как улитки, ползать вокруг пустого центра, вокруг Большого Шайтана, вокруг Америки» (Крафт, 2002: 136).

Утративший смысл существования протагонист легко поддается наущениям встреченного им в Тегеране inferнального эзотерика Маврокордато, пособничающего исламистам, именно потому, что сам чувствует себя «пустым центром», частью «Большого Шайтана». Маврокордато дает ему совет, как возродиться к новой жизни, превозмочь расставание с другом-любовником, обрести внутреннюю целостность. Протагонист легко соглашается на посулы своего искуителя в силу отсутствия внутреннего стержня и рефлексивных способностей, он — *tabula rasa*, на которой кто угодно может написать какой угодно текст. Во время паломничества в Тибет он расстается с последними знаками своей принадлежности к западной цивилизации — «ботинк[ам]и от Берлуги» (там же: 183) и трусами от «Brooks Brothers» (там же: 186). Местные монахи удостоивают его титула «Body Shattva» (там же: 190, 203) — так, с искаженной орфографией (с намеком на английское «тело») указывается на близость неопита к восточным святым. Купаясь в горном озере, он смывает с себя цивилизационную скверну, а его встреча с двенадцатью паломниками у горы Кайлаш обнаруживает явные параллели с евангельским повествованием о призвании апостолов. Но «просветление» протагониста — не последняя станция его земного пу-

ти. Только арестованный китайскими солдатами, препровожденный в трудовой лагерь и подвергаемый унижительным сеансам «самокритики», он окончательно слагает с себя свою субъективность, принося ее в жертву китайской тоталитарной системе.

Последние слова романа «1979» — «Я был хорошим зэком. Я всегда старался подчиняться правилам. Я исправился, я исправил себя. Я никогда не ел человеческого мяса» (там же: 258) — перекликаются с заключительными фразами романа Дж. Оруэлла «1984», чье название также явно послужило образцом для книги Крахта («Он одержал над собой победу. Он любил Старшего Брата» [Оруэлл, 1989: 199]). Но пафос романов-предостережений Оруэлла и Крахта все же различен: если автор «1984» однозначно стоит на гуманистически-просвещенческих позициях и ненавидит тоталитаризм как явление, всемерно подавляющее автономную человеческую личность, то у Крахта подчинение тоталитарной системе — лишь один из вариантов добровольного самоуничтожения постмодерного субъекта, логическое завершение его прогрессирующей дезинтеграции. Не случайно немецкий исследователь Л. Шольц называет «1979» «постмодернистским романом воспитания» (Scholz, 2004: 200), указывая, что протагонист проходит путь, обратный развитию героя классического немецкого *Entwicklungsroman*^а: вместо обретения себя и своего места в социуме имеет место полная диссоциация личности. Второй роман Крахта, как и первый, лишь демонстрирует очередной сценарий «путешествия в никуда» бесприютного постмодерного персонажа-«туриста».

Романы Крахта дали толчок к появлению целой плеяды произведений немецкоязычной поп-литературы, схожих с ними по тематике и основному тону («Relax» Алексы Хенниг фон Ланге, 1997 г., «Соло альбом» Беньямина фон Штукрад-Барре, 1998 г., «Именно это» И. Нирмана, 2001 г.). Их авторы, как правило, принадлежат к высшему классу общества и рисуют наших молодых современников, не имеющих недостатка в деньгах и развлечениях, но испытывающих тяжелую экзистенциальную фрустрацию в связи с отсутствием

смысла существования и подлинной теплоты в межлических отношениях. Наркотики, алкоголь, беспорядочные половые связи — постоянные спутники героев этих произведений. Открытие новых реальностей, «расширение сознания», экскурсии в виртуальный мир — именно такие выходы представители поп-литературы предлагают своим героям. «Для поп-литераторов... речь шла и идет в первую очередь не о том, чтобы изменить мир, а о том, чтобы поменять способ, которым люди воспринимают мир» (Degler, Paulokat, 2008: 53). Поэтому поп-литература 1990–2000-х годов довольно быстро стала удаляться от своего изначально неореалистического импульса и превращаться в отчет о странствиях по мирам виртуальных и наркотических фантазмов. Тем самым она подтверждала свое законное место в составе литературы постмодернизма, ориентированной не миметически, а «генерически» (Harbers, 1998: 287).

