УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО

Т.В. Кудрявцева

Новейшая немецкая поэзия

(1990—2000-е гг.):

основные тенденции и художественные ориентиры

Москва
ИМЛИ РАН
2008

ББК 83.3

Рецензенты: доктор филологических наук *ВД. Седельник*
доктор филологических наук *С.А. Небольсин*

Т.В. Кудрявцева. Новейшая немецкая поэзия (1990—2000-е гг.): основные тенденции и художественные ориентиры. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — 344 с.

Предлагаемая книга — первая попытка в отечественной и зарубежной германистике дать целостное представление о бытовании поэзии как типа в новейшей литературе Германии и включить обозначенный период в общую историю немецкоязычной поэзии. В книге исследована структура поэтического пространства, вычленены и проанализированы его основные константы, определено их место и значение в иерархии литературных отношений в условиях воссоединенной Германии. Определена специфика бытования существующих литературных творческих объединений и направлений, выявлены основные проблемно-тематические, жанровые и формально-стилистические особенности современных многовекторных смыслов и способов в освоении поэтической реальности.

Книга предназначена для литературоведов-германистов, преподавателей и студентов филологических факультетов, переводчиков, любителей поэзии.

Издание подготовлено при финансовой поддержке РГНФ
№ 08-04-16240 д
ISBN 978-5-9208-0310-8

© Т.В. Кудрявцева, 2008
© ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2008

Предисловие.
Введение в проблематику

Осмысление истории немецкой литературы XX в. оказалось бы неполным без включения в сферу исследования завершающих столетие 1990-х гг., которые в силу объективных исторических причин (воссоединение Германии на фоне краха мировой социалистической системы) получили особый системообразующий статус. Развитие немецкой литературы после 1989 г. определяют несколько взаимодействующих факторов. Воссоединение Германии оказалось значимым, прежде всего, для литературного процесса на территории бывшей ГДР, в известной мере повлияв на его содержание и в Западной Германии. Писатели, творческие биографии которых складывались в различных культурно-идеологических ареалах, были вынуждены по-новому взглянуть на свою национально-культурную принадлежность, переосмыслить основополагающие мировоззренческие, идеологические, нравственные и эстетические ценности. Сложилась ситуация, когда дальнейшее рассмотрение литературного процесса в воссоединенной Германии в рамках культурных традиций двух прежде самостоятельных государств утрачивает смысл.

Очередная смена литературных поколений, которая совпала с переломными 1990-ми гг., проходила в условиях формирования новой культурной модели немецкого общества. Ушли из жизни многие поэты, определявшие основные тенденции поэтического жанра последних десятилетий XX в. Это — С. Хермлин, Х. Хайсенбюттель, Х. Бинек, К. Кролов, Х. Ленц, К. Миккель, В. Хёллерер, С. Хайм, Х. Пионтек, Й. Пётен, Х. Герлах, Т. Браш, П. Хакс, Х. Мюллер, Р. Мальковский, П.К. Курц, Х. Домин, Р. Гернхардт и др. Оглядываясь назад, новую историческую ситуацию осмысливают писатели, литературная биография которых началась на руинах третьего рейха. Среди них — Г. Грасс, М. Энценсбергер, П. Рюмкорф, Л. Хариг, Г. Кунерт, О. Пастиор (ушел из жизни в октябре 2006 г., не дожив нескольких дней до вручения ему премии Бюхнера), Э. Ник, Ю. Беккер, Э. Борхерс, Х. Цибулка, А. Эндлер, Х. Калау, К. Райниг и др.

Выросшие по разные стороны Берлинской стены их младшие коллеги Х. Хартунг, Ф. Браун, П. Госсе, Ф.К. Делиус, А. Дуден,

П. Хертлинг, С. Андерсон, В. Барч, У. Беккер, Т. Бёме, К. Драверт, У. Крехель, П. Майвальд, Б. Папенфус-Горек, В. Петри, Р. Пьетрас, Л. Ратенов, Т. Розенлёхер, В. Зёлльнер, Х.-У. Трайхель активно осваивают литературное пространство воссоединенной Германии. Поэты, родившиеся в начале 1960-х гг., еще недавно самые молодые, У. Дреснер, К. Дуве, Д. Греф, Д. Грюнбайн, К. Хензель, Н. Хуммельт, Т. Клинг (скончался в апреле 2005 г.), Л. Штайнгерр, У. Штольтерфот, У. Кольбе, уступают место новому поколению литераторов, вошедших в литературу уже после 1989 г. (Д. Петерсдорфф, У. Телькамп, Б. Кулик, З. Шойерман, К. Ленерт, Б. Бётхер, Т. Дюккерс, С. Лафлёр, А. Ницберг, А. Остермайер, А. Раутенберг, Я. Вагнер, Р. Винклер и др.). Если придерживаться традиционной классификации литературных поколений в послевоенной немецкой литературе («отцы», «дети», «внуки»)[1], то молодых авторов, чья творческая деятельность началась в воссоединенной Германии, следует отнести уже к «правнукам».

Наряду с национальной спецификой литературного процесса в воссоединенной Германии, нельзя игнорировать общественно-политические (глобализация и сопряженные с ней глокализация и диверсификация геополитических интересов) и культурно-эстетические (постмодернизм) факторы, определявшие развитие мирового искусства последней трети XX в. и формирующие парадигму сознания рубежа веков и тысячелетий.

Различные аспекты литературной жизни Германии после 1989 г. пристально изучаются немецкими литературоведами и самими участниками литературного процесса. Традиционное подведение итогов очередного десятилетия логично отмечено повышенным интересом к проблематике воссоединения Германии как этапному явлению в истории всего XX в.[2] Тем не менее, пока отсутствуют системно-целостные исследования, которые, охватывая весь спектр проблем, включали бы последнее литературное десятилетие века в историю литературы Германии. Среди специалистов по современной литературе, в том числе поэзии, — Х.Л. Арнольд, К.О. Конради, П. Гендолла, Г. Бауэр, К. Вондунг, Х. Хартунг, Р. Шнелль, Т. Эльм, Х. Корте, Ф.В. Блок, Й. Улльмайер, М. Грац, Р. Бернхардт, М. Браун, П. Гайст[3]. Известен своими исследованиями в области современной немецкоязычной литературы М. Андреотти (Швейцария)[4]. Большое внимание изучению современной немецкой литературы уделяют Союз германистов США (М. Эскин, Э. Гримм, К. Козентино, В. Эртль и др.), американский центр по изучению новейшей немецкоязычной литературы «Макс Каде» при Вашингтонском университете, центр Мершона (университет Огайо). Живой интерес к

проблемам немецкой литературы последних десятилетий проявляют германисты ЮАР (Х.Й. Кноблох), организующие свою деятельность в рамках Международного союза германистов. В английской германистике исследованиями литературного процесса в современной Германии заняты ученые из Оксфордского университета (К. Лидер[5], Р. Оувен), а также Г. Пол (Уорвик), М. Литлер (Манчестер), Т. Чизмен (Суонси), П. Томпсон (Шеффилд). Канадскую германистику новейшего периода представляет Ч. Дюк[6].

Российская германистика до недавнего времени почти не занималась изучением процессов, происходящих в немецкой литературе после 1989 г. На конференции учрежденного в ноябре 2003 г. Российского союза германистов не прозвучало ни одного доклада, посвященного проблемам изучения немецкой литературы в воссоединенной Германии. Правда, итоги III съезда (2005) уже позволяют говорить о некотором смещении фокуса исследовательских приоритетов в сторону современности[7].

Одним из свидетельств образовавшейся лакуны может служить учебное пособие «Немецкая литература от древности до наших дней. Deutsche Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart: Словарь-справочник» (М., 2003), подготовленное А.Н. Гиривенко и выпущенное издательствами «Флинта» и «Наука». Произвольный отбор писателей, определивших характер издания, подтверждает как отсутствие фундаментальных обобщающих отечественных исследований в этой области, так и востребованность подобного знания в российской германистике. Первые серьезные шаги в осмыслении нового культурно-исторического контекста и особенностей бытования в нем прозаических жанров предприняты Д.А. Чугуновым[8]. О сдвиге в сторону современности свидетельствуют итоги IV и V съездов РСГ (Санкт-Петербург, ноябрь 2006 г.)[9].

Более мобильная в сравнении с фундаментальной наукой периодика, в частности, журнал «Иностранная литература», систематически знакомит российских читателей с новыми веяниями и именами в немецкой литературе. Однако ее возможности достаточно ограниченны, чтобы восполнить образовавшийся пробел знаний в этой области. Публикации последних 16 лет (1990–2006), посвященные немецким поэтам, выявляют знаковые имена (Д. Грюнбайн, У. Кольбе, С. Хермлин, У. Хан, Х.М. Энценсбергер, С. Кирш, С. Хермлин, Т. Клинг, Ф. Браун, М. Байер и др.)[10]. Однако статьи, претендующие на осмысление современного литературного процесса, чаще всего озвучивают голоса литературных критиков немецкой журнальной и газетной периодики[11], что порой искажает объективное значение тех или иных авторов. В качестве примера можно привести попытку

определить наиболее репрезентативных поэтов современной Германии по принципу выстраивания дихотомических пар (в частности «Грюнбайн — Кольбе»)[12]. То, что, возможно, было справедливым для ситуации 1980-х гг., в 1990-е утрачивает свое значение. Д. Грюнбайн выдвинулся в первую пятерку наиболее известных немецких литераторов, став, по сути, поэтом общенационального масштаба[13]. В свою очередь У. Кольбе, некогда приобретший большую популярность на волне диссидентских настроений в ГДР, все больше отодвигается в воссоединенной Германии на задний план. У. Хан, преподносимая журналом как фаворитка читательских симпатий[14], согласно опросам респондентов, уже не входит в число самых популярных поэтов[15]. Вышедший в сентябре 2003 г. очередной специальный номер журнала, посвященный литературе Германии, также не достаточно полно отражает новые литературные веяния. В нем представлены произведения, создававшиеся в разные десятилетия XX в. Более актуальна подборка в специальном выпуске «Литература Германии сегодня» (№ 11, 2004).

Несомненно, есть основания выделить весь комплекс проблем, просматривающихся в немецкой литературе после 1989 г., в качестве специального предмета исследования. Однако данная работа ограничивается системным анализом особенностей и тенденций в новейшей поэзии ФРГ на обозначенном отрезке времени как менее исследованной (в том числе и в самой Германии) части литературного процесса. Объект анализа — творчество немецких поэтов после 1989 г. в условиях воссоединенной Германии.

Целью данной работы служит создание целостного представления о состоянии поэтического рода в современной Германии и включение его в общий культурный контекст XX и отчасти XIX вв., что позволяет проследить присутствие в современной немецкой поэзии прежних традиций. В задачи исследования входит не только выявление и анализ структуры художественного пространства и его основных проблемно-тематических, стиховедческих и жанровых констант. В работе предпринята попытка отразить картину реальной литературной жизни в реальном времени (в соотношении с воздействием на нее общественных и государственных институтов и читателей), показать особенности современной духовной жизни германского социума.

В соответствии с выдвинутыми целями и задачами выделяются три проблемно-тематические области исследования:

1. Роль и место «поэтической диаспоры» в современной немецкой литературе (литературно-бытовой контекст, социокультурный аспект). Определяются социодемографические и социокультурные

параметры главных действующих лиц: поэтов, их посредников на литературном рынке и потенциальных читателей в границах современной модели немецкого общества. Выявляется воздействие на литературное творчество как идеологических, так и рыночных механизмов и определяется степень популярности поэзии в современном немецком обществе[16].

2. Поэтические константы современного литературно-эстетического пространства.

3. Художественное сознание поэта в современную эпоху.

В динамике генезиса и перспектив исследуется специфика бытования существующих литературных творческих групп, объединений, школ, течений, направлений в совокупности присущих им признаков (философско-мировоззренческие взгляды, эстетические принципы, идеологическая подоплека). Анализируется проблемно-тематическая, жанровая и формально-стилистическая обусловленность творчества современных поэтов; рассматриваются проблемы преемственности, усвоения и развития традиции, выявляются типологические параллели и обозначаются новые тенденции; вычленяются наиболее репрезентативные фигуры современной «поэтической диаспоры».

Художественная практика увязывается с особенностями поэтического мировосприятия авторов (философская основа творчества, политические приоритеты, нравственные установки, эстетические пристрастия и обусловленная этими факторами тематика и проблематика произведений).

В поле зрения оказываются также проблемы, связанные с психологией творчества и с рецепцией современного поэтического текста, существующего в границах оппозиционных отношений «конвенциональный, традиционный (konventionell, traditionell) — современный (modern), экспериментальный (авангардистский)».

Очерченный круг явлений соотносится с эстетикой и поэтикой постмодернизма как наиболее значимой составляющей литературного процесса последней трети XX – начала XXI вв.

Многоаспектность рассматриваемых проблем определила в качестве методологического базиса работы общефилософские принципы историзма и системности. Мировоззренческая основа исследования — отношение оппозиционных членов «иметь или быть»[17], проявляющее себя в способе существования творческой личности современного социума в условиях дихотомических отношений «я» — «мир». Анализ конкретной литературной ситуации осуществлен с учетом закономерностей, присущих эпохе глобализации / глокализации (новой регионализации) на философско-идеологическом и

постмодернизму как одному из ее сущностных проявлений на философско-эстетическом уровнях.

Основным инструментом для литературно-исторического и литературно-теоретического аспектов исследования избрано рассмотрение интересующих процессов и явлений через призму категории «modern». Такой подход соответствует продуктивным, на наш взгляд, методам изучения европейской культуры (Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode — исследование модерна как литературоведческий метод), которые разрабатывают, в частности немецкие ученые С. Вьетта и Д. Кемпер[18]. Дихотомическая пара «модерн» — «контрмодерн» («Gegenmoderne»[19] в классификации Д. Кемпера) или «конвенциональный», «традиционный» (в сниженном значении — «эпигонский») синонимична оппозиции «свой» — «чужой» и вполне корреспондирует, с нашей точки зрения, с представлениями о трансформации во времени и пространстве компонентов, входящих в данную систему. В качестве разделительного маркера между условно старым («чужим») и условно новым («своим») могут рассматриваться авангардные (экспериментальные) явления. Если изобразить динамику поведения системы (в данном случае поэзии как одного из видов литературы) в процессе ее развертывания во времени в качестве волнообразной кривой (~~~~~), то периоды подъема будут соответствовать доминированию категории «модерности» (Modernität), а периоды спада — соответственно — оппонирующей ей доминанте стабильности (стагнации, застоя), что и выражается в терминах «конвенциональный» и пр. Включенная в такой расклад эпоха постмодернизма оказывается, по всей видимости, в нижней части наклонной плоскости модерности, т. е. в преддверии нового периода подъема.

Важный инструмент исследования — глубинный экспертный опрос и последующий контент-анализ данных, полученных от респондентов. Для этой цели были разработаны три анкеты с вопросами (для авторов, издателей и читателей), предполагающими развернутые ответы в свободной форме. Анкетные материалы дополнялись дальнейшим интервьюированием респондентов, как в устной, так и в письменной форме. В ходе исследования в общей сложности было опрошено более 200 писателей и 100 издателей. Результаты, полученные в ходе опроса, послужили основой для дальнейшего формального, функционально-психологического, сравнительно-типологического, сравнительно-генетического и структурного анализа письменных источников (конкретных художественных текстов, литературно-теоретических работ, литературно-критических и общественно-политических выступлений), что позволило проследить особенности

бытования и трансформации отдельных поэтических жанров, увидеть внутренние закономерности порождения того или иного художественного текста. Значительная часть текстового материала впервые включается в научный оборот.

Корпус авторов, издательств и литературных организаций, релевантных для данного исследования, составлялся на основе репрезентативных немецких литературно-справочных изданий[20]. Кроме того, он пополнялся сведениями, почерпнутыми из поэтических антологий[21], литературных сайтов в сети Интернет, а также полученными от самих участников литературного процесса. Таким образом, рабочий список исследуемых авторов насчитывает более 600 имен, 150 издательств и литературных журналов. Число участников литературной сцены, которые, так или иначе, попали в поле зрения исследователя, намного больше.

В целях наиболее полного вычленения именно германского комплекса обозначенных проблем, современные авторы, литературные издания и организации других немецкоязычных государств намеренно исключены из анализа. Как известно, традиционно, в духе пангерманской традиции, они выступают на немецкой литературной сцене чаще всего на равных правах с аборигенами. Открытость границ немецкоязычного литературного пространства позволяет писателям, издателям и читателям Германии, Австрии, Швейцарии, Лихтенштейна, а также приграничных немецкоязычных анклавов во Франции, в Бельгии, Чехии, Румынии, Италии и т.д. формировать единое поле деятельности. Как правило, понятийные единицы «немецкий» (deutsch) и «немецкоязычный» (deutschsprachig) воспринимаются в современном германском литературном дискурсе и писателями, и их исследователями, как синонимы. Случаи, когда понятия дифференцируются, встречаются крайне редко[22]. К участникам литературного процесса чаще всего применяются одинаковые литературно-эстетические критерии, без учета национальной специфики их творчества[23]. Транснациональный характер немецкоязычной литературной сцены проявляется в выборе авторов издательствами, редакторами журналов и составителями антологий. Обычно рынок не делает различий между «своими» и «чужими», способствуя тем самым созданию единого немецкоязычного корпуса писателей, государственная принадлежность которых в данном случае отступает на второй план. Так, многие немецкие читатели порой не подозревают, что Ф. Майрёккер — австрийская писательница. И даже если известно, что Р. Шротт не родился и не живет в Германии, никому не приходит в голову причислять его к иностранцам. В качестве типичных «трансгерманских литераторов можно привести «бразиль

ца» У. Байля и уроженца Цюриха, лауреата австрийской премии Кристины Лавант, издающего свои произведения в кёльнском издательстве «Кипенхойер унд Вич» («Kiepenheuer und Witsch») и живущего в Ирландии Х. Шертенлайба. Согласно данным опросов, проведенных нами в ФРГ среди читателей-респондентов, определяющим фактором для последних служит языковая принадлежность писателей. Главный критерий отбора для издателей, по их признанию, — степень известности автора, качество его произведений и возможности сбыта. Так, получающее субсидии от швейцарского правительства базельское издательство «Урс Энгелер» («Urs Engeler Verlag») публикует произведения известных поэтов из Германии Д. Грюнбайна и Э. Эрб, швейцарца У. Аллемана и жителя Лихтенштейна М. Донхаузера. Напротив, выходящий в Кёльне литературный журнал «Краутгартен» («Der Krautgarten») знакомит читателей с малоизвестными немецкоязычными поэтами из соседней Бельгии. Из 32 авторов антологии К. Драверта «Обсуждение ситуации. Современная немецкая поэзия» (Lagebesprechung. Junge deutsche Lyrik / K. Drawert. Frankfurt a.M., 2001) 10 (31%) живут за пределами Германии. Большинство из них — граждане других государств. Это — М. Донхаузер, О. Эггер (Австрия), З. Малль (Австрия, Италия), Р. Шиндель (Австрия), Ю. Теобальди (Швейцария), Р. Урвайдер (Швейцария), П. Вотерхаус (Австрия). Субсидируемый австрийским городом Грацем журнал авангардистской направленности «Перспектива» («perspektive. hefte für zeitgenössische literatur») издается берлинцем Р. Корте, жителем Граца Х. Шранцем и обосновавшимся в Будапеште Р. Штайнле. Для многих представителей немецкоговорящих меньшинств в Италии, Чехии, Румынии, Франции и Бельгии, публикации в языковой метрополии нередко — единственная возможность выйти на литературную сцену. По этой причине многие писатели нередко покидают родину. Выходец из Бельгии Х. Лашет Туссен (псевдоним ХЕЛЬ), у себя на родине вряд ли мог быть замечен широкой читательской аудиторией. В Германии он воспитал целое поколение поэтов, уверенно занимающих свою нишу в немецкой литературе. Среди них — Б. Кулик, Я. Вагнер, С. Лафлёр и многие другие. Для писателей, выбравших местом проживания языковую метрополию либо публикующих там свои произведения, характерно стремление полностью идентифицировать свое творчество с литературой соответствующей страны. Так, в частности, живущие либо публикующие свои произведения в ФРГ выходцы из Румынии О. Пастиор[24], Д. Шлезак, Р. Вагнер, Ф. Ходьяк и др., неохотно причисляют себя к «румынским» писателям[25]. Объединительные тенденции характерны и для других сфер литературной жизни в немец

коязычных странах. Сказанное относится к деятельности творческих объединений, проведению конкурсов, фестивалей, присуждению премий и пр. В частности, престижные австрийские премии Кристины Лавант, Ингеборг Бахман, премия города Дармштадта для молодых авторов, «Леонс и Лена» Дармштадской академии языка и литературы присуждаются немецкоязычным писателям вне зависимости от их гражданства и места проживания. Объединение по интересам немецкоязычных писателей (Interessengemeinschaft deutschsprachiger Autoren – IGdA), зарегистрированное в Южной Германии, рассматривает в качестве главной задачи создание условий для плодотворного сотрудничества всех немецкоязычных авторов. Учрежденная в 2001 г. в Кёльне литературная организация «Рейнская бригада» («Die Rheinische Brigade») ставит своей целью выработку общей культурно-политической платформы писателей из прирейнских областей. Книжная торговля также следует в русле интеграционных процессов. По свидетельствам очевидцев, книжные магазины Австрии и Швейцарии в отношении представленных там писателей ничем не отличаются от соответствующих немецких предприятий торговли. Различия касаются, прежде всего, отбора литературы на диалектах. Таким образом, контакты, опирающиеся на культурно-языковую общность, традиционно, несмотря на присутствие не менее устойчивых центробежных тенденций, продолжают служить основой единого литературно-эстетического ареала. В этом смысле интеграционная схожесть немецкоязычного региона в целом проступает более отчетливо, чем единство заново конституирующегося пространства воссоединенной Германии[26].

Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы для дополнения концепции истории немецкой литературы XX в., а также послужить методологической основой для аналогичных работ по современной литературе других литератур, равно как и материалом для сравнительно-типологического анализа в контексте изучения мирового литературного процесса.

Собранный в ходе исследования в личном архиве автора фактографический материал может иметь значение для будущих исследований в области немецкой литературы.

---

[1] Ср., в частн.: Соколова Е. С Востока на Запад и обратно. Литература Германии после объединения // Иностранная литература. 2003. №9. С. 247.

[2] См., в частн.: Wendeliteratur. Bibliographie und Materialien zur Literatur der deutschen Einheit / J. Fröhlich, R. Meinel, K. Riha. 3., überarb. und erw. Auflage. Frankfurt a.M., 1999; Baustelle Gegenwartsliteratur: die neunziger Jahre / A. Erb. Wiesbaden, 1998; Neuhaus S. Literatur und nationale Einheit in Deutschland. Tübingen; Basel, 2002.

[3] Новейшие тенденции в развитии современной немецкой поэзии отражены, в частности в следующих изданиях: Deutsche Literatur. Jahresüberblick / V. Hage. Stuttgart (выходит ежегодно с 1981 г.); Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart / In 8 Bdn. Bd. 8: Gegenwart / G.E. Grimm, F.R. Max. Stuttgart, 1990; Dichter-Porträts. Bilder und Daten / G. Grimm. Stuttgart; 1992; Bauer G. Gewissensblitze: moderne Gedichte als Provokationen. München, 1995; Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart / D. Kimmich. Stuttgart, 1996; Gedichte und Interpretationen / In 7 Bdn. Bd. 7: Gegenwart II / W. Hinck. Stuttgart, 1997; Meid V. Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. Stuttgart, 2001; Die deutsche Literatur. Ein Abriβ in Text und Darstellung / In 17 Bdn. Bd. 17: Gegenwart II. / G.R. Kaiser. Stuttgart; 2000.

[4] См., в частн.: Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Einführung, Erzählprosa und Lyrik. 3., vollst. überarb. und stark erw. Auflage. Bern, Stuttgart, Wien, 2000.

[5] См., в частн.:Leeder K. Breaking Boundaries: A New Generation of Poets in the GDR. Oxford Modern Languages and Literature Monographs Series. Oxford, 1996; Modern German Poetry // Cambridge Companion to Modern German Culture / E. Kolinsky, W. Will van der. Cambridge, 1998. pp.193–212.

[6] Ср. также: Herrmann M. Die Historisierung hat begonnen: die Gegenwartsliteratur seit 1990 als Gegenstand der Lektüre und Forschung // Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. 2006. H. 16. S. 109–118.

[7] Ср., в частности доклады: Т. Н. Андреюшкиной («Вариативность в немецком сонете»), Т.В. Кудрявцевой («Литература Германии 1990-х гг.: движение «соушел бит» и поэзия «слэм»), Г. В. Кучумовой («Феномен скорости / неспешности: на примере романа С. Надольны «Die Entdeckung der Langsamkeit»).

[8] Чугунов Д. А. Немецкая литература рубежа XX-XXI веков. Воронеж, 2002; Немецкая литература 1990-х годов: Ситуация «поворота». Воронеж, 2006

[9] В рамках программы IV съезда работала специальная секция «Современная литература: поверх ареалов». См. подр.: Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Т. III. М., 2007; Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Спецвыпуск. Нальчик. 2007.

[10] См., в частн.: Немецкая литература на страницах «ИЛ» // Иностранная литература. № 9. 2003. С. 279–282; Черту под прошлым подвести…». Новые стихи немецких поэтов // Иностранная литература. 2004. № 11. С. 110–127. Отсутствуют материалы по интересующей нас тематике в журналах «Вопросы литературы» (выборка за 1996–2006 [1] гг.), «Вестник Европы (2001–2005) и «Новое литературное обозрение» (1996–2005).

[11] См., в частн.: Соколова Е. С Востока на Запад и обратно … С. 245–254.

[12] Дурс Грюнбайн. Дорогим мертвым. Стихи. Пер. и вступительная статья С. Морейно // Иностранная литература. 1995. № 11. С. 29–31.

[13] См., в частн.: Döbler K. Von Zeit zu Zeit nach Pompeji. Der derzeit tauglichste Anwärter auf das Amt des deutschen Nationaldichters: Durs Grünbein // Die Zeit. 2.09. 2002. S. 42. К рецепции творчества Грюнбайна см. также: Durs Grünbein / H.L. Arnold München, 2002.

[14] Улла Хан. Стихи о любви. Пер. и вступительная статья Е. Соколовой // Иностранная литература. 1997. №7. С. 171–174.

[15] См. также: Hitliste der Jahrhundertdichter: die wichtigsten Dichter des 20. Jahrhunderts // Das Gedicht. 1999. № 7. S. 98–102. Ср. также рецензию Т. Бройера на антологию « Lyrik der neunziger Jahre» (Th. Elm. Stuttgart, 2000) — www.titel-magazin.de/theoelm.htm. 21.03.2002.

[16] Ср. в данном контексте: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In 12 Bdn. Bd. 12. Gegenwartsliteratur seit 1968 / K. Briegleb. München, 1992; Glaser H.A. Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995: eine Sozialgeschichte. Bern; Stuttgart; Wien, 1997. Настоящее исследование может рассматриваться как продолжение работы в данном направлении.

[17] Название книги Э. Фромма «To Have or to Be» (New York: Harper and Row, 1976); «Haben oder Sein» (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1976.) «Иметь или быть?», (М., 1990).

[18] См.: Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik / S. Vietta, D. Kemper. München. 1998; Kemper D. Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode // Germanistisches Jahrbuch GUS «Das Wort». 2003. S. 161–204.

[19] Kemper D. Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode … S. 168.

[20] Kürschners deutscher Literatur-Kalender / A. Klimt. München, Leipzig. In 2 Bdn. Jg. .61. 1998 / Jg. 62. 2000 / Jg. 63. 2002 (В дальнейшем KDLK, 1998, 2000, 2003); Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur / H.L. Arnold. München (Постоянно пополняется, в дальнейшем — KL); Deutschland. Österreich. Schweiz. Deutschsprachige und ausgewählte internationale wissenschaftliche Zeitschriften. Köln. (Обновляется ежегодно); Deutschsprachige Verlage. Deutschland. Österreich. Schweiz. Köln. (Обновляется ежегодно); Kindlers neues Literatur-Lexikon / V.W. Jens. München, 1999; Sachlexikon Literatur / V. Meid. München, 2000; Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 2001; Metzler-Autoren-Lexikon: deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart / B. Lutz, B. Jeßing. 3., aktualisierte und erw. Aufl. Darmstadt, 2004; Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen / G. Schweikle, I. Schweikle 3., vollst. neu bearb. Aufl. Stuttgart, 2006, Handbuch für Autorinnen und Autoren: Adressen und Informationen aus dem deutschen Litreratur-und Medienbetrieb / S. Uschtrin, M.D. Küspert. 5., völlig überarb. und erw. Aufl. München, 2001. (В дальнейшем — HU).

[21] См., в частн.: Jahrbuch der Lyrik / Ch. Buchwald, München (выходит ежегодно с 1979 г.; Von einem Land und vom andern. Gedichte zur deutschen Wende 1989–1990 / K.O. Conrady. Frankfurt a. M. 1993; Zacken im Gemüt. Deutschsprachige Lyrik der 90er Jahre / A. Kutsch, Weilerswist, 1994; Jahrhundertwende. Deutschsprachige Lyrik der Gegenwart / A. Kutsch, Weilerswist, 1996; Berlin — ein Ort zum Schreiben. 347 Autoren von A bis Z. Porträts und Texte / K. Kiwus. Berlin, 1996; Die deutsche Literatur seit 1945. Augenblicke des Glücks. 1990–1995. / H.L. Arnold. Berlin, 1996; Das verlorene Alphabet: deutschsprachige Lyrik der neunziger Jahre / M. Braun. Heidelberg, 1998; Deutsche Lyrik vom Barock bis zur Gegenwart / G. Hay, S. v. Steinsdorff. 9. Aufl. München, 1999; Unterwegs ins Offene. Erste Gedichte aus einem neuen Jahrtausend / A. Kutsch, A.G. Leitner. Weilerswist, 2000; Lyrik der neunziger Jahre / Th. Elm. Stuttgart, 2000; Die deutsche Literatur seit 1945. Flatterzungen 1996–1999 / H.L. Arnold. München, 2000; Der neue Conrady: das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart / K.O. Conrady. Erw. und aktualisierte Neuausg., 2. Aufl. Düsseldorf [u.a.], 2000; Deutsche Lyrik: von den Anfängen bis zur Gegenwart; in 10 Bdn. / W. Killy. Orig.-Ausg. München, 2001; Lagebesprechung: Junge deutsche Lyrik / K. Drawert. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Frankfurt a. M., 2001; Blitzlicht. Deutschsprachige Kurzlyrik aus 1100 Jahren / A. Kutsch. Weilerswist, 2001 и др.

[22] Ср., к примеру: Geschichte der **deutschsprachigen** (выделение наше. — Т.К.) Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert / K. Petzold u.a. Berlin, 1991.

[23] См., в частн.: Schirrmacher F. Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole: Überlebenstechniken der jungen deutschen Literatur am Ende der achtziger Jahre // Maulhelden und Königskinder: zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur / A. Köhler, R. Moritz. Leipzig, 1998. S. 15–27; Schlosser H.D. dtv-Atlas Deutsche Literatur. München, 2002. S. 288.

[24] Ушел из жизни в октябре 2006 г.

[25] См.: Schlosser H.D. dtv-Atlas Deutsche Literatur … S. 288.

[26] См. также: Wendezeiten, Zeitenwenden: Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur; 1945–1995 / R. Weninger, B. Rossbacher. Tübingen, 1997; Lützeler, P.M. Europäische Identität und Multikultur: Fallstudien zur deutschsprachigen Literatur seit der Romantik. Tübingen, 1997; Bestandsaufnahmen: Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht / M. Harder. Würzburg, 2001; Drawert K. Gibt es das europäische Gedicht?: nein und warum nicht // Rückseiten der Herrlichkeit: Texte und Kontexte. Frankfurt a. M., 2001. S. 151–155; Neuhaus, S. Literatur und nationale Einheit in Deutschland. Tübingen / Basel, 2002; Europa schreibt. Symposium im Literaturhaus Hamburg. Europäische Identität. 26.01.2003–31.01.2003. (www.literaturhaus-hamburg.de/0.1_01.03_3.php, www.literaturhaus-hamburg.de/0.1.php, europa-schreibt.de/programm_symposium.html; Кудрявцева Т.В. Особенности структурирования немецкоязычного литературного пространства в условиях объединенной Европы. Тезисы доклада на конференции «Россия – Австрия: этнос и культура в зеркале языка и литературы». Москва, 15–17 мая 2003 г., Институт языкознания РАН; Кудрявцева Т.В. Особенности немецкоязычного литературного пространства в условиях интегрирующейся Европы // Вопросы филологии. № 1. 2004. С. 45–49; Sprengel P. Die Frage der Einheit der deutschsprachigen Literatur (en) und die Moderne um 1900 // Третий съезд Российского союза германистов. 24–26 ноября 2005 г. Нижний Новгород; Fliedl K. Österreichische Spezifika in der Narrativik // Третий съезд Российского союза германистов. 24–26 ноября 2005 г. Нижний Новгород.

Глава 1

Специфика литературной ситуации в воссоединенной Германии

1.1. Условия формирования единого литературного пространства

Для определения наиболее важных вех в немецкой истории традиционно используются два термина: с рубежа XIX — XX вв. — «die Wende» (поворот), а с 1945 г. — «Stunde Null» (час нуль). К ним широко прибегают и при характеристике этапного события, каким стало воссоединение («Wiedervereinigung») Германии в 1989 г.[1].

В 1945 г. немецкие писатели мечтали о духовном возрождении родины после долгой ночи фашизма. Восьмидесятитрехлетний Герхарт Гауптман, с оптимизмом глядя в будущее, заявлял о своей готовности отдать последние силы делу демократического обновления Германии, которое, по мнению писателя, должно было занять не менее 50 лет. Он мечтал о прозревшей, возрожденной нации, способной противостоять новой катастрофе, ставя при этом условием наличие «сплоченного общества»[2]. Мечтам Гауптмана, однако, не суждено было сбыться. История развела нацию по разным квартирам почти ровно на тот пророческий срок, который писатель отвел стране для демократического возрождения.

Завершение XX в. стало в немецкой литературе одновременно началом нового этапа в ее развитии после сорокалетнего сосуществования, по сути, двух самостоятельных национальных литератур в условиях «расколотого неба» над ФРГ и ГДР. На протяжении всего времени культурные контакты двух стран оставались объектом пристальной цензуры. Во всем, что предлагалось на рынок в рамках культурного обмена, так или иначе, просматривалась соответствующая идеологическая начинка. На Запад по официальным каналам, как правило, попадали произведения, в которых содержался хотя бы намек на критику системы государственного социализма. Показательна среди прочего судьба получивших широкую извест

ность в ФРГ романа Э. Нойча и снятого по нему одноименного фильма «След камней» («Die Spur der Steine»). На Западе были опубликованы также прозаические произведения поэта из ГДР Ф. Брауна. Как лирики были известны, прежде всего, Х. Чеховский, А. Эндлер, В. Кирстен, У. Кольбе, К. Шиккель, Ю. Реннерт[3].

В ГДР пропагандировались произведения наиболее радикальных критиков западного образа жизни. Так, в 1983 г. находившийся в зените славы 37-летний автор и исполнитель немецкого рока, антифашист У. Линденберг, был удостоен чести выступать в Берлинском Дворце Республики, а в 1985 — на очередном Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве.

Однако существовали многочисленные каналы и для несанкционированного взаимообмена продуктами культуры. Существенный интерес представляют 1970–1980-е гг., когда процесс взаимодействия идеологически близких элементов искусства на разделенном национальном пространстве приобрел наиболее интенсивный характер. Это объяснялось постоянно усиливавшимся миграционным потоком писателей из ГДР в Западную Германию. В период с 1961 по 1989 гг. пределы ГДР покинуло 97 литераторов[4], носителей информации, которую порой было невозможно получить по официальным каналам. Наибольшую известность получили такие поэты, как К. Райниг (эмигр. в 1964 г.), В. Бирман (1976), С. Кирш (1977), Т. Браш (1977), Р. Кунце (1977), Г. Кунерт (1979), К. Барч (1979), С. Андерсон (1988).

На территории ГДР к тому времени сформировалась неформальная альтернативная сцена с известным центром в районе Пренцлауэр Берг (Prenzlauer Berg) в Берлине, главными фигурантами которой были С. Андерсон, Б. Папенфус-Горек, Л. Лорек. Для кодировки определенных политических реалий создатели субкультурного пространства (андеграунда) в ГДР выработали специфический эзоповский стиль (самоденотант, понятный лишь определенной группе лиц, своего рода арго диссидентов), к которому чутко прислушивались на Западе. Эстетика зашифрованности и соответствовавшая ей поэтика во многом питали обе литературы в последнее десятилетие раздельного существования двух государств, утратив значение с ликвидацией de facto ГДР как самостоятельного государства[5]. Интерес к подобной литературе и ее создателям со временем угас, диссиденты оказались не у дел. Либо стали предметом острых нападок и критики, будучи оцениваемы скорее как политические фигуры, а не творческие личности[6].

Нельзя забывать и о том, что в Западной Германии не оставались незамеченными усилия, которые предпринимались соседним государством для культивирования лирического жанра. Любопытно отметить, что целый ряд авторов, занявших прочное место в поэзии уже воссоединенной Германии (Д. Грюнбайн, К. Хензель, Р. Пьетрас, Л. Ратенов, У. Кольбе, И. Шульце, Т. Бёме, Ш. Дёринг, Т. Розенлёхер и др.), получили путевку в литературную жизнь в известной некогда в ГДР литературной студии при молодежной газете «Юнге вельт» («Junge Welt»), которой руководили Э. Крачмер и Х. Вюрц. В бытность существования мастерской (1964–1990) было отрецензировано 100 000 стихотворных текстов 15 000 начинающих поэтов ГДР в возрасте от 7 до 25 лет[7]. Лучшие произведения регулярно публиковались на страницах газеты и в поэтическом альманахе «Открытые окна» («Offene Fenster»).

1.1.1. Проблемно-тематический комплекс «оси-веси»

Провозглашаемый политиками официальный статус единства и реальные изменения в материальной и духовной сфере спустя 17 лет после воссоединения Германии, тем не менее, не дают оснований говорить о полном слиянии двух пространств. Можно констатировать, что в стране есть одна, но еще далеко не единая литература. При этом речь не может идти о простом возобновлении некогда прерванного литературного процесса. Вопрос состоит в том, чтобы создать для этого необходимые условия, в первую очередь, восстановив единое литературное пространство. Не случайно многие исследователи до сих пор оперируют термином «литература ГДР» в отношении писателей, выходцев из восточных земель. Х. Пилер, рецензент специального выпуска «Литература ГДР девяностых годов» из серии «Текст+Критик», отмечает его провокационный характер, поскольку даже спустя десятилетие после воссоединения (сборник вышел в 2000 г.) проблема единства все еще представляла собой «зияющую рану»[8]. Не случайна и дискуссия «Литература воссоединенной Германии все еще расколота?» на VI съезде германистов в Йоханнесбурге (2002). По всей вероятности, окончательное воссоединение литературного пространства Германии произойдет лишь после того, когда с литературной сцены уйдет старшее поколение писателей и читателей, и их место прочно займут молодые, судьба которых связана исключительно с новой Германией, те, кому сегодня сорок и меньше.

В силу того, что воссоединение Германии проводилось по правилам игры, предложенным ФРГ, и повлекло за собой резкий обрыв литературного процесса в ГДР, стартовые позиции на западе и на востоке оказались неравными. Лишенные прежних духовных ценностей, восточные немцы вынуждены приспосабливаться к новым условиям жизни. Идеологическая задача объединенного государства состоит в том, чтобы вычеркнуть историю ГДР из общей истории страны (по крайней мере, то, что так или иначе было связано с реализацией идеи государственного социализма), либо свести ее к «истории “штази” (Staatssicherheit — Министерство государственной безопасности в ГДР. — Т.К.)»[9].

«Переоценка ценностей» для литераторов бывшей ГДР означала, с одной стороны, потерю прежней эстетико-идеологической основы. Это относится как к представителям официальной литературы, так и к фигурантам альтернативной[10] сцены. И те, и другие утратили свою прежнюю роль[11]. Для третьей группы писателей, чей голос по разным причинам был не достаточно громок в условиях общественно-политической системы ГДР, напротив, открылись перспективы более свободного развития. После воссоединения они выступили на немецкоязычном пространстве с многочисленными публикациями. Речь по преимуществу идет о так называемых скрытых (в частности, Э. Крачмер) либо подвергшихся репрессиям (Г. Ульльман, Ю. Фукс, У. Шахт и др.) диссидентах[12]. Большинство же, как, например, К. Трауш, обязаны этим лишь своему таланту и упорству.

Обращение к переосмыслению социалистического прошлого — главная тема в творчестве писателей старшего поколения из бывшей ГДР. Как правило, они с недоверием относятся к попыткам западных коллег подвергнуть оценке историю страны, отказывая им в способности адекватно воспринять реалии тех лет. Этому в немалой степени послужила разгоревшаяся в 1990 г. и принявшая политический характер дискуссия интеллигенции «Немецко-немецкий литературный спор» («Der deutsch-deutsche Literaturstreit») в связи с публикацией написанного в 1979 г. автобиографического рассказа К. Вольф «Что останется» («Was bleibt»). В ее ходе выяснилась несостоятельность многих западных деятелей литературы дать объективную оценку истории ГДР, а саму К. Вольф, считавшуюся во времена раскола страны признанной общегерманской писательницей, низвели до уровня восточнонемецкой номенклатурной литературной единицы. В этот список попало большинство авторов ГДР, от столпа официальной литературной сцены Х. Мюллера до М. Марон, в 1988 г. эмигрировавшей в ФРГ.

Тем не менее, проблематика воссоединения занимает в творчестве западногерманских писателей достаточное место, чтобы получить представление об их весьма скептической (если не сказать критической) позиции к свершившемуся факту. Х. Корте, анализируя поэзию ГДР 1990-х гг. в своей статье «Когда государство умирает, поэты поют» («Wenn ein staat ins gras beißt, singen die dichter»)[13], приводит в качестве примера сборник сонетов Г. Грасса «Страна ноября» («Novemberland: 13 Sonette». Göttingen, 1993) и некоторые произведения П. Рюмкорфа[14]. Однако список авторов, которых волнует эта тема, — намного длиннее. Из 130 участников антологии К.О. Конради «О той стране и о другой» («Von einem Land und vom andern: Gedichte zur deutschen Wende 1989–1990». Frankfurt a.M., 1993) треть — граждане Западной Германии. А среди авторов вышедшей в 1999 г. под редакцией П. Кюстермана и Х.-Й. Бенен антологии «10 лет падению стены» (10 Jahre Mauerfall: eine neue Dimension. Dorsten, 1999) жители бывшей ГДР составляют лишь 10%. Написанные по горячим следам стихи отражают настроения, характерные для начала 1990-х гг. Ожидания и надежды, как в стихотворении «Весна 1990» Л. Вербека, когда граница, «болевой шов систем, кровавое место и пространство смерти светится особой зеленью»[15], и «в трясине опалы и слез свободно, как птица расцвела жизнь»[16], быстро сменились отрезвлением. В саркастическом «Настроении прорыва» («Aufbruchsstimmung») Х.М. Энценсбергера «под стремительными клочьями облаков крошится, обмытый шампанским, бетон […]. Бродяги размышляют о “двусмысленности бытия и понятия о бытии” […].Толпы зевак в поисках идентичности и заморских фруктов. Иммигранты пробуют на язык банкноты успокоительного синего цвета»[17].

В стихотворении Х.Й. Хайзе «Тяжелая поступь земного шара» звучит открытое разочарование, вызванное утратой социалистических иллюзий и осознанием глобального цивилизационного кризиса, когда «утро рождается с помощью кесарева сечения […], земной шар тяжело громыхает в задымленной печи мегаполисов, а манекены, некогда стыдливые гелоты, в Берлинском Кройцберге направляются на бал «кому за...»[18]. Когда «Маркса превратили в макдональдс, стену — в The Wall» — это уже «самый крупный поп-фестиваль со времен горящего Рима»[19]. Таким образом, делает вывод автор: «Гибель — это воскресение / The beginning is the end»[20].

Нелицеприятны и риторические вопросы о том, «кто спросил народ, когда делили и воссоединяли нацию, куда подевались достижения, куда улетучилась печаль по поводу

братьев и сестер, утешительно недосягаемых»[21]. Задающий их поэт М. Бут (1951)[22] живет теперь в стране, название которой звучит для него, как «заграничное слово»[23].

Любопытна реакция на соприкосновение с прошлым со стороны тех писателей, для которых реалии социалистической действительности не были частью личного опыта. Так, штутгартский поэт Ф. Демут (1961) в стихотворении «Сталинская аллея, снова и снова», рефлектирует по поводу известных событий многолетней давности (восстание в Берлине 17 июня 1953 г.), реконструируя их в поэтическом сознании уже как результат соприкосновения с призраком (автору довелось в 1990-е гг. жить на носившей некогда это имя улице (позже переименована в Карл-Маркс-Аллее). Проводя нить исторической памяти, он, по сути, сжимает временно́е пространство в сюрреалистическом образе (следует отметить, что эта традиция активно востребована всеми поколениями ныне живущих поэтов вне зависимости от жанра и содержания стихов)[24], делая точкой отсчета нового времени не год падения Берлинской стены, а далекие 1950-е, когда, по его словам «была сметена великолепная возможность для строительства реального социализма»[25]. В новой исторической ситуации эта самая широкая магистраль Берлина продолжает сохранять для поэта символический смысл как «место, пропитанное болью исторической действительности и еще более сильной горечью нереальности»[26], где «страна на полпути пуста без ласточек […] в серой полусфере хорошо сохранившегося ноября […], а ты в ней беспокойный звериный круг, помнящий о красно-розовом содержимом руки»[27]. И риторический вопрос: «Каким могло бы быть его прикосновение, и как уставшим покинуть позиции»[28], когда «время катится вспять в ту сторону света», где «остеологическая связь покоится […] в вонючем историческом месиве» [29].

В произведениях поэтов из бывшей ГДР проблематику, связанную с воссоединением двух частей некогда единого государства, можно представить в хронотопическом разрезе как рефлексию-прощание с уходящей в прошлое «раздвоенной Германией» (Zwiedeutschland — образ из поэтического сборника У. Кольбе «Винета»[30]). По большей части лишенное ностальгии, оно, тем не менее, сопряжено с настороженным неуютным чувством отрыва от чего-то привычно-близкого и с неизбежностью соприкоснуться в настоящем с «весьма жестокой свободой»[31]. Это — своего рода цивилизационный скептицизм по поводу обретения рая в «стране баловней»[32] и попытка обрести достойное место в новом-старом отечестве, не потеряв собственного лица. Так, С. Кирш, покинувшая ГДР задолго до воссо-

единения, не спешит снимать «дорожное платье» (Reisekleider)[33], словно советуя отпущенным на свободу соплеменникам задержаться «на мосту»[34]. Как известно, поколение молодых литераторов ГДР (Д. Грюнбайн, К. Хензель, Л. Зайлер, В. Барч и др.) в 1980-х гг. с известной долей скептицизма, если не отторжения, воспринимало идеологические догмы и социально-политические реалии тех лет, а в своем самом оппозиционном крыле запечатлело картину будущей агонии и крушения системы незадолго до падения Берлинской стены (в частности Д. Грюнбайн в поэтическом сборнике «Серая зона утром», «Grauzone morgens». Frankfurt a.M., 1988). Однако в одночасье оказавшись без привычной мишени для критики, эти поэты в свойственной им манере саркастической дистанцированности и напускной безучастности неожиданно озвучивают ощущение неприкаянности в ситуации, когда долгожданное освобождение обернулось не радостью, а недоумением и затем разочарованием от сознания того, что «народ оболванили»[35] (Д. Грюнбайн), поманив к витринам, заваленным «250 сортами хлеба»[36] (Д. Шлезак). Как свидетельствует некогда критически настроенный ко многим реалиям ГДР В. Барч, «наконец мы […] попали из огня да в полымя»[37]. Л. Зайлер, поэтически реконструируя историю ГДР, выбирает в качестве эпиграфа к последнему разделу сборника стихов «Сорок километров ночи» цитату из мерзебургских заговоров: «... insprinc haptbandun, inuar uîgandun» («Спасайся от полона, беги от ворога»)[38].

Реакция отторжения западного образа жизни у многих поэтов из бывшей ГДР может расцениваться как результат утраченных иллюзий по поводу капиталистического рая и общества потребления. В этом смысле они пополняют ряды социально-критических поэтов ФРГ, продолжая традиции западнонемецкой поэзии рубежа 1950-х — 1960-х гг.

Прибытие неискушенных восточных немцев на станцию «капитализм, расцвеченную пестрыми вывесками «распродаж, экономических чудес и жареных голубей»[39], во многом оказалось прозрением с просроченным сроком действия. Холодная рассудочность внеисторического постмодернистского интеллектуализма не позволяет лирическому герою открыто выражать эмоции. И стоит ли, когда, как в стихотворении К. Драверта «Признание», «между Одером и Рейном никто не умирает без спроса»[40]. Поэту остается лишь иронизировать по поводу того, что он понимает свою «большую светловолосую, разорванную страну», добивающуюся «собственной руки»[41]. И любить функционирующие в «усыпляюще-скучной и строго регламентированной федеративно-республиканской нормально-

сти»[42] «больничные кассы, страховые конторы, […] биржи труда, скотобойни»[43]. И гордиться «отчизной с такими красивыми утками»[44].

Дистанцируясь как от прошлого, так и от настоящего, лирический герой продолжает ощущать себя в воссоединенной Германии, как прежде в ГДР, чужаком. Ощущение чужести и одиночества «на другом краю света» К. Драверт склонен объяснять «слишком поспешным прыжком на уже оседланного коня»[45], нежеланием раствориться в роли не помнящего родства благодарного обывателя и попыткой сохранить свою культурно-историческую идентичность. Поэт постулирует «пребывание на чужбине, в окружении чужих»[46] в качестве центрального мотива в поэзии выходцев из ГДР. Причем, если в конце 1980-х гг., как отмечает М. Тулин, контуры немецко-немецкой литературы прорисовались таким образом, что главным пунктом притяжения—отчуждения стала стена как средоточие различий и разломов[47], то после 1990 г. топос «чужбины» приобрел явные признаки универсальной неприкаянности. «Чужим повсюду»[48] называет себя У. Кольбе. «Никуда не пришел. Нигде не был дома»[49] и сам Драверт. В стихотворении выходца из Румынии Д. Шлезака «Эта страна не моя» топография чужбины представлена как «пребывание в пространстве межвременья», когда поэт стоит «еще здесь на мосту, потом дома / который внезапно появляется и исчезает»[50].

В числе поэтов «никуда не прибывших» ((К. Драверт)[51], живущих «в средоточии нигде» (Д. Грюнбайн)[52], – Ф. Браун, Х. Чеховский, Т. Розенлёхер, У. Шахт. У многих поэтов среднего поколения это чувство невоплощенной мечты обернулось идеологией космополитизма, другими словами, утратой перспективы и переходом в «зал ожидания для транзитных пассажиров»[53].

Наиболее радикальны в оценке случившегося представители старшего поколения (П. Хакс, В. Бирман, А. Эндлер), в свое время сознательно выбравшие ГДР местом жительства в надежде увидеть здесь воплощение социалистических идеалов. Оставаясь в оппозиции к «реальному» социализму, они, тем не менее, каждый по-своему, пытались создать образ «справедливого» устройства жизни и не смогли принять воссоединение в том виде, как оно было осуществлено. Для Эндлера свершившееся — «апокалипсический пудинг»[54]. П. Хакс, до конца жизни сохранив верность идеалам классицизма, продолжал и после воссоединения в качестве «предпосылки положительного человеческого развития аристократически постулировать разумное, не демократическое государство» (К. Кёлер)[55].

В. Бирман, посетив в 1997 г. (впервые после изгнания из ГДР) Восточный Берлин, весьма точно передает отношение соотечественников к свершившемуся событию как воссоединению (Wiedervereinigung) без «е», (Widervereinigung)[56], то есть против воли, насильственно, в лучшем случае, как спорному факту. Поэтому, резюмирует поэт:

Heimweh nach früher hab ich keins	По прошлому не тоскую
nach alten Kümmernissen	по старым печалям
Deutschland Deutschland ist wieder eins	Германия Германия снова едина
nur ich bin noch zerrissen[57].	лишь я все еще в раздрае.

Не менее активны в оценке ситуации и поэты, заявившие о себе в начале 1990-х гг. Как те, что родились на востоке (Р. Винклер, Т. Шульц и др.), так и их западногерманские сверстники (Б. Кулик, С. Лафлёр, А. Вагнер, Э. Шталь, К. Флентер и др.) озабочены проблемами новой-старой страны. Для берлинца Б. Кулика это — «страна в шрамах»[58]. Главным образом, та ее часть, что живет в виде неприятных слоганов-воспоминаний о ГДР:

GENOSSE, DIE HOSE KLEMMT	ТОВАРИЩ, ЗАЩЕМИЛО БРЮКИ
Genosse, meine Pionierblase	Товарищ, у меня понос
seid bereit, immer bereit	будьте готовы, всегда готовы
der kleine Duden: der passende Ausdruck […][59]	краткий Дуден: подходящее выражение […]

Для уроженца г. Карлсруэ С. Лафлёра и кёльнца Н. Хуммельта «новая родина»[60] хотя и ассоциируется по-прежнему с «отцом Рейном» («Vater Rhein»)[61], «тихими истоками»[62] детства (рейнскими корнями)[63], но мыслится, прежде всего, в противоречивых категориях глобализированного мира.

1.1.2. Содержание понятия «родина»: патриотизм с оглядкой на прошлое

Тема родины в традиционном понимании как воспевание любви к отечеству, опора на народные традиции и пр., ставшая в послевоенной литературе, по сути, табу и вытесненная из коллективного сознания чувством вины за нацистское прошлое, постепенно возвращается в современную немецкую литературу. Речь, прежде всего, идет об официальном литературном дискурсе, поскольку попавшее в опалу самоидентификационное начало продолжало жить в произведениях, создаваемых на диалектах, а также в пользующейся большим спросом историко-краеведческой литературе. Это связано не столько с традициями унаследованного от неоромантиков почвенничества (развенчивание подобной литературы начал в 1930-е гг. еще А. Дёблин)[64], сколько с ролью языка как главного национально-патриотического атрибута в условиях «утраченного» права на традиционную трактовку понятия. «Родной язык остается в конечном счете самой надежной родиной»[65], — полагает В. Бирман, а вместе с ним и целое поколение поэтов второй половины XX в. («Я — только

в словах»[66], «Мой язык»[67], «Речное путешествие»[68]). Но и ее, сетует поэт, можно потерять[69]. Возможно, поэтому для М. Вальзера «родиной всегда считалось то, чего уже больше нет»[70]. В том числе и утраченный диалект, который когда-то и был родным языком детства. В первые послевоенные десятилетия литература на диалектах практически исчезает с книжных прилавков. Как отмечают, в частности исследователи швабского диалекта, первая значительная антология (Rahn F. «Hutzelbrot») выходит лишь в 1961 г.[71] Новый всплеск интереса к диалекту в Германии связан со швейцарским и австрийским влиянием, прежде всего, со стороны инновативной литературы (Х.К. Артман, Г. Рюм, Ф. Ахтлайтнер), широко включавшей диалектные вкрапления в практику языковых экспериментов. Начиная с 1970-х гг. писатели из регионов постепенно осваивают весь проблемно-тематический спектр современной жизни[72].

Наиболее остро потеря чувства родины («Heimatgefühl»), традиционно ассоциировавшегося с ощущением безопасности, уверенности, надежности, стабильности[73], проявилась у переселенцев-беженцев и их потомков из областей, которые по итогам Второй мировой войны отошли к другим государствам (Польша, Чехословакия, Румыния, СССР). В послевоенной поэзии можно выделить целый пласт литературы, тематизирующей эту послевоенную немецкую драму (Й. Бобровский, Ф. Фюман, Г. Грасс, О. Пастиор, З. Ленц, А. Мюллер и др.). В последние годы события этого «исхода» продолжают живо волновать не только непосредственных жертв насильственного переселения, литераторов старшего поколения, но и молодых писателей. В этом отношении показательно стихотворение Д. Грюнбайна «Европа после последнего дождя», сопровожденное эпиграфом «Моей бабушке Доре В.» («Meiner Großmutter Dora W.»), где послевоенная Европа предстает «вторым каменным веком», проступившим «из ночи века двадцатого»[74].

Раздел Германии еще более усилил процесс принудительной инволюции чувства патриотизма. Два послевоенных поколения немцев фактически жили в условиях отторжения от одного из важнейших онтологических источников мироустройства. Тогда как в ГДР патриотизм широко подавался в официальной обертке «социалистический», в Западной Германии известной точкой отсчета, нарушившей обет молчания над запретной темой можно, вероятно, считать выход в свет в 1978 г. в издательстве «Роберт Геслер» («Robert Gessler Verlag», г. Фридрихсхафен) книги М. Вальзера «Хвала отчизне» («Heimatlob: ein Bodensee-Buch»). Занятый поисками путей для восстановления утраченной в условиях

«расколотого неба» национальной идентичности[75], он воспевает «космос малой родины»[76], идя вразрез с уже успевшим достаточно прочно укорениться негативным стереотипом, когда после холокоста говорить плохо о своей стране стало признаком хорошего тона. Так, Грюнбайн с присущим поколению постмодернистов цинизмом и несвойственной им патетикой высвечивает в стихотворении «О родина, циничный эвфон» спровоцированные историей болевые точки современной немецкой действительности. Пока только высвечивает, ибо, причисляя себя к «наследникам высоких лбов», он берет на себя смелость назвать свое поколение «голыми щенками, зататуированными гвоздиками из нервов, выводком больных отцов, выкидышами обрушенных стен, глубоко утонувшими в немецком дерьме». Причем так глубоко, что нет никакой надежды на будущее «внукам городских строителей, мясных инспекторов: каждому — чужая реальность. (> В подарок <)».[77]

Еще беспощаднее к «этой холодной стране, в которой ребенок учится говорить на языке поджигателей, поскольку, каков отец — таков и сын, таков и дух, сидящий в коктейле молотова»[78] (А. Остермайер, 1967).

Тем не менее чувство национальной аутентичности, пусть еще робко, несмело, порой прячась за самоиронией и сарказмом, все же дает о себе знать в творчестве современных поэтов. Это связано как с отторжением агрессивного наступления глобализации, так и с возможностью более открыто заявить о своих позициях, не опасаясь быть одернутыми со стороны «старшего брата» или прослыть призраком нацизма. Не случайно в день капитуляции Германии (8 мая) стало возможным проведение дискуссии на тему о немецкой вине между М. Вальзером (которого не перестают обвинять в антисемитизме) и Г. Шрёдером. Отныне официальный курс Социал-демократической партии Германии — СДПГ, (а, стало быть, и всех немцев) — гордиться своей страной, не забывая о самокритике, но и не стыдясь патриотизма[79]. Новое правительство, возглавляемое представительницей послевоенного поколения А. Меркель, еще более последовательно в этом отношении. В последние годы в ФРГ к явному неудовольствию новых членов ЕС обсуждается вопрос о создании Берлинского центра насильственного переселения (Vertreibungszentrum)[80].

Как присяга на верность звучит название стихотворения «Я живу в Германии» ганноверского поэта К. Флентера (1966). В качестве центрального мотива своей поэзии он прокламирует «поиск родины». Поэт не склонен воспевать красоты родного ландшафта и не прославляет великое прошлое Германии, он пытается понять «немецкую суть»:

Ich lebe in Deutschland aber	Я живу в Германии но
Viele sagen ich sehe jünger aus	Многие говорят на вид я моложе[82]
Mit der Ruhe einer Vogelscheuche	С невозмутимостью пугала
Stehe ich hier und sehe meinem Leben	Я стою здесь и смотрю извне
Von außen zu	На свою жизнь
Vergiss die Nummer mit der Seele Mann	Забудь номер с душой мужчины
Oder dem Geisteszustand	Или с духовным началом
Es ist etwas Organisches —	Речь идет об органике —
In der Gebärmutter bekommst du	В утробе матери ты получаешь
Herz Lungen Augen Arme	Сердце легкие глаза руки
Und später wachsen Angst Enttäuschung	Потом вырастают страх разочарование
Und Schwermut nach	И уныние
Und immer noch heißt es	И вечный вопрос
Wohin gehen im Angesicht	Куда податься перед лицом
Dreier Brandenburger Scheitel	Трех бранденбугских бритоголовых
Wohin sehen wenn sich	Куда бросить взгляд когда
Eisschranktüren hinter Kindern	За детьми закрываются двери
Schließen nimm den Grund	Холодильных камер[83] пойми причину
Warum du hier bist	Почему ты здесь
Und subtrahiere ihn von dem was du siehst	И вычти ее из того что видишь
Und wenn du feststellst	А когда осознаешь
Dass es deine eigenen Füße sind	Что ноги застывшие в ботинках
Die in diesen Schuhen stehen	Твои собственные
Sag ihnen sie können gehen[81].	Скажи им: они умеют ходить.

В отличие от Д. Грюнбайна автор стихотворения не дистанцируется от страны, в которой родился и живет, полностью идентифицируя себя с ее судьбой и оставляя пространство для будущего, равно, как и его коллега В. Козловски (1972) в «Песне о храбром воробье» («Das Lied vom tapferen Spatz»). В ее основе лежит смысловая перекличка с Г. Бенном, тематизировавшим свое двойственное отношение к Германии как «зияющую расселину» («fratzenhafte Spalte»)[84]. Козловски, что называется, метафоризирует метафору, изображая Германию в виде «публичной девки, которую пользуют все, кому не лень»[85], а точнее как половой орган женщины, поливаемый слюной (спермой):

Es trieft der Bennsche Spalten-Fratz[86]	Насквозь промокла Бенна щель

в которой тонет, не в силах справиться с огромной массой, маленький воробей, с которым ассоциирует себя лирический герой. Бурлескный «перепев» из гейневской «Зимней сказки» и «Оды к радости» Шиллера, заканчивается строками:

D-Land, D-Land! Kleine Schwester!	D[88]-ермания, D-ермания! Сестренка!
Auf! Denn Du bist nicht allein![87]	Выше голову! Ведь ты не одинока!

Как полагает К. Флентер, живущая в каждом потребность в родине, может проявляться по-разному. Чувство любви к ней возникает от соприкосновения со своим окружением, с землей и языком.

Язык служит синонимом понятия «родина» и для его старшего коллеги Х. Лёффеля, полагающего, что он смог бы ощущать себя дома в любом уголке земли в окружении единомышленников, говорящих по-немецки.

Для бывшего гражданина ГДР Р. Винклера «родина часто находится там, где ее не хотелось бы иметь»[89]. Подобно своему западногерманскому собрату по перу Флентеру, он признает себя гражданином страны, где ему довелось родиться и жить, хотя порой ее просто хотелось бы «сожрать» (название сборника К. Флентера «Сожри эту страну», Friss dieses Land. Gedichte. Lintig-Meckelstedt, 1996). Однако идентификация по рождению не есть для Винклера свободный выбор индивида, она лишает его возможности самоопределиться. Поэтому понятие «родина» не связано в его сознании с масштабным топосом «государство», а обнаруживается в малом (будь то определенное место, вещь, идея или даже книга), в том, «где чувствуешь себя хорошо»[90].

В отличие от минимализма Винклера, Ф. Демут работает с категориями глобального жизненного пространства, где топос «родина» теряет смысл в рамках традиционной дихотомической пары «свое» — «чужое». Речь идет о формировании нового сознания в рамках развития концепта «культуры пространственной открытости мира», в которой особое значение — «как память пространства» — приобретает литература. Эта теория любопытным образом находит формальное воплощение на уровне организации поэтического материала. Так, книга Демута «Материал тени от облепихи. Поэма пространства» («Das Material des Sanddornschatten: ein Raumpoem». Weilerswist, 2003) представляет собой с одной стороны пример языковой инсталляции, которые и олицетворяют для поэта «поэмы пространства» (RaumPoeme). Стихотворение симультанно реализуется в них с помощью различных средств выражения: визуальных (графика текста, на которую накладывается изобразительный ряд в виде иллюстраций либо фотографий и видеокадров), аудийных (декламация в сочетании с сопутствующими шумовыми (музыка, звуки окружающего мира, спецэффекты и пр.) и жестовых (перформанс, в котором активно задействована пластика движений тела). С другой стороны сама книга оформлена по принципу пространственной организации (книга в книге и т. д.).

Представляется уместным сопоставить описанную выше особенность мировосприятия с малоизвестным в Германии так называемым «геопоэтическим» способом организации жизни. О понятии «геопоэтика» (Geopoetik), по широте охвата сопоставимом с концептом

«мировое искусство», здесь наслышаны, пожалуй, лишь немногочисленные приверженцы концепции франко-шотландского писателя и культуролога К. Вайта (род. в 1936 г. в Глазго), основавшего в 1989 г. Международный институт геопоэтики. Познакомить немецких деятелей искусства, писателей и читателей с творчеством писателя-философа было призвано созданное в 1996 г. «Ателье двух берегов» («Atelier der zwei Ufer»), инициировавшее серию семинаров и докладов в Тюбингене и Штутгарте. На немецкий язык переведены несколько произведений писателя, в том числе известное эссе «Элементы геопоэтики» (Elemente der Geopoetik. Ein Essay. Ostheim, 1993). В основе эстетики Вайта лежат взгляды восточных (даосизм) и западных мыслителей (Гераклит, Шлегель, Гёльдердин, Рембо, Ницше, Фрейд, Ясперс, Гуссерль, Хайдеггер, Г.Д. Торо), а также идеология транснациональной культурной коммуникации. Расцвет любой культуры, согласно теории Вайта, обязан высокой степени ее гражданственности, философичности, религиозности, призванных в совокупности сохранять целостность сообщества и осуществлять его связь с окружающим пространством. Чтобы в современной цивилизации с ее культом индивидуализма могла существовать подобная культура, общество должно иметь сильную, объединяющую всех его членов мотивацию. Таким объединяющим мотивом, по мнению Вайта, могла бы стать планета Земля как единственное и пока незаменимое и безусловное место обитания человечества. Вводимое Вайтом понятие геопоэтики и интеллектуального кочевничества означает размыкание изолированных по идеологическим (мировоззренческим) и прочим признакам концептуальных и эстетических пространств. Основой всей культуры, по Вайту, служит словесное искусство, а задача настоящего поэта — способствовать сближению культурных ареалов. В связи с этим возникает необходимость создания ясного и внятного поэтического языка, свободного от влияния политических, экономических, медийных дискурсов, и придания ему статуса универсального средства общения, способного отражать современный мир. Вайт полагает, что поэзия функционирует на глубинном уровне сознания, заблокированного у большинства людей массой несущественных явлений, не позволяющих рассмотреть реальность в масштабах космического. Поэтическое же произведение — это новое концептуальное пространство, осваиваемое в процессе познания. Писатель предлагает вырваться из существующего интеллектуального контекста посредством преодоления разрыва между человеком и миром, между материей и сознанием, расширяя культурное поле за счет гармонизации его составляющих — науки, поэзии, философии, —

объединенных в едином глобальном (космологическом, космопоэтическом пространстве) призванных ответить на вопрос: что будет с жизнью, что будет с миром? Несмотря на весьма узкую сферу распространения, понятие «геопоэтика», тем не менее, фигурирует в теориях культурного трансфера, сопрягаясь с концептами космополитизма и чужести[91]. Любопытно отметить, что идеи универсальной поэтики Вайта в условиях современной глобализации неожиданным образом находят отклик в странах, пытающихся конституировать себя в рамках новой расширяющей свои границы Европы. Так, по словам учредителей Крымского геопоэтического клуба (создан в 1995 г. как продолжение Босфорского форума — В. Аксёнов, Л. Рубинштейн, Ф. Искандер, В. Войнович и др.), последний служит проводником идей геопоэтики в славяно-тюркском и, шире, христианско-исламском геополитическом «нервном узле»[92].

1.2. Культурная политика государства как инструмент формирования «новой» идеологической модели немецкого общества

Разработка основных направлений культурной политики в современной ФРГ возложена на Комитет Бундестага по делам культуры и средств массовой информации («Ausschuss für Kultur und Medien»). Главными задачами государства в области культуры провозглашаются забота о сохранении и приумножении культурных ценностей, создание условий для плодотворного творчества. Важнейшим рычагом культурно-политического регулирования призвана служить финансовая поддержка всех видов искусства, в том числе и литературы. Однако утвердилось мнение, что последняя, в отличие от таких затратных сфер, как музыка, театр, живопись, не требует крупных капиталовложений. А поскольку производство и сбыт литературной продукции находятся преимущественно в руках частного бизнеса, то она якобы в меньшей степени нуждается и в государственной поддержке. Из общей суммы финансирования культуры 1 743 237 млн. DM[93] в 2000 г. на статью «язык и литература» было выделено 12 874 млн. DM, или 0,6%. Если из них вычесть суммы целевого финансирования программ «Deutsche Schillergesellschaft»

– 7592 тыс. и «Writers in Exile» — 300 тыс., остается 4800 тыс., сумма, в сравнении с другими статьями расходов на культуру, незначительная. Правда, сюда не входят средства, предназначаемые для Берлина (100 млн. DM), Бонна (70 млн.) и новых федеральных земель (60 млн.)[94]. Увеличение инвестирования в бывшую ГДР объясняется необходимостью поднять показатели социально-экономического развития в новых землях до уровня общефедеральных. Приоритетное финансирование Берлина обусловлено также его статусом культурного столичного центра.

На федеральном уровне финансируется по преимуществу то, что связано с изучением и сохранением наследия прошлого. В 1987 г. был создан Федеральный культурный фонд земель для поддержки и сохранения искусства и культуры. В 2000 г. из средств федерального бюджета на эти цели было выделено 15 млн. DM[95].

Для финансирования творчества современных писателей в ФРГ еще в 1980 г. был учрежден Немецкий Литературный Фонд (Deutscher Literaturfonds e.V.), который распределяет стипендии и премии и оказывает финансовую поддержку литературным мероприятиям и проектам, предусматривающим издание произведений, признанных в общенациональном либо международном масштабе.

Об отношении общества к вопросам развития культуры свидетельствует следующая тенденция: в конце XIX – начале XX вв. в Германии насчитывалось около 100 000 благотворительных фондов культуры, сегодня подобной деятельностью занимаются лишь около 8000. Правительство ФРГ пытается с помощью улучшения условий налогового обложения инвесторов увеличить число таких организаций. В целом же социальное обеспечение свободных художников осуществляется из трех источников. Участие государства в социальных выплатах деятелям культуры ограничивается 15–20%. 50% составляют взносы самих авторов, 25–30% приходится на посредников (отчисления издательств, книготорговли, помощь спонсоров и т. д.).

Как правило, реальная культурная политика осуществляется на региональном уровне (в землях и коммунах). Муниципальные структуры берут на себя и львиную долю финансирования — 90%. Однако выделяемые суммы недостаточны для удовлетворения растущих потребностей литературного дела, более того, они постоянно сокращаются. Так, в 2003 г. в одном из самых благополучных регионов, земле Баден-Вюртемберг из-за недофинансирования было приостановлено издание четырех журналов. Руководство вестфальского лите-

ратурного бюро (г. Унна) обратилось к министру земли Нордрайн-Вестфален М. Весперу, курирующему в земельном правительстве среди прочего вопросы культуры, с открытым письмом, в котором высказывалось опасение по поводу возможного (в связи с планируемыми сокращениями финансирования на 20–40%) закрытия одного из четырех региональных литературных бюро. В декабре 2004 г. закрылось одно из самых лучших литературных бюро в Германии (земля Заксен-Анхальт), а его руководитель, известный прозаик ГДР Э.Г. Зассе был досрочно отправлен на пенсию. В 2002 г. Департамент культуры г. Аугсбурга, издательство «Геест» («Geest-Verlag») и журнал ««Мост. Форум антирасистской политики и культуры» («Die Brücke. Forum für antirassistische Politik und Kultur») объявили поэтический конкурс на тему «Мир». По его итогам в издательстве «Геест» был запланирован выпуск антологии «Аугсбургские семена мира» («Augsburger Friedenssamen»). В связи с отсутствием финансирования издание увидело свет лишь в 2004 г. На вопрос, что служит главным условием объединения литературного пространства в воссоединенной Германии, один из респондентов не без иронии выделил в качестве уже достигнутого результата «равенство» в отсутствии надлежащей финансовой поддержки словесного искусства.

Формально государство не возлагает на себя функций цензора либо критика, оставляя за собой задачу создания общественного климата, основными признаками которого должны служить толерантность, свобода мнений и эстетических вкусов. В Конституции ФРГ записано: «Каждый гражданин имеет право свободно выражать и распространять свое мнение»[96]. Однако ни для кого не секрет, что культура используется в качестве инструмента для реализации определенных идеологических задач. В 1990-е гг. на передний план в культурной политике, помимо восточногерманского, выдвинулся еще и культурно-этнический аспект).

Хотя официально утверждается, что культура базируется на двух китах (свободе и финансовой поддержке со стороны государства), на практике чаще и то, и другое оказывается фикцией. Поскольку воссоединение прошло на базе идеологических ценностей ФРГ, то и культурная политика единого государства строится на старых принципах. Тот факт, что разрушение Берлинской стены повлекло за собой «колонизацию» ГДР (чаще употребляют слово «аннексия») не отрицается даже официальными источниками. «Нельзя преумень-

шать серьезность упрека в адрес Западной Германии со стороны новых земель в проведении “мягкой колонизации”»[97], — отмечают в правительственных кругах.

При том, что в ФРГ превалирует подчинение искусства рыночным законам и минимальное финансовое участие государства в его развитии, не всегда соблюдается и провозглашаемый государством принцип финансовой поддержки — «толерантность и нейтральность». Государство (и Германия в данном случае — не исключение) не станет финансировать предприятие, заведомо наносящее ущерб его идеологическому имиджу[98]. Любое более или менее явное противодействие системе влечет за собой отключение от механизма финансирования, отлучение писателя от СМИ[99], то есть игнорирование его творчества со стороны общества. Об этом, в частности, стихотворение «самого политического немецкого кабаретиста»[100] Д. Киттнера, адресованное бывшему интенданту северогерманского радиоканала «Норддойчер рундфунк» («NDR»):

In Österreich, da darf ich. Auch in Jugoslawien, in Belgien und in Holland, auch in der DDR. Darf man denn meine Gags nur noch Im Ausland fernsehen während sie beim NDR Im Giftschrank rumstehen? […][101]	В Австрию — добро пожаловать. И в Югославию, и в Бельгию, и в Голландию, и в ГДР. Неужели и впрямь мои шутки можно увидеть лишь по заграничному ТВ в то время как «Норддойчер рундфунк» Спрятал их в шкаф для ядохимикатов? […]

За подобные выступления не исключено и судебное разбирательство[102]. Однако, как оптимистично заявляет Киттнер:

Immer noch dieselben Lieder Hohn und Spott und Widerwort, Rebellion als Leistungssport, Morgen singt der Künstler wieder und macht Staat und Wirtschaft nieder Schon am nächsten Gastspielort. […][103]	Все те же песни Назло с издевкой и насмешкой, Чем больше бунтарства — тем выше достижение, Завтра певец споет снова не оставив камня на камне от государства и экономики на первых же гастролях. […]

«В эпоху, враждебную искусству, литература либо находится в заключении, либо ей объявлен локаут. В первом случае она со всей очевидностью представляет некую опасность для власть имущих. Во втором — пребывает в вакууме, не оказывая на дух времени никакого влияния и питаясь в свободном полете парии случайными подачками»[104], — делает заключение в предисловии к своему сборнику стихов поэт М. Поль. Зависимость культуры от вливаний извне, будь то государственные либо частные дотации, превращает ее в фасад здания, — убежден Х. Айзель, издатель журнала «Циркуляр ам Цайтштранд» («Zirkular am Zeitstrand», прекратил существование ввиду отсутствия финансирования в 2005 г.). По его мнению, это приводит к взращиванию звезд, отвлекающих общество от насущных проблем. Журналист из Дюссельдорфа М. Хагедорн констатирует: «Подобно

тому, как это было принято при монарших дворах, искусство берет на себя роль глупца, который показывает вельможе правду жизни, облекая ее в форму невинной шутки»[105]. На вопрос анкеты «Как складываются ваши взаимоотношения с государством?» респонденты единодушно отвечают: «Государство и искусство — понятия несовместимые».

Вряд ли может считаться неоспоримым и рыночный постулат, провозглашаемый политиками от культуры, в соответствии с которым «эффективность вложенных средств должна определяться количеством людей, воспользовавшихся продуктом художественного творчества»[106].

Справедливости ради, следует указать на оговорку, согласно которой задача «культурного государства» — поддерживать не только эталонное искусство, признанное широким общественным мнением, но и всячески поощрять ростки нового (ибо в противном случае это государство обрекло бы себя на культурную нищету), иными словами, что культурно-политический дискурс базируется на дихотомическом принципе: «что сегодня признано обществом, еще вчера слыло авангардом»[107].

Кроме того, существуют корпоративные интересы внутри самой творческой элиты, оказывающие существенное влияние на распределение государственных средств в ущерб афишируемой чиновниками «нейтральной» позиции[108].

1.3. Основные характеристики литературной сцены.

1.3.1.«Поэтическая диаспора»: социально-демографические и культурные параметры

Главное творческое объединение немецких литераторов, Союз немецких писателей (Verband deutscher Schriftsteller in der IG-Medien [VS]), насчитывает 3800 членов. Если исходить из этой цифры, то на каждые 20 тысяч жителей 80-миллионной Германии приходится один писатель.

В новом издании «Литературного календаря Кюршнера» (Kürschners deutscher Literatur-Kalender. München, Leipzig, 2006) представлено 11 840 литераторов. Этот справочник включает, однако, далеко не всех авторов, а преимущественно тех, кто смог заявить о себе самостоятельными книжными либо журнальными публика

циями в серьезных изданиях, располагающих для покрытия производственных расходов достаточными финансами, другими словами, не практикующими привлечение для этой цели средств самих авторов.

Второй том «Словаря писателей Кёльна» (Kölner Autoren-Lexikon. 1750–2000. In 2 Bdn. Köln, 2000 –2002) Э. Шталя, в который включены живущие ныне авторы, насчитывает 600 имен. Соответственно, на каждые 1700 жителей этого миллионного города приходится один пишущий. В таком случае, в Германии должно насчитываться не менее 40 тысяч тем или иным образом заявивших о себе литераторов. По другим оценкам в стране — около 20 тысяч граждан, так или иначе связавших свою судьбу с литературным трудом. Из них 10 тысяч пишут (либо исключительно, либо наряду с другими жанрами) стихи. Это, однако, не самый высокий показатель в Европе. Так, в Польше с населением 40 млн. человек — 100 тысяч пишущих[109].

Число литераторов, преимущественно посвятивших себя поэзии (в их числе — К. Кролов, Л. Штайнгерр, О. Пастиор, Д. Грюнбайн, Т. Клинг), — 29%. Женщины составляют 18%[110] от всех сочинителей стихов. Среди поэтов представлены все профессии. Половина литераторов имеет высшее филологическое либо иное гуманитарное образование. В том числе научные степени и звания (доктор наук, профессор — среди них — Э. Борхерс, Ф.К. Делиус, Х.М. Энценсбергер, Г. Крафт, К. Кролов, П. Рюмкорф и др.) — 10%[111]. Они представляют преимущественно поэтов-интеллектуалов, так называемых «poetae docti».

По признанию Ф. Брайнерсдорфа, бывшего председателя Союза немецких писателей, лишь 5% его членов, т.е. каждый 20-й, или, по-другому, 200 профессиональных писателей Германии могут жить за счет литературного труда. Большинство авторов и издателей, как правило, помимо сочинительства, которое чаще всего не только не приносит никакой прибыли, но даже не всегда окупает финансовых затрат, имеют основной источник дохода, занимаясь той или иной профессиональной деятельностью.

Среди литераторов высок уровень безработицы в явной или скрытой форме. Особенно трудно приходится гуманитариям, имеющим научные степени. Получить работу по специальности в высшем учебном заведении либо в научной организации чрезвычайно сложно. Проблемы, с которыми сталкиваются поэты, во многом те же, что и у других представителей литературного цеха, они смотрятся лишь более выпукло, более остро.

Большинство немецких издательств, выпускающих поэзию, работают по принципу так называемого долевого участия автора в производственных расходах в той или иной форме (так называемые «Zuschußverlage» или «Dienstleistungsverlage»). Автор либо финансирует (полностью или частично) издание книги, либо обязуется выкупить минимальный тираж. Нередко гонорар выплачивается натурой (книгами), которые продаются либо раздариваются на чтениях, сдаются на комиссию в книжные магазины и т. д. Как правило, размер гонорара не превышает 10% от продажной цены, а порой вознаграждение не выплачивается вовсе. Если учесть, что тиражи поэтических сборников весьма низкие, то литературная деятельность не приносит подавляющему большинству поэтов никакого дохода.

Нередко издательства строят свою деятельность как чисто коммерческие предприятия («Selbstkostenverlage») по зарабатыванию денег на писателях. Имеются примеры, когда известные издательства за крупные суммы готовы публиковать все, вне зависимости от качества. Калькуляция включает расходы на печатание тиража, рекламу, услуги редактора. При этом писатели передают издательству авторские права на свои тексты. В сообщениях респондентов о подобной практике среди других фигурирует «Фуке» («Fouqué-Verlag») и др.[112] Штутгартский поэт и прозаик М. Кирхгофф приводит следующие данные: «Расходы на издание книги в среднем составляют 1700–2000 DM. Коммерческие издательства предлагают автору заплатить за издание книги от 7000 до 9000 DM. Поскольку подобные издания обычно не рекламируются, не редактируются и не подлежат сбыту через издательство (иногда дело и вовсе ограничивается выпуском обязательных экземпляров), прибыль от сделки может составлять от 5000 до 7000 DM»[113]. По свидетельству Кирхгоффа, один из его коллег (Франкфурт-на-Майне) стал жертвой подобной махинации, заплатив в виде предоплаты за сборник стихов и рассказов 9000 DM (без учета редакторской правки). Согласно договору, книга должна была выйти тиражом в 3000 экземпляров. В итоге было напечатано 250 экземпляров, которые писатель получил на самореализацию.

По признанию другого респондента, некое издательство потребовало у него за публикацию поэтического сборника 8000 DM. В дальнейшем он издал его в другом издательстве, где стоимость производственных затрат составила 1800 DM.

Один из респондентов приводит пример судебного разбирательства с неким издательством (г. Мюнстер), транслировавшегося 4 сентября 2002 г. по телевидению: один из авто-

ров заплатил в качестве предоплаты 3000 евро, и, получив затем авторский экземпляр, предложил 30 знакомым и друзьям заказать книгу. Ни один из них ее не получил. Тираж попросту не был напечатан.

Другой автор заключил с тем же издательством договор на 53 000 DM, заплатив в качестве предоплаты сумму, намного превышающую ожидаемый гонорар, и получил в итоге лишь 4000 DM. Таким образом, убыток составил 80 000 DM. Подобные предложения делаются, как правило, писателям, еще не утвердившим себя в медийном пространстве. Попытки разоблачить подобные махинации приводят к судебным разбирательствам, которые чаще всего заканчиваются в пользу издательств.

Машиной по зарабатыванию денег можно назвать известный проект «Национальная библиотека немецкоязычного стихотворения» («Nationalbibliothek des deutschsprachigen Gedichtes. Ausgewählte Werke»). Издания этой серии выходят ежегодно с 1998 г. в мюнхенском издательстве «Реалис-Ферлаг» («Realis-Verlag») как итог творческого конкурса, рассчитанного, главным образом, на поэтов-любителей. Число участников конкурса установить не удалось. Судя по числу авторов, отобранных для антологии, вышедшей в 2000 г. (4000, из которых более или менее известны не более десяти), цифры совпадают. Победители конкурса (их около 200) получают премии. Общая сумма выплат, по данным организаторов, составляла 12 000 DM. Гонорары не выплачиваются, авторский экземпляр предлагается выкупить. Скидка (при отпускной цене ——129 DM) составляет 40 DM. При условии, если каждый автор купит книгу, издатели получат 360 000 DM. Даже если вычесть из этой суммы расходы на типографские работы (в целях экономии бумаги стихи часто печатаются без разбивки на строфы), предприятие оказывается весьма прибыльным. Тираж подобных изданий не разглашается. Принимая во внимание тот факт, что книги в основном расходятся среди участников антологии и лишь малая часть рассылается бесплатно в крупнейшие библиотеки немецкоязычных стран, он ненамного превышает число авторов, представленных в антологии. Талантливые поэты в подобных изданиях — исключение. Победители конкурса (в частности, С.А. Майвальд — 2000 г., Г. Каллезен — 2001, В. Франевич — 2002), обычно уже имеют за плечами собственные сборники стихов. Как правило, участники конкурса не подозревают о подлинном характере предприятия. Один из респондентов, с целью разоблачить махинации издательства провел своеобразный эксперимент-розыгрыш. Под вымышленным именем он стал выступать на его официальном сайте в

рубрике «Форум» с оценками отдельных стихов, снискав тем самым большой авторитет среди поэтов, желавших получить рецензию. Чтобы оживить дискуссию, анонимный рецензент придумал себе несколько оппонентов. К их критическим голосам со временем присоединились реальные посетители сайта, после чего организаторы проекта закрыли рубрику. В ответ аноним стал заносить свои отзывы в гостевую книгу. Дело дошло до того, что руководители сайта вначале ограничили в ней число записей, а затем и вовсе отключили доступ для посетителей[114].

Дурной славой пользуется серийное издание «Франкфуртская библиотека современного стихотворения» Общества Брентано. Подобными изданиями делает себе состояние издательство «Фуке». Каждый выпуск вмещает на 1000 страницах в две колонки стихи 2000 поэтов. Авторский экземпляр стоит более 50 евро. Поскольку авторы не получают гонораров, прибыль составляет в среднем 100 000 евро[115].

К подобным изданиям можно отнести выпущенную в 1999 г. Литературным объединением г. Миндена (на средства федеральной земли Нордрайн-Вестфален) к 10-летию воссоединения Германии антологию «К десятилетию падения Стены. Новое измерение» («10 Jahre Mauerfall. Eine neue Dimension»), где представлены стихи 174 поэтов, из которых более или менее известны лишь трое: Э.Ю. Драйер, И. Чезаро, Д. Шлезак.

Нередко весь цикл издания книги осуществляется писателем по принципу «и швец, и жнец, и на дуде игрец». Он сам редактирует текст, определяет состав, пишет предисловие (послесловие), заботится об оформлении, организует рекламу и сбыт. Обычно этот труд в лучшем случае вознаграждается зарплатой среднестатистического обывателя. Так, при тираже поэтического сборника в 1000 экземпляров (что случается крайне редко), если книга раскупается, прибыль не превышает 1250 евро. По свидетельствам респондентов, расходы на рекламу, сбыт и пр. порой съедают более половины названной суммы. Гонорар при тех же исходных условиях может составить 1000 евро. Лишь самые крупные издательства берут на себя все заботы о выходе книги в свет. В частности, один из авторов «Зуркампа» («Suhrkamp»), поэт Д.М. Греф свидетельствует: «Послал рукопись, прочитал корректуру и участвовал в разработке оформления обложки»[116].

Однако публикация в крупном издательстве также не служит гарантией большого дохода. Так, по свидетельству респондентов, гонорар за издание поэтического сборника в издательстве «Зуркамп» составляет несколько сотен евро. Для сравнения: зарплата среднего

служащего — 1400 евро. На подготовку корпуса поэтического сборника обычно уходит не менее одного года. Затраты времени на сочинение одного поэтического текста по расчетам респондентов могут составлять от 48 секунд до 10 лет.

Одним из видов оплаты литературного труда, помимо гонораров, служат премии и творческие стипендии. Согласно «Справочнику для писателей» (Handbuch für Autorinnen und Autoren: Adressen und Informationen aus dem deutschen Litreratur-und Medienbetrieb. München, 2001.) С. Уштрин, в немецкоязычных странах насчитывается 60 престижных премий. Вместе со стипендиями эта цифра достигает 485. Практически каждый более или менее известный писатель имеет возможность хотя бы раз воспользоваться такого рода субсидией, сумма которой может составлять от 500 до 12 000 евро. Из 74 участников антологии «Поэзия сегодня» (Lyrik von Jetzt: 74 Stimmen / B. Kuhligk, J. Wagner. Köln, 2003), молодых поэтов до 35 лет, 82% — лауреаты различных премий или стипендиаты. В частности, Р. Винклер в свое время свидетельствовал: «В 2004 г. у меня выйдет сборник новых стихов, все написаны в 2003 г. Большим подспорьем стал оплаченный творческий отпуск на Балтийском море. Все стихи написаны под впечатлением от этой поездки»[117]. Даже самые скептически настроенные авторы признают, что, несмотря на трудности, все же иногда получают субсидии, будь то от государственных, общественных или частных фондов.

Главные центры литературной жизни в современной Германии — Берлин, Мюнхен, Гамбург, Кёльн[118]. Берлин имеет широко развитую литературную инфраструктуру. Здесь сосредоточено не менее 10% издательского литературного бизнеса (для сравнения: в Мюнхене — 6%.), зарегистрированы крупнейшие творческие объединения и центры, проводятся наиболее крупные литературные мероприятия общефедерального и международного масштаба. В Берлине сосредоточено 10% всех литературных объединений, тогда как в Мюнхене, Гамбурге и Франкфурте-на-Майне по 4%, в Лейпциге — 3%, в Штутгарте, Мюнстере, Дармштадте, Кёльне и Ганновере — по 2% соответственно. По свидетельству респондентов, жить в Берлине престижно и перспективно. Столица дает писателю больше возможностей заявить о себе, исполняет роль рекламного щита, привлекает своей атмосферой: здесь можно заявить о себе и одновременно затеряться. Любопытно признание переехавшей в Германию молодой поэтессы из Дании Г. Торлсунд: «В сравнении с Берлином, Копенгаген, откуда я родом, — скучнейшее место»[119].

Мюнхен и Кёльн традиционно остаются крупными культурными центрами страны. Популярность Гамбурга среди литераторов в немалой степени объясняется тем, что в последние годы он постепенно приобретает статус европейского культурного центра. Тем не менее, если сравнивать интенсивность литературной жизни Гамбурга с Берлином, то, по наблюдениям респондентов, соотношение можно представить как разницу в степени литературного авторитета между Гамбургом и, например, заштатным Регенсбургом (в 2004 г. открыто Литературное кафе).

В Восточной Германии, помимо Берлина, наиболее привлекательным для литературной элиты остается Лейпциг, в немалой степени обязанный этим ежегодно проводимой там Лейпцигской книжной ярмарке, а также расположенному в этом городе Литературному институту и многочисленным литературным организациям[120].

Наряду с Лейпцигом, важными литературными центрами служат Дрезден и Веймар. Впрочем, стремление писателей жить в крупных городах, главным образом, объясняется возможностью заявить о себе и не служит гарантией высокого качества литературных произведений, убежден бывший руководитель Литературного бюро земли Заксен-Анхальт Э.Г. Зассе.

Для большинства современных издательств уже не имеет принципиального значения, где живет автор, на западе или на востоке. Однако финансовое положение многих бывших издательств ГДР таково, что они вынуждены закрывать двери даже для своих постоянных авторов. Так, издательство «Ауфбау» («Aufbau-Verlag») фактически перестало публиковать, поскольку она, несмотря на традиционное внимание со стороны общества и высокий уровень развития этого жанра в ГДР, не пользуется спросом, а, стало быть, не окупает расходов. В издательстве продолжают публиковать поэтические произведения лишь два его старейших автора, Х. Калау и Е. Штриттматтер. Некоторые писатели (в качестве примера можно привести бывших авторов издательства «Ауфбау» К. Вольф, К. Хайна) уходят в западные, в финансовом отношении более сильные издательства «Карл Ханзер Ферлаг» («Carl Hanser Verlag»), «Зуркамп», «С. Фишер Ферлаг» («S. Fischer Verlag») и др. Однако последние, как правило, весьма избирательно относятся к привлечению авторов с востока, особенно когда речь идет о произведениях, позитивно трактующих историю ГДР. «Дело доходит до того, — признается журналист из Лейпцига Й.-Ф. Шинкель, — что детские писатели из ГДР вынуждены переписывать свои книги по западным меркам»[121]. Нелишне

напомнить и о массированном вторжении на восточногерманский рынок в начале 1990-х гг. продукции западных детских издательств, когда издания социалистической ГДР просто шли под нож[122].

Для жителей старых федеральных земель внутренняя миграция на восток — прежде всего, возможность освоения нового пространства. Мигрируют преимущественно в столицу, Берлин, где можно найти работу. Интересно признание уроженца г. Фрайбурга, поэта Э. Шенкеля, получившего вскоре после воссоединения Германии место профессора в Лейпцигском университете: «Тогда я даже не знал, где находится Лейпциг»[123].

Многие писатели, главным образом, молодые, открывают для себя возможности публикации своих произведений в издательствах, возникших уже после воссоединения страны. Поколение «правнуков» более мобильно и менее избирательно в вопросе выбора аудитории по регионально-идеологическому признаку. Создаются новые творческие объединения, которые строят свою работу на общегерманской платформе. Над конкретными проектами работают литераторы, которые раньше вряд ли могли даже знать друг о друге. В качестве примера стоит привести антологию «Поэзия сегодня. Треть ее участников — поэты из восточных земель, правда, в подавляющем большинстве — из Берлина. В подготовленном А. Эндлером «Поэтическом альманахе 2002» («Jahrbuch der Lyrik 2002». München, 2001) поэзия из восточных земель, включая Берлин с его спецификой, составляет 33% от общего количества авторов. Среди них 12 % — граждане других стран немецкоязычного региона, а 16% живут за его пределами. Творческие встречи и фестивали также утрачивают признак разделения по принципу «оси» – «веси». Большое значение для дальнейшего сближения литературного пространства бывших ФРГ и ГДР имеет ежегодная Лейпцигская книжная ярмарка. Ее авторитет среди западных немцев растет с каждым годом. Это связано в первую очередь с тем, что она более обозрима, поскольку представляет, главным образом, беллетристику и, что не менее важно, как отмечают респонденты, более демократична и доступна в финансовом отношении, нежели Франкфуртская.

Дальнейшему сближению двух литератур призвана способствовать деятельность общефедеральных творческих союзов писателей, в первую очередь Союза немецких писателей, а также основанного в 1955 г. Немецкого литературного института. После закрытия в 1990 г. он возобновил свою работу в 1995 г. в качестве подразделения Лейпцигского университета.

1.3.2. Реальное и медийное литературное пространство

В современной Германии реальная литература (Realliteratur)[124], как и вся культура в целом, четко поделена на две части: официально признанную медийную (Medienliteratur)[125] и альтернативную (alternative Literatur).

Специфика медийной литературы состоит в том, что она, по сути, порождает литературную номенклатуру со всеми вытекающими отсюда последствиями. Для ее представителей открыты двери крупных издательств, что позволяет писателям не только почивать на лаврах известности, но и решать материальные проблемы. Имя позволяет получать заказы и — соответственно — вознаграждение в виде гонораров, премий и т. д. Не исключена возможность получения аванса за будущую книгу[126]. Речь, как правило, идет о развлекательной прозе, где суммы авансов могут достигать 10 тысяч евро и выше. В отношении поэтических сборников подобная практика практически отсутствует, поскольку издатели не рассчитывают на прибыль от их продажи.

Получить пропуск в медийное пространство, другими словами, доступ к средствам массовой информации и издательским портфелям, можно, используя свое служебное положение: должность профессора в вузе должность профессора в вузе, редактора, издателя, литературного функционера, критика.

Росту известности служит участие в общественной или культурной жизни. Яркий тому пример — деятельность «группы 47». Ее последние представители, Х.М. Энценсбергер, Г. Грасс, П. Рюмкорф, вошли в качестве знаковых фигур в историю литературы XX в. и продолжают доминировать на литературном Парнасе в начале третьего тысячелетия.

Ставленники медийной литературы, как правило, входят в определенные литературные группировки, состоящие из держателей фондов, критиков, крупных издателей, профессоров вузов, членов жюри различных конкурсов, руководителей литературных союзов и т.д. Строя свою работу (рекламируют, рецензируют, издают, продают друг друга, дают премии и гонорары) по принципу: «ты — мне, я — тебе», они строго регламентируют вхождение в круг избранных новых членов[127]. Это явление получило среди участников литературного процесса название литературной мафии. Мюнхенский издатель Р. Барбулеску характеризует ее суть следующим образом: «Есть много людей, которые хорошо пишут, но не име-

ют возможности опубликовать свои произведения, поскольку большинство издательств, журналов и т.д. принадлежат глупым кликам, которые не терпят чужаков. Подобное, разумеется, можно наблюдать во всем мире»[128].

Существует мнение, что большую лепту в развитие немецкоязычного медийного пространства внесла «группа 47»[129]. Как полагает берлинский поэт К.М. Рариш, именно по отношению к ней писатель Р. Нойман в журнале «конкрет» («konkret») впервые использовал выражение «литературная мафия». Сам Рариш употребляет этот термин в многочисленных полемических выступлениях в прессе[130]. Представители литературной мафии, по его мнению, — столпы, творчество которых по негласному уговору не подлежит критике. Подвергая уничижительной критике, в частности, стихи У. Кольбе «Прогулка без музы» («Ausflug ohne Muse»[131] в пародии «Утечка музы» («Ausfluss der Muse»)[132] или обвиняя в плагиате К. Кролова и Г. Грасса[133], Рариш утверждает, что официальная критика и литературоведение не осмеливаются выступать против художников такого ранга. Впрочем, это справедливо лишь отчасти и, как правило, по отношению к фаворитам. Так, творчество У. Хан, бывшей протеже М. Райх-Раницкого, в последнее время оценивается олигархом немецкой литературной критики весьма негативно[134].

Однако критические выступления в адрес известных поэтов, произведения которых не отвечают критериям высокохудожественной литературы, чаще всего не отражаются на качестве их последующих поэтических сборников и количестве получаемых премий. Так, разрекламированное издательством «Зуркамп» и еженедельником «Тагесшпигель» стихотворение У. Кольбе «Прогулка без музы» смотрится самопародией на опустошенность постмодернистского мироощущения:

Erst park ich das Auto unter dem regengrauen Himmel.	Сначала поставлю на парковку автомобиль под серым от дождя небом.
Dann glotzen die jungen Bullen stumm.	Потом на меня молча уставятся молодые быки.
Dann fährt ein kleiner Schiffsmast auf dem Deich lang.	Потом вдоль дамбы и над ней проплывет маленькая корабельная мачта.
Das hat schon den Weg gelohnt.	Уже только ради этого стоило приехать.
Die Deichkrone ist voller Gänsescheiße, und das Gehen	Гребень плотины загажен гусями, а ходьба
macht keinen richtigen Spaß.	не доставляет удовольствия/
Sind das nun Schopftintlinge oder was?	Что это, дождевики или что?
Muß Katja anrufen und nach der Zubereitung fragen.	Надо позвонить Кате и спросить ее, как их готовят.
Nein, so einfach ist es nicht mit den Gedichten.	Нет, сочинять стихи — совсем не простое дело.
Schön wärs.	Если бы.
Jedenfalls, wie ich abfahr, da schlägt	Во всяком случае, когда я трогаюсь с места,
der Himmel	небо
ein teuflisch goldenes Auge auf.[135]	открывает чертовски золотой глаз.

К альтернативной сцене причисляют себя те писатели, чьи произведения по тем или иным причинам не получают достаточной известности, либо те, кто сознательно противопоставляет себя медийной литературе, игнорируя установленные стандарты[136].

Альтернативная литература часто описывается в терминах «андеграунд» (Underground / Untergrundliteratur), «офф-литература» (Off-Literatur), а также «поп-литература» (Popliteratur), «сублитература» (Subliteratur), «антилитература» (Antiliteratur). Терминологическая синонимия призвана выявлять дефинитивно существенные признаки. Так, термином «underground» многие участники альтернативной сцены склонны обозначать содержание своего творчества (провокационная, авангардистская, критическая, субверсивная направленность). Другие используют его как «неидеологизированный, инфраструктурный» (Э. Шталь)[137] методологический разграничитель между коммерческой и некоммерческой сферой литературной деятельности. Исходя из этого, представители данного сегмента литературного пространства оказываются «не столько в оппозиции к официальной литературной сцене, сколько рядом с ней» (Э. Шталь)[138]. Некоторые рассматривают андеграунд как синоним того, чтó плохо продается (по причине либо слишком низкого, либо слишком высокого качества), объясняя при этом причинно-следственную связь временным фактором: «то, что сегодня слывет андеграундом, завтра может превратиться в поп» (Т. Неш)[139]. В субкультуре усматривается явление «скорее инфраструктурного порядка» (Т. де Тойс)[140], что выражается в отсутствии регламентированных отношений между писателями из андеграунда и официальным литературным истеблишментом. Кто-то, как, в частности один из участников и исследователей альтернативной литературной сцены Т. Нёске, подразделяет субкультуру на творчество самих социальных аутсайдеров (либо искусство, имеющее своим объектом соответствующую прослойку общества и ее проблемы) и на экспериментальную (авангардистскую) литературу, еще не ставшую принадлежностью канона, что, само по себе отражает две основные функции искусства: чисто эстетическую (художественное творчество как самоцель) и коммуникативную.

Поп-литература, в свою очередь, понимается, с одной стороны, как собственно развлекательная, не представляющая художественной ценности (но по разным причинам входящая в медийное литературное пространство) «плохая» литература «mainstream» a là Э. Натерс, Б. Штукрад-Барре и К. Крахт и др.[141] Среди немецких литераторов и литературоведов термин имеет негативный оттенок и служит синонимом литературы усредненного стан-

дарта, следующей веяниям моды как продукт серийного, конвейерного производства, часто — антипод литературы высокохудожественной, серьезной, в том числе интеллектуальной и экспериментальной[142]. Й. Уллмайер трактует этот сегмент расширительно, добавляя в него нарративную и жизнеописательную литературу (Popper-, Erzähl- und Lifestyle-Literatur) и включая сюда таких писателей, как Е. Бруссиг, Т. Дюккерс, А. Остермайер, Г.М. Освальд и др.[143]

С другой стороны, поп–литература для многих — это все та же рождающаяся в альтернативном культурном пространстве и в какой-то мере соотносимая с «контркультурой» (Gegenkultur)[144] «хорошая», провокационно-критическая «антилитература» авангардистской и диссидентской направленности, несмотря на популяризаторский характер, отличная от продукции, рекламируемой СМИ[145]. В качестве образца приводит так называемый «родственный поп-искусству авангард» (popverwandte Avantgarde — Й. Уллмайер)[146]. В его рядах — как современные авторы, так и предтечи из поколения 1960 — 1980-х гг. (Х. Ахтернбуш, Д. Рот, О. Винер, Р. Вольф и др.). Сюда зачисляются родоначальники немецкой литературы «бит» (М. Ах, Р.Д. Бринкман, П. Хотьевиц, Й. Фаузер, Х. Хюбш, В. Нойсс, Й. Плог, В. Вондрачек и др.), панк-андеграунда, новой волны и пр. (А. Аммер, Б. Баргельд, В. Бютнер, Ф. Доблер, П. Глазер, Р. Гёц, М. Киппенбергер, Т. Майнеке, В. Дросте, М. Гольд, Х. Шнайдер), альтернативно-оппозиционной литературы ГДР (А. Андерсон, Т. Бёме, Т. Браш, Ш. Дёринг, А. Эндлер, Э. Эрб, Я. Фактор, А. Грёшнер, М. Хольст, У. Кольбе, А. Коциол, Б. Папенфус-Горек). Бунтарский дух подобного типа литературы в эпоху правления Г. Коля (Kohlära, получившей в народной этимологии толкование «холера», Cholera), а именно к началу 1990-х гг., по многочисленным свидетельствам авторов-респондентов, был существенно утрачен. Поп-литература превратилась в развлекательную услугу внутри культурной индустрии. «То, что когда-то составляло ее бунтарское начало, утрачено либо проявляется лишь в отдельных субкультурах»[147], — отмечает, в частности, Т. Эрнст.

Ситуация не претерпела существенных изменений и в начале нового тысячелетия. Тем не менее, в начале 1990-х гг. в альтернативном культурном пространстве возникло несколько новых для немецкой литературы явлений (прежде всего, речь идет о движении «соушел бит» («social beat»), поэзии «слэм» («slam poetry»), и литературе «трэш» («trash»)[148], инициаторы которых, молодые никому не известные литераторы (Р. Адельман,

О. Бопп, Т. Бройер, Й. Буркхард, Х. Чадде, Й.А. Дальмайер, М. Дегенс, П. Энгстлер, К. Флентер, Д. Покойски, Р. Рихтер, Ф. Шиман, М. Шёнауэр, Э. Шталь и др.), заявили о подобном толковании поп-литературы[149]. Литературные чтения в клубах, пивных и дискотеках привлекли внимание тысяч их сверстников, и литература, до того в общем понимании слывшая прибежищем интеллектуалов, в одночасье вышла на подмостки уличной сцены и «захипповала»[150].

Официальная литературная критика и крупные издательства чаще всего не замечают альтернативных писателей. Известность, не узаконенная СМИ, академической наукой либо коллегами по перу из числа литературной номенклатуры, обычно влечет за собой неприязнь со стороны последних. Творчество писателей, не вписывающееся в мейнстрим, не совпадающее с эстетическими вкусами признанных и признающих, оценивается в терминах «анахронизм», «банальность», «ерунда», «аутсайдер» и т. п.)[151].

Не последнюю роль в игнорировании того или иного писателя играет содержательная сторона его творчества. Так, социально-критическая направленность сонетов Рариша (как признается сам поэт: «левее меня только стена»[152]) не вписывается в идеологически пресную продукцию «мейнстрим», определяющую картину литературного рынка современной Германии. Немедленное реагирование поэта на происходящее в стране и мире находит отклик лишь в среде единомышленников. Одно из стихотворений поэта, «Праздник ближних: Пасмурно» («Das Fest der Nächsten: Trübe»), в котором подвергаются критике издержки проводившейся правительством Г. Шрёдера социально-экономической реформы, сопровождавшейся, в частности, урезанием социальных гарантий (увеличение с 1.01.2004 г. среди прочего суммы отчислений на социальные нужды привело к понижению пенсий почти на 100 евро в месяц), в лучшем случае будет напечатано в одном из журналов альтернативной сцены, либо дождется выхода нового сборника стихов в издательстве друга, поэта Р. Вольлебена «Роберт Вольлебен» («Robert Wohlleben-Verlag»):

Theater, Opern, Universitäten [...], sie haben mit Zitronen nur gehandelt. Sie dürfen sich beileibe nicht verspäten	Театрам, операм, университетам […], не преуспевшим в бизнесе. Им следует, не мешкая,
mit ihrem Sparprogramm, sonst folgt das Jäten. […]	затягивать пояса, иначе грядет прополка. […]
Konsumverlockend strahlt im Kinolicht die arme Stadt der reichen Warentempel.	Прельщая товарами, сияет в огнях кинорекламы нищий город богатых негоциантских храмов.
Das Arbeitsamt gibt statt des Baren: Stempel. Die Kassen sind so leer wie nie noch nicht. Man geht mich um erhöhten Beitrag an, und zahl ich nicht, droht bös der Weihnachtsmann[153].	На бирже труда вместо наличных одаривают печатями. В кассах пусто, как никогда прежде. Мне предлагают увеличить взнос, не уплачу — накажет Санта-Клаус.