Кристиан Крахт принимает активное участие в «поп-литераторах «новой волны» (например, И. Нирмана, с которым вместе выпустил книгу «Метан» и провел ряд совместных акций-«перформансов»). Он по-прежнему остается неформальным лидером немецкоязычной поп-литературы — масштабной документации сознания поколений, целиком сформировавшихся в условиях постмодернистской ситуации, которая задает специфический стиль жизни, особое восприятие действительности, плюрализм возможных модусов реальности и новую личностную проблематику. Последняя связана с диффузной конструкцией субъекта, засильем консюмеризма, поверхностным характером межлических отношений, а также утратой цели и смысла бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь налицо явная ошибка переводчика романа на русский язык: на самом деле одна из ведущих модельеров современной Германии Джил Зандер — женщина.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Баскакова, Т. А. (2004) «Параллельная литература» в Германии рубежа тысячелетий: романы Кристиана Крахта и их культурный кон-

текст // Новое литературное обозрение. №67. С. 267–306.

Крафт, К. (2001) *Faserland*. Роман / пер. с нем. Т. А. Баскаковой. М. : Ad marginem.

Крафт, К. (2002). 1979. Роман / пер. с нем. Т. А. Баскаковой. М. : Ad marginem.

Оруэлл, Дж. (1989) «1984» и эссе разных лет. Роман и художественная публицистика / пер. с англ. В. А. Гольшева. М. : Прогресс.

Degler, F., Paulokat, U. (2008) *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn : Fink.

Harbers, H. (1998) *Postmoderne, Mimesis und Liebesdarstellungen* // Scholz B. F. (Hg.). *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*. Tübingen u. Basel : Francke. S. 287–299.

Mehrfort, S. (2008) *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*. Karlsruhe : Lindemanns Bibliothek.

Scholz, L. (2004) *Ein postmoderner Bildungsroman: Christian Krachts 1979* // *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. № 3. S. 200–224.

«POP WRITER» CHRISTIAN KRACHT
AS A PHENOMENON OF POSTMODERNIST
SITUATION

N. V. Gladilin

(Moscow Pedagogical State University)

The oeuvre of modern German-language writer Ch. Kracht, which is usually identified as pop literature, is at the same time an appropriate reflection of «postmodernist situation». Kracht's works are marked by such features as the pluralism of possible

reality modes, feeble intensity of subjectiveness, focus on consumerism, loss of the target and meaning of individual existence.

Keywords: postmodernism, pop literature, pluralism, diffuse subject, consumerism, crisis of the meaning.

BIBLIOGRAPHY (TRANSLITERATION)

Baskakova, T. A. (2004) «Parallel'naiia literatura» v Germanii rubezha tysiacheletii: romany Kristiana Krakhta i ikh kul'turnyi kontekst // *Novoe literaturnoe obozrenie*. № 67. S. 267–306.

Krakht, K. (2001) *Faserland*. Roman / per. s nem. T. A. Baskakovoi. M. : Ad marginem.

Krakht, K. (2002). 1979. Roman / per. s nem. T. A. Baskakovoi. M. : Ad marginem.

Oруэлл, Дж. (1989) «1984» i esse raznykh let. Roman i khudozhestvennaia publitsistika / per. s angl. V. A. Golysheva. M. : Progress.

Degler, F., Paulokat, U. (2008) *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn : Fink.

Harbers, H. (1998) *Postmoderne, Mimesis und Liebesdarstellungen* // Scholz B. F. (Hg.). *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*. Tübingen u. Basel : Francke. S. 287–299.

Mehrfort, S. (2008) *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*. Karlsruhe : Lindemanns Bibliothek.

Scholz, L. (2004) *Ein postmoderner Bildungsroman: Christian Krachts 1979* // *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. № 3. S. 200–224.