Вне всякого сомнения, по той же причине поэт С. Лафлёр, принимавший в 2003 г. участие в ежегодно проводимом в Ирландии международном поэтическом конкурсе «Féile filíochta», получил в номинации «немецкоязычное стихотворение» лишь вторую премию. Поводом для написания стихотворения «Решающий матч» («Relegation») послужила не состоявшаяся по политическим причинам, в связи с кровавыми событиями на стадионе в Сантьяго де Чили, игра между СССР и Чили в 1974 г.:

einer zielscheibe gleich war das feld markiert [...]	футбольное поле в виде мишени […]
& mitten im anstoszkreis	& в центре поля – освященный
gefror, vom kardinal	кардиналом, промерзший до
geweiht, der ball zum absoluten nullpunkt[...].	отметки абсолютного нуля мяч[…].
da vor seinen ratlosen kameraden schnappt sich	на глазах растерянных товарищей по команде
el chino den ball, [...]	Эльчино хватает мяч, […]
1-0 fuer chile, erscheint auf der anzeigetafel	1-0 в пользу Чили, высвечивает табло
eine luege, [...] el chino soll einen	ложь, […] Эльчино наградят
orden & auch der platzwart erhaelt ein geschenk	орденом & смотритель получит подарок
das hat eine ratte aus ihrer moese gebissen[154].	*крыса выгрызла его из её вагины.*

Главной награды было удостоено стихотворение З. Лоренц «Ночной человек»:

Schlaf ein Anderle schlaf ein	Засыпай Андерле засыпай
mein Schoß soll ein Kissen sein	пусть мои колени станут подушкой
für deinen kahlen Schädel	для твоего голого черепа
und deine weißen Lippen	и твоих бледных губ
küsse ich	поцелуя
nein keine Angst hör	не бойся слушай
mein Lachen soll ein Anker sein	мой смех пусть будет якорем
für deinen krampfenden Atem [...]	для твоего судорожного дыхания […]
halte deine Stirn beim Kotzen	держу твой лоб, когда тебя рвет
summe den Schmerz hinweg	уношу мелодией боль
aus deinen Därmen […][155].	из твоего нутра […].

При чтении этого стихотворения, построенного на сюрреалистическом обыгрывании фольклорно-мифологических сюжетов (в качестве источников просматриваются народная колыбельная песня «Schlaf, Kindlein, schlaf» и образ Девы Марии, оплакивающей Христа — пиета), невольно возникает мысль, что его основой могло послужить трагическое событие из жизни. Однако, по признанию автора, произведение имеет обобщенно-философский характер и служит гимном тяжело больному, находящему в смерти спасение от недуга и от вторжения других людей в его плоть (вместилище души). Победительница конкурса признается, что была удивлена вы

бором жюри, полагая, что первой награды более достойно стихотворение коллеги — С. Лафлёра.

Анализ оценок жюри в разного рода поэтических конкурсах дает основание полагать, что наименьший интерес представляют именно стихи социально-критической направленности. Скорее как исключение из правил смотрится в антологии «Поэзия сегодня» и написанное под впечатлением событий в Югославии 1990-х гг. стихотворение Лафлёра «Победная песня “у стального перелеска”. Рудольфу» (адресовано бывшему министру обороны ФРГ Рудольфу Шарпингу):

am himmel erklingt die humanitaere	в небе звучит гуманитарная
sinfonie no 1 der jagdgeschwader	симфония № 1, исполняемая эскадрами истребителей
nato-music, virtuell & fern	музыка НАТО, виртуальная & далекая
prasseln sackweise naegel auf die erde [...]	мешками сыплются на землю снаряды […]
eine spaetere touristenattraktion	потом здесь устроят аттракцион для туристов
sieh: hier fiel dein groszvater	смотри: здесь погиб твой дед
wofuer, das wuszte er nicht, [...]	за что, он не знал, […]
seine tochter [...]	его дочь […]
die angeblich bis aufs zahnfleisch	которую будто бы
vergewaltigt worden war	насиловали
von den anderen & den unseren	и наши & ваши
auf der terrasse am stahlwald	на террасе у стального перелеска
haelt sie ihren kaffee in den wind	она пьет свой кофе
zaehlt die alten tage [...]	считает былые дни […]
ihr laecheln […] bearbeitet & geschliffen	ее улыбка […]обработанная & обтесанная
mit einem grafik-programm von adobe [...]	с помощью графической программы adobe […]
deine mutter, die immer wenn	твоя мать, которая всякий раз
sie an sex denken musz, nachts	вспоминая «про это», по ночам
das bett naeszt[156]	кропит слезами подушку

Весьма показательна судьба талантливого ученика Брехта, писателя М. Поля (1930 г.р.). Литературная деятельность Поля началась в конце 1940-х гг. XX в. в одно время с получившим в дальнейшем широкую известность Х. Мюллером. В 1953 г. Поль стал жертвой ложного политического обвинения, после двух лет тюрьмы эмигрировал на Запад и вернулся на родину лишь в 2000 г., поселившись в г. Нойбранденбурге, будучи практически никому не известным литератором. Немногочисленные публикации появились в разные годы в небольших западноберлинских издательствах. В 1987 г. читатели ГДР получили возможность познакомиться с поэтическим творчеством М. Поля: в известном журнале «Зинн унд форм» («Sinn und Form») были опубликованы «Газели из Твардогуры» («Ghaselen aus Twardogóra»).

Писатели и поэты альтернативной сцены, не получая финансовой подпитки извне, обычно публикуют свои произведения в мелких

издательствах и журналах, не имеющих общефедерального резонанса, либо организуют собственное производство и сбыт в самофинансируемых издательствах (Selbstverlag), где юридически автор имеет право публиковать лишь собственные произведения[157]. К примеру, кёльнский поэт Й. Вильмс с 1983 г. публикует в самиздатовском журнале «Собратья по стойлу» («Stallgefährte») стихи, которые ничем не хуже, а порой и лучше произведений среднестатистического медийного поэта. Редактор престижного издательства «Ландпрессе» А. Куч отозвался о них следующим образом: «Конвенционально, но тем не менее недурно»[158]. Оценка касалась, в частности, стихотворения «Торсоя»:

Berühre mich! Bin ich nicht schön?! Mir fehlt ein Arm, mir fehlt ein Fuß. Ich sah doch deine Blicke gehen und deiner grauen Augen Gruß!	Коснись меня! Не хороша я разве?! Без рук, без ног. Твой взгляд поймала и серых глаз привет!
Berühre mich mit Fingerspitzen, ertaste meine junge Haut. Du siehst doch den Bikini sitzen und damit, wie ich sonst gebaut.	Коснись меня, почувствуй нежность кожи. Ты видишь, под одеждой фигура различима.
Was ist ein Fuß? Was ist ein Arm, der unterhalb der Elle fehlt? Dein Augenlicht streift mich so warm. Oh Glut, die wohl dahinter schwelt!	Что там нога? Рука, которой ниже локтя нет? В твоих глазах – тепло. О, жар внутри должно быть тлеет!
Mach dich vertraut mit meiner Nähe. Bleib weiterhin mir zugewandt. Sekundenglücke jetzt schon säe – noch vor dem Wort und jedem Band. […]	Познай меня вблизи. Не отвергай. Посей секунды счастья сейчас – слова, объятья оставив на потом. […]
Was ist es, das dich zögern läßt? […] Dein Mund spricht keinen einz'gen Ton. So laß uns stumm zusammen leiden. Heillose Welt! Was macht das schon?![159]	В чем причина колебаний? […] Молчишь. Что ж, будем страдать вместе. Пропащий мир. Но что с того?!

К.М. Рариш, отвечая на вопрос, почему все его книги выходят в небольшом издательстве «Роберт Вольлебен», свидетельствует: «Как автор я не интересен для других издательств[160]. Послал рукопись одного из поэтических сборников во все профильные издательства (более 100). В итоге получил отказы без объяснения причины с пометкой “стихи безупречны по форме, но издательство вынуждено отказать…”, либо ответа не последовало вовсе. Вносить предоплату за издание — дело бессмысленное, это потерянные деньги, поскольку издательства, практикующие подобное финансирование, известны в литературных кругах и пользуются дурной славой. Как следст

вие, крупные журналы и газеты, освещающие новинки книжного рынка, игнорируют их продукцию»[161]. Любопытно отметить, что спустя три года после выхода тиражом в 500 экземпляров (не распродан до сих пор) сборника сонетов Рариша «Дозиметры молчат» («Die Geigerzähler hören auf zu ticken»), в течение месяца выдерживает два издания «Страна ноября. 13 сонетов» Г. Грасса. В 2003 г. по инициативе журнала «Циркуляр ам Цайтштранд» К.М. Рариш был выдвинут кандидатом на соискание самой престижной в Германии премии Г. Бюхнера[162]. Правда, инициаторы затеи признают, что дело это безнадежное, поскольку жанр сонета занимает в современной немецкой поэзии маргинальные позиции.

О том, как в тени официально признанной культуры существует альтернативное искусство, говорит в своем открытом письме редактор гамбургского журнала «херцГалоп» («herzGalopp») Р. Самсун. По его словам, чиновники, ответственные за проведение культурной политики, в частности в г. Гамбурге, озабочены по преимуществу поддержкой «высокой» культуры, требующей крупных капиталовложений: «О поддержке творческих импульсов, исходящих от “низов”, речь не идет. Главное для них, чтобы город блистал, а футбольные фанаты ходили на ”Фауста”»[163].

Приобретение медийной известности нередко сопровождается полной или частичной потерей творческой (эстетической, идеологической, духовной) самостоятельности писателя в угоду сиюминутным конъюнктурным интересам (получение известности, достаточно высокого уровня благосостояния). На это часто идут начинающие авторы, не скрывающие, что главное для них — занять свою нишу в литературе. Как выражается один из поэтов нового поколения, Т. Неш, им приходится ждать, «когда освободится кресло», то есть «уйдут старики»[164]. Отсюда установка А. Гумца: «Нас должно хватить до завтра»[165]. Симптоматично признание другого поэта: «Думаю о новых возможностях, о том, что следует лучше распоряжаться своими литературными способностями и зарабатывать деньги, вместо того чтобы шокировать окружающих своей позицией “анти / вето!!” […] Хочу попытаться зарабатывать на жизнь литературным трудом. Предпосылки для этого есть, но существует большой риск. Нужно найти умный способ, как пристраивать тексты»[166].

Поскольку художник поставлен в условия, когда есть работодатель и потребитель, лишь немногие могут позволить себе оставаться по-настоящему независимыми, обретая популярность и материальное благополучие. Как отмечает М. Хагедорн, за духовную само

стоятельность «приходится платить из собственного кармана»[167]. По мнению Т. де Тойса, сохранить творческую свободу, не приспосабливаясь к условиям, навязываемым рынком, ко вкусам публики, — не обслуживая идеологические догмы, не позволяя себя купить, и приобрести известность возможно при наличии финансовой независимости. Но многие этого не делают, «потому, что им хочется стать ЕЩЕ ИЗВЕСТНЕЕ; и вместо того, чтобы создавать настоящие произведения искусства и улучшать мир!!!!!!!», открыто противостоять социально несовершенной системе (а то, что она ущербна, признают почти все респонденты) становятся «хорошо оплачиваемыми крепостными богатых коллекционеров»[168], либо придворными («государственными» — Р. Корте) поэтами. Об этом стихотворение К. Трауш «Братья и сестры»:

Unsere Worte im Wettlauf.	Наши слова в погоне.
Ums Silber?	За серебром?
Um den Platz an den Höfen?	За местом при дворах?
Im Spiel mit der Meinung?[169]	В интригах расхожих мнений?

Для Т. де Тойса примером независимой позиции деятелей искусства служит творческая биография известных бардов-антимилитаристов К. Веккера, Х. Грёнемайера, У. Линденберга, не прибегающих, по его мнению, к помощи спонсоров, не гоняющихся за премиями и т. п. и чутко реагирующих на все, что происходит в стране и в мире. Так, в одной из программ немецкого новостного телеканала «НТВ» («NTV»), освещавшей 500-тысячную берлинскую демонстрацию сторонников мира, К. Веккер был преподнесен как политик, а не как певец. Особую популярность и множество поклонников Веккер приобрел своим хитом «Вилли» («Willy»), написанным во время событий 1993 г. Тогда горели временные пристанища для беженцев и иммигрантов (Asylantenheime), серию поджогов которых устроили неонацисты. Разумеется, в отличие от певца-барда, шансы поэта стать знаменитым — на порядок меньше.

Явление, когда строптивый художник становится ярлыком нации, встречается довольно редко. В качестве примера можно привести Г. Грасса, приобретшего статус признанного, узаконенного официальным общественным мнением бренда нации. Замалчивание в данном случае невозможно, поскольку личность (лауреат Нобелевской премии) слишком масштабна. Однако государство чутко реагирует на подобного рода эволюцию писателей. В отличие от граждан, требующих от деятелей искусства выступать в роли лакмусовой бумажки, высвечивающей состояние дел в обществе («Где он? Под пальмами?»[170] — задает риторический вопрос Т. де Тойс, не

услышав внятной позиции Г. Грасса по проблеме иракской кампании 2003 г.), государственные институты стараются своевременно нейтрализовать творческую элиту. С помощью системы наказаний и поощрений по принципу «кнута и пряника» (в первую очередь, финансового плана) их стимулируют к поддержке официальной идеологии. Если художник продолжает отстаивать творческую независимость, он, в зависимости от степени радикальности, рискует стать персоной «non grata». Подобным писателям (П. Хакс, Ф.Й. Дегенхардт, Д. Зюверкрупп, Д. Киттнер и др.) навешивают ярлыки «неудобных» и «антиэлитарных»[171], их замалчивают и даже могут подвергать репрессиям. Иногда для этого инициируются уголовные дела по статьям: наркомания (К. Веккер сидел в тюрьме якобы за употребление наркотиков), дебош, алкоголизм, воровство (как в случае с поэтом-анархистом Х. Райнсхагеном).

Медийная известность далеко не всегда служит показателем популярности среди читателей. По случаю присуждения в 2003 г. поэту Л. Зайлеру премии Эрнста Майера еженедельник «Тагесшпигель» («Der Tagesspiegel») отвел лауреату четыре колонки. Отмечены были, прежде всего, его предыдущие награды, в том числе такие известные, как поэтическая премия «Меран» и премия Анны Зегерс[172]. В 2001 г. в Кёльнском доме литературы прошли совместные чтения Л. Зайлера и его старшего коллеги Й. Зарториуса. Оба, по выражению К.М. Рариша, пишут «обычную модную поэзию», тиражируемую крупными издательствами. Подобная практика издательства «Зуркамп», в частности вызвала к жизни понятие «культура Зуркампа»[173]. Кёльнская публика не оказала гостям из Берлина должного гостеприимства. В зале присутствовало не более 30 человек. Для сравнения: австрийский неоавангардист О. Винер собрал несколько месяцев спустя в «Народном театре Милловича», самом известном концертном зале Кёльна, весь молодой бомонд города.

Тем не менее крупные издательства не спешат менять фаворитов на поэтов альтернативной сцены. Наиболее крупные издательства «Бек» («C.H. Beck-Verlag»), «Брандес & Апсель» («Brandes & Apsel-Verlag»), «ДТФ» («Deutscher Taschenbuch-Verlag»), «С. Фишер Ферлаг», «Карл Ханзер Ферлаг», «Реклам» («Philipp Reclam jun. Verlag»), «Ровольт» («Rowohlt-Verlag»), «Зуркамп», «Ауфбау» и др. дают репрезентативный срез медийной литературы. В каждом из них фактически присутствуют одни и те же авторы. В издательстве «Зуркамп» это — Ю. Беккер, Э. Борхерс, Ф. Браун, К. Драверт, А. Эндлер, Х.М. Энценсбергер, Г. Фалькнер, Д.М. Греф, Д. Грюнбайн, У. Кольбе, У. Крехель, К. Кролов, К. Ле-

нерт, П. Рюмкорф, З. Шойерман, Л. Зайлер. «С. Фишер Ферлаг» отдает предпочтение Х. Аренсу, Х. Домин, Р. Кунце, Д. Петерсдорффу, К. Райниг, Р. Гернхардту. «Реклам» — Р. Гернхардту, В. Бирману, Х. Домин, Х.М. Энценсбергеру, Г. Грассу, У. Хан, Г. Кунерту, Р. Кунце, П. Рюмкорфу. «Ханзер» — Л. Харигу, Г. Кунерту. «Ауфбауферлаг» — Х. Калау, Е. Штриттматтер.

1.3.3. Особенности формирования поэтической элиты

Литератор, добившийся общественного признания и не изменивший при этом традициям альтернативной литературы, — явление чрезвычайно редкое. В качестве подобного исключения можно привести Х. Хюбша (1946). Участник студенческих волнений 1968 г., активный представитель культуры хиппи, он дебютировал в 1968 г. сборником стихов в престижном издательстве «Лухтерханд» («Luchterhand-Verlag»), а в конце 1969 г. принял ислам (писатель сравнивает себя в этом отношении с А. Гинсбергом)[174]. С 1970 г. Хюбш — член общины «Ахмадийя Муслим Ямаат» («Ahmadiyya Muslim Jamaat»), официально представляющий эту религиозную организацию в Германии, имам мечети во Франкфурте-на-Майне. Восемь лет (1992–2000) возглавлял региональное отделение Союза немецких писателей в земле Гессен. Имеет более 100 книжных публикаций, среди них исследования по субкультуре и исламу[175]. Лауреат многочисленных литературных премий (в том числе премии Курта Магнуса — 1973 и Вальтера Шадта — 1997). Издает ряд литературных журналов, руководитель издательства «Ислам» («Islam»).

Как правило, путь автора к читателю на современном литературном пространстве — это хождение по длинному лабиринту в поисках выхода в разряд медийных писателей. Обычно требуются годы, чтобы сделать имя на региональном уровне и десятилетия — на уровне общенациональном. В большинстве случаев после первой публикации до издания отдельного сборника стихов проходит около десяти лет. С. Лафлёр, в частности, признается, что прежде чем получить премию Р. Бринкмана (субсидируется муниципалитетом г. Кёльна), ему пришлось десять лет напряженно работать, воздействуя на общественное мнение, на читателей путем непрестанного заявления о себе через самиздат, чтения (Lesungen) и другие формы литературных выступлений. На протяжении многих лет он по 2–4 раза в месяц проводил творческие встречи с читателями. В плане

выступлений поэта из Карлсруэ Х. Раца с 22.02. по 20.04. 2002 г. значится 16 мероприятий, т.е. по два в неделю.

Прежде чем обрести статус знаковых фигур современной немецкой поэзии, Д. Грюнбайн и Т. Клинг также прошли школу альтернативной сцены: один, находясь в оппозиции к официальной литературе ГДР, другой — провоцируя западнонемецких читателей принадлежностью к движению «панк».

Обычно проба пера у большинства писателей начинается еще на школьной скамье и чаще всего (что характерно не только для Германии) с поэзии как якобы самого доступного жанра. Представление о молодежной поэтической сцене дают многочисленные платформы в сети Интернет (рубрики «Untergrund Lyrik», «Underground Lyrik», «Poetry», «Gothic», «Gruftie», «Poetry Slam» и т.д.). Среди самых известных сайтов поэтов-любителей — www.lyrikwelt.de и www.lyrikecke.de. На последнем постоянно представлены не менее 4500 авторов. 1400 стихотворений участвуют в конкурсе, где в качестве жюри выступают посетители сайта, количество которых в общей сложности достигает 10 тысяч.

Большой популярностью среди начинающих поэтов пользуется основанный в 1985 г. журнал Федерального союза молодых писателей (Bundesverband junger Autoren und Autorinnen e.V.) «Концепте» («Konzepte. Literatur zur Zeit»), в котором в разные годы публиковались известные теперь Д. Грюнбайн, Н. Хуммельт, Д.М. Греф и др.

Однако даже утвердившись в поэтическом жанре, многие пробуют себя в других, прежде всего, в прозе, руководствуясь при этом не только и не столько эстетическими принципами, сколько прагматическим здравым смыслом, поскольку понимают, что на стихах далеко не уедешь.

Так, поэт А. Раутенберг получил широкую известность, прежде всего, в родном Киле, в том числе и как поэт, после того, как его роман «Король-мусорщик» («Der Sperrmüllkönig», 2002) был опубликован в крупном издательстве «Хофман и Кампе». Сам автор так описывает реакцию СМИ на это событие: «Моя книга вышла! […] Здесь по этому поводу большая шумиха: фотокамеры, интервью, газетные статьи, радио, местное телевидение, чтения, письма… нет времени сочинять что-то новое […]»[176].

Лишь единицы выдерживают нагрузку, связанную с «диктатом» рынка. В качестве примера, в частности, можно привести П. Рюмкорфа, К.М. Рариша, ХЕЛЯ, К. Трауш, У. Штольтерфота, О. Пастиора. Многие молодые авторы просто перестают писать, пред-

почитая удовлетворению творческих потребностей профессию, приносящую стабильный доход.

В системе медийного отбора главное место занимают публикации. Антологии вместе с крупными журналами и поэтическими сборниками, дают среднюю цифру (150–200) наиболее известных поэтов современной Германии. В издаваемой М. Райх-Раницким серии «Канон» (Der Kanon: Gedichte. Bd. 7: Erich Fried bis Durs Grünbein. Frankfurt a.M., 2005) — около 300 немецкоязычных поэтов, начиная с IX в. Из числа ныне живущих в качестве претендентов на подобное место в будущем отобраны около 50. Среди них — Э. Борхерс, Д. Ник, Г. Грасс, Г. Кунерт, П. Рюмкорф, Х.М. Энценсбергер, Р. Кирш, Х. Чеховский, С. Кирш, В. Бирман, Р. Гернхардт, Ф. Браун, У. Хан, П. Майвальд и др. Молодое поколение представлено именами Д. Грюнбайна, А. Остермайера и Ш. Якобса.

Исторические срезы развития поэзии содержатся в обзорных антологиях, составляемых, как правило, с периодичностью в 5–10 лет. Присутствующие в них авторы формируют картину целых литературных эпох. Так, в антологиях Х. Бендера «Что это за времена» (Was das sind für Zeiten. Deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre, München; Wien, 1988) и М. Брауна «Утерянный алфавит» (1998) из 162 и 127 поэтов соответственно 51 присутствуют в обоих изданиях.

Подобные антологии охватывают широкий спектр литературного пространства от канона до маргинальных явлений. В антологии К.О. Конради «Новый Конради. Большая книга немецких стихов. От истоков до сегодняшнего дня» представлены 221 живущих ныне (либо ушедших из жизни после 1989 г.) поэтов. Из них наиболее репрезентативны — 50. Составитель, однако, поясняет, что его задача — не найти лучших, но как можно шире обозреть реально существующую поэзию[177]. Примечательно, что жанр сонета в современной поэзии представлен в антологии творчеством поэта альтернативной сцены К.М. Рариша, а не таких известных авторов, как Г. Грасс, Л. Хариг, У. Хан.

Издаваемая с 1979 г. К. Бухвальдом в соавторстве с известными поэтами серия «Поэтический альманах» («Jahrbuch der Lyrik») дает представление о том, как молодые авторы занимают свою нишу в литературном пространстве. В свое время в разных выпусках серии были опубликованы стихи еще далеко не известных, а теперь причисляемых издателем к рангу «канона немецкоязычной литературы» М. Байера, Ю. Беккера, Д. Грюнбайна. К ним приближаются присутствующие практически во всех выпусках У. Штольтерфот, У. Дрес-

нер, Д.М. Греф, Л. Зайлер, Д. Петерсдорфф, Ф.К. Делиус. На подобное место в будущем претендуют М. Амлинг (1983.), Ш. Якобс (1968), Б. Кулик (1975), Х. Рост (1969), Я. Вагнер (1971), З. Шойерман (1973), А. Остермайер (1967) и др.

Тем не менее, объять необъятное не в состоянии ни одна антология. Поэтому даже те из них, что претендуют на обзорность, не свободны от субъективности[178] и фрагментарности. Так, к примеру, в антологии К.О. Конради не нашлось места давно присутствующим на литературной сцене ХЕЛЮ, Х.Ю. Драйеру, Й. Вильмсу, М. Гросмайеру и др. В известной антологии «Берлин — место для литературного творчества» (Berlin — ein Ort zum Schreiben. 347 Autoren von A bis Z. Porträts und Texte / K. Kiwus. Berlin, 1996), отсутствуют К.М. Рариш и ХЕЛЬ.

Не остаются без внимания и авторы, известные составителям по личным, служебным, творческим контактам и пр. В антологии «Поэтический альманах 2002», без сомнения, прослеживаются личные симпатии ее соиздателя А. Эндлера. Среди представленных в антологии поэтов — малоизвестные В. Фрич, К. Гасселедер, А. Реаль, Б. Рец, Й. Шимманг, М. Штраус, В. Тюмлер, К. Вискирхен. В выпуске 1996/1997 гг. соиздатели М. Браун, М. Бузельмайер отдают предпочтение А. Астелю, В. Лаубшеру; для Р. Вольфа (1997/1998) наиболее предпочтительными оказываются Й.П. Таммен, Л. Хариг, Т. Бёме, К. Риха, П. Вюр, С. Андерсон; М. Байер (1998/1999) выбирает Р. Пьетраса и Й. Зарториуса.

В изданной А. Кучем в издательстве «Ландпрессе» («Landpresse») антологии лирических миниатюр «Вспышка» (Blitzlicht. Deutschsprachige Kurzlyrik aus 1100 Jahren. Köln, 2001) нашлось место произведениям Х. Бендера (известен больше как издатель), К.О. Конради (литературовед и автор известной антологии), Й. Кюна (не входит в число самых репрезентативных поэтов, но публикуют свои книги в издательстве «Карл Ханзер», «Carl Hanser»), Й. Зарториуса. В то же время отсутствуют образцы таких мастеров жанра, как У. Беккер, Е. Хаген, М. Гросмайер и др.

Поэты, включаемые в корпус авторских антологий, как правило, близки составителям по своим эстетическим и мировоззренческим взглядам. Среди авторов антологии Т. Клинга «Языковые аккумуляторы» (Sprachspeicher. 200 Gedichte auf deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert. Köln, 2001) — поэты-экспериментализты Э. Эрб, О. Пастиор, У. Штольтерфот и др.

Важная ступень на пути в медийную литературу — премии и стипендии, которые могут рассматриваться и как результат, и как предпосылка продвижения по литературной «служебной лестнице». По признанию С. Лафлёра, после присуждения ему премии Бринкмана местная пресса в течение месяца написала о нем больше, чем за все предшествующие десять лет. Одна из респонденток признается, что послала однажды подборку стихов в известный журнал и получила отказ. По истечении какого-то времени поэтесса стала лауреатом известной литературной премии, после чего ей было предложено напечатать ранее отвергнутые стихи.

Отношение к премиям среди писателей неоднозначное. С одной стороны, как отмечалось, для многих это — финансовая подпитка, с другой — инструмент, в первую очередь, медийно-коммерческого, а не профессионального признания заслуг писателя. Все это нередко превращает подобные поощрения в предмет кланового дележа. Так, один из респондентов выдвигает в отношении некоего известного поэта следующий тезис: «Никто не убедит меня, что […] — самый значительный представитель современной немецкой литературы. Однако это не помешало ему получить не менее, если не более 18 крупных денежных премий. Я убежден, что у него есть заинтересованный в комиссионных литературный агент»[179]. Другой респондент приводит еще более красноречивый пример: миллионер Я.Ф. Ремцма учредил литературную премию Арно Шмидта, которую каждый раз должны были получать авторы, рекомендованные предыдущим лауреатом. Но уже один из первых номинантов разрушил механизм присуждения премии тем, что счел себя непревзойденным и не назвал достойного преемника. Эта ситуация обыгрывается в сонете Э.Ю. Драйера «Гибель премии» («Preisverfall»):

Der Tabakkönigssohn berief zum Schlichter der Frage, wem man seinen Preis verleihe, den ersten Laureaten in der Reihe – der solle sagen, wer als nächster Dichter	Сын табачного короля призвал для решения вопроса, кому надлежит вручать его премию, первого лауреата – тот должен был назвать преемника,
den Preis, die Summe wert sei und die Weihe – auf dass der zweite als gerechter Richter den dritten mit Havanna-Gold beschneie [...] Indes, der Laureat, der hohe, hehre und einsam-einzige im Meer der Leere	достойного суммы и звания – чтобы другой, как надлежит справедливому судье, одарил золотом Гаваны третьего, […] Но лауреат, достойный, уважаемый и единственный в море пустоты
erspähte keinen, welcher seiner Ehre nur im geringsten wert gewesen wäre. Der Preis verfiel ob solcher Kundenklagen[180].	не увидел никого, кто бы мог удостоиться подобной чести. В таком раскладе премия погибла.

Подобные факты принижают значимость такого рода наград. К.М. Рариш в гротескно-кабареточной манере описывает в сонете «Кровавый инцидент» имевшую место процедуру награждения премией И. Бахман в 1983 г. литератора Р. Гёца:

Beim Notverband der deutschen Poesie	Объединившись по случаю бедственного положения немецкой поэзии

sind sie zur Dichterlesung angetreten, die bachmannpreisverdächtigen Ästheten. Der Magen knurrt manch künftigem Genie	эстеты, подозреваемые в притязании на премию Бахман, устроили поэтические чтения. Кое у кого из будущих гениев урчит в животе
in Klagenfurt, jedoch man ist kein Vieh, lauscht müde der Etüde der beredten Poeten, als ob diese beten täten... Da plötzlich: Blut! Mord? Selbstmord?? Infamie!!!	в Клагенфурте, но, слывя скотами, все слушают устало красноречивых пиитов, декламирующих, как молитвы, свои стихи. Вдруг неожиданно: Кровь! Убийство? Самоубийство?? Позор!!!
Die Schnellkritik vomiert als Analyse: Der Lorbeer ist ein bitteres Gemüse, drum kröne man die Stirn dem jungen Fant	Поспешная критика вместо анализа выдает рвотные массы: поэтому надо увенчать лоб молодого хлыща
mit einem Erste-Hilfe-Notverband, und Reich-Ranicki faßt den Blitz-Beschluß, daß Suhrkamp – subito! – ihn drucken muß[181].	повязкой союза неотложной медицинской помощи, и Райх-Раницкий принимает молниеносное решение: в «Зуркамп» — немедленно — в печать.

Во время выступления номинант вытащил из кармана лезвие бритвы и порезал себе лоб, снискав себе тем самым славу и почет, как среди жюри, так и у представителей СМИ.

В сонете «Вещáя из тени» («Aus dem Schatten gesprochen») Э.Ю. Драйер, рефлектируя по поводу своих ощущений после присуждения ему премии Г. Гессе, вскрывает моральные издержки подобных мероприятий:

Indem die graue Eminenz — zur Schönung der Schandbilanz des Luges und des Trugs — auf dich verfiel, ein Wesen höhern Flugs, und dich, Bejaung heischend und Versöhnung,	Когда седая знаменитость — чтоб сгладить позорный результат обмана — указала на тебя, как птицу более высокого полета, и в знак примирения короновала,
mit einem Preis als «nur gerechter Löhnung» zum Schild — und Wappenführer eines Zugs erhob von epochalem Zwergenwuchs, macht sie die Krönung doppelt zur Verhöhnung:	премией как «справедливым вознаграждением», подняв на пьедестал почета карликового роста, коронование — вдвойне насмешка:
Schon trippelst du und schlägst, vom Trug besiegt, ein wundervolles Rad mit deinen Orden und schaust herab mit königlicher Huld[182].	Ты уже примеряешь, в плену обмана все ордена и смотришь свысока на тех, кто ниже.

Одним из способов донести до читателя свои произведения остаются литературные чтения. Они проводятся в рамках деятельности творческих объединений, издательств, редакций журналов и книготорговых предприятий. Чаще всего предпочтение отдается известным писателям. Писатели альтернативной сцены, по их признанию, обычно выступают перед достаточно узким кругом друзей и знакомых. Как свидетельствует С. Лафлёр, владеющий искусством декламации на уровне актерского мастерства, во время чтений небольшие тиражи его сборников (от 100 до 300 экземпляров) мгновенно расходятся среди слушателей (зрителей). По его словам, чтобы стать «звездой» на литературном Парнасе Германии, достаточно продать тираж в 1000 экземпляров. Талантливый поэт сможет реализовать свой «товар», произведенный в крупном издательстве, при наличии соответствующей рекламы за 20 — 30 чтений.

На улицах немецких городов, — в частности в Берлине, — можно найти немало автоматов по продаже сигарет или сладостей, где также выставлены разножанровые издания, в том числе поэтические сборники, объемом от 16 до 24 страниц. Подобный способ продаж, имеющий в Германии давнюю традицию, позволяет привлечь внимание потенциальных читателей к тем писателям, которые недостаточно рекламируются СМИ. Эту возможность широко использует, в частности, альтернативное издательство «СуКуЛТуР» («SuKuLTuR»)[183]. Любителям поэзии в Германии известны и другие экстравагантные формы подачи лирического жанра. В 1970-е гг. дюссельдорфский поэт Р. Шрёэр основал конкурс поэтов «литературные телефоны», победители которого получали право быть записанными на автоответчик определенного номера. В 2004 г. берлинский участник альтернативной сцены Д. Шнабель придумал чтения через домофонные переговорные устройства, когда на звонки гостей вместо хозяев отзываются собравшиеся там поэты. Подобные мероприятия широко освещаются телевидением и радиовещанием[184].

Всевозможного рода литературные праздники и фестивали, преимущественно международные, теоретически призваны высвечивать наиболее значимые фигуры национальных литератур, однако на самом деле отбор участников для подобных мероприятий во многом оказывается случайным и зависит от личных пристрастий организаторов. В качестве примера можно привести прошедший с 10 по 21 сентября 2002 г. Второй международный литературный фестиваль в Берлине. Среди 80 участников Германию официально представляли М. Крюгер, Э. Шмиттер, З. Шойерман.

Утверждению себя в литературном пространстве может служить участие в деятельности литературных объединений. Весьма симптоматична эволюция объединения «Форум 13» («Forum 13»). У его истоков в 1999 г. стоял лауреат премии И. Бахман, писатель Н. Ниман. С помощью нового средства коммуникации — Интернета — он намеревался создать в условиях, диктуемых рынком и СМИ, свободную и демократичную трибуну общения для писателей и читателей. Однако, как признается инициатор предприятия, затея провалилась именно в силу неспособности участников объединения противостоять медийно-коммерческому диктату. В итоге сам Ниман покинул объединение[185]. Сегодня, выражаясь словами одного из авторов-респондентов, «Форум 13» «собрал сливки современной немецкой поэзии». Имеется в виду, главным образом, присутствие там авторов, удостоившихся высших наград для молодых литераторов, в частности премии «Леонс и Лена». Это

означает все то же проявление литературного конформизма, будь то в терминах «модная поэзия», «неоконсерватизм»[186] или «mainstream».

Большую роль в «раскручивании» литератора играют личные и творческие контакты с известными писателями, издателями и влиятельными критиками. В качестве примера можно привести У. Хан. В свое время «открытая» М. Райх-Раницким[187], она на протяжении долгого времени пользовалась его покровительством (рецензии в «ФАЦ», издание сборников стихов в крупных издательствах и т.п.). Кроме того, она работала редактором на радио в г. Бремене, что также не могло не сказаться на расширении ее контактов в литературном мире. Публикующие фактически все свои произведения в издательстве «Карл Ханзер» Л. Хариг и Г. Кунерт обязаны этим своей давней дружбе с издателем М. Крюгером. Одна из старейших поэтесс, Д. Ник, объясняет первопричину своей известности тем фактом, что в 19 лет ее «открыл» широкому кругу читателей Э. Кестнер[188]. Нередко и сейчас писатели, уже получившие известность, берут шефство над молодыми коллегами: помогают решать проблемы с изданием книг, оказывают содействие при организации встреч с читателями и пр. В качестве примера можно привести сотрудничество берлинской литературной группы «КООК» («KOOK») с такими писателями, как Г. Фалькнер, Й. Янзен, А. Тисма. Росту известности нового издательства «Коокбоокс» («kookbooks»), созданного при объединении «КООК», способствовал тот факт, что в нем вышел ряд книг Й. Янзена. Изданием антологии «Поэзия сегодня» составители Я. Вагнер и Б. Кулик в немалой степени обязаны автору предисловия Г. Фалькнеру. Духовную поддержку мэтра ощущают на себе и молодые поэты Х. Джексон, Б. Замес, Ш. Попп, М. Ринк, оказавшиеся на страницах вышедшей в 2005 г. в Москве двуязычной антологии «Диапазон. Антология современной немецкой и русской поэзии. Diapason. Anthologie deutscher und russischer Gegenwartslyrik» в компании именитых поэтов Х.М. Энценсбергера, М. Крюгера, Т. Клинга и самого Г. Фалькнера. Подобные контакты нередко приводят к тому, что старшие или более известные коллеги становятся объектом исследования своих протеже[189].

Один из механизмов обретения известности — литературные агентства. Агенты из числа журналистов, литературных критиков, литературоведов выполняют для писателей роль маклеров, заинтересованных в получении своей доли от успешной сделки. Услугами литературных агентств пользуются не более 10% авторов[190]. Это, по-преимуществу, — литераторы, уже заявившие о себе публикациями в известных издательствах. Писатель альтерна-

тивной сцены вряд ли может заинтересовать подобные службы. Выходом из ситуации может послужить «случай», либо помощь более влиятельных собратьев по перу, ибо попытки выйти на публику без посредников обречены на неудачу. В лучшем случае имя таких писателей при жизни остается известным лишь узкому кругу друзей и почитателей[191].

По поводу того, как издательства извлекают прибыль из наследия умерших писателей, сетует, в частности, Т. де Тойс: «В Германии после смерти не обязательно становиться Гёте, чтобы служить дойной коровой для издательств. С помощью специальной «поп-техники» того или иного писателя posthum немедленно зачисляют в разряд представляющих литературно-историческую ценность. А когда люди замечают обман, тут же начинается кампания по раскручиванию очередного почившего в бозе, предшественника же отправляют на свалку истории. Индустрия постмодернизма — единственная в своем роде машина по обдиранию до нитки покойников»[192]. В качестве образца приводятся, в частности, такие авторы, как Ф. Ланцендёрфер (псевдоним: Фланцендёрфер) и Й. Фаузер[193]. Классическим примером может также служить творческая биография кёльнского поэта Р.Д. Бринкмана. Не признанный при жизни, после смерти он стал мерилом качества для других. Город Кёльн учредил литературную премию его имени. В правилах присуждения, однако, не прописано, что претенденты должны проявить себя последователями традиций этого поэта. В разные годы лауреатами стали в основном писатели, творчество которых имеет мало общего с некогда подвергавшимися критике социально-критическими проавангардистскими взглядами Бринкмана. Как полагает Т. де Тойс, лишь в 2001 г. эта премия впервые была вручена по адресу, а именно одному из продолжателей традиций Бринкмана, представителю альтернативной сцены, кёльнскому поэту С. Лафлёру.

Подобные примеры, когда литературный рынок бескорыстно открывает двери для тех, кто по разным причинам не в состоянии пробить себе дорогу в медийное пространство, крайне редки. Респонденты отмечают в числе прочих «Издательство Дома деятелей искусства в земле Саарланд» («Edition Saarländisches Künstlerhaus»), предоставляющее талантливым поэтам возможность встретить потенциального читателя. По такому принципу строил литературные программы на радиовещании г. Саарбрюккена редактор, известный поэт А. Астель, который, по его словам, никогда бы не пригласил на свою передачу Г. Грасса, поскольку о нем есть кому позаботиться. Не ограничиваются в своей профессиональной деятельности узким кругом медийных писателей издатели К. Браун («Ферлаг

дер ауторен», «Verlag der Autoren»), К.Д. Вольф («Ротер Штерн», «Roter Stern»), Х. Цитен («Др. Цитен-Ферлаг», «Dr. Ziethen Verlag»), руководитель кёльнского дома литературы Т. Бём и др.

Завершающим звеном в длинной цепи медийного отбора служит литературоведческая наука. Так, Х.Д. Шлоссер в своем «Атласе немецкой литературы» («dtv-Atlas Deutsche Literatur». München, 2002), прослеживая тенденции развития немецкой литературы от истоков до наших дней, выделяет в качестве релевантных для литературного процесса 70–90-х гг. XX в. не более 50 писателей (в том числе поэтов). Это — Ф. Браун, Х. Чеховский, А. Эндлер, В. Кирстен, У. Кольбе, Ю. Реннерт, К. Райниг, В. Бирман, К. Миккель, К. Меккель, Р. Кирш, Х. Домин, Х.М. Энценсбергер, Э. Эрб, О. Гомрингер, Д. Грюнбайн, П. Хакс, П. Хертлинг, У. Хан, Л. Хариг, К. Хензель, С. Хермлин и др.)[194]. Среди немногих поэтов, творчество которых анализируется в монографиях, опубликованных в разные годы в издательстве «Петер Ланг» («Peter Lang») — Р. Гернхардт, С. Хермлин, Х. Домин, Х.М. Энценсбергер, С. Кирш, П. Рюмкорф[195].

Претендующее на систематизацию современного литературного процесса издательство «Текст+Критик» («Text+Kritik») выделяет в «Критическом словаре современной немецкоязычной литературы» более 600 писателей (выборка по состоянию на 2000 г.) по не всегда логически объяснимому принципу. Так, например, в нем отсутствуют имена многих довольно известных поэтов (Д. Греф, Л. Штайнгерр, Н. Хуммельт, У. Дреснер, З. Шойерман). В то же время совершенно случайным представляется отбор поэтов альтернативной сцены (Э.Ю. Драйер, Р. Тениор). Следуя представленной в нем логике, в этом списке должны были бы присутствовать К.М. Рариш, ХЕЛЬ, Й. Вильмс и др. Издаваемые этим же издательством известные сборники статей, посвященные отдельным писателям, также регистрируют результаты медийного отбора. За 40 лет (основана в 1963 г.) существования серии в ней были представлены такие значимые для данного исследования поэты, как Х. Диттбернер, Х. Хайсенбюттель, Ю. Беккер, Э. Арендт, Ф. Браун, Х.М. Энценсбергер, Р. Гернхардт, Г. Грасс, Д. Грюнбайн, Л. Хариг, В. Хильбиг, С. Кирш, Т. Клинг, К. Кролов, Г. Кунерт, Ф. Мон, П. Рюмкорф, В. Бирман, Х. Мюллер. Та же тенденция прослеживается и в специальном выпуске 1999 г. «Поэзия XX века» («Lyrik des 20. Jahrhunderts»). В числе авторов лучших 50 стихотворений (отбор осуществлен Д. Грюнбайном, Т. Клингом, Б. Кёлер и др.), наряду с Ф. Гёльдерлином, Г. Гофмансталем, Р.М. Рильке, Э. Ласкер-Шюлер,

Ш. Георге, Г. Бенном, Г. Траклем, Б. Брехтом, И. Бахман, П. Целаном, П. Хухелем, фигурируют Т. Клинг, М. Байер, Д. Грюнцвайг. Известный литературовед Х. Корте в качестве ключевых фигур в поэзии последней трети XX в. выделяет 30 (среди них — К. Кивус, Ф.Х. Делиус, Т. Клинг, В. Бирман, У. Кольбе, Д. Грюнбайн, С. Андерсон, Г. Кунерт, Ф. Браун, Э. Эрб, Р. Пьетрас, П. Госсе, М. Байер, Н. Хуммельт, Б. Олешински, Д. Петерсдорфф и др.)[196].

По принципу «медийный автор» отбираются кандидаты для широко практикующихся в Германии поэтологических семинаров, так называемых «Poetik-Dozenturen», цель которых — познакомить студентов, а также всех любителей литературы с творчеством тех или иных писателей в форме живой дискуссии по вопросам поэтики. Начиная с 1980 г. (год основания семинара), в качестве руководителей подобных семинаров в Майнцском университете им. Й. Гуттенберга выступили 30 известных поэтов. В том числе — Х. Хайсенбюттель, Л. Хариг, К. Меккель, Е. Целлер, Ф. Мон, Г. Воман, Х.Ю. Хайзе, П. Вюр, Х. Домин, Д. Хофман, Х. Чеховский, Ш. Газе, В.Х. Фриц, Р. Мальковский, В. Кирстен, Х. Хартунг, Э. Борхерс, Д. Грюнбайн и др. На этом фоне исключением из правил смотрится лишь близкий к альтернативной сцене Р. Тениор.

Медийный принцип отбора авторов лег в основу вышедшего в 1996 г. сборника эссе «Немецкие поэты XX века» («Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts». Berlin). Как указывает составитель В.Х. Штайнекке, главным критерием послужило место, занимаемое ими в литературной иерархической системе и определяемое как канон на основе оценок литературной критики и литературоведения[197]. В итоге в число 60 писателей, определявших лицо немецкой литературы XX в., наряду с поэтами, уже давно ушедшими из жизни, вошли Х. Мюллер, Г. Кунерт, Х.М. Энценсбергер и С. Кирш. Составитель оговаривается, что, если бы позволили рамки издания, сюда был бы включен также Ф. Браун[198].

Несколько иной подход к изучению литературы у профессора Грайфсвальдского университета М. Граца. В качестве объекта исследования он привлекает наиболее интересные явления альтернативной литературы. Так, один из семинаров с провокационным названием «От Брехта до Тома» из курса «Поэзия от истоков до современности», состоявшийся 26 мая 2004 г., был посвящен создателю «квантовой лирики»[199] Т. де Тойсу.

Произведения поэтов, замеченных литературоведческой наукой, включаются в списки литературы, рекомендуемой для изучения в школе. В разных хрестоматиях состав авторов

варьируется, но чаще всего в них присутствуют известные поэты старшего поколения. Это, в частности, — К. Райниг, Э. Борхерс, Д. Ник, Х. Домин, Х. Пионтек, С. Хермлин, Х. Хайсенбюттель, В.Х. Фриц, О. Пастиор, Ю. Беккер, В. Хёллерер, Р. Кунце, Г. Кунерт. В числе литераторов среднего возраста — В. Кирстен, Ф. Браун, В. Бирман, У. Хан и др[200]. Немаловажную роль играет при этом манера письма и тематика произведений[201].

Как правило, до вершины общенациональной и международной известности обычно доходят единицы. На основе анализа антологий, журналов, издательских папок, опросов читателей и самих литераторов получена средняя цифра (150) наиболее известных поэтов современной Германии. В хрестоматийной антологии «Новый Конради» представлены 220 поэтов (живущих либо ушедших из жизни после 1989 г.). Из них наиболее репрезентативны — 50. Список возглавляют Р.*Гернхардт[202], Х.М.*Энценсбергер, П.*Рюмкорф, К.*Кролов. Среди четырех Р. Гернхардт — наиболее читаемый поэт. Об этом свидетельствуют количество и тиражи изданий, обычно расходящихся за год–два[203]. П. Рюмкорф в этом отношении на порядок уступает коллеге[204]. Однако сказать, кто из них первый, а кто второй — невозможно. Своеобразие поэтических миров не позволяет найти соразмерные критерии для подобного оценочного сравнения. Стихи Рюмкорфа и Гернхардта роднит чувство юмора. Но эта черта преломляется у первого через призму изощреннейшего интеллектуализма, у другого приобретает характер яркого бурлеска, что, в частности, не может не сказываться на читательских предпочтениях. К. Кролов и Х.М. Энценсбергер, в свою очередь — фигуры, чьи художественно-эстетические миры не сопоставимы даже между собой.

Среди наиболее известных медийных поэтов также — К. Меккель, О. Пастиор, Э.*Борхерс, Х.*Домин, Р.*Экснер, П. Хертлинг, Н.*Хуммельт, Х.Э.*Венцель, В. Зёлльнер, В. Бирман, Р. Кунце, Ю. Беккер, Э. Эрб, М. Байер, Б. Кёлер, У. Кольбе, У. Хан, П. Госсе, Л. Штайнгерр, У. Крехель, П.Х. Нойман, Е.*Штриттматтер, Д.М. Греф, У. Дреснер, К.К. Драверт, Р. Вольф, Ю. Реннерт, Л. Хариг, В. Хильбиг, В. Бехлер, Х. Чеховский, Х. Калау, Э.В. Даль, Р. Пьетрас, Ф.Х. Делиус, Г. Фалькнер, Х. Мюллер, Ф. Ходьяк, К. Райниг, В. Барч, К. Барч, Т. Браш, А. Дуден, Х. Герлах, Х. Хартунг, М. Крюгер, П. Майвальд, Х.М. Новак, Х. Мюллер, Б. Олешински, Р. Ратенов, Т. Розенлёхер, Г. Грасс[205], Х.У. Трайхель, Х. Диттбернер, В.Х. Фриц и др. Анализ проводился на основе внутрилитературной оценки поэтов их коллегами либо издателями, литературными критиками и литературове-

дами. Оценка читателей в данном случае оказывается иррелевантной (ср. количество авторов, отмеченных звездочкой). Последовательность имен не служит показателем большей или меньшей известности. Причины последней, как уже отмечалось, кроются не только и не столько в таланте, оригинальности и прочих внутрилитературных факторах, сколько обусловлены экстралитературными (рыночными, идеологическими) обстоятельствами, выявляющими главные различия между медийной и реальной, т. е. включающей альтернативную, литературой. Главным мерилом оценки поэта по-прежнему служит признание, исчисляемое количеством выпущенных сборников и полученных премий. Следует также учесть, что ко многим признание и известность приходят не только, а порой и не столько как к лирикам, сколько в первую очередь как к романистам, драматургам, публицистам (Г. Грасс, Х.М. Энценсбергер, Х. Пионтек, Р. Гернхардт, П. Хакс и др.).

Согласно опросам респондентов, в восточных землях в первую десятку попадают Ф. Браун, А. Эндлер, С. Кирш, К. Миккель, С. Хермлин, Р. Кирш, В. Бирман, Г. Кунерт, Х. Мюллер, П. Хакс и — совершенно неожиданно — западногерманский неоавангардист Т. Клинг. И это не случайно: молодые буквально дышат в затылок поэтам старшего поколения. Д. Грюнбайн и Т. Клинг — самые известные «шестидесятники» (родившиеся в начале 1960-х гг.) как в новых, так и в старых землях.

В 1990-е гг. активно заявил о себе ряд молодых поэтов, многие из которых еще не были учтены (в частности, К.О. Конради, при составлении им антологии «Новый Конради» 2002 г.). Среди них — У. Телькамп, Б. Кулик, Б. Бётхер, З. Шойерман, М. Бонне, С. Лафлёр, Я. Вагнер, К. Флентер, Ш. Якобс, К. Ленерт, А. Ницберг, А. Остермайер, Д. Петерсдорфф, З. Шо и др. В антологии «Поэзия сегодня» представлены 74 поэта в возрасте до 35 лет на момент издания. Поскольку составители при отборе имен руководствовались, главным образом, критериями медийности, в книге отсутствуют многие талантливые поэты альтернативной сцены, в том числе Х. Рац, М. Арндт, Т. де Тойс, Р. Клайн, Г. Каллезен, А. Кумар и др. Свою роль при отборе авторов сыграли и личные контакты, симпатии и антипатии составителей.

Характерно, что молодые писатели, как на западе, так и на востоке Германии, меньше знают творчество старших коллег, нежели своих сверстников: «Фриц: […] он старше […], мало знаю поэтов этого поколения»[206], — признается один из молодых кёльнских поэтов.

Как уже отмечалось, в западных землях более «раскручены» бывшие писатели-диссиденты и писатели альтернативной сцены ГДР, в свое время оказавшиеся в центре внимания СМИ в связи со своей политической деятельностью. Так, мало кому известный на западе поэт из бывшей ГДР С. Андерсон в результате разгоревшегося уже после воссоединения Германии скандала по поводу сотрудничества его с органами «штази» попал на страницы центральных западногерманских СМИ[207].

Меньше возможностей получить известность на родине имеют писатели, живущие за пределами немецкоязычного региона. В подобных случаях важны контакты с издателями в ФРГ. Так, в частности, в антологии «Поэтический альманах 2002» («Das Jahrbuch der Lyrik 2002», München, 2001) представлен живущий в Великобритании А. Брендель, сборники стихов которого «Störendes Lachen während des Jaworts» (1997), «Kleine Teufel» (1999) опубликованы в издательстве «Карл Ханзер».

В связи с развитием в Германии достаточно нового для нее явления полиэтнизации населения (за счет притока мигрантов) литература национальных меньшинств («гастарбайтеров» — прежде всего, турецкого происхождения, а также детей от смешанных браков) стала неотъемлемой частью современного литературного процесса. Как отмечает Д. Дрёшер в своей рецензии на антологию Й. Тушик «Ближний Восток» («Morgen Land. Neueste deutsche Literatur». Frankfurt a. M., 2000), такой экспансии чужих культур в немецкую литературу ее история не припомнит[208]. Носители других этнокультурных традиций пишут как на родном, так и на немецком языке. Среди поэтов наиболее известны Х.Ф.А. Оливер (Испания), Г. Кюльтюр (Турция), Г. Кьеллино (Италия), А. Аль-Юруби (Ирак), А. Кумар (Индия), А. Ницберг (Россия), Р. Барбулеску, К. Коллер (оба — Румыния), Саид, С. Атабай (оба — Иран), А. Варга (Венгрия)[209]. Примечательно, что если эмигранты немецкого происхождения, как правило, стремятся отмежеваться от принадлежности к культурным традициям бывшей родины (заметным исключением на этом фоне смотрятся «русские» немцы), то этнические «чужаки», напротив, не спешат менять национальные приоритеты и служат проводниками культуры тех стран, выходцами из которых являются. Это находит отражение как в собственно творческой (новые переводы поэтов «серебряного века» А. Ницбергом, индийская тематика в творчестве А. Кумара), так и в издательской деятельности (пропаганда румынской литературы издательством «Раду Барбулеску». В более сложной ситуации находятся те, кто родился либо попал в Германию ребенком. Их взаи-

моотношения с новой родиной в основном складываются по принципу поведения астронавтов, занятых поисками пригодной для жизни планеты. Желания не всегда совпадают с возможностями. Ощущение своей чужеродности — едва ли не основной мотив в художественном освоении жизненного пространства. Необходимость доказывать право на равное место под немецким солнцем придает такой литературе более выразительное звучание и запах жизни, чем у местного «дезодорированного»[210] мейнстрима. Так, этнические немцы из России интересны как посредники двух культурных традиций (носители языка, переводчики). Так или иначе, они (в первую очередь писатели и поэты старшего и среднего поколения) сохранили верность русской традиции версификации (метр, рифма, установка на декламацию и т.д.), и в этом смысле воспринимаются немецкой аудиторией, прежде всего, как носители иной культуры.

Не всегда оценка, основанная на медийных критериях (количество изданий и т.д.), на приоритетах литературоведческой науки (значение автора, его вклад в развитие литературы и пр.) и на среднестатистических читательских пристрастиях совпадает с эмоциональным восприятием (близость эстетических, идеологических принципов, творческие контакты и т.п.) того или иного поэта. Признавая приоритет тех или иных поэтов на общенациональной литературной сцене, респонденты выделяют другие имена в качестве более близких им по субъективному восприятию. Так, в частности, для В. Кирстена это — К. Лоренц, Л. Зайлер, Я. Вагнер[211], для Р. Диттриха — Х. Пионтек и Д. Ник, для Х. Лёффеля — П.Рюмкорф и Г. Кунерт. Издатель и поэт Р. Вольлебен предпочитает Г. Кунерту Л. Харига. С. Лафлёр выделяет в качестве наиболее значимых и близких ему по духу Р. Гернхардта, Т. Клинга, Б. Папенфус-Горека и ХЕЛЯ. А его земляку и ровеснику А. Касницу, представителю того же литературного круга, наиболее близки Э. Эрб, Х.М. Энценсбергер, А. Эндлер, Р. Кунце, Р. Винклер, Я. Вагнер, Л. Зайлер, Х. Грёлер. Для поэта-экспериментализта У. Штольтерфота первый из первых — О. Пастиор: «По моему глубокому убеждению, Оскар Пастиор — самый замечательный из немецкоязычных поэтов прошлого века. Единственный кандидат от Германии на присуждение Нобелевской премии. Разумеется, он ее никогда не получит»[212].

Оценки в отношении литераторов, не причисляемых к числу фаворитов, порой приобретают весьма нелицеприятный характер: «Фриц: читал до сих пор только несколько до смерти скучных стихотворений»[213]. Один из молодых поэтов отзывается о творчестве

У. Хан и С. Кирш: «Не понимаю, как можно читать такое дерьмо»[214]. К.М. Рариш характеризует поэзию У. Хан как «экзальтированный вздор»[215].

---

[1] См., в частн.: Die Stunde Null in der deutschen Literatur. Ausgewählte Texte / J. Schröder, B. Bonath, B. Salzmann, C. Wischinski, A. Wittmann. Stuttgart, 1995; Wendeliteratur / Ch. Berger. Berlin, 1995; Wendezeiten, Zeitenwenden ... ; ZeitStimmen: Betrachtungen zur Wende-Literatur / H. Scholz. Berlin, 2000; Walser A. Schuld und Schuldbewältigung in der Wendeliteratur: ein Dialogversuch zwischen Theologie und Literatur / Mainz, 2000; Zeiten-Wende — Wendeliteratur / W. Gabler. 1. Aufl. Weimar [u.a.], 2000.
[2] Eine Erklärung Gerhart Hauptmanns // Neue Zeitung. 18.10.1945. S. 11.
[3] См., в частн.: Schlosser H.D. dtv-Atlas Deutsche Literatur … S. 282, 284.
[4] См.: Jäger A. Schriftsteller aus der DDR: Ausbürgerungen; Übersiedlungen von 1961 bis 1989. Frankfurt a. M., 1995.
[5] Ср. наблюдения поэта К. Драверта над особенностями развития стиха в ГДР в 1980-е гг. в его предисловии к антологии «Обсуждение ситуации» (Lagebesprechung: junge deutsche Lyrik / K. Drawert. Frankfurt a. M., 2001. S. 12–13). См. также: Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre / H.L. Arnold. München, 1990.
[6] Ср., в частн., к биографии С. Андерсона, В. Бирмана: Ein öffentliches Geschwür: Wolf Biermann antwortet seinen Kritikern in einem offenen Brief an Lew Kopelew // Der Spiegel. 13.01.1992. S. 158–167; Medernach R. Wolf Biermann bei der «Welt»: angekommen, angekommener, am angekommensten // Unsere Zeit. 16.12.2000. S. 9.
[7] Архив хранится в Йенском университете им. Ф. Шиллера.
[8] Piehler H. Jenseits von Ostalgie und Popliteratur: über einen Sonderband der Reihe «Text + Kritik» zur «DDR-Literatur der neunziger Jahre»// literaturkritik.de. 2002. № 3. S. 178–180.
[9] Michel P. Das Schweigen der Gewissenlosen: zum Tod von Dieter Rex (2.1.1936–20.11.2002) / Unsere Zeit. 20.12.2002. № 51/52. S. 8. См. также: Böthig P., Michael K. Macht-Spiele ….; Emmerich, W. Kleine Literaturgeschichte der DDR. Leipzig, 1996.
[10] См. подр. раздел 1.3.2.
[11] Ср., в частн.: Medernach R. Wolf Biermann bei der «Welt» … S. 9; Faktor J. Warum aus uns nichts geworden ist: Betrachtungen zur Prenzlauer-Berg-Szene zehn Jahre nach dem Mauerfall // DDR-Literatur der neunziger Jahre … S. 92–106.
[12] Ср., в частности, оценку литературной ситуации в ГДР в книге Э. Крачмера «Dichter Diener Dissidenten: Sündenfall der DDR-Lyrik; eine Polemische Studie» (Jena, 1995). См. также: Lexikon Opposition und Widerstand in der SED-Diktatur / H.-J. Veen. Berlin, 2000.
[13] См. сноску 2 на стр. 15.
[14] См., в частн.: Rühmkorf P. Einheitslied zum Fertigsingen // Wenn — aber dann: vorletzte Gedichte. Reinbek bei Hamburg, 1999. S. 99–100.
[15] Verbeek L. Frühling 1990 // Von einem Land und vom andern: Gedichte zur deutschen Wende 1989–1990 / K.O. Conrady. Frankfurt a. M. 1993. S. 50. Здесь и в дальнейшем, если это не оговорено специально, перевод с немецкого (в том числе стихотворных подстрочников) выполнен автором данной работы.
[16] Ibidem. Ср. также название сборника: «Мгновения счастья» (Augenblicke des Glücks. 1990–1995 / H.L. Arnold. München, 1996).
[17] Enzensberger H.M. Aufbruchsstimmung // Von einem Land und vom andern … S.31–32. Ср. также: Die deutsche Literatur seit 1945. Flatterzungen 1996–1999 / H.L. Arnold. München, 2000.
[18] Heise H.-J. Schwer rumpelt die Erdkugel // Von einem Land und vom andern … S. 44.
[19] Ibidem.
[20] Ibid. S. 45. Начало есть конец (анг.).
[21] Buth M. Zwischenbilanz // Der neue Conrady … S. 1173.
[22] Здесь и далее цифры в скобках после имени обозначают год рождения упоминаемых поэтов.
[23] Ibidem.
[24] Так, никого не удивишь тем, что у того же Демута «мяукает окно кричит рапс» (miaut das Fenster schreit Raps — Tage, takes // Durch Halden. Köln, 1995. S. 14), а канюки центруют смерть (Bussarde zentrieren den Tod. — Ibidem.).
[25] П. от 15.03.2005. — ЛАТК.
[26] Там же.
[27] Demuth V. Stalinallee, nach und nach // Bits and Bones. Weilerwist, 2001. S. 37.
[28] Ibidem.
[29] Ibid. S. 36.
[30] Kolbe U. Vineta: Gedichte. Frankfurt a. M., 1998. S. 22.
[31] Ibid. S. 23.
[32] Korte H. «Wenn ein staat ins gras beißt, singen die dichter» … S. 131.
[33] Kirsch S. Aus dem HaikuGebiet // Erlkönigs Tochter: Gedichte. Stuttgart, 1992. S. 5.
[34] Korte H. «Wenn ein staat ins gras beißt, singen die dichter» … S. 131.
[35] Grünbein D. Schädelbasislektion. Gedichte. Frankfurt.a.M., 1991. S. 65.
[36] Schlesak D. Landsehn. Gedichte. Berlin, 1997. S. 37.
[37] Цит. по: Bernhardt R. Auf der Suche nach verlorenen freundlichen Zeiten: zu Wilhelm Bartschs Gedichtauswahl 1978–2005 «Geisterbahn // Unsere Zeit. 20.01.2006. S. 13.
[38] Seiler L. altes objekt // vierzig kilometer nacht. Gedichte. Frankfurt a.M. 2003. S. 79. См. подр.: Bernhardt R. Klangschön und bilderstark. Zu einem neuen Gedichtband des Anna-Seghers-Preisträgers Lutz Seiler // Unsere Zeit. 6.02.2004. S. 13.
[39] Korte H. «Wenn ein staat ins gras beißt, singen die dichter» …S. 132.
[40] Drawert K. Geständnis // Wo es war: Gedichte. Frankfurt a.M., 1996. S. 17.
[41] Drawert K. Heimatgedicht. D-Dur // Wo es war … S. 35.
[42] Korte H. «Wenn ein staat ins gras beißt, singen die dichter» … S. 133.
[43] Drawert K. Heimatgedicht. D-Dur // Wo es war … S. 35.
[44] Drawert K. Bleib sitzen // Wo es war … S. 28.
[45] Drawert K. Die Abschaffung der Wirklichkeit: eine Rede // Drawert K. Wo es war … S. 116.

[46] Ibid. S. 115.
[47] См.: Thulin M. Das Unikat-Syndrom // Vogel oder Käfig sein: Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979–1989 / K. Michael, Th. Wohlfahrt. Berlin, 1992. S. 298.
[48] Kolbe U. Vineta … S. 30.
[49] Drawert K. Ortswechsel // Wo es war … S. 83.
[50] Schlesak D. Das ist mein Land nicht // Landsehn: Gedichte. Berlin, 1997. S. 82.
[51] См. раздел «Никуда не прибыл» («Nirgendwo bin ich angekommen») в антологии «Lyrik der neunziger Jahre» (Th. Elm. Stuttgart, 2000). S. 101–118. Ср. также: Hilton I. «Erlangte Einheit, verfehlte Identität»: Reflections on Lyric Poetry of the 1990s // The New Germany: Literature and Society / O. Durani u.a. Sheffield, 1995. S. 252–273.
[52] Grünbein D. Niemands Land Stimmen // Von der üblen Seite: Gedichte 1985–1991. Frankfurt a. M. S. 110.
[53] См. подр. раздел 2.4. данной работы.
[54] Название одноименного поэтического сборника: Endler A. Der Pudding der Apokalypse: Gedichte 1963–1998. Frankfurt a.M., 1999.
[55] Köhler K. Von der Posse zum Staatsakt: Kai Köhler über Peter Hacks «Die späten Stücke» // literaturkritik.de. № 2. 2000. S. 102–105.
[56] Biermann W. Nachwort // Paradies uff Erden. Ein Berliner Bilderbogen. Köln, 1999. S. 143.
[57] Biermann W. Um Deutschland ist mir gar nicht bang // Paradies uff Erden: ein Berliner Bilderbogen. Köln, 1999. S. 11.
[58] Kuhligk B. Genosse, die Hose klemmt … // Politik und Poesie. Gedichte gegen Gewalt / A.G. Leitner. Weßling bei München, 2002/2003. S. 87
[59] Ibidem.
[60] Название одноименногосборника стихов: Lafleur S. Neue Heimat. Köln, 2004.
[61] Lafleur S. Vater Rhein // Neue Heimat … S. 41–52.
[62] Название одноименного сборника стихов: Hummelt N. Stille Quellen. Gedichte. München, 2004.
[63] О литературной ситуации 1990-х гг. в восточных землях, анализе и оценке процесса воссоединения см. также: Wendeliteratur. Bibliographie und Materialien zur Literatur der deutschen Einheit ... 1999; Wendeliteratur / Ch. Berger ... 1995; Schlosser H.D. dtv-Atlas Deutsche Literatur ... S. 286–287; Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990–2000) / V. Wehdeking. Berlin, 2000; ZeitStimmen: Betrachtungen zur Wende-Literatur ... 2000; Zeiten-Wende – Wendeliteratur … 2000; Oppen, K. The Role of the Writer and the Press in the Unification of Germany, 1989–1990. New York u.a., 2000; German Literature at a Time of Change 1989–1990: German Unity and German Identity in Literary Perspective / A. Williams, S. Parkes. Frankfurt a. M., 1992; Leeder K. «Vom Unbehagen in der Einheit»: Autobiographical writing by women after 1989 // Autobiography by Women in German / M.P. Davies, B. Linklater, G. Shaw. Frankfurt a.M. 2000. pp. 249–272; «Glücklose Engel»: Fictions of German History and The End of the German Democratic Republic // Recasting German identity: Culture, Politics and Literature in the Berlin Republic / S. Taberner, F. Finlay, Rochester, 2002. pp. 91–109; «Another Piece of the Past»: Stories of a new German identity // Oxford German Studies. Special Number for T.J. Reed. 33. 2004. pp. 125–147. Об отражении в немецкой литературе переломных процессов 1990-х гг. см. также свидетельства участников литературного процесса: Noll Ch. Nachtgedanken über Deutschland. Essay. Reinbek bei Hamburg, 1992; Klein O.G. Plötzlich war alles ganz anders. Deutsche Lebenswege im Umbruch. Köln, 1994; Bruyn G. Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht. Frankfurt a. M., 1998; Schlesinger K. Von der Schwierigkeit, Westler zu werden. Berlin, 1998; Brussig Th. Am kürzeren Ende der Sonnenallee. Berlin, 1999; Geliebte Zone: Geschichten aus dem neuen Deutschland / B. Lahann. Stuttgart, 1997; Deutschland in kleinen Geschichten. Немцы о себе и о Германии / H. Hentig von. München, 1997; 50 Jahre DDR. Der Alltag der DDR, erzählt in Fotografien aus dem Archiv des ADN / G. Drommer. Berlin, 1999; Endlich L. Neuland. Ganz einfache Geschichten. Berlin, 1999; Maus A. Drüben. Alltagsgeschichten aus Ost und West. München, 1999; Moses S. DDR. Ende mit Wende. Ostfildern, 1999; Schulze I. Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz. München, 1999; Zuckermann M. Das vereinigte Paradies. Nachrichten vom ost-westlichen Divan. München, 1999; Hollmer H., Meier A. Wie ich das mit der Mauer hingekriegt habe: Der 9. November 1989 in Thomas Brussigs «Helden wie wir» und Thomas Hettches «Nox» // Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt 2000. S. 112–131; Hilbig W. Das Provisorium. Frankfurt a. M., 2000; Dahn D. Spitzenzeit. Lebenszeichen aus einem gewesenen Land. Reinbek bei Hamburg, 2000; Das Buch der Unterschiede. Warum die Einheit keine ist / J. Simon, F. Rothe, W. Andrasch. Berlin, 2000; Klier F. Wir Brüder und Schwestern. Geschichten zur deutschen Einheit. Weinheim, 2000; Dieckmann Ch. Hinter den sieben Bergen. Geschichten aus der deutschen Murkelei. München, 2000; Meichsner D. Abrechnung. Berlin, 2000; Schalck-Golodkowski A. Deutsch-deutsche Errinnerungen. Reinbek bei Hamburg, 2000; Wedel M., Wieczorek Th. Papa, was ist ein Ossi? Mama, was ist ein Wessi? Berlin, 2000; Zeller B. 101 Gründe kein Ossi zu sein. Kiel, 2000; Das war die BRD. Fast vergessene Geschichten / G. Diez. München, 2001; Brussig Th. Wasserfarben. Berlin, 2001; Hein J. Mein erstes T-Shirt. München und Zürich, 2001; Loest E.Gute Genossen. Erzählung, naturtrüb. München, 2001; Mühlberg F., Schmidt A. Zonentalk de. DDR-Alltagsgeschichten aus dem Internet. Köln, 2001; Sesta E. Der Tunnel in die Freiheit. Berlin, 2001; Deutschland! Deutschland? Texte aus 500 Jahren von Martin Luther bis Günter Grass / H L. Arnold. Frankfurt a.M., 2002; Hensel J. Zonenkinder. Reinbek bei Hamburg, 2002; Kuczynski R. Die Rache der Ostdeutschen. Berlin, 2002; Hauswald H., Rathenow L. Ost-Berlin. Leben vor dem Mauerfall. Life before the Wall fell. Berlin, 2005.
[64] См. подр.: Loewy E. Literatur unterm Hakenkreuz; das 3. Reich und seine Dichtung; eine Dokumentation. Frankfurt a.M.; Hamburg, 1969.
[65] Biermann W. Paradies uff Erden... S. 147.
[66] Poethen J. Ich bin nur in Wörtern // Gedichte. 1946–1971. Hamburg, 1973. Цит по: Der neue Conrady … S. 924.
[67] Kunert G. Meine Sprache // Verkündigung des Wetters. München, 1966. Цит. по: Der neue Conrady … S. 944.
[68] Czechowski H. Flußfahrt // Schafe und Sterne. Halle / Saale, 1974. Цит. по: Der neue Conrady … S. 963–964.
[69] Biermann W. Paradies uff Erden... S. 147.
[70] «Heimat — aber woher nehmen?» Hermann Bausinger, Manfred Bosch und Martin Walser diskutierten anläßlich der Heimattage Baden-Württemberg 1997 in Wehr // Allmende. 1997. № 54 / 55. S. 26–27.
[71] См.: Feinäugle N., König W. Mundartdichtung in Württemberg seit 1945. Reutlingen, 1991. S. 15.
[72] См. подр.: Bosch M. Regionalismus und Dialekt // Hier geblieben oder Heimat und andere Einbildungen. Essays, Porträts, Aufsätze und Reden aus zwanzig Jahren. Eggingen, 1997. S. 203–208; Gegen die Erosion der Kultur: Regionalismus als Bildungs-Aussicht ... S. 181–192; KulturLand. Kunst und Kultur im Südwesten von 1900 bis 2000 // Allmende. № 64/65. Bd. 2. 2000. S. 388–395.
[73] См.: Bosch M. KulturLand: Kunst und Kultur im Südwesten von 1900 bis 2000 … S. 346–347; Rühmkorf P. Heimat — ein Wort mit Tradition // Bleib erschütterbar und widersteh. Aufsätze, Reden, Selbstgespräche. Reinbek bei Hamburg, 1984. S. 40, 45; Heimkehr. Neue deutsche Lyrik zum Thema Heimkehr. Stuttgart, 1994.
[74] Grünbein D. Europa nach dem letzten Regen // Lyrik der neunziger Jahre … S. 65.

[75] Ср. Vietta S. Martin Walser und das Problem der deutschen Nation // Identität und Schreiben. Eine Festschrift für Martin Walser. Ringvorlesung an der Universität Hildesheim / W. Brändle. Hildesheim, 1997. S. 159–175.
[76] «Heimat — aber woher nehmen?» … S. 29.
[77] Grünbein D. O Heimat, zynischer Euphon // Der neue Conrady … S. 1241.
[78] Ostermaier A. messer schere licht // Der neue Conrady … S. 1258.
[79] См. подр.: Speicher S. Das muss die Nation tragen // Berliner Zeitung. 8.05.2002. S. 9.
[80] См., в частн.: Kummer J. Zwist um Vertreibungszentrum // Welt am Sonntag. 7.09.2003. S. 1; Hennecke R. Streit um Vertreibungszentrum geht weiter // Deutsch-Tschechische Nachrichten. 18.11.2005. S. 1.
[81] Flenter K. Ich lebe in Deutschland // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen / B. Kuhligk, J. Wagner. Köln, 2003. S. 186.
[82] Аллюзия на высказывание Д. Рамсфельда по поводу отказа якобы олицетворяющих «старую Европу» Франции и Германии участвовать в военной операции в Ираке.
[83] Аллюзия на факт убийства таким способом отчаявшейся матерью троих детей.
[84] Benn G. Notturno // Gedichte. Gesammelte Werke in 4 Bdn. Bd. 3. / D. Wellershoff. Wiesbaden, 1960. S. 388.
[85] П. от 14.06.2006. — Личный архив автор данной работы, в дальнейшем — ЛАТК).
[86] Koslovsky W. Das Lied vom tapferen Spatz // Politik und Poesie: Gedichte gegen Gewalt / A.G. Leitner. Weßling bei München, 2003. S. 86.
[87] Koslovsky W. Das Lied vom tapferen Spatz …S. 86.
[88] Аллюзия на прежнюю валюту ФРГ — D-Mark (немецкая марка).
[89] П. от 9.12.2005. — ЛАТК.
[90] П. от 11.12.2005. — ЛАТК.
[91] Ср., в частности, название курса в Оснабрюкском университете: Geopoetik und Fremdheitsdiskurs in der deutschsprachigen Literatur in der Gegenwart.
[92] Из беседы с куратором клуба И. Сидом в сентябре 2005 г. См. также: http://www.liter.net/club/index.html. 11.10.2005.
[93] Im Bund mit der Kultur: neue Aufgaben der Kulturpolitik / M. Bokler, M. Gorlt, P. Röhrig. Berlin, 2000. S. 77.
[94] Данные 2000 г.: Ibidem.
[95] Ibid. S. 34.
[96] Цит. по: Im Bund mit der Kultur … S. 13.
[97] Ibid. S. 42. Ср. также: Bengsch G. Heiratsschwindel. Berlin, 2001.
[98] См. об этом, в частн.: Holz H.H. Kampf der Kulturen // Unsere Zeit. 30.07.2004. S. 17.
[99] См., в частн.: Reichel H. Die detailversessene Entlarvungsmaschine // Unsere Zeit. 19.07.2002. S.13.
[100] Reichel H. Glückwunsch, Dietrich Kittner! Zum 70. Geburtstag des wohl politischsten deutschen Kabarettisten am 30. Mai // Unsere Zeit. 27.05.2005. S. 9.
[101] Цит по: Ibidem.
[102] Ibidem. См. также: Wilms J. Stallgefährten. 1997–2000. S. 277.
[103] Цит. по: Reichel H. Glückwunsch, Dietrich Kittner! Zum 70. Geburtstag des wohl politischsten deutschen Kabarettisten am 30. Mai // Unsere Zeit. 27.05.2005. S. 9.
[104] Pohl M. Gedichte 1950–1995. Berlin, 1995. S. 10
[105] П. от 24.08.2002. — ЛАТК.
[106] Im Bund mit der Kultur ... S. 7.
[107] Ibid. S. 13.
[108] См. подр. раздел 1.3.2. данной работы.
[109] См.: Tokarczuk O. Kleine Polenkunde: was Sie schon immer über uns wissen wollten, sich aber nie zu fragen trauten / Literarische EU-Erweiterung. Die Zeit. №17.15.04.2004. S. 5.
[110] О гендерной проблематике в современной немецкой поэзии см., в частн.: Elm Th. Weibliche Lyrik in der deutschen Gegenwartsliteratur // Frauen, Literatur, Geschichte: schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart / H. Gnüg u. a. 2. Aufl. Stuttgart u.a., 1999. S. 340–351; Leeder K. «Vom Unbehagen in der Einheit»: autobiographical writing by women after 1989 // Autobiography by Women in German / M.P. Davies, B. Linklater, G. Shaw. Frankfurt a.M. 2000. pp. 249–272. Ср. также: Gedichte berühmter Frauen / E. Borchers. Frankfurt a.M., 1996.
[111] Свободная выборка из 600 авторов – ЛАТК.
[112] Ср. также: HU. S. 108–111, 600.
[113] Kirchhoff M. Leitfaden für AutorInnen, die sich gerade aufraffen oder die ersten Schritte setzen // Libus. 2001. № 10. S. 15.
[114] В настоящее время серия поменяла название на «Библиотеку немецкоязычных стихов» («Bibliothek deutschsprachiger Gedichte»), мотивировав это тем, что круг участников расширился и стал интернациональным. Тем не менее, организаторы не утратили смекалки и изобретательности: потенциальным авторам предлагается бесплатно опубликовать сборник стихов с условием, что будущий счастливчик пройдет в издательстве курс годовой обучения стоимостью 1320 евро. В качестве компенсации предлагается шесть экземпляров книги. (См. подр.: http://www.gedichte-bibliothek.de/Kursangebote/fk_allgemein.html. 14.03.2007).
[115] Расчет произведен Э.Ю. Драйером. — ЛАТК.
[116] П. от 17.03.2003. – ЛАТК.
[117] П. от 16.10.2003 — ЛАТК.
[118] Статистика на основе KDLK (1998, S.1615–1686). Ср. также наблюдения М. Хьюдж: Hughes M. Die Kunst, in Berlin zu leben. Kluge Blicke auf die Stadt // Berliner Zeitung. 13.06.2002. S. 26.
[119] П. от 12.05.2002. — ЛАТК.
[120] В частн.: Förderkreis Freie Literaturgesellschaft e.V., Förderverein Blick Punkt Buch e.V., Gesellschaft für zeitgenössische Lyrik e.V., Verband der deutschen Kritiker e.V., Die Fähre. Sächsischer Verein zur Förderung literarischer Übersetzung e.V., Sächsischer Literaturrat e.V., Freundeskreis Science Fiction Leipzig e.V.
[121] П. от 22.02.2002. — ЛАТК.

[122] См. подр. материалы состоявшегося в земле Мекленбург-Форпоммерн (г. Бансин) 24–26 сентября 1993 г. Первого международного симпозиума детских и юношеских писателей: 1. Usedomer Gespräche / K. Meyer. Schwerin, 1993. S. 38–40.
[123] П. от 19.03.2004. Ср. Также: Schenkel E. Nach fünf Jahren Einheit: Notizen zum West-Östlichen Diwan — Pendeln zwischen zwei Welten: ein Freiburger Anglist in Leipzig // Badische Zeitung. 1.10.1994. S. 6.
[124] Часть реальной культуры, определяемой как «совокупность всех существующих в конкретный период времени материальных и интеллектуальных элементов культуры» (Kepplinger H.M. Realkultur und Medienkultur: literarische Karrieren in der Bundesrepublik. Freiburg; München, 1975. S. 14).
[125] Часть медийной культуры, определяемой как «совокупность присутствующих в конкретный период времени элементов реальной культуры, включая информацию о ней в определенных СМИ, исключительно ориентированных на селекцию культуры» (Kepplinger H.M. Realkultur und Medienkultur … S. 18). Автор подвергает анализу информацию журнала «Шпигель» о «Группе 47» с 1960 по 1971 гг. и вскрывает тесную связь между экстралитературной деятельностью писателей, их успехом на публицистическом поприще, степенью их известности, с одной стороны, и оценкой литературной деятельности, с другой. Как показывает наш анализ, ситуация не претерпела существенных изменений и в последующие годы. Ср. также: Literature, Markets and Media in Germany and Austria Today / A. Williams; S. Parkes; J. Preece. Bd. 5. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a.M., New York, Oxford, Wien, 2000; Inszeniertes Charisma. Medien und Persönlichkeit / J. Häusermann. Tübingen, 2001.
[126] Речь, как правило, идет о развлекательной прозе, где суммы авансов могут достигать 10 тысяч евро и выше. В отношении поэтических сборников подобная практика практически отсутствует, поскольку издатели не рассчитывают на прибыль от их продажи.
[127] Механизм функционирования номенклатурного отбора прослеживает К.М. Рариш в полемическом разборе стихотворений М. Крюгера: Rarisch K.M. Michael Krüger: Drei Elegien – Text (aus «Blätter. Zeitschrift für Literatur», Würzburg, 4. Jg. 1/89, №. 11. S. 2–4). Unveröffentlicht.
[128] П. от 20.10.2001. — ЛИТК.
[129] См. подр.: Die Lage junger Autoren / W. Fienhold. Starnberg, 1973. S. 13–24; Die Gruppe 47 und die Medien / P. Gendolla, R. Leinecke. MUK (= Massenmedien und Kommunikation) № 114/115, Siegen, 1997; Amann K. Der Ingeborg-Bachmann-Preis. Notizen eines Jurors // Literaturkritik. Theorie und Praxis, Innsbruck; Wien, 1999. S. 153–159.
[130] Ср. в частн.: Rarisch K.M. Über eigene Sonette … S. 108, 109, 139; Walter Mehring — Dichter zwischen Ideologie und Selbstbehauptung // die horen. Bd. 134. 1986. S. 153–156; Staat und Kunst // Die Ungeduld auf dem Papier und andere Lebenszeichen aufgesprüht von Bodo Morshäuser und Jürgen Wellbrock. Berlin, 1978. S. 52–65.
[131] См. ниже текст стихотворения.
[132] So einfach ist es nicht mit den Gedichten, / wie sie dem Darm des Scharlatans entfahren / und seinen Hirnbankrott fromm offenbaren. / Soll Sankt Anal-Banal darüber richten! // Es fällt nicht leicht sogar den Leichtgewichten, / sich selbst als Dichter dichtend zu gewahren, / wenn man sie preist in Pressekommentaren, / die sie in Scharen aufeinander schichten. // Schön wärs, wir müßten nur ertragen, / der seiner Muse Gänsescheiße weiht. / Allein wir sehen zeitungsweit und breit // die Riesenheere solcher Koprophagen, / zum Angriff auf die Poesie bereit. / Da lob ich fast die blonde deutsche Maid! (Rarisch K.M. Ausfluss der Muse. Gedichte für das Menschenmaterial. Meiendorfer Druck №20. Hamburg, 1997. Unpaginiert).
[133] См.: Rarisch K.M. Plagiat von Karl Krolow an Platen // Rarisch K.M. Die Geigerzähler hören auf zu ticken … S. 137; Rarisch K.M. Günter Grass als Plagiator // notabene. TSAMAS-KulTurmagazin. № 3. 1970. S. 60–64. = Rarisch K.M. Günter Grass als Plagiator. Meiendorfer Druck 30. Hamburg, 1994. Unpaginiert.
[134] Ср., в частности, критику, прозвучавшую из уст М. Райх-Раницкого по поводу романа У. Хан «Спрятанное слово» («Das verborgene Wort») 21.10.2001 на телеканале ЦДФ (ZDF). См. также: Krause T. Das kleine Freitag-Nacht-Gespenst: Marcel Reich-Ranicki rächt sich im «Literarischen Quartett» an Ulla Hahn, und die schlägt zurück // Die Welt. 24. 10. 2001.
[135] Kolbe U. Ausflug ohne Muse // Nicht wirklich platonisch: Nicht wirklich platonisch. Gedichte. Suhrkamp: 1994. S. 68.
[136] Ср. также точку зрения литературоведа и издателя Т. Бройера: Vorab // Ohne Punkt & Komma. Lyrik in den 90er Jahren / Th. Breuer, Köln, 1999. S. 7–18.
[137] Stahl. E. Trash, Social Beat und Slam-Poetry: eine Begriffsverwirrung // Popliteratur / H.L. Arnold. München, 2003. S. 263.
[138] Ibidem.
[139] П. от 26.07.2001. — ЛИТК.
[140] П. от 14.04.2003. — ЛИТК.
[141] См.: Ernst Th. Popliteratur. Hamburg, 2001. S. 72–85.
[142] См., в частн.: German pop literature and cultural globalisation // German literature in the age of globalisation / S. Taberner. Birmingham, 2004. S. 169–188; Ernst Th. Alternative Leichtigkeit oder leichte Alternative? Die neue deutschsprachige Popliteratur, noch immer zwischen (Schein-)Affirmation und (Schein-)Subversion. (Доклад, прочитанный в берлинском театре «Фолькcбюне» 12.4.2003 на организованном Новым обществом литературы (Neue Gesellschaft für Literatur, NGL) симпозиуме «Поколение поп?» («Generation Pop?»), посвященном современной немецкоязычной литературе (Берлин, апрель 2003). Подробнее об этом сегменте литературного пространства см. раздел 2.8. данной работы.
[143] См.: Ullmaier J. von ACID nach ADLON: eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur. Mainz, 2001. S. 208–209.
[144] Holz H.H. Kampf der Kulturen // Unsere Zeit. 30.07.2004. S. 17.
[145] Ср., в частн.: Ernst Th. Popliteratur … S. 72–85.
[146] Термин Й. Улльмайера: Ullmaier J. von ACID nach ADLON… S. 181.
[147] Ernst Th. Popliteratur … S. 8. К осмыслению феномена см. также: Pop-Literatur / H.L. Arnold, J. Schäfer. München, 2003.
[148] Термин Э. Шталя. См.: Stahl E. Trash me! Köln, 1992.
[149] См. раздел 2.8 данной работы:
[150] Stahl.E. Trash, Social Beat und Slam-Poetry… S. 258.
[151] См., в частн.: Rarisch K.M. Über eigene Sonette. Betrachtungen eines Unzeitgemäßen // Die Geigerzähler hören auf zu ticken. 99 Sonette mit einem Selbstkommentar. Hamburg, 1990. S. 109.

[152] П. от 26.09.1998. — ЛАТК.
[153] Печатается по рукописи.
[154] Печатается по рукописи.
[155] Der Nachtmann // http://www.dlrcoco.ie/library/f03ge.htm#2a.
[156] Lafleur S. siegeslied «am stahlwaeldchen». fuer rudolf // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 89.
[157] В дальнейшем — самиздат. Не путать с русским значением слова. О первых шагах писателя в литературной жизни см. также: Kirchhoff M. Leitfaden für AutorInnen, die sich gerade aufraffen oder die ersten Schritte setzen // Libus. 2001. № 10. S. 18–22.
[158] П. от 14.04.2002.
[159] Wilms J. Torsoja // Stallgefährte 1997–2000, Köln. S. 267.
[160] Рариш пишет преимущественно сонеты, а издательство Р. Вольлебена, помимо того, что последний — давний друг и коллега Рариша — специализируется именно в этом жанре.
[161] П. от 28.08.2003. — ЛАТК.
[162] См. подр.: Lodemann J. Klaus M. Rarisch für den Büchnerpreis // Die Brücke. Forum für antirassistische Politik und Kultur. №3. 2003. S. 128.
[163] provinzcharme. № 4. 1.03.2002 (издание распространяется редактором по электронной почте). — ЛАТК.
[164] П. Т. от 11.07.2001. — ЛАТК.
[165] «Wir müssen bis morgen reichen» – стихотворение руководителя творческого объединения молодых берлинских литераторов «КООК» («KOOK») А. Гумца из вышедшей в 2001г. одноименной антологии.
[166] П. от 11.12.2003. — ЛАТК.
[167] П. от 19.02.2003. — ЛАТК.
[168] П. от 30.01.2003 — ЛАТК.
[169] Gebrüder // Trausch Ch. Kamillensträuße. Oschersleben, 1999. S. 35.
[170] П. от 20.02.2003. — ЛАТК.
[171] Ср., в частн.: Hocke M. Tamerlan in Berlin. Begegnungen mit Texten von Peter Hacks // Unsere Zeit. 7. 03. 2003. S. 13.
[172] См.: Graf P. Der Sound, der in den Dingen steckt: Lutz Seiler ist einer der erfolgreichsten deutschen Lyriker; jetzt bekommt der Berliner den Ernst-Meister-Preis // Der Tagesspiegel. 24.10.2003. S. 27.
[173] Jähner H. Neues aus dem Brummschädel // Berliner Zeitung. 04. 03. 2004. S. 3.
[174] Свидетельство в беседе с автором данной работы 19.03.2005.
[175] См. библиографию: Die ersten 100: Bücher von Hadayatullah Hübsch aus über 30 Jahren Subkultur in Deutschland; Hadayatullahs Kanon. Riedstadt, 2003.
[176] П. от 15.02.02. — ЛАТК.
[177] См.: Conrady K.O. Vorwort // Der neue Conrady… S. 8.
[178] Ср. также высказывание по этому поводу К. Драверта, составителя антологии «Обсуждение ситуации»: Drawert K. Vorwort // Lagebesprechung… S. 7.
[179] П. от 21.06.2001. — ЛАТК.
[180] Печатается по рукописи.
[181] Rarisch K.M. Blutiger Zwischenfall // Die Geigerzähler hören auf zu ticken. … S. 82.
[182] Печатается по рукописи. О роли группировок в присуждении премий см. также: Amann K. Der Ingeborg-Bachmann-Preis… S. 151–172.
[183] См., в частн.: Degens M. Lyrik zum Mars: der Esser ist auch ein Leser; ein Gespräch mit dem Verleger Frank Maleu, der seine Heftreihe «Schöner Lesen» seit kurzem in Automaten vertreibt // taz Berlin lokal. 4.02.2004. S. 25.
[184] См., в частн.: Plath J. Poeten auf allen Kanälen. Hülle des Wohllauts: Lyriker erobern die elektronischen Medien // Der Tagesspiegel. 22.03.2001. S. 31.
[185] См.: Niemann N. Strukturelle Sezession. Das «Forum der 13» — eine Autorengruppe im Internet (копия имеется у автора данной работы — ЛАТК); Niemann N. Forcera strukturerna: en författargrupp pa Internet // ARTES. Tidschrift för literatur, konst och musik. 2001. № 3. S. 92–98.
[186] Выражение одного из респондентов (п. от 6.03.2004. — ЛАТК).
[187] Krause T. Das kleine Freitag-Nacht-Gespenst ….
[188] См. текст стихотворения Д. Ник «Бегство» («Flucht») в первом номере газеты «Нойе цайтунг» («Neue Zeitung») от 18.10.1945. S. 11.
[189] Ср. публикации членов группы «КООК» Я. Бётхера о Й. Янзене: Ausschreitungen des (auto)-biografischen Raumes. Zur Prosa von Johannes Jansen (1984–2000) // Autobiografisches Schreiben nach 1989: Analysen / H. Heckmann. Bonn, 2003. S. 160–289; Р. Винклера о Д. Грюнбайне: Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn: Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins. Hamburg, 2000.
[190] Данные: HU. S. 188.
[191] Ср. в частности, судьбу поэтов М. Поля (Martin Pohl: Gedichte 1950—1995. Berlin, 1995 // Am Zeitstrand. 1999. № 6. S. 59–60.), Й. Вильмса (Zwiefalten R. Josef Wilms — Dichterporträt // Comic Orgie. №3. 2000. Unpaginiert), Х. Райнсхагена (Ich habe kein Vaterland. Lyrik / J. Drewitz. Stuttgart, 1981), А. Райнфранка , Д. Фолькмана (Rarisch K.M. Erlösung vom Herzschlag. Der Lyriker Dieter Volkmann // Sender «Freies Berlin», 3. Programm, 4.06.1989. 18.30–19.00). По свидетельству К.М. Рариша (п. от 28.08.2003. — ЛАТК) о судьбе Д. Фолькмана ничего не известно с тех пор, как он был помещен в психиатрическую клинику в 1989 г.
[192] П. от 5.09.2003. — ЛАТК.
[193] См. также: Sundermeier J. Trotzki, Goethe und das Glück. Das waren die wilden 70er: Eine Erinnerung an Jörg Fauser, der heute 60 Jahre alt geworden wäre // Berliner Zeitung. 16. 07. 2004. S. 24.
[194] Ср. также: Frenzel H.A., Frenzel E. Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. München, 1992; Glaser H.A. Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. München, 1997; Rothmann K. Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Stuttgart, 1998; Beutin W. Ehlert K. Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, 2001; Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart / W. Barner. 2., aktualisierte und erw. Aufl. München, 2006.

[195] См.: Arnet D. Der Anachronismus anarchischer Komik: Reime im Werk von Robert Gernhardt. Frankfurt. a.M. u.a., 1996; Wu J. Das lyrische Werk Hilde Domins im Kontext der deutschen Literatur nach 1945. Bern u.a., 2000; Rim B.H. Hans Magnus Enzensberger: ein Paradigma der deutschen Lyrik seit Mitte der 1950er Jahre. Frankfurt a. M. u.a., 2000; Proesmans G. Viel Spreu wenig Weizen: Versuch einer Poetologie der Sarah Kirsch anhand von fünf Prosabänden. Frankfurt a. M. u.a., 2000; Colombat-Didier F. La situation poétique de Peter Rühmkorf. Bern u.a., 2000; Stephan Hermlin et la France: Un poète allemand à contre-courant ou l'éternel exile. Bern u.a., 2002.
[196] Korte H. Energie der Brüche: ein diachronischer Blick auf die Lyrik des 20. Jahrhunderts und ihre Zäsuren // Lyrik des 20. Jahrhunderts / H.L. Arnold. München, 1999. S. 63–106.
[197] Steinecke V.H. Vorwort // Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Berlin, 1996. S. 8.
[198] Ibid. S. 9.
[199] См. подр. стр. 149 данной работы.
[200] Анализ проведен на основе издания: Schülerduden. Literatur. Ein Lexikon zum Deutschunterricht. Mannheim, 2000.
[201] См. подр. раздел 2.9. данной работы.
[202] Звездочками отмечены авторы, выделяемые широкой читательской аудиторией (анализ платформы в Интернете «Литературкафе» («Das Literatur-Café») — www.literaturcafe.de). См. подр. главу 4 данной работы.
[203] Ср.: Reim und Zeit. Gedichte. Stuttgart, 1990 (Lizenzausgabe: Marburg, 1991; Erweiterte Neuausgabe: Stuttgart, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1999, 2000, 2001); Weiche Ziele. Gedichte 1984– 1994. Zürich, 1994 (Frankfurt a.M., 1998); Gedichte 1954–1994. Zürich, 1996 (Lizenzausgabe: Frankfurt. a. M., 1998; Vermehrte Neuausgabe: Gedichte 1954–1997. Zürich, 1999; Lizenzausgabe: Frankfurt a.M., 2000); Lichte Gedichte. Zürich, 1997 (Lizenzausgabe: Frankfurt. a. M.; Wien, 1998; Taschenbuchausgabe: Frankfurt. a. M., 1999; Jubiläums-Edition: Frankfurt a. M., 2002); Gesammelte Gedichte 1954–1997 (Vermehrte Neuausgabe, Zürich, 1999; 3 Aufl. Frankfurt a.M., 2001); Im Glück und anderswo. Gedichte. Frankfurt. a. M., 2002; Reim und Zeit & Co. Gedichte, Prosa, Cartoons. Stuttgart, 2000.
[204] Ср.: Selbstredend und selbstreimend. Gedichte, Gedanken, Lichtblicke. Stuttgart, 1990; 1999; Einmalig wie wir alle. Reinbek bei Hamburg, 1990; Komm raus! Gesänge, Märchen, Kunststücke. Berlin, 1992; Laß leuchten! Memos, Märchen, TaBu, Gedichte; Selbstporträt mit und ohne Hut. Reinbek bei Hamburg, 1993; Gedichte. Reinbek bei Hamburg, 1996; Irdisches Vergnügen in g: fünfzig Gedichte. Leipzig, 1997; Lethe mit Schuß: Gedichte. 1. Aufl. Frankfurt. a. M., 1998; Außer der Liebe nichts: Liebesgedichte. Reinbek bei Hamburg, 1998; 2002; Wenn — aber dann: vorletzte Gedichte. 1. – 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg, 1999; Haltbar bis Ende 1999. Gedichte. Reinbek bei Hamburg, 1996; Werke 1. Gedichte. Reinbek bei Hamburg, 2000; 2002; Funken fliegen zwischen Hut und Schuh. München, 2003.
[205] Ведущее место Г. Грасса на современной литературной сцене Германии объясняется в первую очередь его заслугами в области прозы. По признанию многих авторов, «поэт» Грасс «не тянет на роль второразрядного медийного поэта». О месте лирики в творчестве Г. Грасса см., в частн.: Dittberner H. Das Gedicht als Werkstück. Ein Essay zur Lyrik des Günter Grass // Günter Grass. München, 1988. S. 16–21; Neuhaus V. Günter Grass. 2. überarb. und erweit. Auflage. Stuttgart; Weimar, 1993; Jin-Sok Chong. Offenheit und Hermetik: zur Möglichkeit des Schreibens nach Auschwitz: ein Vergleich zwischen Günter Grass` Lyrik, der «Blechtrommel» und dem Spätwerk Paul Celans. Frankfurt a. M. [u.a.], 2002.
[206] П. от 8.06.2003. — ЛАТК.
[207] Ср., в частн.: Ein öffentliches Geschwür: Wolf Biermann antwortet seinen Kritikern in einem offenen Brief an Lew Kopelew… S. 158–167; Maass E. Und das ist geschehn. Ein Betroffener über die Stasi-Mitarbeit von Sascha Anderson: es war mehr als Freundesverrat // Berliner Zeitung. 25.07.2002. S. 12.
[208] См.: Droescher D. Haut als Haut // http://www.berliner-lesezeichen.de/lesezei/Blz00_12/text30.htm 21.05.2006.
[209] См. также: Schlosser H.D. dtv-Atlas Deutsche Literatur ... S. 288. Представление об авторах, выходцах из других стран, пишущих по-немецки, дает издательство «Орланда» («Orlanda»).
[210] Droescher D. Haut als Haut …. О формировании интеркультурального пространства в Германии см. также: Literatur im interkulturellen Kontext: Dokumentation eines Werkstattgesprächs und Beiträge zur Migrantenliteratur / H. Rösch. Berlin, 1989; Rösch H. Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext: eine didaktische Studie zur Literatur von Aras Ören, Aysel Özakin, Franco Biondi und Rafik Schami. Frankfurt. a.M., 1992; Lützeler P.M. Einleitung: Postkolonialer Diskurs und deutsche Literatur // Schriftsteller und «Dritte Welt»: Studien zum postkolonialen Blick / P.M. Lützeler. Tübingen, 1998. S. 7–30; Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus / H. Turk.. Göttingen, 1998; Simanowski R. Europa — ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons. Göttingen, 1999; Am Ufer der Fremde. Interkulturelle Literatur in Deutschland: ein Handbuch / C. Chiellino. Stuttgart, 2000; Literatur im interkulturellen Dialog: Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Christoph Graf v. Nayhauss / M. Durzak, B. Laudenberg. Bern [u.a.], 2000; Unerledigte Geschichten. Der literarische Umgang mit Nationalität und Internationalität / G. Essen, H. Turk. Göttingen, 2000.
[211] См., в частн.: Архипов Ю. Германия, осенняя сказка … // Литературная газета. 2006. №.48. С. 13.
[212] П. от 28.09.2001. — ЛАТК.
[213] П. от 8.06.2003. — ЛАТК. Ср. оценку того же автора критиком и издателем Т. Бройером: «Вальтер Хельмут Фриц — один из выдающихся поэтов второй половины XX в.» (рецензия на антологию: Lyrik der 90er Jahre / Th. Elm. Stuttgart, 2000 // www.titel-magazin.de/theoelm.htm. 14.02.2002).
[214] П. от 14.12.2001. — ЛАТК.
[215] П. от 28.08.2003. — ЛАТК.

Глава 2. Структура поэтического пространства и художественное сознание поэта в современной Германии

Говоря об отличительных признаках современного литературного процесса в воссоединенной Германии, большинство его участников и исследователей сходятся во мнении, что основной чертой нынешнего проявления литературной жизни служит нежелание литераторов причислять себя к каким-либо художественным группам, объединениям, школам, течениям, направлениям, призванным конструировать литературно-эстетическое пространство. На литературной сцене современной Германии, как правило, выступают «солисты». Отмечая чрезвычайное тематическое богатство и эстетическое разнообразие в качестве одной из особенностей литературного процесса 1990-х гг., Х. Корте, в частности склонен исключить из него мейнстрим в значении художественного направления, диктующего моду[1].

В современной Германии, равно как и в других немецкоязычных европейских странах (анклавах), объединение / размежевание писателей на основе художественно-эстетических принципов не служит определяющим признаком структурирования литературно-художественного пространства. Творческие организации, объединяющие писателей на основе концептуальных (культурно-эстетических, культурно-идеологических) платформ и программ обычно осуществляют свою деятельность в пределах узкого круга участников и не имеют «именитых» лидеров, которые были бы способны донести соответствующие идеи до широкой аудитории. В качестве примера можно привести «Рейнскую бригаду», («Die Rheinische Brigade»), «KOOK», «Форум 13», «Либус», «раундэбаут» («roundabout»), «альтимейт экэйдеми» («ultimate academy») и др. Более крупные объединения, создаваемые по типу профессиональных цехов, как-то: союзы писателей, творческие мастерские и пр. преследуют несколько иные цели (активизация литературной жизни в стране и регионах, повышение интереса к литературе, поощрение творчества своих членов, координация работы с другими организациями и пр.). Тем не менее, на поэтическом пространстве современной Германии просматривается ряд достаточно четких структурных образований.

2.1. Художественные критерии поэзии «mainstream»

Голоса так называемых «солистов» и их немногочисленных приверженцев и последователей теряются в море литературы, обозначаемой термином «mainstream», ставшим в постмодернистском обиходе маркером свободы творческого выражения. Однако на самом деле речь скорее идет о нивелировании художественного потенциала как такового.

Основная продукция, выходящая из-под пера медийных поэтов, представляет собой усредненный стандарт в виде так называемого «облегченного» верлибра. Под этим подразумевается безликость стиха, когда из неограниченно большого количества его структурных элементов востребованной, по сути, остается лишь графика. Э.Ю. Драйер объясняет приверженность большинства поэтов к верлибру, в частности, их неспособностью овладеть классическими приемами версификации. В результате то, что должно было бы вылиться в «форму из базальта, обрачивается червивой прозой»[2]. Примечательно признание одного известного молодого поэта. На вопрос, какое место в его поэзии занимают традиционные формы, он признался, что вовсе не владеет ими.

Содержание стихов, выходящих из-под пера поэтов мейнстрима, чаще всего отражает атрофированное набившим оскомину обществом потребления состояние внутреннего мира лирического героя. В качестве примера подобной поэзии можно привести стихотворение Й. Зарториуса «Старая игра»:

Jedem Wanderer	Каждому путешественнику
sein verlederter Frosch	свой кожаный набалдашник
jedem Café	каждому кафе
sein Sotto-voce-Streit	своя ссора Sotto-voce
jeder Katze	каждой кошке
ihr Mäuseleben unterm Buchs	своя мышиная жизнь в самшитовых зарослях
jedem Barbier	каждому цирюльнику
das eigene Klingenspiel	особая игра лезвия
Jedem:	Каждому:
seine Hökerin	своя лоточница
mit den süßesten Trauben[3].	с наисладчайшим виноградом.

Какими бы мотивами ни руководствовался автор, придание посредством графики поэтического облика предложению-перечислению не меняет его прозаической природы.

Стихотворение поэта альтернативной сцены С. Лафлёра «Карибская луна», также навеянное впечатлениями от чужеземных стран, напротив, смотрится на фоне поэзии пресыщенного экзотикой Зарториуса как напоминание о пропасти, отделяющей «золотой миллиард» от мира обездоленных:

der himmel ein aufgeklapptes buch,	небо – раскрытая книга,
mit fadenheftung, zeltplane fuer die	прошитая нитками, плащ-палатка для
obdachlosen lauer karibischer nacht	бездомных в теплой карибской ночи,
(laengst an`n us-konsortium verkauft)[4].	(давно проданной американскому консорциуму

Критик и литературовед П. Гайст, комментируя стихи из антологии «Поэзия сегодня», отмечает нарциссическую склонность к фиксации личных переживаний как признак целого поколения «молодых кротких»[5]. Поиски собственного «Я» не выходят за сферу повседневного. Так, М. Ринк постигает свою сущность «в темных бутиках»[6], «Я-функция» Б. Кулика за «невостребованностью со стороны будущего отправилась по магазинам»[7]. М. Гёриц в этой ситуации предпочитает «стоять у окна и дать своему “Я” пропотеть», оставляя другим право «спасаться, кто может»[8] в постмодернистском мире «имитаций и маскировок, полупребывания, как на фотокопированном снегу»[9] М. Пошмана. Все, что находится за пределами личного опыта, оказывается для поэзии «мейнстрим» либо неинтересным, либо вызывает в «Я» неуютное чувство неуверенности, как у Т. Дюккерс, которая «заблудилась и держится только за свои инициалы»[10]. По сути, речь идет о вырождении так называемой поэзии «новой субъективности», сменившей в 1970-е гг. агитпроповскую ангажированность литературы 1960-х. Типичным образчиком подобной лирики может служить, наряду с уже упоминавшимся стихотворением У. Кольбе «Прогулка без музы», новый сборник стихов известного медийного автора Х.-У. Трайхеля «Южное пространство Лейпциг»[11], основное содержание которых охарактеризовано его коллегой по перу Н. Блойтге как «неопределенное состояние»[12]. Умудренный жизненным опытом поэт удивляется, «как глубока земля под башмаками» и делает открытие, что «вечернее небо» находится над ним, а «желудочный сок» — внутри него, сетуя на то, «почему он (Трайхель) еще здесь, любуется киоском под названием «пивная»[13].

Включение примет повседневной жизни в мир внутренних переживаний превратилось в свою противоположность: рефлексия по поводу наскучившей обыденщины a là «small talk»[14] стала орнаментироваться приметами окружающей действительности (природа как артефакт, любовь как секс и пр.). Так, если в современном потоке мейнстрима топос «родина» еще не обрел статус рыночного бренда, то природные атрибуты начинают использоваться с поправкой на постмодернистскую стилистику чуть ли с не бóльшим рвением, чем это было в неоромантические времена.

Ограниченность мысли и чувства у поколения 1990-х сопровождается лишь «сносным» (П. Гайст,)[15] владением версификационным ремеслом, традиционный инструментарий которого подновляется с помощью так называемых «номенклатурных updates» (Г. Фалькнер)[16]. Фалькнер усматривает последние, прежде всего, в пристрастии молодых к «стили-

стическим тонкостям и деликатности в выписывании деталей создаваемого образа»[17], видимо, полагая следующий пассаж превосходящим по совершенству лучшие образцы отечественной классики:

So treibt die Knochenhitz	Так гонит жар в костях
das Fleisch, das weiße Fleisch	мясо, белое мясо
wir sind gesund,	мы здоровы,
und wollen`s sein,	и хотим быть такими,
verzeck[18] die blöde Sonn[19].	заклещеви глупое солнце

Р. Гернхардт описывает стихотворение 1990-х гг. в «жанре “mainstream”» следующим образом: «По форме оно напоминает нечто вроде длинной колбасы, которая в зависимости от заполнения может получиться длиннее или короче. Начинка содержит типичные ингредиенты, как-то: словарь с причитаниями, неологизмы, игра словами, иноязычные вкрапления и т.п.»[20]. Поэт обнаруживает в этой поэзии новые тенденции: «угрюмое брюзжанье»[21] 1980-х сменило «самодовольное бравирование». Общим осталось одно: обезличенность. В качестве примера приводятся два образчика, смонтированные им из цитат разных авторов. Источником первого: Noch grün, die dürftigeHeimat, Deutschland im Herbst, säuberlich aufgeräumt wie immer.Jetzt werden Ping Pong Tische ins Freie gezogen weiße Gartenmöbel auf den Rasen gesetztEin rosiges Licht über den Banktürmen und Spatzen schwätzen an den PfützenVon weitem erkennen einander EmigrantenUnterm Efeu ModergeruchWie sich Gras über die Kindergräber wellt[22]. — послужили стихи П. Хамма, М. Бузельмайера, У. Крехель. Второй составлен из цитат Х. Тилля, Д.М. Грефа, С. Техель, Х. Шертенлайба: Speisen trifft der Vater, er lebt weiter: im Messer, die sich auf weißem Tuch ständig opfernde Mutter, sie dehnt TRIFTIGE WASSER oberflach wie ein Spaten in denen standen die Väter bis zum Hals. Jedes Runzeln war ein kleiner Tod fehlte Vater, du darfst nicht gegangen sein es ist jetzt zuviel Frau im Haus. Überall Rohre Von hinten her gestanzt Teil um Teil, wird an den Müttern noch gearbeitet[23].

Отличительные черты подобных стихов пародирует С. Лафлёр в стихотворении «Колонна»:

warte, kolonne, du kommst. der zahlen	постой, колонна, ты идешь. скорость
wert deiner schritte ist falsch berechnet.	твоих шагов измерена неверно.
wozu der spiegel auf deinem haupt? dein	для чего зеркало на твоей голове? ты
gang loest sich nicht von der erde, vom schlaf.	не тронулась с места, не проснулась.
warte, kolonne, dein lenkrad ankert lose	постой, колонна, твой руль расшатан
& willkuerlich im schlick der atemluft.	& подвержен изменениям атмосферы.
durch koerper zu brechen ist antiker ver	сломать хребет — за
dienst. heute ist der tod eine klammer.	слуга античности. сегодня смерть вынесена за скобки.
schwarz gerahmte kaesten, schwarze rosen	ящики в черных рамах, черные розы
eine reservierung bei der tageszeitung.	место, забронированное в газете.
ein salzsee zu fueszen der geliebten, tiefer	соленое море у ног любимой, бездонное
bodenspiegel, der kein bild mehr wirft. […]	зеркало, в котором ничего не отражается. […]
kein spiegel wendet die sterne, die sonne	зеркало не повернет звезды, солнце,
von deinem schlaf, du wirst taetowiert. […]	пока ты спишь, тебе сделают татуировку. […]
das steht fest! das steht fest! schreie ich	это так! это так! кричу я
& fuchtle wie ein irrer dabei mit den armen[24]	& как безумный отбиваюсь руками.

Поэт объясняет замысел стихотворения стремлением высветить серьезную проблему «размалывания личности со стороны идиотского (= человеческого) общества», используя излюбленный представителями поэзии «мейнстрим» прием абстрагирования действительности с помощью понятных лишь самому автору закодированных намеков и ассоциаций. По мнению рецензента антологии «Национальная библиотека немецкоязычного стихотворения», где было напечатано стихотворение, С. Лафлёр, «черпая вдохновение во внутреннем мире человека, создал удачное с языковой точки зрения произведение, демонстрирующее живую игру воображения и высокое поэтическое дарование, о чем свидетельствует богатство образов и оригинальность их выражения, что придает целому налет таинственности»[25].

Главный признак подобной литературы многие авторы определяют в терминах «необязательность» (Unverbindlichkeit), или отсутствие «обязательности» (Verbindlichkeit); иными словами, как безответственное отношение писателя к своему творчеству, порождающее низкое качество литературных (в данном случае поэтических) произведений. Банальность содержания и безликость формы приводят к тому, что поэт теряет индивидуальное лицо[26]. Образцом мейнстримовской поэзии может служить вышедшая в 2005 г. под эгидой Университета Натальи Нестеровой и при финансовой поддержке Федеральной целевой программы «Культура России» и Немецкого культурного центра имени Гёте двуязычная антология современной немецкой и русской поэзии «Диапазон», представляющая определенный срез двух литератур. Как указывают составители, в качестве критерия для отбора был избран субъективный подход[27]. В результате антология оказалась построенной по шаблону поэзии «мейнстрим». Выбор пал не на самые показательные стихи Х.М. Энценсбергера, М. Крюгера, Т. Клинга, У. Дреснер, с которыми соревнуются якобы корреспондирующие с ними по общему пафосу сольные исполнители А. Утлер, М. Ринк, В. Тюмлер и др. «Порой

радует, если молодежь вдруг еще находит пару вопросов к закоренелым ретроградам»[28], — выражает робкую надежду Энценсбергер. Однако молодые коллеги, занятые саморефлексированием, предпочитают прислушиваться к своему любимому «Я». Так, У. Дреснер делится с читателем самым сокровенным:

wenn es **mir** schlecht geht, denke **ich** an den schlamm	когда **мне** плохо, **я** думаю об иле
wenn **ich** im sand geh, grab **ich** mich nach unten	когда хожу по песку, зарываюсь
ein […]	вниз […]
nach jahren auf der kirchturmspitze sehe **ich mich selbst**	много лет спустя на колокольне вижу **себя**
eine knochige figur, weiß, doch das wäre zuviel gesagt	костлявая фигура, белая слишком сильно сказано
mein kopf, groß wie der eines hühnchens im ultra schall	голова, большая как у цыпленка в ультра звуке
um den dotter gewickelt, **ich** fresse ihn auf	вокруг желтка намотана, **я** жру его дожру
ich färbe **mich**.	перекрашиваюсь[29].

Подобные примеры «выскакивания из себя» от «отвращения к себе» вследствие потери смысла жизни и целеположения в стиле низведенной до уровня вульгарности «новой субъективности» или возведенного в абсолют хулиганства Б. Папенфуса, у которого «засранцы срали […] на стол»[30], а Хонеккер не уследил и «тогда давал Клаус штертебекер а сосал константин векер […] и о презере нет речи уж давно»[31], вызывают у многих читателей недоуменные вопросы: «кому предназначена эта додекафония личного потребления? зачем? разве нет других проблем? лес спасен, голод побежден, война осталась в прошлом?»[32]. И нельзя сказать, что у перечисленных выше поэтов не отыщутся образцы, соответствующие лучшим отечественным традициям, как, в частности «Разрушенная вилланель» У. Дреснер, сгусток трагедии мирового массштаба, событий 11 сентября 2001 г. и одновременно обвинение глобализированной империи зла:

erst schläfer, flieger nun, ausgeruht und jung […]	из «спячки» в летчики, отдохнувший и молодой[34] […]
ging er unter der kamera hindurch […]	прошел контроль […]
– der flügel der boeing im licht […]	— крыло «боинга» на свету […]
businessman, gut gesonnt, bügelte wie bestellt,	бизнесмен, благодушно наглаженный,
er kam früh genug, später nahm er den sprung […]	не опоздал к прыжку [35][…]
können wir nicht anders als sagen: er muß nun bei uns sein[33].	что тут сказать: они живут среди нас[36].

Поэт из Ганновера Г. Штюбнер определяет специфику жанра «mainstream» в стихотворении «Современная поэзия» как «словесную путаницу, перескакивание с мысли на мысль, убожество слога, заморочь полуобразов, бессмысленное лепетанье, словесную рвоту». Причина лежит на поверхности: «Знаток знатока видит издалека, все одинаково заморочены»[37].

Для детской писательницы И. Бауэр тексты, преподносимые в «современной форме» a là М. Цветаева в рецепции А. Утлер, — наспех записанные ассоциации, не заслуживающие называться стихами:

willst wohl: ich — strauchel dir
zu von den beinen ab: falle,
ich dir in die karste aus leiste aus
zähnen gespaltenem gaumen aus
— bist du? […][38]

ты хочешь так: к тебе оступаясь
я: с ног валясь — нет: выпадая
тебе — на дно, в твой карст — на дно,
из расщелины нёба зубами — на дно
есть ли ты?

Высокий медийный статус подобных опусов (почти все участники антологии — лауреаты престижных премий) заставляет многих, читавших эти стихи, ставить под сомнение само понятие «поэзия». «Чем заслужили подобные тексты названия стихов?» — задается вопросом Ш. Мюнстер. — «Лишь тем, что их публикуют?»[39]. В корпус антологии включено стихотворение Г. Фалькнера «Ломаная немецкая речь»:

verwundert, wenn ich ihr gehorchte, das genügte
kaum eine antwort, der unendlichen, sicher geführt
das sind zeiten wohin man sieht, doch geredet
wie schicksal unter sich wirft, kommt es hierher
den trennt, der umarmte augenblick, sich von innen[40]

Удивленно, когда я слушал ее, хватало
еле-еле ответ, бескрайней, верно проведено
такое время куда смотришь, но сказано
как участь бросает под собой, приходит оно
его разлучит, миг в объятиях, себя изнутри

Перевод С. Бирюковым названия «сломанный немецкий» как нельзя лучше подошел бы в качестве эпиграфа к антологии «Диапазон», равно как и к поэзии «мейнстрим».

2.2. «Равенство плюс справедливость»: социально-ангажированная поэзия

Политическая, социально-критическая поэзия левого толка имеет в современной Германии довольно ограниченные возможности для распространения. Это, прежде всего, эссенские издательства «Новые импульсы» («Neue Impulse») и «Новый путь» («Neuer Weg»). Кёльнский поэт и издатель Э. Шталь называет берлинское издательство «шварцкопфф бухверке» («schwartzkopff buchwerke») и собственное издательство «Шталь-Ферлаг» единственными из тех, что специализируются на выпуске оппозиционной поэзии молодых. В числе немногочисленных периодических изданий, служащих рупором левооппозиционных, антивоенных и пр. настроений — журнал «Мост. Форум антирасистской политики и культуры», «либераль» («liberal»), «Вегвартен» («Wegwarten»), газеты «Унзере Цайт» («Unsere Zeit»), «Нойес Дойчланд» («Neues Deutschland»), «Юнге Вельт» («Junge Welt»). Писатели, выражающие идеологию трудящихся, группируются в объединении «Литература мира труда» — «Werkkreis Literatur der Arbeitswelt» (Н. Бютнер, Х.Й. Фриккенштайн, Ф. Пфефферкорн и др.). Основанное в 1970 г. в качестве преемника «Группы 61» («Gruppe 61»), а после распада ГДР принявшее в свои ряды многочисленных членов из бывших кружков рабочих писателей (Zirkel Schreibender Arbeiter), оно имеет свое периодическое издание «Циркуляр» («Werkkreis-Rundbrief») и стимулирует общественную активность своих членов премией «За демократию и терпимость» («Aktiv für Demokratie und Toleranz»). Индикатором оппозиционных настроений служат традиционно устраиваемые праздники левой прессы. В частности, эту акцию ежегодно проводит печатный орган Немецкой коммунистической партии (DKP) газета «Унзере Цайт». С начала 1990-х гг. в Нюрнберге регулярно проводится «Литературная ярмарка левых» («Linke Literaturmesse»), дающая представление о соответствующем (от анархистов до «зеленых») спектре книгоиздания и книготорговли в ФРГ.

По сравнению с бурными 1960–1970 гг. (Х.М. Энценсбергер, В. Вондрачек, Э. Фрид, В. Бирман, Ф.Й. Дегенхардт, Д. Зюверкрупп, П. Рюмкорф, М. фон дер Грюн, Г. Грасс, А. Райнфранк, В. Бауэр, Й. Рединг и др.)[41], число приверженцев политической, социально ангажированной поэзии к концу XX в. существенно сократилось. Заметно ослаб и интерес

к этому жанру со стороны общества. Как отмечает Х. Бендер в послесловии к антологии «Что это за времена», «политическое стихотворение уже в 1980-е гг. становится менее громким, менее гневным»[42]. Рецензент журнала «Экологическое воспитание» Р. Темпель и вовсе сожалеет о том, что «общественно-политическая поэзия до сих пор смотрится в Германии исключением»[43]. Точнее, если перефразировать слова П. Гайста, она теряется в «потоке постмодернистского необидермайерского благодушия»[44] поэзии «мейнстрим». Одной из примечательных черт общественной жизни Германии 1990-х гг. служит ее заметная, по сравнению с предыдущими десятилетиями, деполитизация, что находит естественное отражение в культуре. Политический бард В. Луц называет последнюю «приспособленческой и событийной»[45]. Литература, призывающая к размышлению, по мнению лейпцигского журналиста Й.-Ф. Шинкеля, не пользуется спросом ни у издателей, ни у критиков: «Порицание существующей идеологии крайне нежелательно. Со стороны власть предержащих приветствуется послушание с опережением. Продажность автора — залог его финансового успеха»[46].

К числу наиболее радикальных критиков нынешнего общественного устройства можно отнести поэтов старшего и среднего поколения П. Майвальда, Ф.Й. Дегенхардта, Ф.К. Делиуса, П.П. Цаля, П. Шютта, Й. Рединга, Х. Камнитцера, Г. Штайнеккер, У. Шахта, К. Трауш, Р. и др. Объектом критики со стороны так называемой «контркультуры» становится, как правило, проводимая правительством внутренняя (социально-экономические реформы) и внешняя (издержки глобализации, милитаристские устремления) политика. Стихи подобного рода отличает повышенный пафос и незатейливость формы. В качестве примера можно привести построенное по принципу изосинтаксической антитезы стихотворение П. Майвальда «Опровержения по-современному»:

Nein: Ein Krieg	Нет: это
ist das nicht	не война
es ist ein Angriff.	это— нападение.
Nein: Ein Angriff	Нет: это
ist das nicht	не нападение
es ist ein Gegenschlag […] ein langer Kampf.	это — ответный удар.
[…] eine Mission.	[…] миссия.
[…] eine Militäraktion.	[…] военная акция.
[…] ein Kreuzzug.	[…] крестовый поход.
[…] eine weitere Front.	[…] более широкий фронт.
[…] Luftschläge.	[…] воздушные удары.
[…] ein Krieg.	[…] война.
[…] eine humanitäre Aktion	[…] гуманитарная акция
ein Wesenszug	отличительная черта
unserer Art zu leben	нашего образа жизни
über andere Leben.[47]	жить попирая других.

Самозабвенно отстаивает принципы гуманизма и перешагнувшая семидесятилетний ру-

беж К. Трауш. Своими стихами она пытается пробудить у соотечественников чувство сопричастности к болевым точкам бывшей ГДР (безработица и связанные с ней социальное и этническое расслоение):

Ich lese nicht Skandalgeschichten
und was die Pentagons berichten.
Ich schick nicht Enkel in die Uniformen
und hab kein Gen für diese Normen.
Mir leben alle Menschen
nur auf einem Nenner.
Für mich gibts keine Stars
und keine Penner,
auch nicht Germanen oder Neger.
Der kleinste Mensch ist Würdenträger[48].

Я не читаю скандальных историй
и то, о чем рапортует Пентагон.
Не надеваю на внуков униформ
и не имею гена, регулирующего подобные нормы.
Для меня все люди —
с одним знаменателем.
Ни «звезд»
ни бродяг,
ни германцев ни негров.
Самый маленький человек — досточтим.

Социально-политическая линия прослеживается и в отличающейся большей артистичностью и изощренностью стиля сатирической поэзии. Среди ее главных представителей — писатели старшего поколения В. Бирман, П. Хакс, Д. Киттнер, П. Рюмкорф, Р. Гернхардт и др. За тонкой иронией стихотворения Р. Гернхардта «Проезжая мимо строительной площадки рейхстага» скрывается скепсис, перемешанный с печалью горьких воспоминаний и робкой надеждой на то, что уроки прошлого не прошли даром:

Fällt mein Blick auf Rasenflächen
Habitat der Nebelkrähen

Trippeln stur durch all den Wandel
All das Werden und Vergehen
Ob die Kräne lichtwärts ragen
Ob sie sich im Nebel drehen

Schwarzen Kopfs und grauen Rückens
Bleibt die Truppe niemals stehen
So auch wir, die unbeirrbar
Stur in jenen Nebel gehen

Der sich Zukunft nennt. Hier soll der
Hauptstadt neues Haupt entstehen
Wird es dereinst helle handeln?
Oder klamm im Nebel krähen? [49]

Взгляд падает на газоны
Обиталище серых ворон

Тупо семенят сквозь все перемены
Становления и исчезновения
К свету ли направлены краны
Поворачиваются ли они в тумане

Сомкнутые черноголовые спинки
в сером отряде не знают привалов
Так и мы, непоколебимо,
Упрямо идем в туман

Под названием будущее. Здесь
столица должна вскинуть новую главу
Прислушается ли та к голосу разума?
Или предпочтет оцепенело каркать в тумане?

Любопытным явлением представляется основанная в начале 1960-х гг. при сатирическом журнале «Пардон» («Pardon») так называемая «Новая франкфуртская школа» («Neue Frankfurter Schule»). С 1979 г. писатели и художники-сатирики группируются вокруг нового периодического издания «Титаник» («Titanic»)[50]. Несмотря на узкий круг участников (Ф. В. Бернштайн, Б. Айлерт, П. Кнорр, Ф.К. Вехтер, Р. Гернхардт), все они получили широкую известность не столько своими критическими выпадами в адрес общественных устоев, сколько виртуозностью владения искусством кабаре:

Als einmal der Vorgesetzte
sich am Nasenbein verletzte,
rief er durch den Großbetrieb:
«Helft mir doch — ich hab euch lieb!»

Schmerzen von dem hohen Herrn
sahen die Arbeiter gern;
und nur Karlchen war`s, der sachte

Когда однажды вдруг начальник
себе поранил нос случайно,
он закричал на весь завод:
«Спасите — я ваш добрый бог!»

Страданьям шефа без прикрас
сказать народ был жутко рад;
и только Карлхен осторожно

ihn zur Leichenhalle brachte.

«Aber ja, es ist ein Jammer!»
Karlchen seufzt` und griff zum Hammer,
schloß dann leis die Türe zu,
Vorgesetzte brauchen Ruh»[51].

в морг проводил его проворно.

«Ну и горе, с ним не в гору!»
Он вздохнул и вскинул молот
и тихонько запер дверь,
пусть поспит начальник-зверь».

Эстафету поколений социально-критической поэзии подхватывают поэты среднего и молодого поколения, отличающиеся радикально-провокативным тоном (М. Политицки, У. Беккер, В. Барч, У.Й. Байль, М. Байер, У. Штольтерфот, Ш. Якобс, Р. Ваничка и др.).

Х. Рац весьма популярно и без обиняков объясняет обывателям «с чрезвычайно растяжимой моралью», почему каждый «следующий год будет лучше»:

Der Mensch ist, Gott sei Dank!, ein Allesfresser
und findet selbst an Kriegen noch Geschmack. […]

New York wurde ein wenig stadtsaniert
und Spanien eingeschmiert mit Ölen. […]

Afghanistan? Was solls: wir zögerten nicht lange!
Das mit dem Christsein klappt noch nicht so recht.
Da war doch etwas mit der «andern Wange...»?
Die Welt wird aufgeteilt in «gut» und «schlecht».

Wir hier in Westeuropas goldner Barke
schalten das Elend mit der Fernbedienung aus.
Noch immer nämlich triumphiert der Starke.
Naht auch ein Sturm: er glaubt an sein Zuhaus. […]

Der Kabeljau ist weltweit aufgefressen.
Doch darf man wieder Elefanten schießen[52].

Человек, слава Богу!, всеяден,
и ему по вкусу даже войны. […]

Нью-Йорк немного санировали,
а Испании подлили масла. […]

Афганистан? В чем дело: мы не долго колебались!
С жизнью во Христе что-то неладно.
Там ведь было что-то о «другой щеке...»?
Мир поделен на «плохой» и «добрый».

Мы здесь на золотой западноевропейской барке
выключаем нужду с помощью дистанционного управления.
По-прежнему победу празднует сильный.
И даже если близится буря: он верит в свой дом. […]

Треска перевелась во всем мире.
Зато опять можно отстреливать слонов.

Автор рецензии на поэтический сборник Р. Ванички (1959) «Революционная поэзия. Стихи о сегодняшнем мраке, вчерашних прогнозах и завтрашнем светлом прорыве»[53] Г. Бедшент столь же изумлен, как и воодушевлен тем обстоятельством, что в современной Германии, где поднимают голову милитаристские и неонацистские силы и ведется наступление на социальные завоевания трудящихся, находятся поэты, открыто противостоящие неолиберальному курсу нынешних политиков в духе революционных идей начала XX в., «рисуя портреты Р. Люксембург и К. Либкнехта в окружении вооруженных солдат и матросов»[54].

Не лишена остроты социального взгляда и поэзия тех, кто работает на поле экспериментальной литературы. Так, поэтесса С. Голль (1921), создавая квинтэссенцию современного состояния общества, широко использует изобретение экспериментальной коллажной литературы «cut up», родоначальником которой считается дадаист Т. Тцара. Поэтический образ рождается из документальных цитатных свидетельств как спонтанно-ассоциативное выворачивание наизнанку реалий жизни в калейдоскопе ее моральных, политических, идеологических и прочих признаков:

Keiner ist für dich o Auto

Никого за тебя о авто

Keiner wird für dich, o	Никто не будет за тебя, о
Liebling, je zu viel überrollt	Любимый, слишком велик процент наездов
Menschenleben sind egal	На людские жизни наплевать
6 Milliarden zerstören den Globus total	6 миллиардов до основания разрушают глобус
Dann verwaist bei küstenmäßig starkem	Потом при умеренно сильном ветре
Wind auch des Herrn von Luft Kreuz & Quer-Phantasie […][55]	На побережье осиротеет и всесторонняя фантазия властелина воздуха […]

Говоря о причинах, побудивших ее в последние годы занять активную жизненную позицию, поэтесса отмечает: «Я просто хорошо помню, что обещали нам однажды политики, когда хотели быть избранными. И все забыли […]. Демократия должна уметь защищаться. Иначе правящие каннибалы забьют ее для своих вассалов. […] Клянусь отдать все силы на службу народу, на защиту прав и справедливости […][56].

Широкий спектр либерально-демократической мысли во взглядах на культуру представлен на страницах органа Свободной демократической партии (FDP), существующего более 40 лет журнала «либераль». Он отстаивает активную жизненную позицию деятеля искусства в рамках нынешней общественно-политической системы с точки зрения так называемых общечеловеческих ценностей. Этот принцип служит главным критерием при отборе представленных в журнале авторов, старых и молодых, и необязательно широко известных (А. Голлин, Х. Нолль, К. Кун, Э.-М. Улльман-Гёрц, Т. Буркхардт, И. Гайпель, Р. Ценс, Г. Тринклер, Й. Арльт, Д. Ханзен и др.). При всей многоплановости содержания и стилевой тональности их объединяет аналитически взвешенный, критический взгляд на происходящее. Именно он, как полагает, в частности Д. Ханзен, способен отличить правду, заключающуюся в риторическом вопросе «Неужели расчет с прошлым уже впрямь близок к завершению?»[57], от наполняющих разновекторное информационное пространство демагогических рассуждений по ее поводу, согласно которым «свобода […] равенство плюс справедливость — квадратура общества, а братство облагораживает», правда, с оговоркой «если ты — первенец», а «холокост, шоах — понятия, которые скорее вытесняют проблему»[58].

Представление о широте общественно-политического спектра в современной немецкой поэзии дает специальный выпуск журнала «Гедихт» («Das Gedicht») «Политика и поэзия. Стихи против насилия» («Politik und Poesie. Gedichte gegen Gewalt»). В нем присутствуют произведения многих известных авторов (Г. Грасс, У. Хан, А. Остермайер, В.Х. Фриц, Г. Кунерт, К. Драверт, У.Й. Байль и др.). Следует, однако, отметить, что издатель трактует общественно-политическую тематику весьма расширительно. Насилие не ограничивается военной агрессией («война обретает формы»)[59], братоубийством по классовому («Това-

рищ, защемило брюки»)[60], этническому, расовому («Считалочка»)[61], конфессиональному («Равные»)[62] и пр. признакам. Помимо глобальных проблем демократии («Демократия»)[63], мира и согласия между народами («Кулак культуры»)[64], сохранения исторической памяти («Мертвый капитан»)[65], обращения к окружающему миру природы как объекту охраны («Откровение цветка»)[66] и пр., в сферу внимания поэтов попадают темы, актуализирующие отношение общества к отдельно взятой личности, нуждающейся в его понимании и поддержке («Цветная лихорадка»)[67].

Разумеется, перечень тем, затрагиваемых поэтами, так или иначе представляющими социально-активную поэзию, несравненно шире (безработица, безденежье, проблемы воспитания, культуры, человеческих взаимоотношений и пр.). Общий посыл, определяющий жизненную позицию писателей этого направления, может быть определен словами одного из читателей журнала «Циркуляр», органа объединения «Литература мира труда»: «Я не знаю, станет ли лучше, если грядут перемены, я только знаю, чтобы стало лучше, нужны перемены»[68]. Как бы продолжая эту мысль, поэтесса Дж. Цан в неприкрыто грубой кабареточной манере, восходящей к традиции уличной поэзии (Bänkelsang), вскрывает причины, по которым перемены все никак не наступят. Речь, в частности, идет о написанной по горячим следам политических событий (парламентские выборы в ФРГ 2005 г.) басне «Песня против большого коалиционного свинства». Проводя сатирическую аналогию между современным просвещенным социумом и аллегорическим животным сообществом, поэтесса отдает предпочтение отношениям, привычным для традиционного деревенского подворья:

Es war einmal ein Bauernhof, mit Tieren viel und gar nicht doof, die wollten `ne eigene Führung […]	Было у крестьянина подворье, на нем живности не считано неглупой, захотелось скотам собственного руководства […]
Der Wahlkampf war sehr heftig, […]	Предвыборная борьба была жестокой, […]
Doch keiner der Kandidaten, […] konnte die Wahlen gewinnen, […]	Но ни один из кандидатов, […] не смог победить на выборах, […]
Da sprach der Ochse zum Schweine: «Du kannst ja nicht alleine dies schöne Gehöft regieren, drum lass uns koalieren!»	И молвил бык свинье: «Ведь не сможешь в одиночку править на этом прекрасном подворье, давай лучше создадим коалицию!»
Da sagte zum Ochsen das Schwein: «Ja, sicher, das wird fein! Regieren wir zusamm` und ziehn dem Volk die Hosen stramm!» […]	На это свинья отвечала быку: «Конечно, неплохо станется! Давай править вместе, подтянем народу брюхо!» […]
Das war ein Geblöke, Gemuhe, Geschnatter, Gegacker, Getue. […]	Вот уж поднялось тут блеяние, мычание, гоготание, кудахтанье, суета. […]
Den Bauer, den störte das Streiten, […] und er ließ Ochs und Schwein einfach schlachten[69].	Крестьянину спор этот был не с руки, […] и он попросту велел забить быка и свинью.

Несомненно заслуживает внимания предпринятая в конце 2005 г. новая инициатива Г. Грасса. Неудовлетворенный равнодушием массовых производителей литературы «мейнстрим» к современной общественной проблематике, стоявший у истоков «Группы 47» писатель обратился к собратьям по литературному цеху объединиться в новом сообществе. Оно получило название «Любек 05» по месту и времени проведения учредительного мероприятия. Цель новой организации — привлечь в медийный корпус свежие молодые силы, творческий потенциал которых направлен, главным образом, на отражение общественно значимых явлений современной жизни, на удовлетворение молодым поколением (выражаясь словами самого Грасса) «потребности в политическом вмешательстве»[70]. Предприятие сразу же оказалось в центре внимания центральных СМИ[71]. Среди первых приглашенных, кто откликнулся на призыв возмутителя общественного спокойствия, кроме прозаиков Т. Шпенглера (1947), К. Ланге-Мюллер (1951), Б. Шпиннена (1956), М. Кумпфмюллера (1961), Т. Бруссига (1965), Е. Менассе (1970), Б. Леберта (1982), — поэт М. Политицки (1955).

2.3. «Всполохи совести» в экзистенциальной поэзии сопричастности

Вся немецкая поэзия второй половины XX в. была занята переживанием катастрофы нацизма, второй мировой войны и ее последствий для каждого оставшегося в живых или родившихся позже. Это, разумеется, не могло не отразиться на литературном процессе.

Выход из ситуации каждый писатель искал по-своему. Экзистенциальная, цивилизационно-критическая, но чрезвычайно герметичная, сильно занятая внутрилитературными проблемами и труднодоступная для понимания поэзия 1950-х – начала 1960-х гг. (П. Целан, И. Бахман, Г. Бенн) как бы ушла в себя. В поэзии 1970-х – начала 1980-х гг., с которыми связывают наступление эпохи постмодернизма в Германии, заявило о себе сильно выраженное личностное начало в лице так называемой «новой субъективности» — neue Subjektivität = «новой душевности» — neue Innerlichkeit = «новой чувствительности» — neue Sensibilität: Р. Шнайдер, Г. Веспер, Х. Пионтек, Н. Борн, М. Крюгер, К. Кивус, У. Хан и др.).

Социально активная поэзия периода становления ГДР пыталась противопоставить разрушающему воздействию негативной рефлексии некое конструктивно-позитивное начало (под влиянием Б. Брехта и Й. Бобровского). Выразителями радикально-критических взглядов были представители агитпропа (политические слоганы поколения 1968) в ФРГ Э. Фрид, Х.М. Энценсбергер, Г. Грасс и др.[72].

Как полагает литературовед Г. Бауэр, рубеж 1980-х — 1990- х гг. стал в некотором смысле последней точкой отсчета для так называемой «поэзии переживания» (Erlebnislyrik)[73]. Это понятие, как известно, вводит в начале XX в. В. Дильтей в связи с новыми чертами в поэзии XVIII в., когда, «наряду с чувствами и страстями, обусловленными личными человеческими судьбами, дают о себе знать настроения, проистекающие из отношения человека к жизни и к окружающему миру»[74]. Здесь, по сути, содержится теоретическое обоснование целого проблемно-тематического комплекса не только немецкой, но и мировой поэзии. В этой связи в пример можно привести, в частности, поэзию М.Ю. Лермонтова, являющую собой, выражаясь словами исследователя О.С. Пугачева, «свидетельство великой духовной эволюции, главное следствие которой, кроме всего прочего, перерастание творческим духом собственных рамок фихтеанского “Я”, когда ограниченность гениального духа “снимается” выходом в гуманистическое пространство Людей, Человека»[75]. Исполненная пафоса сомнения, отрицания и протеста, озабоченная поисками сущностных ценностей жизни, немецкая «поэзия переживания» XX в. следовала в содержательном плане традициям модерна (Б. Брехт, Г. Айх, И. Бахман, П. Хухель, Н. Борн и др.).

Точка зрения Г. Бауэра не лишена оснований, если принять во внимание тенденции, отмеченные Т. Эльмом в отношении постмодернистской эстетики «транзитизма» и «эска-

пизма»[76]. Тем не менее принципам: поэзия должна беспокоить, тревожить, будить совесть, не оставлять читателя безучастным[77], — остались верны многие поэты старшего и среднего поколения современной Германии (Д. Ник, Г. Кунерт, К. Райниг, С. Кирш, Х. Домин, Г. Грасс, П. Хакс, В. Бирман, Ф. Браун, Х.М. Энценсбергер, П. Рюмкорф, Р. Кунце, Х. Пионтек, Р. Кирш, К. Меккель, К. Драверт и др.). Они исходят из того, что литература — это способ отражения взаимоотношений человека с миром. Она заставляет читателя задуматься о своем месте в нем, и этим не в последнюю очередь определяется эффективность поэтических текстов. При этом, в отличие от поэзии социально-ангажированной, открыто пропагандистской, где коммуникативная функция порой превалирует над эстетической, в произведениях данного плана связь поэтического и реального мира оказывается более тонкой. Поэзия сама становится организующим элементом отражаемой действительности, а форма как выражение эстетического целеположения — неким смыслообразующим началом, ключом к постижению глубинной сути вещей, преимущественно в тех случаях, когда этого невозможно достичь иным путем. Например, когда писатель стремится к охвату и философскому осмыслению онтологически важных пластов истории, когда его творчество обращено к основам человеческого бытия, выходя за пределы чисто эстетического и субъективного и указывая на фундаментальные экзистенциальные ценности. Подобные стихи рождаются в результате соотношения личного и исторического сознания. В то время как мейнстримовцы рефлектируют по поводу самих себя, поэты-«моралисты» выражают глубоко прочувствованную сопричастность Бытию. Для подобных стихов, как правило, не характерны эзотерическая окраска и экстравагантность высказывания.

Пожалуй, именно представители этой линии в современной немецкой поэзии наиболее тонко и деликатно разрабатывают концепт «родина». Все они, так или иначе, затрагивают тему своего присутствия в этом мире как в пространстве с четко очерченными границами. Для выходцев из немецкоязычной Румынии Д. Шлезака (1934), Ф. Ходьяка (1944), В. Зёлльнера (1951), Р. Вагнера (1952), К. Хензеля (1954) «любовь к родине»[78] — исчезающее в потоке времени детское воспоминание об истоках. Они остались в трансильванском Семигорье («Трансильванская деревня»[79], «Речной пейзаж»[80], «Кронштедская осень»[81]), которое снова и снова («Пойдем дальше»[82]) заставляет продолжать поиски опоры (будь то «отцовские рассказы, просвечивающие на дне»[83], или «язык, молчаливая невеста»[84]) для корней, вырванных из родной почвы, и никак не приживущихся на новой

(«Германский мир имен»)[85]. В качестве эпиграфа к сборнику стихов «Мои силезские стихи» («Meine schlesischen Gedichte. Würzburg, 2003») А. Мюллер выбирает слова коллеги по перу Р. Ауслендер: «Что прошло, не миновало. Оно продолжает расти в твоих клетках, это дерево слез или былого счастья»[86].

Еще невосполнимей оказывается утрата родины для представителей других этносов. Мотив «чужести» часто выражается эксплицитно, как в стихотворении Дж. Кьеллино «Моя чужбина»:

Meine Fremde ist ein Ort	Моя чужбина имеет место
sie liegt Nord	она расположена на Северо
Nord-West von mir	Северо-Западе от меня
sie heißt Deutschland […][87].	она зовется Германией […]

«В поисках задворков детства» путешествует по этнической родине, «не выходя из автомобиля», Саид. Это уже другая страна: там «дети на улицах играют в другие игры, а матери на пороге кричат иначе»[88]. Урожденная турчанка З. Ширак продолжает поиски Стамбула в так и не ставшей для нее родной Германии («Стамбул», «Дорогие родные», «Двойная национальная мораль»[89].

«Русские» немцы, писатели и поэты старшего поколения (П. Классен, В. Гердт, А. Бреттман, Р. Пфлуг, Н. Ваккер, Н. Пфеффер, Л. Франк, А. Крамер, А. Хёрман, Х. Арнгольд) и поколения среднего (В. Хайнц, В. Мангольд, В. Вебер, Л. Раймер, В. Шнитке, А.Гисбрехт), в разные годы эмигрировавшие в страны немецкоязычного региона, также, как правило, тематизируют в своих произведениях неудавшуюся судьбу немцев в России, и в этом смысле вписываются в литературу об «изгнанном народе», не обретшем родины на чужбине[90].

Для выходцев из ГДР процесс обретения «новой-старой» родины, как уже отмечалось, оказывается не менее болезненным, чем для вынужденных послевоенных переселенцев и этнических мигрантов. Помимо воспоминаний, которые в их сознании (Ф. Браун, Ю. Реннерт), в отличие от первой группы поэтов, еще не утратили следы реальности (отсюда более четкая рефлексия по поводу недавних исторических событий («Моя страна для меня разрушилась»[91], «Собственность»[92]), в их произведениях отчетливо проявляется некий когнитивно-скептический (с известной долей детерминизма) диагностирующий взгляд на сложившуюся ситуацию (Л. Ратенов, «Германия в поезде дальнего следования»[93]).

Подобно тому, как по приговору Адорно (эссе «Критика культуры и общество», «Kulturkritik und Gesellschaft», 1951) после Освенцима немцам было заказано писать на

языке, служившем орудием убийства[94], так с легкой руки Брехта («что это за времена, когда разговор о деревьях — чуть ли не преступление, поскольку он заключает в себе замалчивание стольких преступлений»[95]) надолго было отказано в легитимности тесно связанной с мотивом родины пейзажной лирике[96]. Ф. Демут обнаруживает эту нарушенную связь внука-«потомка»[97] с традицией спустя 50 лет в своем стихотворении «Déja vu»:

Im Gestühl des Winterhimmels die kupferne Sonne und hinter den Äckern die kupfernen Tannen.	На зимнем небесном троне медное солнце а за пашней медные ели.
Nach vier Jahrzehnten sah ich sie zum ersten Mal seit Brecht sie ein zweites Mal sah nach zwei Weltkriegen[98].	Четыре десятилетия спустя я увидел их впервые с тех пор как Брехт увидел их снова спустя две мировые войны.

Миниатюра представляет собой аллюзию на известное стихотворение Брехта «Ели»:

In der Frühe Sind die Tannen kupfern. So sah ich sie Vor einem halben Jahrhundert Vor zwei Weltkriegen Mit jungen Augen[99].	На рассвете Ели отливают медью. Такими я их увидел Полвека назад Накануне двух мировых войн Молодыми глазами.

В большую литературу пейзажное стихотворение начало возвращаться на волне оформлявшегося в 1960-е гг. экологического сознания. Так, уже в то время Энценсбергер подвергает критике бездумный прогресс, чреватый катастрофическими последствиями для всего живого: «что-то есть в воздухе, липкое и тягучее, у него нет цвета»[100], но «в моче находят уран»[101], а «совам приходит конец»[102]. В эти годы и несколько раньше выходят стихи и поэтические сборники с недвусмысленными названиями: «Однажды мы проснемся» (В. Бауэр)[103], «Нам следует позаботиться о мире» (А. Райнфранк)[104], «Воспоминание о планете» (Г. Кунерт)[105], «Бедственное положение» (А. Астель)[106] и др.

В полную силу экологическая тематика дает о себе знать в 1970-е годы, становясь одним из показателей активной жизненной позиции автора. До сих пор ей остались верны поэты старшего поколения (Ю. Беккер Э. Борхерс, В.Х. Фриц, Г. Хербургер, Р. Кунце, К. Меккель и др.). Проблематика, отражающая современное экологическое сознание, широко присутствует и в произведениях поэтов среднего и молодого поколения. Вне зависимости от эстетических пристрастий озабочены состоянием окружающей среды, а вместе с тем и нравственным здоровьем общества Д. Грюнбайн, В. Кирстен, Д.М. Греф, К. Ленерт, М. Байер, К. Хензель и др. Так, внесенный в каталог ширпотреба «лес, в тяжелой зелени интерьера, и тихий» представляется К. Драверту «воином, что изготовился к военной операции»[107]. Последняя приобретает у поэта черты зловеще-маскарадной мистерии, от которой содрогнулись бы создатели романтического «лесного» культа (Тик, Клаудиус и др.):

Überall Stacheldraht im roten Kleid vergifteter Hagebutten. Der Boden, mit Pilzen vermint. Dann die Befehle der Amsel, hart, aus einem Hinterhalt […]	Повсюду колючая проволока в красном платье отравленного шиповника. Земля, заминированная грибами. Приказы дрозда, суровые, из засады […]
alles im Schlachtstand.[108]	все в боевом порядке.

Последний рубеж обороны проходит по «стволу с обрезанной корой», который в итоге все равно «окажется в новом каталоге ИКЕА» в виде «двухъярусной кровати или письменного стола»[109].

Необходимость охраны окружающей среды, — в первую очередь, в связи с осознанием опасности атомной энергетики, — оказала плодотворное воздействие на развитие в 1980 – 1990-е гг. региональной литературы (в том числе поэзии) на диалектах[110].

В поэзии «сопричастности» природа часто играет роль замещающего звена в разорванной связи между индивидуумом и его патриотическим инстинктом. Так, в навеянном предстающим глазам городским пейзажем стихотворении дюссельдорфского поэта П. Филиппа «На мосту» субъективное ощущение лирического героя перерастает рамки «пейзажного» настроения, становясь выражением сопричастности автора окружающему миру:

Von der Brücke am S-Bahnhof Zoo kann man die Häuser hinterrücks sehen. Wo sie nicht strammstehen müssen und so. Sie sind privat und lassen sich gehen.	С железнодорожного моста на станции «Цоо» видны спины домов. Они не строятся в шеренги. Частные жилища могут позволить себе уйти.
Da sieht man mal ein Stück Wäsche blitzen, blätternder Putz gibt persönliche Noten, Leute sieht man auf Balkonen sitzen, wie kleine Zwerge in Rettungsbooten.	То тут, то там блеснет кусок простыни, облупившаяся штукатурка – у каждого своя, люди сидят на балконах, подобно гномам в спасательных шлюпках.
Von der Brücke am S-Bahnhof Zoo traut man der Stadt wie ein kleines Kind, glaubt man ihr alles und wird ganz froh, weil hier die Häuser zu Hause sind[111].	С железнодорожного моста на станции «Цоо» город кажется родным и близким, ему верят и радуются как дети, потому что здесь все дома́ — до́ма.

Пейзаж органично сливается с внутренним миром авторского «я» и в стихотворении «Утро в гавани» Р. Диттриха, осторожно прочерчивающего тонкую, но прочную нить, соединяющую его с реальностью:

Im Dunstkreis des Hafens umgreifen die Kräne den Morgen.	В мглистых очертаниях гавани краны завладели утром.
Rufe, herübergetragen von den Docks trockengelegter Schiffe.	Из доков доносятся гудки отлученных от моря кораблей.
Ein streunender Hund verdreht sein Gesicht in die diesige Sonne.	Бродячая собака поворачивает морду к солнцу.
Noch ankern hinter der Kaimauer die Träume der Gestrandeten.	За каменным парапетом набережной застыли на якорях мечты потерпевших крушение.
Eine Messingglocke schlägt an über dem Eingang zur Bar.	Над входом в бар звучит латунный колокольчик.
Wer verlangt in der Frühe nach schwerem Getränk?	Кто требует в ранний час крепких напитков?
Wer zahlt mit der harten Münze gelebter Tage?[112]	Кто расплачивается тяжелой монетой прожитых дней?

В современной немецкой поэзии отыщется немало поэтов, продолжающих традиции одного из основателей «новой субъективности» Х. Пионтека, в творчестве которого органично соединяются философская, историческая, экологическая и духовно-нравственная рефлексия по поводу своего пребывания в этом мире.

«Стихи, которые я люблю»[113], — признается пристрастный читатель Р. Диттрих, комментируя сборник мюнхенского поэта Л. Штайнгерра, и отмечает в качестве достоинств его лирики простоту и вместе с тем концентрированность выражения в сочетании с сосредоточенностью на сущностных явлениях жизни:

Derselbe Frühzug	Тот же утренний поезд
dieselbe Ankunft	то же прибытие
in grauem Licht	в сумеречном свете
Übernächtigt	после ночи
wie damals	как тогда
stehe ich auf dem Bahnsteig	я стою на перроне
Vor Jahren	Тогда
starb ich hier vor Liebe	я здесь умирал от любви
Jetzt fühle ich plötzlich	Теперь вдруг ощущаю
mit der Morgenkälte	вместе с утренним холодом
Die Scham	стыд по поводу
über mein leichtes	легкого
Überleben[114]	возвращения к жизни

Заметным явлением среди молодых стала дебютировавшая в 2001 г. сборником стихов «День, когда чайки пели на два голоса» (Der Tag, an dem die Möwen zweistimmig sangen, Frankfurt a. M.) З. Шойерман (1973). В числе слагаемых успеха поэтессы пресса в первую очередь отмечает ее фундаментальную филологическую подготовку, а отличительным признаком творчества считает неуемную страсть к аналитическому познанию сути вещей[115]. По большому счету, речь идет о продолжении традиций философской лирики природы, обращенной к мирозданию. Его основы подвергаются угрозе со стороны современной цивилизации: «что будет, когда мы […] просидим нашу звезду, как диван»[116], «быть последней в своем роде — что за странная миссия»[117].

Ф. Демут, одним из первых среди молодого поколения в конце 1980-х гг. «вопреки и в продолжение традиции» обратившийся к жанру пейзажной лирики в сборнике стихов «Управление холодом» (Bewirtschaftung der Kälte), руководствуется, по собственному признанию, принципом: «кто пишет стихи о природе, не вправе забывать “последнего тасманского волка”»[118]. Тем не менее, речь не идет о продолжении просодической традиции романтизма. Поэту претит принцип благозвучия, не позволяющий отразить плачевное состояние современной природы. Современный автор, давно отученный от пафосного выражения чувств, не смеет излить душу, как это делал (нео)романтик. Как правило, он маскирует эмоции, прибегая к испытанным средствам иронии, банализации, отстраненности от интересующего его предмета. В качестве примера можно также привести творческую манеру С. Лафлёра, Б. Кулика, Т. Шульца, Р. Винклера, А. Остермайера, М. Байера:

Auf einer leeren Landstraße sitzt du am Mittag hinterm Steuer, zwei polnische Sender wechseln sich ab, in dir spricht nichts, du meinst schon bald, du bist ganz ohne Wörter aufgewachsen, und dann das: Raps […]	На пустой дороге ты сидишь в полдень за рулем, две польские радиостанции сменяют друг друга, в тебе все молчит, и вскоре кажется, что в жизни вовсе не было слов, но вдруг: сурепка […]
Rapsaugen, Rapskopf, Rapsgeräusche, kein Preßzeug, keine Margarine, nichts als Raps[119].	Ее глаза, головка, шорохи, нет пресса, нет маргарина, одна сурепка.

Следует подчеркнуть, что речь идет именно об интимной сфере. В произведениях социально-критической направленности, вскрывающих пороки системы, те же авторы (например, певец «нового» Берлина Б. Кулик) дают полный выход эмоциям, не заботясь ни о политесе, ни о языковой условности:

Die Plastikstühle in dem Einkaufszentrum auf denen die Altersarmut Platz nimmt und Kaffee aus gemieteten Bechern trinkt und der kleine, nicht mal geschlechtsreife Irre der jeden Morgen «Gute Nacht» brüllt und der Mann, der unter der Rolltreppe hockt und Schokolade ißt und diese kleine, von oben gedrückte Tüten-Frau, die öffentlich blutet[120]	Пластмассовые стулья в супермаркете на них сидят нищие старики и пьют кофе из взятых на прокат стаканов и молоденький, еще не достигший половой зрелости сумасшедший что каждое утро кричит «спокойной ночи» и мужчина, что сидит под эскалатором и жует шоколад и эта маленькая, придавленная сверху бездомная, у всех на виду истекающая кровью.

Для многих современных авторов природная атрибутика становится даже не средством выражения чувств или познания самого себя, но лишь фоном, одним из инструментов при создании того или иного образа. Так, для Р. Винклера, равно как и для многих поэтов, которые (по мнению Р. Дитриха) «овеществляют» природу, чистого пейзажного жанра в поэзии не существует. Природа для него — лишь вспомогательное средство, «tertium comparationis» для маскировки чувств, как в стихотворении «Пребывание на море в диагностических целях»:

ein flüchtiger Blick auf das Wasser genügt: klassisches Marinett oder Tango marino. Bojen markieren die Wellen als Jamben[121].	довольно мимолетного взгляда на воду: классический маринэт или танго marino. бакены разметили волны как ямбы.

За первой, подернутой романтично-меланхолическим флером и венчающейся свежим сравнением строфой, казалось бы, задающей тон всему стихотворению, следует резкая перемена ощущений лирического героя. Он как бы одергивает себя в попытке предотвратить возможные обвинения в излишней сентиментальности и резко пуантирует содержание, снижая последующие образы: «по ощущению краски моря порой / слишком сгущены. / вода, напротив, кажется несколько бледноватой. / предметы состязаются во всем. две прибрежные сосны / соревнуются в эстетическом наклоне. / прилив неутомим: можно подумать, / здесь платят по большим долгам. / ветер поглаживает море подобно энергичному папаше. / все производит впечатление постоянства. / еще цапли у берега: fishing for consequence»[122].

Стихотворение невольно заставляет вспомнить упомянутую выше «Прогулку без музы» У. Кольбе. Автору неизвестен оригинал своей невольной пародии. Однако с определенностью можно говорить об идентичном характере мировосприятия, свойственного поколению постмодернистского исхода.

В этом направлении развивает свою пейзажную лирику и Ф. Демут, творчество которого в последние годы полностью подчинено развиваемой им философско-эстетической концепции, согласно которой современный мир представляет собой некую лишенную скреп расчлененную структуру:

Ortswechsel. Namen, mehrfachbelegt. Die Wärmekälte.	Перемена мест. Названия многократного использования. Холод тепла.
Ein Punkt, der erreicht ist.	Пункт прибытия.
Weitere Zeichen. Das Lesbare	Другие знаки. Разборчивое
das Unlesbare. Nacht	неразборчивое. Ночь
die Tage eingeschwärzt.	почерненные дни.
Lichtstarre Teiche.	Светостылые водоемы.
Kein anderer Zusammenhang.	Другой связи нет.
Aufgerollt hinter dem Nebel	Развернутый за туманом
der Augenblick die Chamäleonzunge[123].	миг язык хамелеона.

При подобном восприятии действительности процесс создания стихотворения становится для поэта «рассматриванием чего-то в пыли, а сам он, подобно гончей, выслеживающей добычу, лишь фиксирует то, что вдруг появляется в диффузном пространстве (какое, например, являет собой большой город)»[124]. Таким видит Демут поэтический процесс, призванный отражать современную действительность, лишенную целостности. Здесь «поэзия переживания» оказывается целиком включенной в понятийное поле постмодернистской эстетики, оперирующей по отношению к послевоенным явлениям культуры среди прочего категорией «кристаллизации»[125] (Т. Эльм). Подразумевая и признавая отсутствие целепо-

ложения в силу якобы законченности исторических, познавательных и прочих процессов подобный подход оставляет за индивидом лишь свободу выбора из наличного духовного и материального инвентаря.

2.4. В зале ожидания для «транзитных» поэтов

Лишенный идеалов и надежд на будущее, индивидуум эпохи постмодерна снова оказывается в античной ситуации «здесь и сейчас» и вынужден либо мифологизировать прошлое, либо довольствоваться тем, что ему дарит сиюминутное мгновение. Исходя из ситуации «кристаллизации», в которой продолжала пребывать поэзия 1990-х, литературовед Т. Эльм выделяет в ней две разновидности. Современная «поэзия переживания» нередко оказывается занятой поисками «Аркадии», превращается в «поэзию воспоминаний» (Г. Кунерт, Ф. Браун, У. Кольбе, Г. Гернхардт, К. Кролов), эскапирует в мир природы (Х.М. Новак, С. Кирш), личных переживаний (Д. Ник, Д. Рунге)[126]. Примеры погружения в «чистое искусство» можно найти и у молодых авторов. Причем, это не всегда сводимо к специфике постмодернистского мировосприятия, а бывает связано с общими закономерностями функционирования человеческой психики. Нельзя искать каких-либо эскапистских устремлений, например, в следующей имажинистской зарисовке берлинской поэтессы З. Фолькс (1965):

augustmond	августа луна
vögel blühen, in den bäumen	разноцветье птиц, в деревьях
zwitschert die sonne, hoch und gelb	щебечет солнце, высоко желтеет
steht das korn, am horizont	нива, на горизонте
fallen die schwalben, von den zweigen	дождь ласточек, с деревьев
springen die pflaumen, blau und	срываются сливы, круглый и
rund am äußersten ast	синий зреет
reift der mond[127]	на крайней ветке месяц

Безусловность творческого выражения в сочетании с сиюминутным душевным состоянием остается для поэтессы главным слагаемым поэзии.

В качестве второй отличительной черты современного поэтического мышления Т. Эльм выделяет так называемый «транзитизм», обозначая соответствующий сегмент литературного пространства «транзитной поэзией» (Transitpoesie)[128]. Термин выбран не случайно. Он служит прямым указанием на творчество Д. Грюнбайна, пытающегося найти свое место в «транзитном пространстве» («Transitraum»)[129] глобализированного постмодерна[130]. Сам Грюнбайн определяет время, в которое ему довелось родиться и жить, примерно сле-

дующим образом: мало что просветляет, врачует либо утешает[131]. В этой ситуации поэту не остается ничего другого, как занять позицию «ныряльщика, ездока “налево”»[132], скептика и сатирика, разочарованного во всем, кроме языка, и находящего спасение в поэтическом творчестве[133]. Только они и заслуживают, по мнению поэта, нетленности во все времена: от вожделенной античности вплоть до тривиальной современной эпохи X[134]. Именно таким способом (как поэт) он надеется вписать свое имя в мировой культурный космос, в котором когда-нибудь место «узурпированных постмодернистской эстетикой голосов и стилей»[135] вновь займет «подлинная мировая литература»[136].

Подобный эскапизм (некое страусиное зарывание в ностальгический песок, а по-иному, все тот же уход в башню из слоновой кости с поправкой на мировоззрение эпохи) присущ целому ряду поэтов среднего и молодого поколения.

В частности Н. Хуммельт, много заставивший говорить о себе в последние годы, начинавший как последователь Р.Д. Бринкмана и Т. Клинга, решил отказаться от «грязи жизни» и начал вкладывать свой поэтический и интеллектуальный капитал в сферу «неоромантической» (как ее обозначают критики)[137] поэзии. К ней он обращается с позиций экспериментального (цитатного) постмодернистского освоения традиции, заполняя классические формы новым нарочито тривиальным содержанием с элементами поп-культуры, в привычной для постмодерна технике «моментальных снимков» (Momentaufnahmen)[138]. Речь идет, прежде всего, о сборниках стихов «Певческий инстинкт» (singtrieb. Weil am Rhein; Basel, 1997) и «Знаки на снегу» (Zeichen im Schnee. München, 2001).

Так, стихотворение «Северный канал по Хопкинсу», содержащее элемент пародии на «Ночную песнь странника» («Горные вершины …) Й.В. Гёте, представляет собой аллюзию на визуальную форму (лесенка) и внутреннюю структуру стихов Дж.М. Хопкинса:

u. ab u. an am nordkanal ich ging zu fuß am transformatorhäuschen still u. unerkannt u. keener grüßte mich u. es war nur egal	так иногда бродил я вдоль канала у будки трансформаторной не узнан никем и было все равно
es ist ein traum vielleicht in meinem mund menthol in meinem blut vielleicht ein rest von alcohol wie ab u. an ich ging für mich am nordkanal	быть может это сон во рту моем ментол в крови быть может остатки алкоголя как иногда бродил я вдоль канала
in meinem kopf ich webe u. ich webe hohl ich bin nicht anzusprechen oder bebe wohl wie ich im ohrenrauschen zu vernehmen glaub als rief ein vogel immer leiser lebewohl («.. webe. bebe. lebewohl ..»)[139]	и мысли жизнь ведут впустую недосягаем я или боюсь дрожа как шум в ушах об этом мне вещает как будто птица крикнула прощай все тише («.. живи. дрожи. прощай ..»

Цивилизационная усталость поэта («не забудь выключить лампу»[140]), по сути, констатация невозможности дальнейшего прогресса выражается в обращении индивида, пребывающего в ожидании «конца», к картинам детства. В первую очередь это — природа, противопоставленная в своем бессилии «белым глазам секты последних времен из научно-фантастического фильма»[141]. Символический смысл антитезы, вносящей ясность в смещенные акценты на ценностной шкале жизни (отсюда чувство одиночества и депрессивное состояние лирического героя) проясняет эпиграф к сборнику — цитата из стихотворения Гёльдерлина «Путник» («Der Wanderer»)[142]: «Под кустом безмолвно сидела серьезная птица»[143]. Она присутствует также в качестве интертекстуального вкрапления в передающем это настроение бессилия и безысходности стихотворении «В отблеске»[144].

Мироощущение «блуждания в потемках» эксплицитно выражено и в кочующем из одной антологии в другую стихотворении Л. Зайлера (1963) с красноречивым названием «fin de siècle»:

ich ging im schnee mit den nervösen	я брел в снегу послевоенных
nachkriegs peitschen lampen im genick	нервозных плеток отзвук лампы сзади
über die wiener mozart brücke dort	по венскому мосту у моцарта там
hockte noch an einem strick ein müder	на веревке сидел усталый
irisch setter er	ирландский сеттер он
war tot und wartete auf mich das	был мертв и ждал меня то
heißt ich band den strick	есть я отвязал веревку
vom sockel des geländers und begann	от цоколя перил и принялся
das tier ein wenig hin & her	легонько туда-сюда
zu schwenken *haut & knochenleichtes*	животное качать *кожа да кости*
glocken läuten schnee gestöber	*звон колокольный легок снежная пурга*
setzte ein ich sang	я песню затянул
ein kleines lied über die donau hin	простую песню про дунай о том
& z`rück (ich war ein kind) der tote	о сем (я был дитя) а мертвый
setter kreiste jetzt an meinem	сеттер кружил сейчас в моей руке
rechten arm über die schöne	над балюстрадой завивался
balustrade er rotierte	легко & величаво в нервозный
leicht & groß in das nervöse	свет послевоенных ламп на шее
nachkriegs lampen licht ein riß	рана углубилась свисток
am hals vertiefte sich ein pfeifen	раздался и неподвижные
kam in gang und seine steifen	глаза устало пришли
augen schalen klappten	в движение
müde auf & zu: du	вверх & вниз: тебе
hättest die mechanik dieses blicks geliebt	понравился бы этот взгляд
und wärst noch einsamer gewesen	и одиночество сильнее овладело
über dem schnee, der brücke & dem alten lied[145]	над снегом и мостом & старой песней

Как отмечает литературовед Р. Циман, «этот мир не заслуживает усовершенствования в духе Прометея»[146]. Тем не менее Прометеи в среде поэтов есть. Несмотря на суровый тон стихов сурового времени, в них звучит надежда и усматривается перспектива спасения мира, как в свое время у Гёте, в творчестве деятельного духа. Именно поэтому полон оптимизма в глоссе из венка сонетов «Штурмующие небо» М. Поль:

Die letzten Worte sind noch nicht gesprochen, Wenn auch die Kehle auszudorren droht. Noch trinken Augen nicht das letzte Rot, Sind Lippen heiß und Zungen nicht gebrochen.	Последние слова не сказаны еще, Хотя уже и в горле пересохло. Глаза не выпили последний свет, И губы не мертвы и в языках есть сила.
Noch sind die letzten Taten nicht getan, Den Menschen nützlich, dienstbar Greis und Kind. Wir streiten noch, die wir vergänglich sind: Ist unsres Lebens Sinn ein leerer Wahn? […]	Последние свершенья не свершились Во благо людям, старцам и младенцам. Мы спор ведем, мы бренные, о том, Что жизни смысл возможно лишь обман? […]
O ha! So richtet sich, was hinsank, auf … Da beten wir zur Nacht vor tauben Wänden. Jedwedes Pochen nimmt die Brust in Kauf[147].	О нет! Восстань, что сникло …. Мы ночью молимся у стен глухих. И сердце каждого — в одном биеньи.

Для А. Эммерта (1976) исток надежды — человечность человеческих отношений:

«Das Leben könnte so schön sein mit einer führenden und begleitenden Hand, die sich mitten durch das Dickicht der Lügen und Scheinwahrheiten der hinterlistigen Massen zu kämpfen vermag».	«Жизнь могла бы быть так хороша будь рядом рука, ведущая тебя сквозь дебри лжи и мнимых истин коварного сообщества».
«Das Leben könnte so schön sein mit einem feinfühligen Blick […]	«Жизнь могла бы быть так хороша с доброжелательным взглядом […]
mit einem Gesicht, das voll von Liebe».[148]	с лицом, излучающим любовь».

Характерным поведенческим посылом поэтов-транзитников служит, помимо определенного нарциссизма, некое ницшеанское парение над толпой. Представление о том, что поэзия — удел избранных, поддерживается фактической ситуацией на литературном рынке. Поэт ориентируется не на читателя, а на себя и на узкий круг единомышленников. Его стремление к признанию также ограничивается мечтой быть зачисленным в официальный канон, получить статус «общенационального», но отнюдь не «народного» барда. И в этом отношении Д. Грюнбайн может служить, как полагает журналистка К. Дёблер, типичным «претендентом на должность немецкого национального поэта»[149]. В таком раскладе он по форме выражения — критик современной эпохи, по сути, – защитник статуса кво существующего порядка вещей, проповедующий идеологию постисторического тупика[150]. Чрезвычайно показательно в этом отношении его стихотворение «Космополит», выражающее ощущение абсолютной чужести индивида в глобализованном мире:

Der Schwindel Fliegt auf mit dem Tausch von Jenseits und Hier In verschiedenen Religionen, mehreren Sprachen. Überall sind die Rollfelder gleich grau und gleich Hell die Krankenzimmer. Dort im Transitraum, Wo Leerzeit umsonst bei Bewußtsein hält, Wird ein Sprichwort wahr aus den Bars von Atlantis. Reisen ist ein Vorgeschmack auf die Hölle[151].	Голова идет Кругом от перемены мест В разных религиях, на множестве языков. Повсюду взлетные полосы одинаково серые и одинаково Светлые больничные палаты. Там в зале для транзитных пассажиров, Где напрасно холостое время делает остановку у сознания, Оправдывает себя пословица из баров Атлантиды. Путешествие — предвкушение ада.

Примеру Грюнбайна: талант в сочетании с солидным багажом культурно-исторического знания и культурно-цивилизационного скепсиса, завернутого в безобидную для власть предержащих упаковку (и в этом с ним, по мнению К. Дёблер, не могут тягаться даже такие крупные фигуры, как Нобелевский лауреат Г. Грасс или Х.М. Энценсбергер[152]), — следуют многие молодые авторы. Любопытна в этом отношении творческая эволюция йенца Р. Винклера (1973). В стихах начала 1990-х гг. перед нами — радикальный бунтарь альтернативной сцены, полностью во власти социально-политической и урбанистической тематики (за что был зачислен критиками и коллегами в разряд неоэкспрессионистов):

Im Ohr Auge die französische Stadt die englische Stadt
(mit schnellen Blicken auf mich wenn ich blicke) im Café
die chinesisch-vietnamesisch-japanische Stadt asiatisch
lächelnd unter dem Drittauge, das die Häuser ver-
führt dann und wann einen Mehrwert in Bettler Hand[153]

В ушах глазах французский город английский город
(быстрые встречные взгляды) в кафе
китайско-вьетнамско-японский город улыбающийся по-азиатски
из-под третьего глаза, со-
блазняет дома время от времени в руке нищего прибавочная стоимость

В начале нового тысячелетия тональность стихов меняется ровно на 180 градусов. Поэт не склонен признавать, что в корне изменилось и его мировоззрение, однако новые сборники, за один из которых поэт был удостоен престижной премии для молодых «Леонс и Лене» при всем мастерстве и стилистической изысканности не содержат ни малейшего намека на прежний социальный пафос. Объяснение этому очевидно содержится в стихах:

die eine Welt war wieder sichtbar
zwei geworden
auf den Bildschirmen David
und Goliath, die Rollen vertauscht
atmeten Rückschlag
Entschärfung der Lage
durch entSchöpfung
längst begonnen
hat der achte Tag
das *THEATER DER TOTEN*
die Zukunft geht aus (uns)
von VISIONEN
zu sprechen liegt mir *fremd*
wohnhaft in Fatalismus […][154]

один мир был снова очевидно
стало два
на экранах Давид
и Голиаф, поменявшись ролями
вдыхали удар судьбы
смягчение ситуации
вследствие расТворения
давно наступил
восьмой день
ТЕАТР МЕРТВЫХ
будущее уходит от (нас)
ВИДЕНИЙ
меня *уводит*
пребывание в фатализме […]

Эскапизм поэта в мир природы и личных переживаний не приводит его в ряды так называемых поэтов-экзистенциалистов. Скорее он пополняет ряды «неоконсерваторов», претендующих на зачисление в прижизненный литературный канон.

Перемену в творческой и мировоззренческой позиции подтверждает и последний поэтический сборник Н. Хуммельта «Тихие истоки» (Stille Quellen. Gedichte. München, 2004), где обыгрывание романтической традиции смотрится уже не как ироническая усмешка, но как дань уважения опыту прошлых эпох. Подобно тому, как Грюнбайн «беседует» с античностью, Хуммельт, закончив в «Знаках на снегу» беседу с Гераклитом («ты прибывший

пассажир / не тот что / вошел в поезд не поднимая глаз»)[155], пытается построить диалог с Эйхендорфом, находя в общении с ним «счастье»»[156]. Стихотворение имеет два содержательных плана. Название — слова из сновидения, оставшиеся в памяти поэта. Обращение к Эйхендорфу — это одновременно дань памяти деду, рано ушедшему из жизни, но вероятно на генном уровне передавшем внуку любовь к поэзии. Хуммельт декларирует признательность одному из главных представителей позднего романтизма за то, что «ни разу не был обманут его стихом», в отличие от «топографической карты»[157] (внутренняя полемика с известным стихотворением Энценсбергера «В хрестоматию для старшеклассников» («Ins Lesebuch für die Oberstufe», 1957), своеобразным манифестом социально ангажированной поэзии 1960-х гг.: «не читай од, мой сын, читай расписания, они точнее»)[158]. Встреча с картиной К.Д. Фридриха «Монах у моря» описывается едва ли не в терминах религиозного чуда откровения:

das kommt von dem bild da, der mönch am meer. noch nie zuvor von so nahe gesehen. was ist das, der dreht sich ja fast zu mir her.[159]	это исходит от картины, монах у моря. еще никогда прежде не был так близок. что это, он едва ли не поворачивается ко мне.

Кроме Грюнбайна, Т. Эльм выделяет целую группу писателей, определяющих постмодернистское транзитное мироощущение[160]. Среди них так или иначе оказываются Т. Клинг, Б. Кёлер, Б. Олешински, У. Дреснер, Д. фон Петерсдорфф, Б. Папенфус-Горек. Им вовсе не чуждо обращение к темам, звучащим лейтмотивом в «поэзии переживания»: рождение и смерть, любовь и смысл бытия. Однако «транзитное» восприятие принуждает к иронизации, релятивизации и, в конечном счете, к выхолащиванию самой сути подобных понятий, оставляя голые артефакты в виде «цепочек сигнификантов»[161]:

Am Grund der Diskurse ein Fisch, ein
Fisch, der nicht zu fassen ist, es ist
ein Fisch, am Grund der Diskurse
schwimmt ein Fisch, nicht zu fassen,
am Grund ein Fisch, der schwimmt, am
Grund der Diskurse schwimmt ein Fisch,
ein Fisch, der nicht zu fassen ist[162].

У основания дискурсов рыба,
рыба, которую не ухватишь, это
рыба, у основания дискурсов
плавает рыба, не ухватишь,
у основания рыба, которая плавает, у
основания дискурсов плавает рыба,
рыба, которую не ухватишь.

2.5. Зеркало современной «души»: религиозно-нравственная поэзия

От стихов, приближенных к профессиональной духовной поэзии, до откровенных пародий на вероучение, — таков диапазон мнений современных немецких поэтов по поводу нравственной чистоты и духовности общества.

Широко представленные в Германии конфессии (протестантизм, католицизм, иудаизм) уделяют вопросам культурного просвещения большое внимание. Так, Немецкая епископская конференция (Deutsche Bischofskonferenz) имеет специальные подразделения, курирующие вопросы искусства и культуры. В частности, этим занимается специальный референт в Секретариате и Комиссия по публицистике (Publizistische Kommission). Непосредственную пропаганду христианского искусства осуществляют издательства и библиотеки, создаваемые при конфессиональных объединениях. Наиболее крупные из них — Объединение Борромойс (Borromäusverein e.V.), Союз Св. Михаила (Sankt Michaelsbund e.V.), Берлинский дом деятелей искусства (Künstlerhaus Berlin e.V.), Фонд Гардини (Guardini Stiftung e.V.) и др. Католическое объединение средств коммуникации (Katholischer Medienverband, KM) располагает 75 журнальными издательствами (в составе которых 133 редакции), пятьюдесятью книжными и 85 специализированными магазинами. В ФРГ насчитывается более 4000 католических библиотек, в фондах которых сосредоточено около 18 млн. различных изданий[163]. Существуют и специальные премии для писателей, осве-

щающих христианскую проблематику. Так, с 1977 г. ежегодно за лучшие религиозные произведения для детей и юношества присуждается Католическая премия детской и юношеской книги (Der Katholische Kinder- und Jugendbuchpreis), дотируемая суммой в 5000 евро. Тем не менее поэзия, — казалось бы, наиболее интимный, способный достучаться до самых потаенных уголков души вид словесного искусства, — и в этом сегменте художественного пространства занимает положение падчерицы. Так, из 225 произведений, присланных на упомянутый конкурс в 2004 г., были рекомендованы к чтению 15. Из них — ни одного поэтического сборника. Отсутствуют поэтические издания и в списке литературы, рекомендованной для чтения в 2005 г. органом Евангельской церкви в Германии, журналом «Евангельский книжный консультант» («Der Evangelische Buchberater. Zeitschrift für Buch- und Büchereiarbeit»)[164]. Журнал «Эхт» («Echt», «Истинно») включил в список (всего 64 названия) душеспасительной литературы (с явно выраженной психотерапевтической функцией — помочь верующему человеку правильно ориентироваться в различных жизненных ситуациях) лишь два издания, содержащие поэтические тексты[165]. Обращение к поэзии происходит чаще всего при составлении календарей и песенников, куда, наряду с каноническими текстами (молитвы, канты и пр.), попадают и произведения современных авторов (А. Цигерт, К. Ульльман и др.[166]

В антологиях духовной поэзии представлены, как правило, авторы, не замеченные крупными издательствами и СМИ. Среди них — А. Шварц (1955), А. Грюн (1945), К. Пайкерт-Фласпёлер (1927), Г. Ридигер (1931), В. Фледдерман (1945), Р. Шмидт (1952) и др. В подобных изданиях печатаются и выходцы из Германии, давно живущие за ее пределами: В. Брунерс (1940) — в Израиле, У. Шаффер (1942) — в Канаде и т.д.

Как правило, эти авторы имеют специальное теологическое образование, многие из них — священно- и церковнослужители. Их творчество, по сути, преследует те же цели — они проповедуют средствами поэтического искусства Слово Божие[167]. Используются самые разнообразные версификационные техники — от традиционных библейских гимнов до современного верлибра, как, в частности в стихотворении В. Брунерса «Иерусалим» («Jerusalem»):

jeden abend	каждый вечер
jeden morgen	каждое утро
wäscht der himmel	небо омывает
deine steine mit	твои камни
feuer, unablässig	огнем, неиссякаем
das licht	свет
auf deinen wänden	на твоих стенах
ohne die glutwäsche	без этого горячего омовения
stürzen deine mauern	твои стены обратятся
ins erfrieren[168]	в руины холода

Тематический спектр современной религиозной поэзии не ограничивается традиционной иудейско-христианской проблематикой (обращение к библейским сюжетам, истолкование христианского учения и пр.). Объектом освещения служат все проявления Творения (природа, любовь, повседневные радости и заботы человека). Так, Г. Ридигер желает потенциальным читателям «на каждый день»:

Gesundheit, viel Kraft und Geduld,	Здоровья, силы и терпения,
ein bißchen Weisheit,	толику мудрости,
Mut zu uns selbst, durchhalten,	мужества, стойкости,
ein Funken Hoffnung,	искры надежды,
eine angenehme Überraschung,	приятных неожиданностей,
gelegentlich abschalten und faulenzen,	время от времени отдыха и ничего неделанья,
fröhlich in den Tag —	приятного дня —
Gottes Segen, Freude und Glück[169].	*Божьей благодати, радости и счастья*

Несколько иные цели преследует светская поэзия, в той или иной степени включающая в свое содержание духовно-нравственные мотивы, сопряженные с религиозным сознанием. Число профессиональных поэтов в Германии, обращающихся преимущественно к данной проблематике, сравнительно невелико[170]. Присутствующие в ФРГ религии воспринимаются интеллектуальной элитой, к которой причисляют себя участники литературного процесса, скорее как элемент культурной идентификации, нежели свойство воцерковленного сознания[171]. Так, по всей видимости, следует трактовать ответы авторов-респондентов (200) на вопрос рабочей анкеты «ваше отношение к религии». Более 90% опрошенных заявили о своей принадлежности к той или иной конфессии. Однако менее 1 % демонстрируют это в своем творчестве. Вообще же, согласно социологическим опросам,

верующими признают себя лишь 50% жителей Германии[172]. Религиозно-нравственная проблематика присутствует в первую очередь в творчестве поэтов старшего поколения, осмысливающего проблемы бытия с позиции собственного жизненного опыта (Д. Ник, Г. Кунерт, Г. Воман, К. Трауш и др.). Одна из наиболее известных поэтесс, слывшая среди верующих выразительницей духовно-религиозных идеалов, — Х. Домин (1909, скончалась 22.02.2006 в возрасте 96 лет). С высоты прожитых лет она выражала умонастроения самого старшего поколения живущих ныне поэтов:

In mir ist immer
Abschied:
Wie ein Ertrinkender
dessen Kleider
von Meerwasser schwer sind
seine letzte Liebe
einer kleinen Wolke schenkt.

In mir ist immer
Glaube,
als sei das goldene Seil
wer es auch auswirft
dem Notrufer
heilig geschuldet[173].

Во мне неизменно
прощание:
Как утопающий
чье платье
впитало тяжесть морской воды
дарит последнюю любовь
маленькому облаку

Во мне неизменна
вера,
словно золотой канат,
кто бы его ни бросил —
в священном долгу перед
терпящим бедствие.

Обозревая прошлое, очищая зерна от плевел, поэты, которым далеко за семьдесят, пишут некую эпитафию-завет, обращенный к тем, кто останется после них.

Извечный символ бессмертия, традиционно изображаемый в образе сухого дерева и пробивающейся рядом свежей поросли, присутствует в коллажном стихотворении Г. Ридигера «Искра надежды»:

Vor Jahren hatte der Herbststurm
einen Baum gepackt, die Krone geknickt,
die Äste zerbrochen.
Kahl ragt der Stamm in den Himmel.
An ihn geschmiegt
die kleine Kiefer:
neues, kräftiges Grün.[174].

Много лет назад осенняя буря
обрушилась на дерево, надломила крону,
повредила ветви.
Голый ствол вздымается к небу.
К нему прижалась
крошка сосна:
новая, свежая зелень.

Последняя строфа — цитата из поэтического сборника Х. Домин «Здесь»:

Nicht müde werden,
sondern dem Wunder
leise
wie einem Vogel
die Hand hinhalten[175].

Устоять,
и чуду
тихо
как птице
протянуть руку.

Религиозная проблематика широко представлена в творчестве Х. Пионтека (1925–2003), Е. Целлер (1923), Э. Борхерс (1926), П.К. Курца (1927–2005), Й. Рединга (1929), Р. Экснера (1929), Д. Кремера (1930), Г. Шрамма (1943 — известен также как автор многочисленных работ, связанных с франконской историей (Бавария), и переводчик поэзии Е. Евтушенко)[176]. Духовно-нравственные искания — характерная черта творчества Р. Прахтля (1950), Л. Штайнгерра (1961), Х. Цибрицки (1961), ученого-теолога М. фон Арндта (1968), пастора протестантского прихода в Саксонии К. Ленерта (1969)[177].

«Мифомономаническая» (М. Браун)[178] медитативная поэзия последнего обязана в немалой степени интересу к изучению теологии, прежде всего, истоков иудаизма и ислама. Как в свое время у Г. Бенна, бежавшего в бессознательность анимализма («О, если б стать на место прапрапредков, комочком ила в теплом болоте»[179]), она — инструмент постижения деперсонализированного праисторического бытия, основанный на внутреннем, сотканном из суггестивных образов и мистических мотивов видении. Растворение в первозданном, преэкзистенциальном анимализме, пантеизме, планетаризме — это и способ иррационального освобождения от знаковых систем «пребывающего в ускорении нашего времени ”Я”» (М. Браун)[180]. Так, лицезрение лишайников под Монте Лоуро в Испании рождает следующие ассоциации с духовным актом творения:

Sie feiern den Ursprung des Atems inmitten der Armut
des Gerölls – graue Priester langlebiger Stämme,
Piloten im Strahlstrom, verkapselt in Sporen,
Codezeichen des Futurs.[181]

Они празднуют первоначало духа среди убожества
осадочной породы — седые жрецы живучих племен,
лоцманы лучевого потока, замкнутые в споры,
шифры будущего.

Не случайно, отмечая всплеск интереса в 1990-е гг. к творчеству Бенна (согласно опросам, проведенным журналом «Гедихт» в 1999 г., он оказался самым читаемым поэтом в немецкоязычном регионе)[182], и к герметизму как таковому, многие объясняют это синдромом «конца века» с его тягой к иррациональному при утрате веры в осмысленное начало[183]. Однако, в отличие от агностицизма Бенна, образы божественного творения имеют в поэзии Ленерта позитивное наполнение. Этим он, равно как и его коллега Л. Штайнгерр, отличается от большинства молодых поэтов-постмодернистов, продолжающих традицию табуизирования религиозной проблематики в послевоенной литературе XX в. Чаще всего к ней обращаются в общем контексте пародирования традиции, как, например, Л. Ратенов в антивоенном стихотворении «Молитва»:

Advent, Advent — ein Englein brennt.
erst zwei, dann vier —
dann liegt der Himmel in der Tür.

Адвент, адвент — горит ангелок.
вначале два, потом четыре —
потом небо упало к двери.

Wärst Du doch davongerennt[184].

Если б ты смог тогда убежать.

Обращаясь к Богу как созидательной силе, Ленерт прослеживает этапы творения в эпоху до грехопадения:

Du sahst das Spiegelbild des schwarzen Himmels unter
Flechtenvorhängen, verstummte Kraft der Eruptionen: die Feuersäule,
die Bergen voranging, das gelbe Gewölk, das sich über Ebenen
wälzte und Tieren ins Hirn kroch, daß sie starben, hatten sich
in Asche und Geröll verloren. Alles war Spur. Die dampfende
Zunge, die Kadaver aufleckte, Gesträuch, und immer klarer
zu erkennen gewesen war, immer zäher im Zeitfluß, hatte
erkaltend ihren Körper gefunden, die Strömung verlangsamt,
war von innen erstarrt in langen Röhren. […]
Ein Echo, wie du selbst, war das Massiv:
abwesendes Umherirren, Abwesenheit des Vulkans[185]

Ты видел отражение черного неба под завесой лишайников, присмиревшую силу вулканических извержений: огненную
колонну, двигавшуюся впереди гор, желтые тучи, расползавшиеся
над равниной и забиравшиеся в мозг зверей, от чего те умирали,
растворяясь в золе и гальке. Все было след. Пышущий
жаром язык, слизывавший падаль, растительность, становился
все заметнее, все устойчивее в реке времени, нашел,
остывая, свое тело, замедлил поток,
застыл внутри длинных труб. […]
Эхом, как ты сам, был массив:
отрешенное блуждание, небытие вулкана

Как неизбежная осознается и сопереживается трагическая ситуация постшестиднева, когда Творец оказывается тенью, исчезающей из человеческой памяти, «как забытое имя»[186]. Но все равно он оставляет каждому надежду на спасение, как это происходит и в стихотворении «Воскресение» Л. Штайнгерра: спасение придет, стоит только «приблизиться к творцу, повесить уныние на крючок мироздания» и представить «неудачи неудавшимися»[187].

Более аскетичен и беспощаден по отношению к современникам М. фон Арндт. Проблема грехопадения в его интерпретации — это проблема нравственного убожества и страусиного зарывания в песок (в данном случае «любования своим зеркальным отражением») и пребывания в блаженном неведении о том, что наша «неспособность испытывать чувство скорби давно обернулась неумением жить и умирать»[188].

Уникальным явлением в новейшей немецкой литературе стало творчество Х. Хюбша. Приняв в 1970 г. ислам, он с тех пор неустанно демонстрирует современному западному обществу этические нормы этой религии:

Warum bin ich noch nicht tot? Nach wie vor zittern
Die morschen Knochen im Neon-Edellicht […]
Kannst doch […]
den Siegelring küssen im Widerschein
Des Platzregens Frieden
Und
Löcher in die Nachrichten bohren.
Ein einfaches Lied singen wie ein Gebet.
Und immer wieder sterben[189].

Почему я еще не умер? Как прежде стучат
Дряхлые кости в неоновом благородном свете[…}
Но ты ведь можешь […]
приложиться к перстню с печатью в отраженьи
Ливня под названием мир
И
Просверлить дырки в последних известиях.
Спеть простую песню как молитву.
И умереть снова.

Если судить по специальному выпуску журнала «Гедихт» «Божественный свет. Религиозные стихи» («Göttlicher Schein. Heilige Gedichte», 2002), то теоретически у каждого поэта можно отыскать произведения, отражающие его отношение к религии, к Богу, а по большому счету — к проблемам нравственности и духовной жизни. В корпусе издания — более 60 авторов. Среди них — несколько поэтов из других стран, что лишь подтверждает общую тенденцию. Поэты принадлежат к разным поколениям (Э. Буркарт — 1922, Н. Блойтге — 1972), представляют разные национальности (И. Ракуса — Словакия), унаследовали разные идеологические взгляды (А. Эндлер, К. Хензель, У. Кольбе — ГДР), являются носителями разных конфессиональных традиций (Саид — Иран, А. Ницберг — Россия), относятся к разным поэтическим школам (О. Пастиор, Ф. Майрёккер — экспериментальная поэзия; К.С. Хенн — поэзия «слэм»), имеют разную степень известности (Р. Гернхардт, Н. Кобус) и занимают порой диаметрально противоположные гражданские и эстетические позиции (К. Марти, Р. Гернхардт, У. Хан, Ю. Нендца, Я. Вагнер). Журналисты находят в подборке «великолепные поэтические образцы религиозной критики» (М. Браун)[190], отражающие всю палитру религиозно-мировоззренческих оттенков (от осторожного скепсиса и крайнего агностицизма до фривольного богохульства). Это проявляется и в комментариях по поводу христианской мифологии, в которой, как отмечает обозреватель журнала «Христос в наше время» («Christ in der Gegenwart») К. Шулер, отыщется все, кроме «незыблемости и непогрешимости»[191].

2.6. Экспериментально-авангардистский потенциал

В 1960–1970-х гг. развитие немецкой литературы определяли масштабные поэтологические концепции, созданные отдельными личностями (М. Бензе, Н. Борн, Р.Д. Бринкман, Г. Хербургер, Я. Карсунке, П. Рюмкорф, Х.М. Энценсбергер, В. Хёллерер и др.). Развернувшаяся широкая дискуссия о роли и характере современной поэзии (в первую очередь экспериментальной и социально ангажированной) способствовала повышению ее статуса в жизни общества. В 1980-х — начале 1990-х гг. ситуация кардинально меняется. Эпоха правления консерватора Г. Коля фактически свела до минимума, во всяком случае, отправила в андеграунд социально активную поэзию. Несмотря на сетования авторов: «нам нужна новая поэзия» — название стихотворения Я. Фактора, в котором содержится целая

программа, определяющая вектор развития лирического жанра[192], — последний продолжает «влачить серое существование в рамках литературы “мейнстрим”»[193]. Традиционно культивируемые в Германии экспериментальная и интеллектуальная поэзия не дают исключений. Их иногда называют элитарными. Эпитет отражает тот факт, что в силу сложности восприятия такая литература имеет чрезвычайно узкий круг ценителей. Один из приверженцев жанра, У. Штольтерфот, признается, что читатели его стихов — в своем большинстве коллеги по литературному цеху.

Попытки возродить в начале нового тысячелетия былой интерес к языковым экспериментам в поэзии не увенчались успехом[194]. Последняя заметная инициатива писателей экспериментальной направленности, так называемый «Билефельдский коллоквиум “Новая поэзия”» (Bielefelder Colloquium Neue Poesie), прекратил свое 25-летнее существование в 2002 г. В числе наиболее известных авторов, тяготеющих к лингвистической поэзии, или поэтической лингвистике[195], — О. Гомрингер, О. Пастиор, Э. Эрб, Ф. Мон, П. Вюр, Й. Древс, К. Риха, Г. Яппе, Т. Клинг, Ш. Дёринг, Л. Ратенов, Я. Фактор, У. Дреснер и др. Приверженцы языковых экспериментов группируются вокруг нескольких издательств. Самое крупное среди них —«Урс Энгелер» («Urs Engeler Editor»). В числе немногочисленных журналов экспериментальной направленности — «Перспектива», «Coitus Коитус» («Coitus Koitus»), «Экспериментелле тексте» («Experimentelle Texte»), «Йе» («Ye»).

Обширная библиография экспериментальной литературы собрана исследователем К. Шольцем. Более 1000 названий (включая литературу по авангарду, конкретной, визуальной и звуковой поэзии представлены на сайте издательства «Урс Энгелер»[196], а также в публикациях издательства «Гертрауд Шольц» («Gertraud Scholz Verlag»). Известен своими исследованиями в области экспериментальной литературы университет г. Зигена, издающий среди прочего журнал «ДИАГОНАЛЬ» («DIAGONAL. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule Siegen»). Это в немалой степени обусловлено тем обстоятельством, что работу возглавляет профессор университета и поэт-экспериментализт К. Риха. Следует отметить, что исследования в этой области за последние 15 лет, по сравнению с 1960–1980 гг., значительно сократились. Примечательно и то, что работы немецких авторов теряются среди аналогичных англоязычных, французских и итальянских исследований. Начиная с 1991 г. штутгартское издательство «Реклам» предприняло ряд переизданий известной антологии О. Гомрингера (1972 г.) «Конкретная поэзия» («Konkrete Poesie»). Как известно,

наряду с визуальной поэзией, это наиболее востребованное направление экспериментальной литературы второй половины XX в.[197], причисляемое к разряду неоавангардного искусства[198]. Представление об интенсивности литературного творчества и развернувшейся вокруг него дискуссии, в которой принимали участие как сами авторы (М. Бензе, Х. Хайсенбюттель, О. Гомрингер, Р. Дёль, К. Бремер и др.), так и критики и литературоведы, дает насчитывающая в общей сложности 370 названий библиография, составленная К. Шольцем[199]. Тем не менее, пережив период бурного развития в 1960-е гг., она уже в середине 1970-х сошла со сцены так же быстро, как и появилась. Хотя в начале 1980-х гг. заговорили о перспективах развития постконкретной поэзии в международном масштабе, исследования этого феномена в 1990-х гг. резко сократились[200]. Это может служить индикатором степени интереса к нему в общем контексте современного литературного процесса. О. Гомрингер как бы выносит окончательный вердикт историческому бытованию этого литературного явления, констатируя, что авангард, если под ним понимать чисто эстетическую и поэтологическую программу, выполнил свою задачу. Теперь наступил следующий шаг: знакомить с этим искусством широкую публику, включая школьников, дабы обострить языковое восприятие читателей[201]. Те же задачи ставит перед собой и вышедшая в 1996 г. в том же издательстве антология «Визуальная поэзия» («visuelle poesie»), в которой прослеживается эволюция родственного конкретной поэзии жанра. В числе 15 авторов из разных стран мира — живущие в Германии К. Клаус, К.П. Денкер, Й. Янзен, К. Риха, З.Й. Шмидт.

Историко-литературный срез экспериментальной поэзии содержится в регулярно переиздававшейся с 1978 по 2002 гг. штутгартским издательством «Реклам» антологии «Немецкая поэзия без смысла» («Deutsche Unsinnspoesie»), в серии «Звучащие знаки» («Klangzeichen»). Составитель последней, один из самых молодых «звукописцев» М. Ленц, дает представление о специфике бытования жанра в разное время. Так, во втором томе серии «В свободном полете за вопросами» («Freiflug für Fangfragen: 103 Alphabetgedichte mit 26 Versalcollagen». Wien, 2004) присутствуют старые и новые тексты классика звуковой поэзии Ф. Мона. Поэт, в частности, использует в качестве формообразующего принципа технику «алфавитного стихотворения», оформившегося в самостоятельный жанр экспериментальной литературы. Среди его создателей — Э. Яндль, И. Кристенсенс, М. Клаудиус, Ф. Мон, О. Пастиор. Главная цель констелляций — смысловая провокация, выражающаяся

главным образом, в алогичном снятии ожидания. Она достигается с помощью аллитерации, моновокализма и пр. в разнообразных синтаксических цепочках-перечислениях, построенных с привлечением всевозможных пластов лексики (от обиходного словаря до заимствованных слов и имен собственных):

höchst	в чрезвычайном
hingerissen	восторге
hievten	орды
horden	белобрысых
hellblondierter	подтяжек
hosenträger	подняли
himmlers	исполинскую
hünenhaften	котлету
hackbraten an	гиммлера
herrenlosem	на
hakenkreuz	бесхозной свастике
opphopp aus dessen	оппа из ее
hypertropher	гипертрофированной
handelsspanne ehe	торговой наценки прежде чем
handverlesene	избранные
hoheitsträger	носители власти
hocherhobenen	с высоко поднятой головой
hasenfußes seinen	успели помешать
hirntod	почить его мозгу.
hintertrieben.	мозоли
hühneraugen	услужливо
hospitierten	присутствовали у
hilfsbereit am	виселицы
hebelgalgen[202]	

В свое время большие надежды на внедрение «poésie impersonelle» a là Лотреамон возлагались в связи с изобретенной в конце 1950-х гг. в продолжение информационной теории М. Бензе «компьютерной поэзией» («Computerlyrik»), сочинявшейся по принципу сюрреалистического «écriture automatique». Тем не менее языковые эксперименты, в основе которых лежат принципы конкретной и визуальной поэзии, и которые опираются на возможности современных цифровых носителей, не выходят сегодня за рамки маргинального явления. Как полагает К. Шведес, сравнение классических текстов со стихами молодого поколения экспериментalистов дает все основания утверждать, что развитие жанра завершено[203].

Интерес читателей к искусству, создаваемому с помощью вычислительной техники и существующему лишь в компьютере, несоизмеримо меньше того внимания, которое уделяют этому достаточно новому явлению исследователи[204]. Сохраняя статус маргинального явления, оно обслуживает лишь узкий круг самих производителей экспериментальной литературы. На вопрос рабочей анкеты «что значит для вас Интернет?» более 100 респондентов, — как авторов, так и читателей — единодушно указали на его информативно-коммуникативную функцию, отказав в функции эстетической. Любопытно отметить прикладной характер «Электронного словаря рифм» («Elektronisches Reimlexikon»), содержа-

щего 50 тысяч рифмующихся словоформ, вышедшего в издательстве «Реклам» в 2001 г. с многообещающим текстом на обложке: «легкая в обслуживании программа позволит сочинять самые замечательные стихи». Претерпела изменение и эстетическая функция используемых компьютерных технологий. В частности «изобретатель» так называемой «ЛАкОМишЕ ПоЭйзи» (LAkOMischE PoEysieh) Г. Мельцер (1967) визуализирует с помощью компьютера всевозможные буквенные инсталляции, предназначенные для восприятия в Интернете. Заданная функция целиком определяет форму и содержание подобной поэзии: восприятие не должно вызывать затруднений. Исходя из того, что язык в современном обществе все более упрощается, а современный человек не имеет времени для чтения, создатель подобных инсталляций прибегает к наглядным, редуцированным формам. Он полагает их выражением сути и принципов поэзии, которые заключаются, по его мнению, в концентрации содержания, краткости, лаконичности и простоте вплоть до сведения текста к нулю, т.е. к молчанию. По сути, подвергается профанации так называемая поэтика молчания. В свое время она стала объектом критики со стороны В. Хёллерера в связи с творчеством П. Целана[205]. Доведенная до логического конца в конкретной поэзии, она подытожена в известном стихотворении О. Гомрингера:

schweigen schweigen schweigen	молчать молчать молчать
schweigen schweigen schweigen	молчать молчать молчать
schweigen schweigen	молчать молчать
schweigen schweigen schweigen	молчать молчать молчать
schweigen schweigen schweigen[206]	молчать молчать молчать

Своеобразную точку над i в этой дискуссии поставил известный поэт того поколения К. Риха в своей пародии на стихотворение, получившей название «молчание гомрингера»:

schweigen schweigen schweigen	молчать молчать молчать
schweigen schweigen schweigen	молчать молчать молчать
schweigen **gomringer** schweigen	молчать **гомрингер** молчать
schweigen schweigen schweigen	молчать молчать молчать
schweigen schweigen schweigen[207]	молчать молчать молчать

Для современных любителей языковых констелляций игра на уровне слова, буквы, грамматической структуры продолжает служить определяющим художественным признаком текста. Так, у Г. Мельцера:

gedankenstrich	тире
-	-
zum lachen	смех
h h h	x x x
friedhof	кладбище
Ttttttttttttttttttttttttttttttttt ttttttttttttttttttttttttttttttttt ttttttttttttttttttttttttttttttttt […]	В оригинале обыгрывается сходство начертания латинской буквы t в слове tot (мертвый) с крестом.
beim zahna a a a a a […] a arzt	у зубно о о о о о […] о ого врача

Как свидетельствует создатель ЛАкОМишЕ ПоЭйзи, необычное сочетание прописных и строчных букв в названии, основой которого послужило словосочетание «лаконичная поэзия» («lakonische poesie»), призвано привлечь внимание читателей и подчеркнуть его смысловую амбивалентность. В зависимости от расстановки ударений в нем можно обнаружить комбинации различных слов (komisch, sieh, ey sieh и т.д.), как бы вводящих читателей в содержание предлагаемых ему текстов, пародирующих стиль конкретной поэзии. Однако сохраняя ее главный принцип, согласно которому форма стремится стать содержанием и наоборот, современный постмодернисткий подход выхолащивает суть пародируемой формы (уравнять в правах слово как физический феномен с соответствующим рефе-

рентом) и вводит эксперимент в обиход развлекательной литературы: стихи должны не поучать, но развлекать.

Об использовании возможностей электронного пространства в эстетических целях заговорили уже в 1970-е гг., задолго до того, как компьютерная графика стала обиходным явлением[208]. Подобный принцип синестезии широко применяют дюссельдорфский поэт А. Вайгони и художник Х. Иеронимус из г. Арнсберга (Зауерланд, Нордланд-Вестфален). С помощью новых цифровых технологий авторы пытаются органично соединить в своих книгах («Нежилой дом» — «Unbehaust». Halle, 2003; «Фасцикель» — «Faszikel». Neheim, 2004) изобразительный и текстовой ряд, подобно тому, как в свое время это делал на примитивном с точки зрения современного прогресса уровне Й. Гуттенберг, видевший в книге произведение искусства, являющее неразрывное единство формы и содержания. Описывая картину с помощью буквенной графики, авторы как бы переводят полотно в иную плоскость, одновременно раскрывая пространственную глубину языкового материала посредством изменения оптической картины дигитального графического видеоряда во времени[209]. По сути, подобные эксперименты продолжают традиции визуальной поэзии от барокко («фигурные» стихи») до авангарда XX в. (русская трансментальная поэзия Ильязда, оптофонетика «плакатных» стихов Хаусмана и т.д.)[210]. Подобные фигуры создает, например, поэт из Кобленца А. Нога (1968):

```
+          D                    D
+          em          i e g e g e n ü b e r
F          dess                spen
+          enBli               denS
I          cksich              cha
+          trübtw              tten
N          irdes               noch
+          schw                eh  ed
A          arzm                er  Sc
+          itof                ha  l l
L          fen                 ve  rs
+          enL                 an  de
E          idern               tim Ohr[211]
```

Читатель должен приложить некоторое усилие, чтобы прочесть сентенцию «КОНЕЦ

Томучьейвзглядзатуманиваетсястановитсятемносоткрытыми веками

Тенапротивдаряттенипреждечемзвуковоестихотворениеисчезнетвухе».

Более широко в современной Германии бытует имеющая давнюю мировую традицию (в частности, стихи-партитуры эпохи барокко) звуковая поэзия (Lautpoesie, другие названия: сонорная, акустическая, фонетическая, саунд-поэзия). Среди самых известных ее предста-

вителей — О. Пастиор, М. Ленц, В. Лаубшер, Э. Шталь, Й.А. Ридль, К.Ф. Клаус, Х. Геерккен, И. Боймер, Э. Шиппер и др.[212] Следует отметить, что звукопись занимает важное место в арсенале поэтических средств у всех без исключения авторов. С ее помощью достигается, как правило, точность восприятия, сгущение языкового материала, единство смыслового и звукового образов. «Для меня много значит звук, декламация; так я могу проверить звучание и ритм моих стихов»[213], — свидетельствует, в частности Т. Неш. А. Вайгони, воспринимающий языковую материю на уровне физического ряда, пытается достичь того же эффекта у слушателя. Он, по выражению М. Хагедорна, как бы «вкушает язык, пробует его на зуб, сосет, подобно леденцу, вкладывая в текст ассоциативную фантазию и наслаждаясь экспрессивностью декламации»[214]. Главное для поэта — не игра со звуком как таковым, а точность чувственного восприятия и сила суггестии. Вайгони рассматривает свою поэзию как провокацию, посредством аллегорической заостренности и аналитической точности одномоментных образов снимающую у читателя / слушателя всякие иллюзии по поводу привычных семантических связей. Язык, по его мнению, «обязан выплевывать правду, хочет он того или нет». Поэт полагает, что поэзия — «второй полюс обескровленной ментальности, призванный предотвращать нивелирование личности в эпоху глобализации». Язык — «универсальный способ коммуникации, данный человеку от бога», — и поэтому задача поэта — «совершенствовать его путем соединения метафизического с земным». Идеальным для Вайгони представляется стихотворение, «в котором предметное и трансцендентное сливаются воедино в различных смысловых плоскостях, рождая истинное целое»[215]. Этому подчинены все эксперименты поэта со словом:

am Ufergestrüpp des `Süssen Sees`	в прибрежных зарослях `Сладкого озера`[217]
schlingen sich Algen um	водоросли обвиваются вокруг
die Totenstarre des Determinismus	мертвой неподвижности детерминизма
Wahrheit ist eine bewegliche Metapher	правда — подвижная метафора
im eutrophen Gewässer […]	в питательной водной среде […]
in die Waagerechte gekippter Halbmond	лежащий на боку месяц
Re–Vision eines mit Hammer & Sichel ein	пере-смотр высеченного серпом и молотом о
gemeisselten Umrisses einer geschichtlichen Figur	чертания исторической личности
welche bereits in die verklärte Ferne	уже задвинутой в просветленную
des bewussten Horizonts gerückt ist…[216]	даль известного горизонта …

К.М. Рариш, придающий большое значение смыслоразличительной функции звукописи, разъясняет это на примере своего сонета «Лихорадка»:

1. Krank wie der Arzt, der seinen Arzt nicht fand, 2. und der, um nicht verzweifelt zu verenden 3. in seiner Gruft von steilen Bücherwänden, 4. sich aus dem schweißgetränkten Bettuch wand;	Больной, как врач, не нашедший врачевателя, и, чтобы не погибнуть от отчаянья в своем склепе из высоких книжных стеллажей, сам себя перевязав пропитанной потом простыней;
5. krank wie der Arzt, der sich mit eigner Hand 6. die Wunden öffnet, um die Not zu wenden, 7. und nun, geschält aus blutigen Verbänden, 8. sein Fleisch verbrennen fühlt im Wüstensand:	больной, как врач, что собственной рукой открывает себе раны, чтобы отвести беду, и теперь, сняв окровавленные повязки, чувствует, как горит его плоть в песке пустыни:
9. So hör ich plötzlich Engelschöre loben 10. den Herrn und Friedenspsalmen Balsam träufen 11. auf meine Schwären; mild ertönt von oben	Я внезапно слышу голоса ангелов, славящих Господа, а псалмы о мире льют бальзам на мои нарывы; сверху приятно звучит
12. Musik, um Labsal auf mein Haupt zu häufen, 13. bis eine Stimme feist zerquatscht den Wahn: 14. o weh! Es war nur Radio Vatikan[218].	музыка, проливая усладу на мою голову, пока вдруг какой-то голос грубо вырывает из бреда: о боже! То был лишь голос Ватикана в эфире.

Граница между двумя частями сонета прочерчена с помощью рифмообразующего гласного «a» (строки 1, 4, 5, 8, 13, 14), который проходит ассонансным лейтмотивом в составляющих сюжетную канву стихотворения ключевых по значению словах «krank» (больной), «Arzt» (врач), «Friedenspsalmen» (псалмы о мире), «Balsam» (бальзам), «Labsal» (услада) и «zerquatscht» (разбалтывает). Смысловую нагрузку несет и дифтонг «ei»: sein (свой) — verzweifelt (в отчаянье) — steil (отвесный) — schweiß- (пот) — eigner (собственный) — Fleisch (плоть) — feist (толстый, жирный), служа водоразделом между двумя частями сонета. В катренах слова с этим дифтонгом выражают отчаяние, в терцетах наблюдается резкий переход к ироническому пуанту. Те же функции выполняют слова с гласным «o»: в первой части — «Not» (нужда), во второй (в качестве иронического утешения) — «loben» (восхвалять) — «oben» (наверху)[219].

Современное звуковое стихотворение (Lautgedicht), базирующееся на разрушении привычных связей на уровне слова путем редукции семантического поля до отдельных фонетических единиц и создания из них нового смыслозвукового пространства, продолжает традиции авангардных течений начала XX в. (прежде всего, дадаизма) и послевоенных художественных исканий (леттризм, конкретизм, минимализм, концептуализм и т.д.). Считается, что самое знаменитое немецкоязычное звуковое стихотворение создано К. Швиттерсом. Речь идет о так называемой «Прасонате» («Ursonate»)[220], в основу которой положено случайно замеченное Р. Хаусманом в 1918 г. звуковое сочетание «fmsbwtözäupggiv», породившее четырехчастную композицию с продолжительностью исполнения в 42 минуты.

Неповторимые брюитистские звуковые образы создает в так называемых «естественнозвуковых стихах» (Naturlautgedichte), уравнивающих в правах человеческие и природные фонетические комплексы, поэт Г. Яппе (1938). Цель его звуковых композиций, списанных в прямом смысле (речь идет о магнитофонной записи) с живой природы во всех уголках земли от Скандинавии до тропиков («Диалог Север-Юг», «Nord-Süd-Dialog». WDR III, 1984), — научить слышать и понимать не признающий национальных границ язык не придуманных человеком звуков. Так, в цикле «Четыре времени года», «Die vier Jahreszeiten». ORF-Kunstradio. 16. 06.1988) экспонируется звуковая картина каждого с присущими тому признаками (капель, гроза, ветер, снег и т.д.). Запись «На тысячу голосов» («Mit tausend Zungen». ORF-Kunstradio. 11.06.2000) — своеобразная орнитопоэтическая[221] энциклопедия, запечатлевшая голоса птиц, вмонтированные в звуковой контекст, выбранный автором композиции таким образом, чтобы продемонстрировать единую природу звукового космоса нашей планеты.

Как продолжение в новейшей немецкой литературе традиции взаимозамещения художественных средств, традиционно используемых разными видами искусства, может рассматриваться творчество поэта, музыканта и художника В. Лаубшера. Подобную швиттеровской звуковую композицию представляет собой, например, его провокативно-пародийное стихотворение «О немецкой поэзии. Вариации на тему»:

I. (4/4-Takt)
On ditsch Posai/wirsu gellelei/ föll vergobei/ oof tüfforei/
öinsichtei wör-/tein mussien.
II. (4/4-Takt)
Öndor-Dotschorposo/wörsdü-gollotollo/fölli-vergeibeno/
tiefor-onnisichtor/wori-taijanmossen.

III. (4/8-Takt)
In daitsch poisie wissu/gelle lelli fölli/ vergaibeni aufi/
taifi ainisotti/ woritaijan missen.

IV. (6/8-Takt)
In daitsch poisie wissu/gelle lelli fölli/vergaibeni aufi/
taifi ainisotti/woritaijan missen.

V. (3/8-Takt)

Andoitschi/Poosai/waduge-/laaglei/fölli ver-/gaablei/
uff-tiefor/onisik/wattaran/massen.

Thema (3/8-Takt)
In deutscher Poesie/wirst du ge-/legentlich/
völlig ver-/gebens auf/tiefere/Einsichten/warten/müssen[222].

Тема (размер 3/8)
В немецкой поэзии / тебе по слу-/чаю придется совершенно
на-/прасно ждать / более глубоких / смыслов

Давнюю традицию в немецкоязычной поэзии имеет практика написания текстов, имитирующих те или иные музыкальные произведения, другими словами, игра со звуком в целях воспроизведения языковыми средствами тональных композиций. Так, в одном из стихотворений, описывающем органную пьесу Баха, А. Хольц в свое время пытался перевести язык музыки на язык слов, используя звукоподражательные слова и выдерживая определенный ритм, деля стихи условно не на строки, а на такты:

Das
wogt,
[...] das wallt, das ballt, das
schüttert,
das stöhnt, das fönt, das dröhnt, das
rüttert,
das quillt, das schwillt,
das flutet, das rollt, das klimmt, das grimmt, das glutet, das grollt,
das stürmt, das türmt, das strafft, das quaddert, das blafft, das klafft, das quürmt, das hadert,
das tost, das tobt, das flammt, das
saust,
das spornt, das zornt, das dornt, das
graust[223].

К. М. Рариш, называющий себя учеником Хольца, попытался передать фрагмент абсолютной музыки, переложив на слова трио для фортепьяно g-moll op. 15 Nr. 2 А. Рубинштейна: Ich frage dich, du musst es mir sagen — u `- u `- / u `- u u `- (u)[224].

В. Лаубшер, используя элементы додекафонической техники, «дописывает» за А. Шёнберга средствами немецкой просодии его сюиту для фортепьяно № 25, восполняя опущенные композитором части, присущие барочной сюитной традиции:

INTRADA
Fatt fatt – – / Taffel laaf aftul Laffelfaff
full – – full full / Luffel luuf tull tuttel Fulf
töll – töll [töll – / Löttel fööft tööf tatatöö
titt – titt – titt / littelittel tillt filli tiff
uff uff – uff – / Tulfluffel tuuft tututää! […]
(исполняется в строго пятикратном размере)

FANTASIA I
Ptz.
Prtz lls.
Lülls prittitz
Prititzja Lülleis […]
FANTASIA II
F – h` – löll. Pf – hh` – kttn. W` ffn` – pritt?
(полугласные с апострофом резонируются)

PADUANA
Lölls Plautbök, lestruzauls,
skurrat Bayt pfaterstomb,
houwa Pentz Zijat. […]

AIR
Möols mossul pautor / solaum topoor
laums röpot löösaum rotaup
söömol porot tauroop. […]
(исполняется как псалм в трех различных модусах, в темпе восьмых, где удвоенные гласные — одна четверть. В конце строки и перед слешем — пауза, равная одной восьмой)[225].

Приверженец так называемой «переложенной на музыку экспериментальной поэзии» («vertonte experimentallyrik») А. Вагнер рассматривает ее (как в свое время А. Хольц) в качестве возможной «точки пересечения»[226] музыкального и словесного искусства. В качестве примера можно привести цикл «На грани» («borderline-zyklus»), созданный поэтом в соавторстве с кёльнским композитором Р. Вернером. Композиция представляет собой симбиоз импровизации в стиле атональной неоджазовой музыки на тему поэзии фрагмента — (fragment-) lyric, построенной по известному принципу амбигидности (смысловой бивалентности), и сценического действа, призванного прояснить содержание с помощью пластики тела:

sehr weisz faellt aus den wolken	чрезвычайно белый падает с небес
ausgezehrt ein narr das jahrhundert	истощенный глупец век
beginnt tonlos kontrapunkt	вступает беззвучно контрапункт
schlaegt auf den eisengewebten	бьет по железному
teppich die schoene lacht liebt	ковру красавица смеется любит
laessig gelehnt ((mag sie sein	небрежно прислонясь ((будь она
eine illumination zwischen	иллюминацией между
notorischen szenen verunsichert	известными сценами смущена(но)
zittern ihre haende die himmel	дрожат ее руки опьяневшие
dicht berauscht))[227]	небеса))

Довольно известна в современной поэзии тактометрическая практика имитирования известных музыкальных мотивов (размеров), как классических, так и эстрадно-песенных жанров. Так, Д. Грюнбайн последовательно строит просодию стихотворения «Биологический вальс» на размере 3/4:

8tel 8tel || 4tel 4tel 4 || 4tel 4tel 4tel || 4 4 4 || Halbe
Zwischen || Kapstadt und || Grönland liegt || di-ie-ser || Wald
Aus Be- || gierden, Be- || gierden die || ni-iemand || kennt
Wenn es || stimmt, daß wir || schwierige || Ti-iere || sind
Sind wir || schwierige || Tiere weil || ni-ichts mehr || stimmt[228]

Широко использует подобную технику ХЕЛЬ. Среди его стихов, помимо кантат, английских сонгов, французских шансонов, латиноамериканских танго, чешских полек и пр., имеются экзотичные стилизации народных песен, в частности, цыганских:

4 4 || 4 4 || 4 4 2
Meine jahre geb ich dir
4 4 || 4 4 || 2
doch du lachst mich aus
4 4 || 4 4 || 4 4 || 2
Trage lumpen auf dem leib
4 4 || 4 4 || 2
hab kein mehl im haus

или корейских:

4 8 8 || 4 4 || 4 8 8 || 2

Was soll ich sagen was soll ich tun

4 4 || 4 8 8 || 4 4 || 4 4

gras der ebenen schnee der berge

4 8 8 || 4 4 || 4 8 8 || 2

Was soll ich sagen was sol lich tun

4 4 || 4 4 || 2||2||

wolken regen särge (Размер 2/4. 2 = ½, 4 = ¼, 8 = ^{1}/8).[229]

В последние годы все большее распространение получают публикации, сопровождающиеся аудиокассетой либо компакт-диском. Все чаще аудиокнига («Hörbuch») приобретает характер самостоятельного издания. Интерес к подобным способам подачи литературного материала постоянно растет, о чем свидетельствует акция 2-го канала радиовещания земли Гессен, проводимая совместно с «Биржевым Союзом Немецкой Книготорговли». С 1997 г. «Биржевой бюллетень немецкой книготорговли («Das Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel») публикует список бестселлеров («hr2-Hörbuch-Bestenliste») в этом жанре.

Подобные аудиоиздания выполняют две функции. Во-первых, они более удобны, поскольку значительно упрощают процесс рецепции. Обычно тексты начитывают сами поэты, что минимизирует возможность субъективной интерпретации со стороны читателя. Замысел автора доносится наиболее полно на уровне звуковой формы. Одновременно аудиопубликация служит выражением эстетической функции, присущей изустной форме словесного искусства. Как отмечает одна из участниц вышеупомянутого конкурса У. Хан, когда «стихи попадают в рот, они обретают звуковую плоть и получают совершенно иное качество»[230].

Наиболее полным воплощением синестезии в рамках поэтического жанра может служить так называемое «живое стихотворение» (Livegedicht). В широком плане — это акционистская поэзия, сочетающая слово и жест (ср. жестовую технику Брехта и др.). В немецкоязычном регионе в 1990-е гг. в связи с всплеском интереса к искусству «перформанс» этот жанр получил развитие в так называемой поэзии «слэм» («poetry slam»)[231].

Полиграфическое оформление книги, прежде всего, должно отвечать интересам как изготовителя (привлечь внимание к своей продукции в условиях жесточайшей конкуренции со стороны аудиовизуальных СМИ), так и потребителя (учитывать «кинетику чтения» — А. Вайгони)[232]. В зависимости от назначения печатного издания, в целях максимально эффективного использования времени «мысленному проектору в мозгу читателя»[233] благодаря чередованию изобразительного и текстового материала задается та или иная скорость. Однако полиграфический компонент традиционно имеет и эстетическое значение. В 1919 г. австрийский поэт-экспрессионист Рольф Хенкль под впечатлением от выставки работ своего соотечественника, художника Уриеля Бирнбаума, создает произведение под названием «Уриель Бирнбаум. Проба» («Uriel Birnbaum. Ein Versuch»). В нем Хенкль попытался перевести «музыку красок» в третье измерение, а именно, на язык слов, адекватный

изображаемому предмету. Поэт использует всю гамму цветовой / световой атрибутики, восполняя недостающие сегменты авторскими неологизмами[234]. Как попытка стереть грань между искусством слова и живописью может рассматриваться и трагедия «Солнечное затмение» («Sonnenfinsternis») А. Хольца, где значительное место занимают монологи и диалоги, представляющие собой по существу словесные «клоны» живописных полотен. Интерес Хольца к созданию языковых парафраз на основе произведений изобразительного искусства заметен уже в первой редакции его поэмы «Фантазус». Помимо описаний реальных картин и скульптур, поэт очень часто живописует словами видимые или вымышленные им образы, стремясь запечатлеть в них статику мгновения.

Практика сочетания текстового и изобразительного ряда имеет в современной немецкой поэзии широкое распространение. Иногда к уже готовым стихам подбираются картины. Они не просто иллюстрируют текст, но, как в частности у Х. Лёффеля, играют роль аккомпанемента (Begleitstimme), более того — контрапункта (Kontrast), как в сборнике стихов «Меняющееся освещение» (Wechselnde Beleuchtung. Gedichte mit Bildern des Stuttgarter Malers Manfred Henniger. Biberach, 1998). В других случаях, как, например, у Р. Диттриха («Груз своих дней», Gewicht ihrer Tage. Gedichte mit Zeichnungen von Michael Blümel. Schweinfurt, 2001), картина, напротив, служит источником вдохновения для написания того или иного текста. Порой такое разграничение оказывается невозможным, поскольку сборник стихов с включенными в него картинами представляет собой плод совместного творчества, как, например, в книге поэтессы С. Мюллер и художника Ф. Шелера «Дождива» (Die Regnerin. Gedichte. Magdeburg, 1998)[235].

Используя традиционный прием звукоподражания (Lautmalerei), В. Лаубшер создает «словесную галерею» из картин Х. Миро, М.С. Эшера, Г. Базелица, В. Кандинского и П. Клее, как, в частности в «Чирикающей машине Пауля Клее»:

Djö-djö-djö zickewitt. Luitnit luitnit.
Djö – djö gillkiwitt t-t-t suitsit.
Djö – dijeeh t – t – t grrr – ßihirrr ß-ß-ß-ßihirrruju.
Üjü – üjü kjeckeck keckeck. Üjü hiejed: biddidd.
Gugüh – gjuck gugüh-gjuck degge.
Djö – dijehh t-t-t grrr – ßihirrr ß-ß-ßßihirrruju.

Gddd-gddd-gttt giddewitt düggelütt.
Hödi-jüh dügge-lüh dügge-lüh krätzewett.
Djö – djö gillkiwitt t-t-t suitsit.
Daa-zittzitt daa-zitt-darütt darütt darüh-zittzitt.
Zitt-zitt-zitt zitzia-ritzja switzia-mia.
Djö-djö-djö zickewitt. Luitnit luitnit[236].

Как известно, после второй мировой войны немецкая литература получает новые импульсы из-за океана[237]. Наибольшее влияние трансатлантического просодического импорта (блюз, рок, бит) испытало творчество Р.Д. Бринкмана, Х. Хюбша, П. Бёмера, В. Вондрачека, стоявших у истоков немецкой поп-поэзии и «новой субъективности» и лишивших

литературный Парнас ореола элитарности. В 1980-е гг. американская рок-музыка (не без влияния ее рецепции в творчестве Р.Д. Бринкмана) вдохновляла представителей альтернативной литературы в ГДР (Т. Бёме, М. Вюстефельд[238] и др.). Тематика и просодия рока (показ в бесконечных вариациях и коннотациях того, как рушится в своей бессмысленности и бессистемности современная цивилизация) прочно вошла в поэзию поколения, воспитанного на этой музыке и впитавшего ее дух, как-то: внешнее подражание известным исполнителям, протестный пафос, ориентация на устное исполнение. Так, А. Остермайер в стихотворении «Всегда в моих мыслях» («Always on my mind» — слова из известной композиции Э. Пресли) кружит по жизни, как «по кольцу в авто»[239], чтобы констатировать:

die welt egal	мир все равно
wo ich bin sich dreht	где я кружится
denn du bists die sie für	ведь это ты его
mich bewegt[240].	мне кружишь.

Д. Грюнбайн в тех же тонах призывает потенциального читателя быть настороже, хотя самому поэту a priori «ясно, как день», что того все равно «одурачат», поэтому:

Du musst nicht	Ты не обязан
schneller sein oder cleverer.	быть проворнее или умнее.
(Das gehört hier dazu).[241]	(Здесь так принято).

Получают популярность и новые поэтические формы, пришедшие из американского музыкально-языкового ареала (рэп, техно, хип-хоп и др.), посредством вариации ритмов вырабатывающие индивидуальную тактометрическую просодию:

Sinnesscha*r*fe Kli**n**gen spl**i**tten ***S***ake F**i**let,
sp*a*lten ***S****a*sh**i**mi, schl**i**tzen ***S***uri**m**i.
Blütenwe**i**ßer Re**i**s taucht in Kikkom*a*n ***S***oj*a*.
*A*lgen L*a*gen w**i**ckeln s**i**ch um Goodies *á la* C*a*lifornia.
M*a*k**i**s dr**i**ppen vom D**i**ppen. — N**i**g**i**r**i**s s**u**ppen.
W**i**r n**i**ppen an N**i**ppons L**i**ppen b**i**s t**i**ef **i**n d**i**e **P**u**pp**en.
Po**pp**en fl*a*schenweise **P**i**p**er. K**i**ppen Gläser aufm Te**pp**ich. —
D*a*nn w**i**eder ***S***t**i**ckyRice mit Chop***S***t**i**cks **i**n kom**p***a*kten **P***a*keten[242].

2.7. Традиционные жанры в современной поэзии

Отличительным признаком немецкоязычной поэзии последних двух десятилетий служит отсутствие единого формообразующего стандарта. В середине 1980-х гг. произошла очередная смена поколений. В результате, как отмечают многие исследователи, поэзия «зазвучала во всем многообразии голосов»[243]. Хотя верлибр продолжает оставаться главной составляющей поэзии «мейнстрим», он утратил эталонный характер, а вместе с ним и главенствующее положение, которое занимал на протяжении многих десятилетий (1950-е — 1980-е гг.). До недавнего времени (середина 1980-х гг.) лишь немногие, — в основном, поэты старшего поколения, — предпочитали выражать свой творческий потенциал преимущественно в строгих классических формах (ода, сонет, секстина, канцона, газель, баллада и др.). По словам К.-М. Рариша, они считались анахронизмом «в эпоху так называемой “многофункциональной поэзии”, поэм-однодневок, которые за пять минут сочиняются и за пять секунд распродаются»[244]. Сегодня опять входят в моду терцины, элегии, секстины, канцоны, мадригалы. Правы оказались и немногочисленные приверженцы сонета (Р. Вольлебен, К.М. Рариш, Э.Ю. Драйер, ХЕЛЬ, Б. Ланге, Л. Клюнер, М. Поль, М. Кёппель), объединившиеся вокруг издательства «Вольлебен», убеждены, что этому жанру уготован долгий век, и к нему будет обращаться еще не одно поколение поэтов. Любопытно отметить, что именно сонет остается самой распространенной твердой формой в современной немецкой поэзии[245]. Подавляющее большинство авторов полагает, что сонет пригоден для выражения всей гаммы человеческих чувств. Произведения, создаваемые в форме сонета, доказывают его неограниченные возможности вместить в себя всю современную проблематику[246]. Так, Х.-Ю. Шлюттер еще в 1979 г., говоря об обновлении политической поэзии в ФРГ, констатировал, что К.М. Рариш ввел в обиход послевоенной немецкой поэзии ангажированный сонет[247]. На протяжении всего творчества остались верны сонету К. Райниг, Р. Кирш, (который «обыкновенно кашляет ямбами» и «хрипит в уши обывателй канцоны»)[248]. Эта форма имманентно присуща Л. Харигу. Характерно, что он, равно как и К.М. Рариш в свое время (вторая половина 1950-х–1960-е гг.) сполна отдал дань эксперименту, разрабатывая, — в частности, в рамках Штутгартской школы рациональной эстетики (М. Бензе, Э. Вальтер, Х. Хайсенбюттель и др.) — математические методы версифика-

ции. В 1970-е гг. поэт возвращается к строгим формам, с которых, собственно, и начинал (сонеты, терцины, куплеты, баллады и пр.). Так, последние сборники сонетов Харига «Игра идей, нога правит бал» (Ideenspiel, fußgerecht. Zwölf alexandrinische Sonette. Hamburg, 2004), «Истина — на поле» (Die Wahrheit ist auf dem Platz. Fußballsonette. München, 2006) тематизирует, казалось бы, «несонетную» область повседневной жизни — футбол, обосновывая это тем, что «футбол — явление комплексное, он чередует и путает жизнь с игрой»[249]. Сам поэт склонен скорее находить сходство этого вида спорта с поэтическим жанром. Он пытается внушить читателю, как хорош «двойной пас ритма и рифмы»[250], и предупреждает, что «если отсутствует рифма, если отсутствует ритм, и не забиваются голы, тогда мы снова терпим поражение»[251]. За шутливым балагурством скрывается весьма серьезная мысль о том, что испытанные временем жанры еще рано сдавать в архив.

Среди поэтов среднего и молодого поколения лишь единицы сознательно и последовательно реализуют свой поэтический потенциал в классических формах (сонет, баллада, газель, ода и пр.). В качестве примера следует, в частности, привести ХЕЛЯ, Я. Вагнера, А. Ницберга, М. Пошмана, К. Ленерта, Н. Кобуса, Ш. Поппа. Поэт из Бергиш-Гладбаха Т. Крюгер (1962) дебютировал в 2003 г. поэтическим сборником «Микеланджело поднимается» (Michelangelo rising. Bielefeld, 2003), представляющим собой искусную контаминацию культурной истории Европы и абсурда сегодняшнего дня (от Агамемнона до компьютерного вируса «микеланджело»), воспользовавшись для этого соответственно формами сонета, сестины, написанной алкеевой строфой оды и т.д. В поэме (Langgedicht) «Тревога на планете М» (Alarm auf Planet M. Bielefeld, 2004) тот же автор использует терцины Данте, совмещая их с техникой акцентуирования в стиле «рэп»[252].

Как правило, для большинства авторов твердые формы служат если не объектом пародии, то индикатором творческих амбиций. Попытки обращения к традиции можно отчасти рассматривать как желание отмежеваться от безликости мейнстримовского верлибра и продемонстрировать профессиональную пригодность. Так, к сонету спорадически обращаются многие известные поэты (К. Кролов, Г. Грасс, Х. Мюллер, К. Миккель, П. Майвальд, У. Кольбе, К. Хензель, У. Хан, Х. Хартунг, У. Крехель, К. Модик, М. Политицки, Т. Кунст, Т. Клинг и др.). С другой стороны, повышение интереса к изучению и усвоению литературной традиции (преимущественно у молодых поэтов) обусловлено влиянием на их творчество постмодернистской эстетики, выражающейся в так называемой «кристалли-

зации»[253] культурного наследия, желании соединить поэтическое знание со знанием историческим. Поэт выступает при этом в роли цивилизационного критика, взирающего с высоты постмодернистского пьедестала на прошлое в поисках исторических параллелей. Именно в таком ключе следует рассматривать демонстрацию классических форм Д. Грюнбайном, Ш. Поппом, Н. Хуммельтом и др. Они заполняются начинкой из образов и стилистических контаминаций разных времен и народов, подаваемых с этикеткой «нео» и «пост». Р. Винклера (1973) и Д. Фальба (1977) часто называют берлинскими неоэкспрессионистами, Ш. Поппа (1978) возводят в ранг сюрреалиста, а Н. Хуммельта именуют новоиспеченным «неоромантиком». Поэзия Я. Вагнера (1971) получает этикетку «неорильковской» («neo-rilkisch») за эстетическую завершенность, выраженную в строгости формы, выверенной образности, аристократизме настроения, и присущую многим представителям молодого поколения «неоконсервативную стерильность». Несомненно, в лице Я. Вагнера немецкая поэзия приобретает нового достойного преемника ее лучших традиций. Как отмечает рецензент «Франкфуртер альгемайне цайтунг» Р. Кеммерлингс, этого пока еще не замеченнего крупными издательствами поэта можно, «пожалуй, назвать самым артистичным виртуозом своего поколения»[254]. Бросается в глаза и чрезвычайная пластичность, живописность манеры его письма. Он пишет, как рисует: вначале создается основа полотна, затем тщательно, шаг за шагом выписываются детали (образы):

den tagen geht das licht aus und eine stunde dauert zehn minuten. die bäume spielten ihre letzten farben.	дням гасят свет час стал длиной в минуту. деревья вспыхнули в последних красках.
am himmel wechselt man die bühnenbilder zu rasch für das kleine drama in jedem von uns: den tagen geht das licht aus.	на небе смена декораций слишком поспешна для нашей драмы: дням гасят свет.
dein grauer mantel trennt dich von der luft, ein passepartout für einen satz wie diesen: *die bäume spielten ihre letzten farben.*	твой серый плащ — граница воздуха, passepartout для слов как эти: *деревья вспыхнули в последних красках.*
eisblaue fenster — auf den wetterkarten der fernsehgeräte die daumenabdrücke der tiefs. den tagen geht das licht aus,	холодноголубые окна — прогноз погоды на экране отпечатки пальцев областей с низким давлением. дням гасят свет,
dem leeren park, dem teich: die enten werden an unsichtbaren fäden aufgerollt. die bäume spielten ihre letzten farben.	пустому парку, пруду: где утки связаны невидимой нитью. деревья вспыхнули в последних красках.
und einer, der sich mit drei sonnenblumen ins dunkel tastet, drei schwarzen punkten auf gelb: den tagen geht das licht aus. die bäume spielten ihre letzten farben[255].	и кто-то, блуждающий во тьме с тремя подсолнухами, три черных точки на желтом фоне[256]: дням гасят свет. деревья вспыхнули в последних красках.

Я. Вагнер стал первым лауреатом учрежденной в 2006 г. премии им. А. Райнфранка (1934–2001) за близость творческой манеры к так называемой «поэзии фактов» («Die Poesie der Fakten») Райнфранка, продолжавшего традиции Гейне и Брехта в освоении современной

действительности, пытаясь решить дилемму: как смягчить издержки научно-технического прогресса, поставить его на службу гуманизму в терпящем бедствие, но, может быть, все же имеющем шансы на спасение мире.

Подобно Райнфранку, Вагнер досконально, словно рассматривая сквозь лупу, изучает современный мир. Искусно запечатлевая в символике образа тривиальные картины повседневной жизни, он включает их посредством ненавязчивой суггестии в универсальный историко-смысловой контекст.

Стихотворение Вагнера звучит как эпитафия, хотя поэту не были известны подробности последних лет жизни более сорока лет прожившего в лондонской эмиграции Райнфранка. 7 мая 2001 г. незадолго до смерти, наступившей 28 июня, он заполнил рабочую анкету. Ответы на 46 вопросов поэт сопроводил припиской: «Я печатаю на машинке полуслепой из лондонской больницы. Мне предстоят тяжелые операции. Нет ни малейшего желания (что, возможно, скоро случится) умирать?[257] Привет Вам и Москве-реке![258] С сердечным приветом, Арно Райнфранк». К сожалению, поэт, как это обычно бывает, не дожил до официального признания. Кроме невостребованной при жизни (свидетельство автора) «поэзии фактов», тематизировавшей в духе просветительского гуманизма, средствами тончайшего лиризма насущные проблемы, волновашие современников, им в наследство осталась глубокая тоска по утерянной еще в годы правления Аденауэра родине:

Zieht es mich hin, wo ich als Kind mit anderen Kindern spielte? Und wo die Polizistenhand in meinem Spielzeug wühlte? […]	Влечет меня туда, где я в детстве играл с другими детьми? И где рука полицейского рылась в моих игрушках? […].
Ich liebe dieses Land und kann doch nicht auf Gräbern tanzen[259].	Я люблю эту страну, но все же не могу танцевать на могилах).

Менее востребована в современной Германии поэтическая традиция ближнего и среднего Востока. Научно-справочные издания (в частности, «Литературный словарь» Г. Вильперта) не приводят ни одного примера использования в современной поэзии таких достаточно известных в прошлом форм, как газель, касыда, рубаи (Й.В. Гёте, Ф. Рюккерт, Г. Келлер, А. Платен и др.)[260]. Одна из причин — недостаточная осведомленность по причине весьма скромной переводческой практики в этой области. Проводниками восточных жанров служат отчасти осевшие в Германии выходцы из соответствующих стран (Саид, Атабай, Ширак и др.). Примечательно, что сам Саид выступил недавно на экспериментальном поле, прибегнув к форме религиозных псалмов для высвечивания насущных про-

блем современной жизни[261]. Серьезных исследований в плане изучения особенностей восточного стиха, которые бы позволили разглядеть за «шершавой гортанностью» немецкого языка «нежную прелесть Саади, впитанную немецкой речью»[262], не существует. Есть, однако, основания надеяться, что наблюдаемые в последнее десятилетие в политике государства тенденции к расширению геополитического горизонта в сторону юго-востока, окажутся продуктивными для культурного взаимобогащения[263].

Любопытен пример обыгрывания едва ли не экзотических для современных немецкоязычных поэтов жанров в цикле «центурия минус один» (zenturie minus eins. 4chen. tenzone. Köln, 1999), созданном ХЕЛЕМ и С. Лафлёром. ХЕЛЬ адаптировал форму рубаи со схемой зарифмовки (аава), получившую у него шутливое название «4chen» (четверочки). В результате продолжавшейся два года поэтической переписки с Лафлёром, в основу которой были положены эти четверостишия, была создана построенная по принципу венка сонетов «гирлянда» — тенцона, состоящая из 99 катренов. При этом третья строка (b) предыдущей строфы становится первой в следующей «четверочке» (вольность, недопустимая в традиционной персидской версификационной практике):

der alte weise chinesische meister	старый мудрый китайский мастер
schwaetzt ausgewachsenen scheibenkleister	несет чушь
die evolution ist naemlich im umbruch	эволюция — на переломе
fuer ihn ein fluch, drum bescheiszt er	проклятье на его голову, оттого он обманывает
Die evolution ist nämlich im umbruch	Эволюцию на переломе
Her mit den nanos bevor ich mich dumm such!	Выкладывай свои элементарные на́носы, пока я не свихнулся!
No na im assembler ist`s rum wie num	На но в этом ассемблере нет никакого порядка
Laß laufen den rum zum rücktunnelumzug	Пропусти ром через демодулятор
no na im assembler ist`s rum wie num	на но в этом ассемблере нет никакого порядка
du weiszt wann i wieder & wieder kumm	ты знаешь когда я возвращаюсь снова & снова
sind gegend & zeit bereits breit verflossen	время & место уже растеклись
sag deinen bossen der mensch ist ein trum […]	скажи своим хозяевам человек разложился […]
der hawking tippt drauf das hoert nimmer auf	хокинг стучит на машинке этому не будет конца
die welt stoppt am elften mal wieder ihr`n lauf	мир остановит свой бег в одиннадцатый раз
solarekliptik meets weltuntergang	солнечная эклиптика meets с концом света
wir schaun apokalypse & machen ein` drauf	мы смотрим апокалипсис и развлекаемся
Solarekliptik meets weltuntergang	Солнечная эклиптика meets с концом света
Kein kies für batterien! bemerkte der Schang	Нет бабок на батарейки! Заметил Жан[265]
Ihr werdt Euch bemachen ins schwarze geschirr	Обделаетесь в черную посудину
Das licht wird uns schlürfen da seid mal nicht bang	Свет нас поглотит будьте спокойны
ihr werdet euch bemachen ins schwarze geschirr	обделаетесь в черную посудину
spricht ein herr aus dem off & redet wirr:	слышится голос из off & путаная речь:
der alte weise chinesische meister	старый мудрый китайский мастер
dichtet alzheimern, dann macht es: klirr![264]	сочиняет под Альцгеймера, потом слышно: звяк!

В итоге, как свидетельствует С. Лафлёр, получилось «чрезвычайно постмодернистское стихотворение, суть которого — путешествие по мировой истории без заранее намеченной цели». Зарифмованные фразы, сдобренные слэнгом, авторскими неологизмами и разбросанными по всему тексту чужими мыслями (цитаты), повисают в пространстве, чтобы в

нем же и раствориться, уступая место следующему высказыванию. Вся конструкция, по признанию авторов, напоминает своего рода «шахматную игру, но без начала и конца»[266], поскольку третья строка заключительного катрена — зачин всего цикла. Следовательно, стихотворение теоретически можно продолжать до бесконечности. Участниками подобных экспериментов (ХЕЛЬ утверждает, что ему принадлежит заслуга широкого знакомства публики с Пренцлауэрберг с творчеством О. Хайама) были также Х. Хюбш, А. Ниче и др.

Заслуживает внимания инициатива поэтессы иракского происхождения А. Аль-Юруби, поэта Адониса (Али Ахмед Саид) и их немецких коллег Й. Зарториуса и Г. Орта, учредивших в 2001 г. журнал «Диван» («diwan. Zeitschrift für arabische und deutsche Poesie»). Он призван служить посредником в знакомстве читателей двух больших культурных ареалов с поэзией немецкоязычных и арабских авторов, а следовательно, как отмечают издатели, «способствовать преодолению границ, обусловленных разницей в менталитете, идеологическими, религиозными и этническими предрассудками»[267].

2.7.1. Трансформация жанра баллады

Невелико число известных современных поэтов, обращающих взоры и к жанру баллады[268]. Согласно данным каталога Немецкой национальной библиотеки за 2005 г., из 889 сборников баллад, изданных после 1945 г., на период после 1990 г приходится 200 изданий. Другими словами, интерес издателей к традиционному жанру за последние 15 лет не претерпел существенных изменений. Однако произведения, созданные после 1990 г., составляют от общего числа соответствующих изданий ничтожно малую часть. В основном пропагандируется литературное наследие, включая первую половину XX в. (Р.-М. Рильке, Г. Гейм, Г. Тракль, Э. Ласкер-Шюлер, Э. Кестнер, Г. Кольмар, Й. Рингельнац, и др.)[269]. Балладная классика широко представлена и в школьных хрестоматиях[270].

Причины некоторой девальвации в послевоенные годы некогда столь популярного жанра можно объяснить в первую очередь тем, что к нему широко прибегали в эпоху гитлеровской диктатуры. Тематическое поле оказалось сужено: возвеличивание исторического прошлого германского этноса никак не соотносилось с послевоенным «чувством вины», последовательно прививавшимся немцам вплоть до последнего времени.

Нельзя не согласиться и с мнением тех, кто полагает, что баллада вышла из моды в силу просодической монотонности.

Считается также, что для классической баллады, в частности в стиле моритат (Moritaten), описывающих страшные происшествия, убийства и пр., в современном мире отсутствует мировоззренческая подоплека (вера в чудеса, судьбу, высшие силы и пр.).

Тем не менее, жанр баллады в ее традиционном обличье продолжает широко использоваться духовно-христианской поэзией, главным образом, в целях популяризации Библии[271]. Как правило, подобная поэзия не представляет самостоятельной художественной ценности. В качестве примера может служить стихотврение Й. Бетца «Паломничество в Эммаус» («Der Gang nach Emmaus»)[272]. Это — трехстраничный парафраз на тему евангельского повествования о путешествии двух учеников Иисуса в селение Эммаус на третий день после Распятия, написанный 4-стопным ямбическим стихом с точными смежными конечными рифмами:

Es brach der erste Sonntag an,	То было в первое воскресенье,
Der Sonnenstrahl kam hell heran,	Солнечный луч явился светлый,
Schien auf die Welt mit lichtem Schein,	Озарил мир мягким сияньем,
Als müsst' sie grad erlöset sein.	Словно перед днем спасенья.
Da sah man dort zwei Männer gehn,	Вот появились два мужа
Es war den beiden anzusehn, […]	По ним было видно […]
Dass Schreckliches geschehen war.	Случилось нечто ужасное.
Der Schreck, er saß noch in den Knochen,	Они были так напуганы,
Drum sind sie früh schon aufgebrochen,	Что пустились в путь ни свет ни заря,
Fort, von Jerusalem hinaus,	Подальше от Иерусалима,
Nach ihrer Heimat […][273]	На родину […]

Пришедшая в Германию из Франции и Англии баллада, в отличие, скажем, от сонета и пр., рано утратила отличительные признаки исконно строгой твердой формы, когда количество строк в строфах (3 с двустрочным рефреном и завершающей 4-ой укороченной строфой) соответствует количеству слогов (8–10) в строке, а рифма ограничена тремя вариантами. Смысловой канон классической литературной баллады, установленный Гёте и заключавшийся в том, что она «органически соединяет в себе три основных вида поэзии (эпический, лирический и драматический)[274], также произвольно истолковывается современными поэтами.

Своеобразным итогом, подведшим черту под развитие балладного жанра, стала вышедшая в 1964 г. антология Х. Пионтека «Новые немецкие нарративные стихи» (Neue deutsche Erzählgedichte. Stuttgart). Поэт использует для обозначения современной трансформированной баллады немцкий термин «повествовательное стихотворение» (Erzählgedicht) [275]. В предисловии к антологии Пионтек излагает свое видение эволюции жанра. Он толкует

современную балладу расширительно, усматривая ее главное отличие от традиционной в использовании и приспособлении для нужд жанра самых различных моделей стихосложения[276]. В содержании подобных стихотворений преобладает сюжетно-нарративный элемент, а версификационный инвентарь (рифма, метр и пр.) имеет подчиненное значение. В предисловии к новому изданию книги (1980) Пионтек отмечал, что со времени выхода в свет первого издания термин «нарративное стихотворение» прочно укоренился в немецкой поэзии. Очень часто такие стихи пишутся верлибром. Конец строки не служит особым маркером. Его можно игнорировать и читать текст, как прозу. Отличие от последней заключается лишь в степени концентрации содержания. В нарративных стихах фактически присутствует лишь главный признак стихотворного текста — сгущение («Verdichtung»)[277]. Так, У. Хан следует Пионтеку в трактовке балладного жанра, не изменяя свободному стиху:

Kurz nach dem vierzigsten Geburtstag	Вскоре после сорокового дня рождения
Hat sie es erfahren. Ihr Sohn ist acht	Она об этом узнала. Ее сыну восемь
Und seither bei der Tante. Erst hieß er	И с тех пор он у тетки. Сначала его звали
Mehmet. Dann verschwand der Vater. Jetzt	Мехмет. Потом отец исчез. Теперь
Heißt er Johannes. Die Chemotherapie	Его зовут Йоханнес. Химиотерапия
Ist abgesetzt. Beim ersten Wiedersehn nach Wochen	Прервана. При первой встрече после нескольких недель разлуки
Riß ihr das Kind im Spiel die Mütze runter.	Ребенок сорвал с нее во время игры шапочку.
So weich die eine Schädelhälfte	Одна половина черепа мягкая
Wie ein Säuglingsgaumen und spitz abfallend	Как нёбо младенца и будто срезана
Bis zum linken Ohr. Oh hier rief er und strich	До левого уха. О здесь воскликнул он и погладил
Der Mutter übern Haarkranz hinten. Hier fühlt sich alles	Матери волосы на затылке. Здесь все
Ganz wie früher an[278].	Как прежде.

В качестве примера можно привести стихотворение Р. Диттриха «Светская хроника или Нюрнберг», в основу которого положен исторический факт. В 1493 г. в Нюрнберге вышла в свет иллюстрированная 1809 ксилографиями «Всемирная хроника» Шеделя, которую считают «самым крупным книжным изданием эпохи Дюрера». Поэт излагает верлибром историю ее замысла:

Sebald Schreyer, erfolgreich im Silberbergbau und Schmelzhandel tätig, Mitglied des Großen Rates und Kirchmeister von St. Sebald, lädt in sein Haus, Unter der Veste, Nummero 9:	Зебальд Шрайер преуспевший на серебряных приисках и в торговле стеклом член Большого совета и староста церкви Св. Зебальда, приглашает к себе в дом по Унтер дер весте, номер 9:
seinen nicht unvermögenden Schwager Sebastian Kammermeister,	своего родственника не из бедных Себастьяна Каммермайстера
Wilhelm Pleydenwurff und seinen Schüler Michael Wolgemut, beide geschickt in der Herstellung von Flügelaltären, auch mit der Technik des Holzschnitts vertraut,	Вильгельма Плейденвурфа и его ученика Михаэля Вольгемута, оба мастера в изготовлении крыльчатых алтарей, знакомы и с техникой ксилографии,
den Buchdrucker Anton Koberger, Besitzer von 24 Pressen und 30 Typenalphabeten,	книгопечатника Антона Кобергера, владельца 24 прессов и 30 литерных стандартов,
den im Zeichnen topographischer Karten erfahrenen Hieronymus Münzer,	искушенного в изготовлении топографических карт Иеронима Мюнцера,
den Stadtschreiber Georg Alt.	городского писаря Георга Альта.
Ihnen legt er seinen Plan offen:	Им он открывает свой план:
Die Herstellung einer Chronik der Welt, von den Anfängen bis auf neueste Tage bis auf den Ausblick auf Kommendes. […][279].	Создать всемирную хронику, с древнейших времен до нынешних бросая взгляд в будущее. […]

Баллады, повествующие о драматических судьбах (эпизодах из жизни) знаменитых людей прошлого, пишет и известный мастер жанра исторического анекдота Р. Хохгут. Г. Шрамм широко использует технику «нарративного» стихотворения в произведениях, связанных с историей христианства. Чаще всего к этой форме прибегает в своей «поэзии фактов»[280] А. Райнфранк. Историческая подоплека просматривается уже в заглавии подобных стихотворений: «Кеплер в Регенсбурге»[281], «Эльфриде Шольц, урожденная Ремарк»[282], «Овидий в Томи»[283], «Корсиканская церковь: Мурато»[284], «Этого Лейбниц не предвидел»[285] и т.д.

М. Политицки счел форму «повествовательного стихотворения», не в последнюю очередь во избежание сентиментальной чувствительности либо наигранной патетики, наиболее подходящей для своих, в сущности лирических, «мужских баллад» (П. Рюмкорф)[286].

Помимо того, что глубинная структура баллады претерпевает радикальную трансформацию, XX век привнес в традиционный жанр новые темы. Именно с ним связан расцвет социальной и политической баллады (Ф. Ведекинд, Б. Брехт и др.). Если говорить о послевоенной традиции, то всплеск интереса к жанру приходится на 1950-е — 1960-е гг. (Г. Бенн, Й. Бобровский, К. Кролов, П. Хакс и др.). Характерно, что известные сочинители баллад XX в. (П. Цех, Б. Брехт и др.) опирались не на классиков немецкой литературы, а на более ранние образцы, в первую очередь, на дерзкую и ироничную поэзию Ф. Вийона. Эту традицию продолжают сегодня поэты старшего поколения (Г. Грасс, Х.М. Энценсбергер, Х. Калау, В. Бирман, К. Райниг и др.).

Так, в «Балладе о кровавом Бомме» К. Райниг ясно видна перекличка с «Балладой повешенных» (1463 г.) Вийона, хотя поэтесса явно пародирует великого предшественника с поправкой на реалии XX века: осужденный к смерти преступник вызывает сочувствие публики уже только потому, что метафорически уподобляемая гильотине «машина правосудия» оказывается «острее фашизма»[287].

В. Бирмана не случайно называли «Вийоном из ГДР». Подобно великому предшественнику, противопоставлявшему христианскому ханжеству радости и горести реальной земной жизни, он создает в своих «неуемно прекрасных, сильных своей дерзостью балладах и моритатах “рай на земле”, порой напоминающий ад»[288]. Так, в балладе «Эльба под Гамбургом»[289] речь идет о детских воспоминаниях поэта, связанных с бомбардировкой Гамбурга английской авиацией, во время которой Бирман и его мать чудом остались в живых.

Нельзя не заметить и творческого родства Бирмана с его непосредственным предшественником и учителем Б. Брехтом. Примечательно в этой связи замечание, сделанное Х. Виттом в послесловии к сборнику баллад Бирмана «Любовные пары на политическом ландшафте»: «Для поэтики Бирмана важно то обстоятельство, что он пришел в поэзию через театр. Он предпочитает поэтические жанры, которым свойственна драматичность: моритаты, уличные песенки и баллады, что можно наблюдать у Вийона и Брехта. Многие его песни — минидрамы, многоголосые композиции, в которых выражает себя многоролевое Я»[290].

П. Майвальд, которого, главным образом, занимает тематика, связанная с жизнью простых людей, их радостями и печалями, в своих балладах виртуозно следует Гейне и Брехту, используя народную песенную тональность и связывая ее с трезвым видением современной действительности. В качестве примера можно привести стихотворение «Карла», представляющее собой своеобразный синтез балладного содержания (судьба современной матери-одиночки, вынужденной зарабатывать на жизнь в нескольких местах, чтобы продержаться «на плаву в дорогой Германии») и сонетной формы:

Nun hab ich plus[291] (die Kasse) hinter mich
gebracht. Dem Jungen (Handy): Gute Nacht!
Danach mit Taxi in das vis-à-vis[292].
Gott bitt: Sie trinken nicht bis morgen früh.

Sie tuns. Und Willi legt zehn Scheine hin
wenn ich ihm für die Nacht noch länger bin.
Ich könnts gebrauchen. Doch ich sage nein.
Und Willi flucht und nennt mich blödes Schwein.

Ich nehm ein Taxi und komm gegen vier
zu meiner Wohnungszimmerwohnungstür:
Mein Junge schläft und wacht (Gott Dank) nicht auf.

Ich sitz noch rum und rauch und wein darauf
und sage: Scheiße, mach doch endlich Schluss.
Am Morgen: Jungen mit, und dann zu plus[293].

Ну вот plus (кассе) можно сказать
до свидания. Сыну (по мобильнику): спокойной ночи.
Потом на такси в vis-à-vis.
О боже, только бы не было попойки до утра.

Была. Вилли расплачивается десятиевровой
когда я остаюсь у него дольше.
Она не лишняя. Но я отказываюсь.
Вилли чертыхается и обзывает меня глупой свиньей.

Я беру такси и возвращаюсь около четырех
к двери своей квартиры:
Сын спит и не просыпается (слава Богу).

Я сижу, курю и плачу,
и говорю себе: черт возьми, положи этому конец.
Утром: сына в охапку, а потом в plus.

Широко использует возможности жанра поэт-сатирик К. Мистрик, портретирующий в балладах, песнях, а также куплетах, пародиях, афоризмах, сонетах и других традиционных формах «несимпатичные»[294] мещанские добродетели и по-человечески понятные заботы своих современников-соплеменников:

«Unsre Wohnung ist ein Graus,
Schaun wir eine andre an, […]

«Aufzug?» — Freilich, keine Rede.
Stahlbeton, solid und fest
Und gesund: man kriegt hier jede
Krankheit, aber nie die Pest! […]

Ein Gartenhaus im Grünen
Gleich vor den Burgruinen; […]

Du strengst dich halt nicht an.
Wo bleibt dein Ehrgeiz, Mann!
Heut muß man in der Hauptstadt sein […]

Die Frau stöhnt, Groschen zählend:
«Es bleibt dasselbe Elend.
Erhöht die Stadt hier noch den Zins,
Dann geh`n wir glatt in die Provinz!»[295]

«Наша квартира — развалюха,
Поищем что-нибудь получше […]

«Лифт?» — Конечно, нет вопросов.
Сталебетон. Солидный, прочный
Полезный для здоровья: подхватишь любую
болезнь, зато чуму — никогда! […]

Дом с садом на природе
Прямо у развалин замка; […]

Тебе лень пошевелить пальцем.
Где твое честолюбие, мужик!
Теперь живут в столице […]

Жена причитает, считая гроши:
«Все та же убогость.
Если город поднимет арендную плату,
Немедленно уедем в провинцию!»

«Я пишу баллады, потому что люблю их»[296], — объясняет свой интерес к жанру писатель экспериментального плана Р. Вольф. Л. Хариг так же, как в случае с сонетом, полагает обращение к балладе своеобразным возвращением к «истинной вере». В послесловии к сборнику песен и баллад «В шелесте осиновых листьев» он отмечает, что в процессе сочинения его «вдохновлял порой мечтательный, порой меланхоличный шелест осиновых листьев, который слышен в причудливой мелодике и ритме немецкого поэта эпохи рококо Л.К.Х. Хёлти»[297]. Тем не менее содержание стихов-аллюзий, выдержанных в классической форме жанра, обращено к проблемам, присущим современному миру и, по сути, представляет собой «антибалладу» в соответствии с принципами «тотальной пародийности»[298] литературы XX и XXI в. Человек как жертва и винтик системы в разные эпохи предстает в не лучшем свете в балладе Л. Харига «Песня о человеке-стань-человеком». За точку отсчета берется традиция барокко, когда перед homo sapiens a là Симплициус Симплициссимус еще открывалась подобная перспектива:

Vor langer Zeit, in unserem Land
da lebte brav und unbekannt
ein Mensch, der schaffte, litt und schwieg,
es war im Dreißigjährigen Krieg.
Ein Tor war er im Morden
und noch nicht Mensch geworden.
Simplicius Simplizissimus,
der Mensch zum Menschen werden muß.
Gib acht vor goldnen Fallen,
komm zu dir, komm zu allen. […][299]

Давно-давно в нашей стране
жил неизвестный малый,
страдалец, труженик, молчун,
в Тридцатилетнюю войну.
В убийствах он не преуспел,
стать человеком не успел.
Симплициус Симплициссимус,
человеку пристало стать человеком.
Беги золотых ловушек,
стань собой, стань таким как все. […]

Однако человеческая природа проявила себя неспособной к подобной эволюции, поскольку:

Der Mensch, er ist des Menschen Feind,
kein einer um den andern weint.
Ein jeder nur sich selber traut
und rettet seine eigne Haut.
Der Mensch, er ist verdorben,
gepresst, gequält, gestorben. […][300]

Человек, он человеку враг,
никто не плачет о другом.
Все верят лишь себе,
спасая собственную шкуру.
Человек, он испорчен,
зажат, замучен, умер. […]

А потому на смену вильгельмам приходят гитлеры, брежневы, рейганы, буши, продолжая «поганить род людской» и все ближе подводя мир к крайней черте с помощью «расщепленного ядра» и «цепи ракет»[301].

Приверженец освоения немецкой народно-песенной традиции С. Лафлёр сожалеет, что, в отличие, скажем, от англоязычного поп-сонга (pop-song), в Германии возможности балладного жанра не оценены по достоинству. Сам он широко использует его структурообразующее лекало, кроя по нему современную содержательную ткань. В частности используются моритатная топика и регулярный стих в сочетании с современным смысловым контекстом:

sie hatten die fenster geschlossen mit schweren laeden verschlagen granataepfel lagen im garten begannen zu gaern auf dem rasen	они закрыли окна тяжелыми ставнями в саду на траве дозревали гранаты
schweigen kroch durch die straszen vom westwind voruebergeblasen das dorf schien auf etwas zu warten […]	молчание ползло по улицам подгоняемое западным ветром-демоном деревня казалось чего-то ждала[…]
kein mensch traute sich auf die strasze die strasze selbst staubig & nackt genauso wie carmen & frida als sie sie fanden im fruehjahr[…]	никто не отваживался выйти на улицу пыльную и голую такую же как кармен и фрида когда их нашли весной […]
granataepfel gaerten in gaerten der herbst brach an & die toten zogen voll rachsucht durch das dorf & klapperten, lachten & johlten	гранаты дозревали в садах осень вступала в свои права & мертвые объятые местью шли по деревне & щелкали зубами, смеялись & горланили
sie holten sich, was sie immer holn seit die zwei maedchen starben ihr recht auf laerm & je einen sohn des dorfes fuer frida & carmen[302]	брали себе все, как всегда с тех пор как умерли две девочки их право на шум & и на сына от деревни для каждой для фриды & кармен

Как указывает автор, сюжет стихотворения не связан с конкретным событием. Сюрреалистическая комбинация (толчком для игры воображения послужила казавшаяся вымершей деревушка на острове Майорка) призвана высветить некую общую ситуацию. В данном случае обыгрывается проблематика преступлений на сексуальной почве.

Следует, тем не менее, отметить, что в связи с общей тенденцией возрастания интереса к поэтической традиции (в первую очередь среди двадцатилетних — сорокалетних авторов, активно включающих твердые формы в свой поэтико-стилистический арсенал) баллада, пусть медленно, но все же занимает свою нишу на пространстве постепенно утрачивающего свои позиции верлибра.

При этом весьма показательным свидетельством вольной трактовки старого жанра может служить, в частности антология «Лесной царь & К» (Erlkönig & Co. Neue deutsche Balladen), вышедшая в 2002 г. в издательстве «Геест». Составительница (B. Раупах) объяс-

няет замысел издания стремлением выяснить, бытует ли баллада в современной немецкой поэзии, насколько современная тематика и современный язык сочетаются с традиционным пониманием жанра, и какие видоизменения он мог претерпеть в эпоху модерности[303]. На объявленный издательством конкурс откликнулось 200 авторов. Содержание большинства стихотворений соответствует классическим балладным темам a là моритата. Лишь треть авторов использует возможности жанра для отражения современной проблематики (межличностные конфликты, проблемы экологии, воссоединение Германии, горячие точки, а также путевые зарисовки, спорт и пр.). Еще реже встречаются, но тем более бросаются в глаза, едкие сатирические картины в стиле уличных песенок, рисующие несуразности современного общества. Однако если тематика не нарушает балладного канона, то используемые формообразующие элементы (сюжетно-композиционные и просодико-графические) свидетельствуют об ином. Лирическая эпика предстает в самом разнообразном версификационном наряде: от античных и силлабо-тонических схем до свободных атонических конструкций, построенных по принципу разрушения связей на всех уровнях языкового выражения, в частности синтаксических, как в следующем примере:

Perlmuttern	Перламутр
geborsten	разбит
der flügelschlag	взмах крыльев
ins winterlicht	навстречу зимнему свету
splittert	разлетается осколками
aus glochiden	из глохид
epidermisch	эпидермически
gestachelt	исколот
entzündet	воспален
ist der pfahl	шампур
im fleisch	в плоти
in den	серпом
neumond gesichelt	в новую луну
gläsern	стеклянная
schneewitter	белоснежно
stiefgevatert	побитая
gestochen	отчимом
wer ist der gewaltigste	кто самый сильный
im land	в стране
von sieben zwerginnen	похищенной семью карлицами
in den dezember entführt […][304]	в декабрь […]

Составительница, подводя итог своему исследованию, делает открытие: «особый интерес представляет для нас “поток сознания в форме оды”»[305]:

Hinweg von mir, die ich dereinst im Wahne liebte, der ich mein Herze bot, zum ersten Male offen — frei, der ich Gefühle bot, die irdisch` Fühlen niemals trübte, die ich als Gnad` empfand, damit der Weg nicht einsam sei.	Прочь от меня, та, которую когда-то безумно любил, предложил сердце, в первый раз открыто — свободно, которой излил душу, не омрачив земных чувств, которую воспринимал как милость, чтоб путь не был так одинок.
In meinem Stolz, der Blindheit meiner Sinne, gab ich Dir Kraft, wollt` mit mir fort Dich zieh`n, wollt` zeigen Dir, wie Erden man entrinne und glaubte hoffend, Du willst mit mir geh`n.	В гордыне, в слепоте своих чувств я дал Тебе силу, хотел повлечь Тебя за собой, хотел показать Тебе, как избежать земной юдоли и верил и надеялся, что Ты пойдешь со мной.
Doch eines Tages dann, da tatst Du diese Worte, dass all Dein Streben war nur kluge Blenderei, die mich verführen — und dann fesseln sollte an jeden Ort der Sinnlichkeit und Hurerei.[…]	Но однажды Ты произнесла слова, что все Твои стремленья были лишь хитрым обманом, который должен был меня соблазнить и пленить местами чувственности и блуда. […]
Geknickt ist nun die Rose meines Herzens, ihr Dorn zerfleischt die Seel` mir und die Brust, und dumpf empfinde ich inmitten dieses Schmerzes: Ich ging den ganzen Weg zurück für eine Stunde voller Lust![306]	Сломана роза моего сердца, ее шипы пронзают мне душу и грудь, и в этой боли глухо ощущаю: Я прошел весь путь ради часа полного сладострастья!

Текст, сотканный Ф.М. Финке по правилам постмодернистского волюнтаризма в обращении с материалом, в силу заимствованного у модернистской эстетики непреложного табу на патетику и сантименты, призван служить средством гротескного очуждения и самоиронии, вплоть до цинизма, оборачиваясь в конечном итоге жанровой антиформой (антибалладой)[307].

Любопытен факт субъективного прочтения канонического жанра в последнем поэтическом сборнике М. Вальзера «Истерзанный зверь»[308], имеющем подзаголовок «Тридцать девять баллад», который поначалу сбивает читателя с толку. Эпиграммные и афористичные четырехстишия и восьмистишия скорее вписываются в традицию «короткого стихотворения» (Kurzgedicht). Однако тематический план (отзвуки дебатов в СМИ по поводу неудобного для общества писателя-антисемита) встраивается в сюжетно-смысловые рамки балладного повествования о судьбе лирического Я, «загнанного в угол» (что подкрепляется рисунками-аллегориями в духе традиционной балладной топики «гонимости» и «отверженности»), однако не сломленного и чуждого настроениям возрастной усталости от жизни, и не «испытывающего стыда по поводу проигранных войн»[309].

2.7.2. Элементы японского стихосложения и эстетика озарения по-немецки

Несмотря на достаточно давнее знакомство немцев с дальневосточной поэзией (конец XIX – начало XX вв.)[310], черты которой проявились в творчестве нескольких поколений поэтов, в частности Хольца, Рильке, Клабунда, Эренштайна, Лёрке, Хаусмана, Брехта, Казака, Айха и др., число приверженцев этой поэзии в современной Германии невелико. Для примера: «Немецкое общество поэзии хайку» («Deutsche Haiku-Gesellschaft»), в основном объединяющее поэтов-любителей, насчитывает около 300 членов[311]. Говорить о популярности хайку[312] (проведение различного рода фестивалей, конкурсов, выпуск журналов, антологий, сборников, работа многочисленных мастерских, культивирующих развитие малых лирических жанров на основе японских образцов, и пр.) возможно лишь применительно к альтернативной сцене. Среди известных авторов, окказионально использующих эту форму, — Ф.Х. Делиус, У. Беккер, Т. Бёме, Г. Яппе, М. Гросмайер, Е. Хаген, Н. Хуммельт, А. Раутенберг[313].

Большой вклад в адаптацию японской лирики на немецкоязычной почве внесла в свое время И. Бодмерсхоф, однако в силу специфичности формы и опосредованного знакомства немцев с дальневосточной письменной культурой не представляется возможным говорить об адекватности ее восприятия немецкоязычной поэтической традицией[314]. Разница языковых систем исключает возможность абсолютно идентичного воспроизведения внутренней формы японских лирических миниатюр.

Нельзя забывать, что и в странах буддизма влияние его философии на малую лирическую форму нередко уже перестало быть определяющим. За пределами же региона происходит адаптация подобных миниатюр к особенностям национальных культур. Поборник пропаганды японской поэтической традиции немецкий поэт Г. Бёрнер говорит о ее современном осмыслении как о «робко зарождающихся новых философских корнях», смысл которых заключается в том, что «современный мир выживет лишь при наличии творческого начала»[315].

В отличие от традиционного хайку, симультанно описывавшего исключительно явления природы, современные малые формы немецкой поэзии, ориентируясь на японские образцы, объемлют собой «всю совокупность мира от прошлого до настоящего» (Г. Бёрнер)[316]:

Gestern und heute
Stunden, Tage und Jahre
vereint Geschichte

Вчера и сегодня
часы, дни и годы
объединяет история[317].

Другими словами, содержательная сторона немецких хайку, практикуемых современными поэтами, не имеет тематических ограничителей. Авторы «описывают чудо мгновения в природе и во всем, что может постичь человек, дабы поделиться хотя бы на миг этим чудом с читателем» (Г. Бёрнер):

Gräser welken schon.
Im Tau hängt noch der Morgen
die Welt kopfüber

Трава никнет.
В росе — остатки утра
Мир вверх тормашками[318]

В принципе это уже не хайку, а его разновидности, хокку и сэнрю, в которых допустимо подобное тематическое разнообразие. Тем не менее имеется некий базовый набор ключевых слов, описывающих границы, в которых возможно использование хайку (материнство, любовь, природа, война и мир и т. д.):

Im Liebestaumel
nach den Sternen greifen und
die Venus treffen

В любовном опьянении
ловить звезды и
достать до Венеры[319].

***

In friedloser Zeit
auf der Suche nach Asyl
Völkerwanderung

Во времена безмирья
в поисках пристанища
переселение народов[320].

Широту проблемно-тематического спектра хайку демонстрирует У. Беккер. Его «асфальтовые хайку» (Asphalt-Haiku) по свежести поэтического выражения не уступают описаниям экзотики первозданной природы:

Als Asphaltpflanze
macht man sich keinen Begriff,
was da kreucht und fleucht!

В асфальтовых тисках ростку
не до раздумий о том,
что там ползает и летает[321]

***

Oha, ein Täubchen,
das träg auf dem Ölzweig hockt:
Der Frieden ist faul.

Ну и ну, голубок
развалился на оливковой ветви:
мир — с душком[322]

Любопытно отметить, что поэт выбирает эпиграфом к одному из сборников цитату из стихотворения «отца» современного поколения постмодернистов Р. Д. Бринкмана:

Wer hat gesagt, dass sowas Leben
ist? Ich gehe in ein
Anderes Blau

Кто сказал, что это
жизнь? Я уйду в другую
синь[323]

Травестируя идею эскапизма Бринкмана, он, в частности, обыгрывает известное стихотворение Басё о лягушке, прыгнувшей в пруд:

Springt am alten Teich
jäh mich die Erkenntnis an:
Der Knallfrosch, c'est moi!

У старого пруда меня
вдруг осенило:
лягушка-поскакушка — это я![324]

Сочинитель криминальных романов Е. Хаген приспосабливает хайку для своего излюбленного жанра, ухитряясь уместить в семнадцати слогах детективную историю:

Im Dunkeln Schritte.	Шаги в темноте.
Und dann ein grausiger Schrei.	А потом ужасный крик.
Das fängt ja gut an.	Хорошее начало[325].

Форма, претендующая на имитацию хайку, как полагает Г. Бёрнер, должна отвечать главному требованию, а именно — вызывать в читателе чувство совместного переживания-воспоминания о чем-то (будь то событие, ощущение или мысль) общеузнаваемом. Текст хайку ничего не объясняет, он лишь являет картину. Читателю предстоит самому найти ответ на имплицитно заложенную в нем загадку, основываясь на личных ассоциациях и ощущениях:

Im Weidenschatten	Под сенью ивы
Still kosen Zweige den Fluss,	Ветви тихо ласкают реку,
der nicht mehr heimkehrt	она уже не вернется домой[326].

Традиционный хайку был призван запечатлеть миг буддистского «просветления», представляющего собой акт прозрения истины в процессе ее познания и достижения нирваны. Малая лирическая форма, имитирующая элементы традиционного японского стихосложения, как правило, также используется для выражения внезапно возникающего поэтического образа:

Der Schuss im Herbstwald.	Выстрел в осеннем лесу.
Blätter	Листья
färben sich still	окрашиваются молчанием[327]

Большинство поэтов, прибегающих к хайку, не задаются, однако, целью передать заложенное в буддизме мгновение озарения. И если такое состояние переживается, оно не связано с буддистским «просветлением», а носит скорее характер импрессионистского «впечатления»:

Der Marienkäfer	Божья коровка
An der Hibiskusblüte	На лепестке
Im Aschenbecher	В пепельнице[328]

Примечательна в этом смысле работа современного немецкого литературоведа и поэта Бруно Хиллебранда «Эстетика мгновения: поэт в преодолении времени — от Гёте до наших дней» (Ästhetik des Augenblicks: der Dichter als Überwinder der Zeit — von Goethe bis heute. Göttingen, 1999). Прослеживая развитие данной категории в немецкой поэзии (Гёте, Клейст, Шиллер, Ницше, Бенн, Гофмансталь, Музиль и т. д. вплоть до эпохи постмодернизма — Р.Д. Бринкман), автор принимает за точку отсчета античное греческое понятие kairos (кайрос, благоприятный благоприятный для какого-либо начинания короткий промежуток времени). Этим словом называли бога удачи, почитавшееся в Олимпии божество благоприятного момента[329]. Кайроса изображали с длинным кудрявым чубчиком на лбу и

наголо обритым затылком. Это должно было символизировать, что его можно поймать только в подходящую для этого минуту. В Новом Завете словом обозначали эсхатологический переломный отрезок времени. В протестантской теологии и философии термин служил для обозначения в потоке времени настоящего, в которое внезапно врывается вечность. И каждый отдельно взятый человек призван жить ожиданием этого судьбоносного вторжения вечности в его настоящую жизнь, чтобы не пропустить этот миг и прожить его[330]. Отсюда «der erfüllte, erlebte Augenblick» (воплощенное, исполненное, переживаемое мгновение) в немецкой эстетике.

Согласно буддистской философии, процесс познания — это цепь вспышек сознания в момент чувственного восприятия внешнего мира. Возникающие при этом ощущения, мысли и т.д. и составляют единственно сущее. В данном случае импрессионизм с его эстетикой запечатленных мгновений оказывается ближе к буддизму, нежели к философии «воплощенного мига». Однако цель познания оказывается в обоих случаях различной. В буддизме каждый миг прозрения — это очередной шаг на пути достижения гармонии целого. И с этой точки зрения «kairos» оказывается гносеологическим двойником нирваны (ср. в этой связи также джойсовские «епифании»). Импрессионизм же с его разложением целого и показом действительности в необычном ракурсе прокладывает дорогу эстетике snap-shot («моментального снимка»).

По мнению Б. Хиллебранда, экспериментальная, в частности конкретная и визуальная поэзия, окончательно завершили этот процесс выхолащивания, банализации и измельчения исконной семантики kairos как воплощенного идеала целостности, счастья, гармоничного существования. Экзистенциальная проблематика полностью изгоняется из мира искусства. Ему вменяется в обязанность бессистемное и неосмысленное воспроизведение с помощью словосплетений, отвечающих принципам информационной эстетики и правилам теории текста М. Бензе, всего, что первым бросается в глаза[331].

В отличие от поэтов-субстанциалистов и герменевтиков (Бенн, Гейм, Тракль, Целан и др.), так называемые «певцы повседневности» («Alltagspoeten») и проводники постмодернистской эстетики в 1950-х — 1970-х гг. XX в. сводят задачу поэта к созданию «glimpses» (мимолетных картин — выражение Р.Д. Бринкмана)[332], за которыми не просматривается целое. Создатель эстетики «snap-shot» он определял ее суть следующим образом: «Я полагаю, что стихотворение — самая подходящая форма для того, чтобы запечатлеть спонтан-

но воспринятые процессы и движения. Нужно только внимательно смотреть, тогда все может стать стихотворением. Все, что всем доступно, и с чем каждый сталкивается ежедневно, все самое обычное: кинокадры, клипы, рекламные изображения, литературные цитаты, подслушанные отрывки разговора, строчка из шлягера. Прежде всего, нужно забыть, что такое искусство»[333]. Определяющим признаком той эпохи Б. Хиллебранд называет возможность рифмовать, к примеру, Hölderlin (Гёльдерлин) с Urin (моча)[334].

Ответы авторов на вопрос «ваше отношение к постмодернизму / вовлеченность в него» показывают, что подавляющее большинство авторов дистанцируется от этого явления, либо прямо отрицая свою принадлежность к данному феномену (часто негативно оценивая последний), либо ссылаясь на недостаточную осведомленность в этой области вообще. Разумеется (это относится, главным образом, к поэтам старшего поколения), эстетика постмодернизма затронула лишь часть литературного процесса. Тем не менее в произведениях многих современных авторов она отчетливо дает о себе знать. В качестве примера можно привести творчество поэтессы Г. Каллезен (1975). Она рассматривает мгновение как концентрированное выражение смысла жизни: «Мгновение — это микрокосмос бытия, и оно содержит в себе весь творческий потенциал жизни. Нужно лишь уметь это разглядеть. Тот, кто одной ногой висит в прошлом, а другой стоит в будущем, способен лишь помочиться на настоящее»[335]. Поэтесса исходит из того, что лирика очень схожа с искусством фотографии. Она есть воплощение острых мыслительных мгновений, выраженных вовсе не обязательно специальными языковыми средствами. Для автора, мыслящего категориями XXI в., важно адекватно отражать действительность с помощью привычного для данной эпохи инструментария. Лирическая форма способна уловить мгновение в бешеной гонке скоростей и заставить человека задуматься, в том числе и над словом. Именно в этот миг меняется привычный взгляд на знакомый предмет. Поэтесса не открывает ничего нового, призывая, по сути, прибегнуть к поэтике «очуждения». Цель автора — заново осознать огромный потенциал языка и открыть его для читателей в бесконечных оттенках слова, снимая с него внешнюю «банановую» кожуру коварной однозначности, рождая бесконечную цепь ассоциаций, разных у каждого отдельно взятого человека. В конечном итоге все оборачивается смысловой релятивизацией. Языковые парадоксы открывают большой простор для провокации, заставляют критически осознать свое место в мире. И в этом Каллезен — дитя эпохи постмодернизма, хотя на словах она дистанцируется от вседозво-

ленности и мелкотравчатости последнего. Одно из ее стихотворений, «Атеист», начинается словами: «Слава богу — бог мертв» («Gott sei Dank — Gott ist tot») и заканчивается так: «чувствуешь себя безбожно на седьмом небе» («fühlt man sich gottlos himmlisch gut»)[336]. «Из-за того, что безбожие оказывается описанным в религиозных терминах, — поясняет поэтесса, — неожиданно меняется перспектива, понятие атеизма релятивируется»[337]. Другой прием для выражения «момента истины» у Каллезен — мгновения, запечатленные в словах, мгновения как средоточие интенсивности, достигаемое посредством «уплотнения языка» (die Verdichtung von Sprache)[338]. В качестве наименьшей поэтической единицы своих стихов поэтесса называет «лирический момент» («das lyrische Moment»), то есть все то же «поэтическое мгновение», которое, по мнению Г. Каллезен, может быть выражено в стихотворении двумя словами. Тем не менее она не прибегает к форме хайку, казалось бы, призванной удовлетворить ее требованиям. И это связано не только с общей установкой автора на отказ от традиционных ограничителей (будь то метр, рифма и пр.), но и с убеждением поэтессы в том, что «очарование этой формы — в её национальном своеобразии и что немецкий, равно как и большинство других индоевропейских языков, мало приспособлен для её передачи»[339].

Приверженец краткости выражения Т. де Тойс сожалеет, что самое маленькое стихотворение не может быть короче трех слов. Однако он избегает традиционных форм японской поэзии, поскольку, подобно Г. Каллезен, не желает стеснять себя формальными ограничителями. В поисках способов выражения «Inwesenheit» («всебещности») он пытается создать собственные формы для выражения своего представления о Вселенной, о месте в ней человека и о смысле бытия в соответствии с принципами постмодернистской философии. Для него не существует ни прошлого, ни будущего, а только настоящее, оно же — вечность, суть которой поэт пытается, в частности на основе изобретенной им так называемой «квантовой лирики», вычленить из потока привычных звуковых комплексов чуждые носителю того или иного языка мантроподобные созвучия a là: «IR ND A IR ND A IR ND OC MM NIC RBE». По мнению Т. де Тойса, это и есть «мельчайшие общезначимые смыслоразличительные сгустки, кванты»[340], что в переводе самого автора на нормальный немецкий язык означает: «мы здесь мы здесь мы все еще не умерли» («wir sind da wir sind da wir sind noch immer nicht gestorben!!!»).

Сказанное не означает, однако, что немецким авторам вовсе чуждо течение мысли, при-

вычное для традиционного хайку, как, например, у К. Градль:

Totengedenken	Память о мертвых
Trauerweiden neigen sich	печально склоняются ивы
zur ewigen Ruh	в вечном покое[341].

М. Ах объясняет приверженность к хайку среди прочего именно тем, что она выражает мгновение как «интенсивное райское переживание вне времени и пространства»[342]. Поэт И. Чезаро сравнивает творческий акт создания японских миниатюр с процессом медитации, с такими естественными проявлениями человеческого бытия, как дыхание и движение. Писать японский хайку для него — это все равно, что «дышать, вбирая в себя на вдохе весь мир»[343]. И это отнюдь не метафора. Чезаро выдвигает гипотезу, что структура хайку могла возникнуть следующим образом: странствующие монахи использовали ритм своего дыхания при ходьбе — 5 (вдох): 7(задержка дыхания): 5 (выдох), чтобы запомнить родившиеся в пути строки и записать их затем вечером во время отдыха. Поэт попытался доказать верность своего предположения экспериментальным путем, воспроизведя в форме хайку рассказы друзей о своих пеших прогулках. В результате, из описания пешего пути продолжительностью 4,5 часа, (равных 270 минутам) получилось 268 хайку, а переложение повествования пути в 3,5 часов (210 минут) вылилось в 180 хайку.

И все же, как правило, поэты (и Чезаро не исключение) используют, прежде всего, преимущества языкового оформления подобных миниатюр, каковыми являются ритм, ясность и лаконичность. Так, А. Раутенберг обращается к хайку как «к наилучшей форме концентрированного выражения мысли и чувства» и «играет с ней»[344]:

Im Widerspruch zu	В противовес
Allem Eindruck	Силе воздействия
Der Ruckdruck	Противодействие
Von Tastaturen	Клавиш[345]

Некоторые поэты (в частности, С. Лафлёр, Е. Шталь) склонны считать, что в немецком языке эта японская форма может быть реализована лишь будучи отчужденной от ее первоначальной эстетической функции. В этой связи уместно привести пародию Й. Шеперса на хайку:

Konfuzius sagt:	Конфуций говорит:
Die 5, die 7 und — äh –	пятерка, семерка, и — гм —
für mich auch die 5	мне — тоже пятерка[346]

Суть пародии состоит в том, что формальная привязка хайку к 17-ти слогам в немецком языке не функциональна по сути. «Мне нравится», — признается С. Лафлёр, — «выжимать из подобных мгновенных поэтических сгустков “dirty moments” (грязные моменты. — Т.К.), либо что-нибудь в высшей степени банальное, вроде созерцания жареной колбасы вместо лепестков сакуры»[347]:

die bratwurst drei mark	жареная колбаса три марки
das broetchen kostet extra	булочка отдельно
der senf is umsonst	горчица бесплатно[348]

Не существует и строгих критериев качества современного хайку на немецком языке. Считается, что эта форма не терпит содержательной банальности, витиеватости и закодированности, но требует, тем не менее, высокой степени образности[349]. По признанию ХЕЛЯ, достичь этого, не нарушая «заповедь чистоты» японского хайку, то есть, избегая метафор, риторики и обеспечивая беспрепятственное течение «хи» (изначальное напряжение, сила), для представителя европейской версификационной школы — дело весьма затруднительное: «В глазах японцев мы все равно все делаем неправильно, они из вежливости молчат, а мы в утешение можем позволить себе поиграть с непонятной игрушкой»[350]. М. Ах, цитируя У. Беккера, констатирует: «Наверно, все западные модификации японских форм — это что-то вроде “красивой этикетки”»[351].

И. Чезаро предпочитает называть свои стихи «трехстишиями», избегая термина «хайку» по причине, как он выражается, «глубокого почтения перед традицией»[352]. Он мыслит процесс рождения настоящего хайку как самопроизвольный, его же произведения — суть «сочинения»[353].

Обманчивость внешней простоты формы привела к тому, что лирические миниатюры a là хайку стали прибежищем для графоманов. На сайтах в Интернете (объединения любителей поэзии, виртуальные журналы, издательства, антологии и странички отдельных авторов)[354], можно найти десятки тысяч подобных «проблесков» мысли. Грешат небрежностью в обращении с этой формой и профессиональные поэты, не всегда строго соблюдая трехстрочную (5-7-5-слоговую) структуру традиционного японского хайку:

Übern Damm zu Fuß
willste, übern Jordan gehen?
So ein leichtes Ziel[355].

Обычно количество слогов в немецком хайку привязано к ритмическому рисунку. 17 слогов служит более или менее относительной верхней границей.

Чаще всего стихи, имитирующие хайку, — это высказывания, состоящие из нескольких (обычно не более трех) простых или одного—двух сложных предложений. Построчная запись стихотворения несет определенную смысловую нагрузку. В первой строке намечается образ, вторая показывает его движение, в третьей подводится всегда неожиданный итог — пуант (pointe):

Durchs Kaleidoskop	В калейдоскопе
sieht man im Asphaltdschungel	асфальтовых джунглей
ein Zebra streifen	полосатая зебра[356]

***

Paradiesträume zerplatzt im Regenbogen der Seifenblase.	Райские мечты разбиты в радуге мыльного пузыря[357].

Традиционный хайку предполагает в своем содержании скрытый смысл, который и надлежит распознать читателю. Г. Бёрнер показывает это на примере собственной интерпретации одного из хайку Бусона:

Ein Eimer ohne Boden rollt und rollt im Herbstwind	Ведро без дна все катится на осеннем ветру.[358]

В сознании интерпретатора можно проследить следующие ассоциации: он видит и слышит, как старое ведро без дна, подхваченное ветром, с грохотом катится со двора, потом останавливается на некоторое время, ожидая следующего порыва ветра, потом снова катится. Ведро это некогда было полезной утварью: в нем носили воду, картофель, зерно, а теперь оно, отслужив свой срок, оказалось выброшенным за ненадобностью, и в своей неприкаянности жалуется на судьбу посреди деревенской улицы.

Прием пуантирования, напротив, требует однозначной трактовки образа и лишает читателя возможности строить собственные догадки. Тем самым функция традиционного хайку снимается. Интересна в этой связи интерпретация уже упомянутого хайку У. Беккера «Oha, ein Täubchen»[359]. В нем обыгрывается библейский сюжет о голубе, несущем Ною оливковую ветвь — весть о примирении с богом. Суть хайку заключается в том, что голубь должен быть деятельным, а если он сидит на ветке, значит, уже не может выполнять миссию мироносца. Цель Беккера и состоит в том, чтобы читатель понял его замысел. Весьма оригинально трактует текст этого хайку С. Лафлёр. На вопрос, что (кого) имел в виду У. Беккер, он дает меткий, как выстрел, ответ: «Шрёдера»[360].

Хотя традиционно трехстишие хайку строится по принципу синтагматического членения строк, их границы в современных вариациях часто не совпадают с границами синтагмы. Разрыв синтаксической связи, влекущий за собой паузирование, еще более усиливает эффект семантического смещения и следующего за ним пуантированного завершения образа:

Dann wird man wohl zum Mythomanen. Stofflos. Hohl — Die Jetzzeit. Adieu![361]	Тогда, наверное, станешь мифоманом. Бессодержательным. Пустым — Сегодня. Адьё!

Другими словами, современные авторы вносят в традиционный хайку всю гамму элементов привычной им европейской поэтики. Помимо приведенных примеров, можно отметить также игру с бивалентностью разрываемых смыслоразличительных формантов слова, как,

в частности, у А. Раутенберга:

Bierleuchten: Kerzen Schein hinter dem perlenden Glas Pilsner Urquell[362].	Пиво: взблески света за стеклом искрящийся пльзеньский исток.

В современном немецком хайку допустим не только разговорный стиль, но и сленг, диалект, как у ХЕЛЯ:

Wat wollze hier **ej**?
Jetz freuste dich schon DASS **de**
Und **nich** mehr WAS **de**…[363]

Все это свидетельствует о том, что японская поэтическая форма воспринимается современными немецкими авторами как равноправная другим видам короткого стихотворения (Kurzgedicht), в частности, афоризму, становясь составляющей отечественной традиции стихосложения. Трудно сказать, к примеру, каков был замысел Г. Эберт, вылившийся в следующие строки:

Wie ein Blatt vom Ast löst sich die wunschlose Seele vom Leben.	Как листок от ветки душа без желаний отрывается от жизни[364].

В нарушение всех правил канонической формы М. Ах рассказывает в 17 слогах старую, не потерявшую до сих пор своей актуальности «деревенскую историю», насыщая ее атрибутами европейской поэтики: восемь аллитераций, три мужские конечные рифмы и сквозные трохеические стопы:

Weibsstück, Wangen rot,	Румяная крестьянка
schwanger, Schande, schwere Not,	известный плод греха от ханжеской хулы
Trachtler, Tümler, Tod.	в омут унесла[365]

Авторский замысел, впрочем, не лежит на поверхности. Неологизмы последней строки (Trachtler, Tümler) поставили автора данной работы в тупик. Содержание хайку было интерпретировано так: «женщина, обольщенная приверженцем народных традиций, была им брошена, а затем покончила с собой». Такую же интерпретацию дали два носителя языка. Сам же автор обработал известный сюжет о нетерпимости социального окружения в отношении внебрачных связей в целях осуждения пережитков прошлого. В этой связи интересно суждение Р. Диттриха об этом хайку: «Чтобы внешне воссоздать форму хайку, стихотворение состоит из нескольких почти не связанных между собой слов. Я задаю себе вопрос, что заставляет авторов выводить надуманную схему из 5 и 7 слогов? Ведь это никоим образом не проясняет ход мысли в японском хайку. Эту тему можно было бы представить гораздо интереснее, используй автор более подходящую форму. А так получилось: ни рыба, ни мясо»[366].

2.8. Движение «соушел бит» и поэзия «слэм» как всплеск невостребованной энергии андеграунда

«Соушел бит» («Social Beat») обязано своим названием, равно как и рождением, молодым писателям андеграунда Й.А. Дальмайеру, Т. Нёске и Т. Нешу. Новое структурное образование понималось как объединение так называемой «внелитературной оппозиции» (AußerLiterarischenOpposition — A.L.O.)[367] по отношению к официальной культурной индустрии и было призвано сплотить единомышленников, «которых больше не удовлетворяет нынешняя литература […]»[368]. Однако главной причиной, вызвавшей движение к жизни, оказалась недовольство литераторов андеграунда, не имевших доступа на официальную литературную сцену, своим маргинальным положением. Общность движения лежала не столько в литературной или идеологической, сколько в прагматической плоскости: уча-

стник какой бы то ни было группировки всегда обратит на себя больше внимания, нежели автор «солист». Термин «Social Beat» призван был служить своего рода рекламным слоганом, привлекавшим внимание прессы и публики своей новизной, не знавших, чего ждать от этого явления и строивших всевозможные прогнозы. Х. Линк, издатель антологии «Трэш-пилоты» («Trash-Piloten: Texte für die 90er», Leipzig, 1997), отмечал, что «творчество некоторых авторов из андеграунда получило больший резонанс в СМИ, нежели продукция писателей “Зуркампа”»[369]. «Шпигель», в свою очередь, назвал соушел бит «маленьким хитом»[370], «ТАЦ» видела в участниках движения «молодых разгневанных людей, пинающих в зад остальной пишущий мир […] за скучные книги и жестокость девяностых годов»[371]. «Культур!Ньюс» полагала, что «литераторы репетируют в пивных и на дискотеках восстание, высказывая на уличном жаргоне все, что накипело на сердце»[372].

Как свидетельствует один из участников движения Б. Керенски, кто-то посоветовал его создателям отказаться от избитого и размытого понятия «андеграунд», дабы придать литературной площадке новый имидж. Название «соушел бит» возникло случайно в берлинском кафе «Шлиман» (Schliemann) за кружкой пива. Заимствованный Й.А Дальмайером у поколения битников термин мог, по его мнению, наилучшим образом выразить умонастроения молодого поколения. По аналогии с «Social-Fiction», «Social-Message» и т.д. к лексеме «бит» было добавлено определение «соушел». Идеология поколения битников, которых, казалось бы, следовало рассматривать как логический исток нового движения, не сыграла, как подчеркивали его инициаторы, при создании ярлыка никакой роли.

Весьма любопытна интерпретация данного круга явлений Х. Хюбшем, одним из зачинателей альтернативной литературы (в том числе литературы андеграунда в Германии), корни которой уходят в 1950-е гг. Он придерживается точки зрения, что литературные движения 1990-х гг., взявшие на вооружение атрибутивную символику конкретных исторических явлений, тем не менее не вписываются в их понятийный и эстетический ареал[373]. Полемизируя с представителями поколения «бит» (в частности с тем же Хюбшем), рассчитывавшими увидеть в новой инициативе продолжение своего дела, битники 1990-х отмечали, что понятие в первую очередь должно было рассматриваться как синоним социально ангажированной литературы, «отражающей пульс жизни в стиле Rock’n’Roll»[374], и было вызвано необходимостью «выживать» и отражать повседневность глазами самих «выжи-

вающих»[375]. Это определение подразумевало активное участие в жизни социума, негативное отношение к уходу художника в башню из слоновой кости.

Рождение «соушел бит» часто связывают с выходом в 1992 г. в эссенском издательстве «Изабель Рокс» («Isabel Rox») антологии «Даунтаун Германия» («Downtown Deutschland»)[376]. В ней присутствуют все главные участники будущего движения (Р. Адельман, Й.А. Дальмайер, К. Флентер, Т. Нёске, Р. Рихтер и др.). На первых общефедеральных чтениях «Убейте обезьяну» («Tötet den Affen»), организованных в рамках движения Й.А. Дальмайером, Т. Нёске, А. Хенце, Й. Моррисом и ХЕЛЕМ в Берлине с 5 по 8 августа 1993 г., фактически переросших в первый общегерманский фестиваль «соушел бит», в переполненных зрителями маленьких кафе выступили около 40 авторов в возрасте от 20 до 30 лет из различных уголков страны[377]. Это, по свидетельству одного из участников, Т. Неша, «фантастическое, незабываемое»[378] мероприятие, равно как и ярмарка альтернативных малотиражных изданий в Майнце (Mainzer Mini-Pressen-Messe), устроенная в том же году, где 12 молодых людей впервые встретились у франкфуртского писателя М. Тодиско и «сразу же ощутили себя группой»[379], получили неожиданно широкий резонанс в средствах массовой информации.

Движение быстро распространилось по всей стране. В 1994 г. состоялся второй фестиваль под названием «Обезьяна дает сдачи» («Der Affe schlägt zurück»). Прошли фестивали и в других городах. В 1995 г. местом встречи стали Людвигсбург (организатор М. Шёнауэр) и Ганновер (К. Флентер). В 1996 г. к ним присоединились Бремен, Дортмунд, Билефельд и Мюнстер, а в 1998 — Штутгарт. Возникло множество новых мелких издательств, в том числе в виде самиздата, выпускавших антологии[380] и литературные журналы[381]. Многие уже существовавшие издания объявили себя органами движения «соушел бит». Среди прочих — «Котлетное танго» («Buletten-Tango», издатель — Р. Адельман), «ХоКаХе» («НоКаНе» — Т. Нёске), «Головная боль» («Kopfzerschmettern» — Р. Рихтер), «Возмутитель» («Störer. Zeitschrift für social-beat-literatur» — Й.А. Дальмайер), «Коксакер» («Cocksucker[382]. Zeitung für Undergroundliteratur» — О. Бопп), «Взгляд» («Einblick» — Й. и М. Шёнауэры). Органом, координировавшим деятельность различных групп, стал журнал «Клоп» («Die Wanze», издатель Й.А. Дальмайер). По оценкам одного из основателей движения, Э. Шталя, количество независимых журналов и антологий того времени может быть сравнимо с эпохой экспрессионизма[383]. Однако на этом сходство заканчивается.

Общность литераторов — так называемая «социализация в стиле панк»(Э. Шталь)[384], — заявлявших о причастности к движению «соушел бит», выражалась, прежде всего, в претензии на принадлежность к социальным низам, что давало возможность пококетничать маргинальным положением. Натуралистическое изображение жизни на общественных выселках с непременными атрибутами (безденежье в холодном мегаполисе, наркотики, СПИД, алкоголь на фоне безразличного отношения чиновников социальной сферы к аутсайдерам, непонимания и отторжения их со стороны внешне благополучного мира, нежелания самих аутсайдеров быть частью системы беспредельного потребления и бешеной конкуренции) целиком вписывается, по мнению Шталя, в контекст классической эстетики безобразного, повседневного, жестокого и обрачивается поэзией «мусорных свалок»[385]. Так, для Р. Адельмана «соушел бит» означает «ярость, злобу, пить пиво, есть, спать, стирать белье, совокупляться — просто жить»[386], а для А. Люка — желание родиться в другом качестве:

NIMM MICH IN DIR AUF,	ПРИМИ МЕНЯ В СЕБЯ,
L - E - B - E – N	Ж – И – З – Н – Ь
gebäre mich	роди меня
noch einmal	еще раз
aber schmeiß mich	только не выбрасывай
diesmal	на этот раз
nicht wieder raus	опять
in den Dreck kaputter Industriestädte	в дерьмо больных промышленных городов
schmieriger Stehkneipen	немытых забегаловок
in die überfüllten Mülltonnen	в переполненные мусорные баки
schmutziger Hinterhöfe[387].	грязных задворок.

Массовый характер приобрело сочинение эпатажных стихов, подобных следующему:

Tabak Bier und Ficken	Табак пиво и пендюж
Deutschland — Mir kommt's	Германия — Ты меня достала
Tabak Bier und Ficken DeutschlandDeutschlandDeutschl...[388] —	Табак пиво и пендюж ГерманияГерманияГерм... —

Благодаря прессе в обществе сложилось следующее представление о поэтической культуре соушел-битников: «Исполнитель с кружкой пива и сигаретным окурком в руках заполняет эфирное пространство созвучиями в ритме «рэп» (своеобразная речевка, где рифма подчиняется музыкальному ритму)[389], сопровождаемыми негативными высказываниями в адрес признанных авторов (обязательная цитата из Буковски либо Дижана) и громким улюлюканьем»[390]. В результате, как отмечают сами участники движения, вместо революционных текстов, разрушающих традиционный взгляд на искусство, читателям продемонстрировали «повседневные истории из канализационных труб в виде вонючих словесных потоков, где на каждом втором метре всплывают слова „блевать" и „трахаться", а вместо визионерской ярости — плаксивость»[391]. По мнению Б. Керенски, псевдобунтарский дух аутсайдера не выходит за пределы текста. Показ действительности ограничивается одно-

сторонним углом зрения (главным образом, социальным), где различаются лишь основные тона (плохо — хорошо, правые — левые, богатые — бедные и т.д.), при сознательном игнорировании совокупности жизненных проявлений. Неумение выбрать нужную точку зрения, с одной стороны, и, главное, пренебрежение к формальной стороне творчества стали причиной массового производства слабых в художественном отношении, часто эпигонских, произведений. Сам Керенски признает, что характеристика последних как «неприкрыто честных и до чрезвычайности реалистичных»[392] отражает, прежде всего, видение самих авторов. Критика, как правило, не находила в этих текстах «ничего нового, но лишь заново вскипяченное»[393]. В качестве примера приводится, в частности Р.Д. Бринкман, который еще в 1960-е гг. (среди прочего имеется в виду его произведение «Никто не знает больше» («Keiner weiß mehr», Köln, 1968) писал о драках, о выхолощенном сексе и абортах на кухонных столах. М. Бюссер в частности, заключает, что «шарлатаны из “соушел бит”» […] скорее укрепляют, нежели ломают литературный канон, представленный Р. Музилем и А. Дёблином, Х.К. Артманом и Э. Яндлем»[394].

Тем не менее участники движения и его критики отмечают, что значение «соушел бит» не обязательно должно измеряться достижениями отдельных авторов. В многочисленных публикациях соушел-битников «на передний план выдвигается не продукт индивида, а коллективная литературная мозаика» (Б. Керенский)[395]. Выражаясь словами Э. Шталя, это — своего рода «мета-текст»[396], не ограниченный тематикой из повседневной жизни аутсайдера, другими словами, «многоголосый хор, несводимый к общему знаменателю ни тематически, ни формально»[397]. Дело в том, что в изданиях, ассоциировавших себя с новым движением, печаталось много авторов извне. Наряду с молодыми неизвестными авторами, свои произведения публиковали «буйные»[398] битники 1970-х — 1980-х гг. (Х. Хюбш, Т. Кёппен, Й. Фаузер, Ю. Плог, Г. Якобсон, Т. Бройер и др.), что, как полагает Шталь, ставило под сомнение заявленную организаторами движения его независимость от этой литературы. У движения появились попутчики. Многие из тех, кто уже имел доступ на официальную литературную сцену (М. Ортс, Т. Дюккерс, М. Вильденхайн, Ф. Шиман и др.), желали получать «дополнительные дивиденды»[399] (К. Флентер) от высокого рейтинга экстравагантных хэппининговых форм подачи материала среди публики на состязаниях так называемых «слэмистов».

О широте жанрового и тематического диапазона изданий соушел-битников можно судить, в частности, по публикациям на страницах журнала «Штёрер» и поэтической антологии «Соушел бит Д» («Social Beat D.»). Последняя содержит произведения, не всегда сводимые к проблематике, которую принято считать программной составляющей «соушел бит». В качестве примера можно привести активного участника движения, одного из самых неординарных поэтов современной Германии, «неотрадиционалиста» [400] ХЕЛЯ:

Märzgeklöppelten schleier
der hecken vor februars eis
schmutzig doch ehemals teuer
den hat der kaminefreier
geklaut ihr als liebesbeweis

Ach unter blütengeseires
tatternd im baumschuppenfall
— glänzt auch der silberbauch Eures
fischs Er stinkt doch du mein teures
— Halt deinen widder im stall

Drudenfußspur der platanen
wehrt nicht dem reifwind die hand
Noch gilt der spruch des shamanen
Aber die alte Sie ahnen's
wirft einen sturm übers land

Sabbert er ihr ins mieder;
Pia der frühling ist fraus
Schnee noch oder schon flieder?
Bei absingen schmutziger lieder
schlürt sie den alten nach haus

Mond gießt sich eins auf die lampe
- Selbst in schuld wenn es sie trifft!
Während die himmlische schlampe
wolken rafft über der wampe
und sich die schenkel beschifft[401]

Вуаль на живой изгороди
из мартовских кружев грязных от февральского
льда но когда-то дорогих
украл соблазнитель
в доказательство своей любви

Ах под болтовню цветов
…….дрожа от чешуйчатой перхоти деревьев
— и пусть блестит серебряный живот Вашей
Рыбы Она ведь воняет дорогуша
— Попридержи своего Овна в загоне

Пентаграмма платанов
не убирает руку от заиндевелого ветра
Еще не утратило силу заклинание шамана
Но старуха Вы это чувствуете
наводит на страну бурю.

Он пускает ей слюни за корсет;
Пия[402] весна — fraus[403]
Еще снег или уже сирень?
Под скабрезные песни
она тащит старика домой

Месяц подливает в лампу масла
— Сама виновата что накололась!
В то время как небесная неряха
подбирает под себя облака
и кропит свои ляжки

Хель — один из немногих поэтов современной Германии, в творчестве которого высокий поэтический стиль, оформленный соответствующими средствами (в данном случае регулярный стих и избыточная метафорика с явной претензией на эстетический аристократизм), сочетаются с содержательной «прозой жизни».

Лежащая в основе образа увиденная в реальности природная картина, а именно выходящий из-за тучи месяц, эпатажно контрастирует с бытовой подоплекой сюжета (старуха тащит пьяного мужа домой), что отображается на лексическом уровне с помощью вульгарно-бытового вокабуляра.

Первые антологии «соушел бит» «Даунтаун Дойчланд» и «Асфальт Бит» («Asphalt Beat») состоят во многом из текстов в стиле «трэш» (Trash) — изобретение Э. Шталя, заимствовавшего термин из американо-английской «независимой музыки» (independent-musik) 1980-х гг. Он возводит этот стиль к сознательному противопоставлению укоренившемуся в общественном сознании канону «mainstream» принципов антиклерикальной новеллистики итальянского Возрождения (народность, демократизм языка, сублитературный окрас), поэзии Ф. Вийона, прóклятых поэтов, прежде всего, А. Рембо, дадаистской и сюрреалистической вольницы (Р. Хюльзенбек, Т. Тцара, Б. Пере). В разряд предтеч зачисляются также Б. Бехан, Р.Д. Бринкман, Й. Плог, Й. Фаузер. Социализация поколения «панков» 1980-х и начала 1990-х гг. проходила в общем и целом со знаком «минус» по отношению к романтике поколения «хиппи». Э. Шталь вспоминает: «Когда я в 1987 г. писал свою первую так называемую “историю в стиле трэш” (Trash-Story)[404], я скорее руководствовался эстетикой “панк”, “пост-панк”, “трэш” 1980-х гг. Прямым поводом, однако, послужила моя работа в каникулы почтальоном в одном не самом престижном районе Кёльна. Тогда я и решил, скорее неосознанно, отмежеваться от моих тогдашних кумиров (Дж. Джойс, А. Шмидт, Венская группа) и обратиться к неприкрашенному изображению реальной жизни»[405]. В 1996 г. Шталь попытался конкретизировать содержание понятия в антологии «Немецкий трэш» («German Trash»), куда вошли произведения Р.Д. Бринкмана, Й. Фаузера, М.Б. Хольста, П. Ваверзинка, К. Флентера, Й.А. Дальмайера, С. Лафлёра, Ф. Шимана и др. В предисловии к антологии он определяет «трэш» как супернатуралистический стиль, непретенциозно прямо и жестко отражающий пульс повседневной жизни[406]. Язык произведений в стиле «трэш» имитирует разговорную речь героев из разных социальных групп, воспроизводя жаргон, диалекты и пр. Принятые нормы письменной речи сознательно игнорируются. Повествование редуцировано до конкретики определенных жизненных ситуаций, неприкрашенный реализм которых, ставящий под сомнение возможность гармонического существования в условиях окружающей социальной среды, не оборачивается сухой документальной хроникой лишь благодаря юмору, сатире, самоиронии, будь то в

форме гротеска или карикатуры. Речь, по сути, идет об изменении натуралистической эстетики, подобно тому, как сюрреализм строит свою, отталкиваясь от реализма. «Невозможно создать средствами литературы точный «клон» реального куска жизни. В итоге мы все равно получим лишь версию, рассказ о действительности и никогда — саму реальность. Чтобы произведения создавали впечатление правдоподобия, следует попросту отказаться от этой цели», — делает заключение создатель стиля «трэш»[407]. В этом он видит его главное отличие от массовой продукции «соушел бит», сводившейся большей частью к слепому отражению реальности, без малейшего участия в этом процессе авторского воображения[408]. В 1990-е гг. многие авторы (Ф. Шиман, С. Лафлёр, У. Богислав, Л. Ковальски, Я. Офф, Ф. Займоглу и др.) активно (преимущественно в прозаических произведениях) используют эту технику письма.

Тем не менее, в широком литературном обиходе понятие «трэш» получило расширительное толкование. В антологии «Трэш-пилотен» были опубликованы произведения разных по стилю авторов: от экспериментalистов Новой Венской группы (последователей Венской группы — австриец Францобель, берлинец Р.Б. Корте и др.) до поп-литераторов развлекательного кабареточного толка (Ф. ван Даннен) и представителей оппозиционного андеграунда (Ю. и М. Шёнауэры). Составитель антологии Х. Линк понимает термин как «самоидентификационный бренд литераторов, противопоставляющих себя официальной литературной сцене, саботирующих привычное литературное сознание, провоцирующих публику обращением к нарочито банальному либо сугубо маргинальному и подающих его с помощью ненормативного языкового и стилистического инвентаря»[409]. Он усматривает значение феномена лишь в «оживлении литературной жизни 1990-х гг.»[410], сводя его в конечном итоге к развлекательной литературе.

Сам создатель стиля «трэш», отстаивая аутентичность явления, не отрицает наличия схождений между литературой «трэш» и поп-литературой. Обе интегрируют в свои произведения элементы поп-культуры, беря за основу принцип развлекательности, отказываясь от нормативного литературного языка и т.д.). Однако Э. Шталь обращает внимание на разницу их идеологических посылок. Трэш-литераторы исходят из негативного восприятия действительности и пытаются утвердить свою социальную субпролетарскую аутентичность, не чураясь критики современной цивилизации (идя вразрез с постмодернистским стереотипом завершенности исторических и политических процессов, сплавленных в об-

щем котле глобализации), в то время как представители медийной поп-сцены, иронизируя, высмеивая отдельные проявления окружающей их жизни, не подвергают сомнению статус-кво сложившегося порядка вещей. И в этом, по мнению создателя стиля «трэш», состоит главное различие между «Поп I и Поп II» (Д. Дидерихсен)[411], как «между самобытной энергией поп-культуры и ее коммерческими проявлениями» [412].

Движение «соушел бит» просуществовало несколько лет независимо от официальной литературной сцены. Тем не менее, своей главной цели — добиться равноправного положения на литературном пространстве — оно не достигло. Отсутствие ясной концепции и конкретной программы послужили одной из причин недолговечности движения. По сути, отнесение к нему того или иного литератора основывалось не столько на общей эстетике, жанровых либо стилистических признаках, сколько на субъективном ощущении участников движения своей причастности к этому феномену. Не последнюю роль сыграло и то, что среди соушел-битников оказались не только авторы, не имевшие ничего общего с заявленным «протестным радикализмом»[413], но и немало дилетантов. Один из основателей движения, Т. Нёске, признает, что «история “соушел бит” закончилась производством некачественных репродукций в стиле “панк”»[414], — главным образом, из-за пренебрежительного отношения его участников к опыту старших коллег, отказа от традиций, нежелания учиться на высоких образцах отечественной и зарубежной классики.

Позитивные отзывы СМИ в адрес соушел-битников быстро сменились критикой их произведений за содержательную пустоту и отсутствие должного литературного качества. В 1998 г. Б. Керенски провел по электронной почте опрос, результаты которого были опубликованы в книге «Что такое соушел бит?» («Was ist Social Beat?») вышедшей в аспергском издательстве «Килрой Медиа» («Killroy Media»). В ответах прозвучали трезвые оценки самих участников движения (Т. Неш, Й.А. Дальмайер, Й. Петерсен, Т. Кнуперц, Х. Крюгер). Их общий смысл наиболее ясно выразил М. Петерс: «Игра посредственности себя не оправдала»[415]. Берлинский литератор М. Дегенс изобразил сублитературную сцену как бесперспективный и непродуктивный опытный полигон, где авторы являются читателями собственных произведений. Лишенный самокритики андеграунд занимался, по его мнению, безусловным прославлением самого себя. Вместо того чтобы «служить оплотом оппозиционной культуры, эксперимента, радикального содержания»[416], он все больше превращался в «мусорную свалку официальной литературной сцены[417]. В итоге соушел-

битники оказались не «социальными аутсайдерами, какими они хотели себя видеть, а литературными, поскольку отказались считать «структурно-композиционные признаки текста в качестве критерия качества»[418], ограничившись лишь бойкотом конвенциональной литературной коммуникации. Ее участники в лице СМИ и читателей, по признанию Й.А. Дальмайера, виделись взбунтовавшимся аутсайдерам противниками. Тем самым оппозиционеры выпали как из литературного, так и социального сообщества, что не было обусловлено ни социальными, ни политическими причинами[419]. В отличие, скажем, от участников андеграунда, немецкие соушел-битники происходили из слоев среднего класса и не являлись маргиналами в социальном понимании этого слова.

Подобный имидж не мог способствовать популярности движения. Лишь немногие продолжали серьезно воспринимать эту литературу и связывать с ней будущее[420]. Движение начало распадаться, фактически едва родившись. Поле битвы мало-помалу покидали и инициаторы, и попутчики. Если в первом томе антологии «Соушел Бит Слэм! Поэтри (Social Beat Slam!Poetry» были представлены 74 автора, то во втором их осталось уже только 37. Как указывает издатель, Б. Керенски, антологии, разумеется, не могли вместить в себя всю сцену, но в них просматривается тенденция: движение значительно потеряло в силе. Часть авторов, поднявшихся на волне движения, просто перестала писать, других отвергли издатели. Завершающим аккордом движения стала вышедшая в 1999 г. под редакцией Б. Керенски и С. Стефанеску в штутгартском издательстве «Итака» антология «Холодная страна бит. Новая немецкая сцена» («Kaltland Beat. Neue deutsche Szene»), а довольно широкий отклик СМИ на попытку исторической реконструкции явления поставил символическое многоточие в его ретроспективно-рефлективном рассмотрении[421].

Наиболее талантливые из некогда замеченных на арене «соушел бит», рассматривая движение лишь как кратковременную веху в биографии, продолжают работать, либо будучи вовлечены в качестве «поп-звезд»[422] в орбиту медийной литературы (Т. Дюккерс, Я. Офф, Ф. Шиман и др.), либо оставаясь в лоне оппозиционного поп-андеграунда (К. Флентер, Э. Шталь, С. Лафлёр, Т. Неш и др.).

Следуя в русле эстетики «трэш», Э. Шталь в частности, развивает концепцию так называемой социально-реалистической поэзии. В качестве основной программной цели он обозначает сознательное противопоставление социально топонимированной, реалистической поэзии «неоклассицистическому мейнстриму»[423], представители которого, главным обра-

зом, озабочены созданием собственного имиджа и игнорируют процессы, происходящие в обществе, отгораживаются от жизни и проблем, волнующих соотечественников. Авторы издательства «Шталь-Ферлаг» (Т. Шульц, С. Лафлёр, ХЕЛЬ, Г. Фибиг и др.) напротив, черпают вдохновение из окружающей их городской среды, подмечая характерные общезначимые приметы современной немецкой действительности, однако не превращая их в предмет пропаганды и агитации, как это свойственно леворадикальным писателям.

В традициях литературы о «маленьком человеке» пишет о неизвестном туристам Берлине ХЕЛЬ. За обновляемыми фасадами столицы нередко прячутся грязные углы и закоулки, где месяцами лежат в мусорных баках неопознанные трупы («3 луны холодильник лежал перед домом»)[424], а женщина-почтальон, на плечах у которой – дети и безработный муж, каждый день возвращается домой, в страхе увидеть его «висящим на подтяжках» («Сонет почтальонки»)[425].

Любопытно сравнить в этой связи уже анализировавшееся стихотворение Р. Винклера «Пребывание на море в диагностических целях» с городской неоэкспрессионистской «пейзажной» зарисовкой Т. Шульца «Берлинская осень»:

Die Kälte: ausgebrochen in den Aggregaten eines Eisladens […]	Стужа: вырвало в агрегатах морозильника […]
Von Wärme befreit sind Außen Toiletten u. Freibierhallen	Свободны от тепла уличные туалеты и уличные бары
Wenn der erste Schnee im Oktober die Stadt, ein lahmgelegtes Kreuz	Когда первый снег в октябре город, застывший крест
Zwischen Ost u. West	Между Востоком и Западом
Im Handtaschengemenge der Dauer Klingelton: Mozart beim Pissen	В барахле дамской сумки звонок: Моцарт писает
(Eine kleine Nachtmusik)	(Маленькая ночная серенада)
Nach zwei Stufen: Rot	Раз, два: Красный
BERLIN IST VOLLER HASS-AMPELN	БЕРЛИН ЗАПОЛОНЕН СВЕТОФОРАМИ НЕНАВИСТИ
Die verbliebenen Vögel bitten um eine Eissuppe	Неперелетные птицы просят ледяного супа
Wenn die Frau mit der MäcGeiz[426] Tüte den Arbeitstag überlebt u. ihren todsaufenden Mann in die Windeln schlägt	Если женщина с пакетом МасДерьма выдержит до конца рабочего дня и изобьет своего мужа пропойцу
BOSHAFT UND TOTALES BLECH (Günther Rexrodt)[427]	ЖЕСТОКО И СПЛОШНАЯ ЧУШЬ (Гюнтер Рексродт)
Wenn zwei sich küssen ist das	Когда двое целуются это

der nächste Weltkrieg[428]	следующая мировая война

По сути, мы имеем дело с нео(пост)экспрессионистским вариантом поэзии «большого города», преломленным через традицию «поэтов повседневности» Р.Д. Бринкмана и Т. Клинга.

Так же провокативен, но менее эпатажен в «девушке с обложки» С. Лафлёр:

mit ihren wimpern aus jungem dill	ресницами из молодого укропа
kaemmt sie den christlichen himmel	она расчесывает небо Христа
glasklare sonne schweiszt luecken zu	на ясном как стекло солнце запотели глюки
ein tier liegt am wegrand, verendet	какая-то падаль догнивает на обочине
die nackte des tages traegt leichentuch	нагая «звезда» покрыта саваном
sie wurde mit acht entjungfert	ее лишили девственности в восемь лет
am grill-pavillon verkohlte ihr kusz	у гриль-палатки обуглился ее поцелуй
ein schwarzer tag an der wuper[429]	черный день в долине реки вуппер

Многие соушел-битники, дистанцировавшись от дискредитировавшего себя движения, «в оппортунистическом порыве» (Б. Керенски)[430], обратили взоры на новое явление, а именно, на непосредственно импортированные из США публичные состязания поэтов, так называемые «поэтри слэмс» (Poetry Slams). В Германии они получили большое распространение одновременно и чаще всего в сильном пересечении[431] с движением «соушел бит».

Корни американской поэзии «слэм»[432] частично связаны с традицией устной поэзии «Spoken Word Poetry», бытовавшей с 1950-х гг. среди афро- и латиномериканских меньшинств, лишенных доступа к письменным формам литературы. Важные импульсы были получены также от заимствованного в африканском фольклоре и получившего широкое распространение в 1960-е — 1980-е гг. в черных кварталах американских мегаполисов (главным образом, благодаря нью-йоркской группе хип-хоп «Последние поэты», «last poets») вокального стиля «рэп» в форме рифмованных баллад социально-критического содержания и с характерным агрессивным ритмом. Литература перестала быть привилегией элиты, превратившись, по сути, в средство самоутверждения социальных и национальных меньшинств США. Афро- и латиноамериканцы, евреи, выходцы из Азии, представители сексменьшинств, безработные, бездомные, маргиналы из молодежной среды ощущали острую неудовлетворенность своим положением в американском обществе. В отличие от поколения битников, протестовавших против благополучного общества потребления и по собственной воле налагавших на себя печать аутсайдеров, ища смысл жизни и духовность в якобы расширявших сознание наркотиках, музыке, свободной любви и путешествиях, у бунтарей 1980-х гг. усиливается связь с окружающим и трезво оцениваемым миром. Соци-

альные страхи эпохи Р. Рейгана и Дж. Буша-старшего, ощущение все большего безразличия общества по отношению к изгоям вырвались наружу на языке улицы и для улицы.

Во многих крупных городах США проводились литературные мероприятия под девизом «Рэп встречается с поэзией» («Rap meets Poetry»), где устный жанр «Spoken Word Poetry» и «рэп» соединились в новом литературном жанре «слэм». С 1985 г. некий бывший строитель из Чикаго М. Смит начал устраивать встречи поэтов местного андеграунда в плохо окупавшем себя джаз-баре «Дайте мне хороший кайф» («Get Me High Lounge»). Со временем эти мероприятия, получившие название «Открытый микрофон» («Open Mike»), приобрели популярность и начали освещаться местной прессой. Возник и маленький журнал под одноименным названием. Бар стал центром притяжения для различных литературных кружков, так, что вскоре участникам стало в нем тесно. В 1986 г. еженедельные встречи слэмистов переместились в легендарный джаз-клуб Дэйва Джемило «Зеленая мельница» («Green Mill»). Программа вечера состояла из трех частей. Первый час был отведен для участников открытого микрофона, затем место на сцене занимали гости, а в третьем отделении выступал созданный Смитом «Ансамбль чикагской поэзии» («Chicago Poetry Ensemble»). В перерывах публика отдыхала за кружкой пива. Чтобы усилить привлекательность вечера, Смит преобразовал третье отделение в литературное состязание. Согласно выработанным им правилам, из публики выбиралось жюри по принципу: любой вправе судить о литературе и выражать свое мнение о выступлении номинанта. На специальном плакате жюри выставляло очки (от нуля до десяти). Победитель получал небольшое денежное вознаграждение, бутылку виски, печенье и т.п. Проигравших обливали пивом.

Благодаря местной прессе состязания получили в городе большую известность, все больше авторов изъявляли желание в них поучаствовать. Подобные мероприятия стали проводиться и в других местах. Этому в немалой степени способствовала появившаяся в «Нью-Йорк Таймс» статья Б. Холмана «Кафе ньюориканских поэтов»[433], который после посещения знаменитого бара был так впечатлен увиденным, что с 1989 г. начал проводить подобные состязания молодых поэтов в этом известном заведении. Окказионализм «ньюориканский» в названии кафе («Nuyorican Poets Café») обыгрывает топонимику (Нью-Йорк) и этническую принадлежность проживавших в городе пуэрториканских поэтов — завсегдатаев этого кафе. Публикации и фотографии участников появились в известных амери-

канских журналах. Победителей приглашали на телевизионные шоу, фирмы грам- и видеозаписи. В 1990 г. состоялось первое национальное состязание поэзии «слэм» («National Poetry Slam»). В 1994 г. Б. Холман и М. Альгарин издали 500-страничную антологию «Вслух» («Aloud. Voices from the Nuyorican Poets Café»).

Распространение поэзии слэм за пределы США сравнивают «со снежным комом, который превращается в неуправляемую лавину»[434]. Реклама в прессе и выступления слэмистов в Канаде, Англии, Австралии, Японии, Швеции, Израиле, Голландии, Франции и т.д. способствовали все большему внедрению этого жанра по всему миру. В начале 1990-х гг. поэзия «слэм» достигла Германии[435].

По свидетельству Б. Керенски первый контакт немецкой публики с американскими поэтами слэмистами состоялся в 1992 г. на встрече с Б. Холманом, которую организовал Гамбургский дом литературы. «Поэт декламировал в стиле «рэп» то лежа, то танцуя на столах и часто меняя одежду. Публика была ошеломлена, некоторые в целях безопасности забились в угол»[436], — вспоминает Керенски. В том же году Б. Холман и А. Кауфман провели серию литературных встреч, которые были столь непривычны для немецкой публики, что сразу стали достоянием новостных программ радио и телевидения.

В 1993 г. американские слэмисты Н. Черковски, А. Кауфман, Д. Лоуэл и П. Смит по случаю выхода в свет антологии «Слэм!Поэтри. Дерзкая литература из Америки» («SLAM!POETRY. Heftige Dichtung aus Amerika»), подготовленной Б. Папенфусом в берлинском издательстве «Гарлев», проехали с турне по различным городам Германии, в том числе посетив Берлин, Франкфурт-на-Майне и Кёльн. В том же году, на Франкфуртской книжной ярмарке Э. Шталь случайно встретил в обществе А. Кауфмана Х. Хюбша, по его мнению, первого из первых в немецкой поэзии «Spoken-Word», устраивавшего подобные шоу еще в 1970-е – 1980-е гг. Шталь был приглашен на одну из встреч с американцами в Литературном доме Франкфуртфа-на-Майне, где получил предложение организовать в Германии нечто подобное американским поэтическим состязаниям «Poetry Championships». Победителя предполагалось послать на национальные соревнования слэмистов «National Slam» в Вашингтон. Издательство «Крэш» провело несколько таких конкурсов: в Кёльне (1993, 1995) и в Берлине (1997). Первый конкурс «1. Deutsche Literaturmeisterschaft» под девизом «Поэты на ринг» («Dichter in den Ring») действительно прошел на боксерском ринге. В соответствии с правилами проведения подобных состязаний, уча-

стники, представлявшие разные города, в том числе Дюссельдорф, Франкфурт-на-Майне, Майнц, Гамбург, Берлин, Веймар, выступали с четырехминутными декламациями. Жюри состояло из пяти местных литературных авторитетов. Оценивались сложность текста и качество исполнения. Победителем первого состязания оказался «старый хиппи»[437] Х. Хюбш.

Конкурсы, в особенности первый и третий, получили сильный резонанс в СМИ, в том числе в таких известных изданиях как «Вельт», «ФАЦ», «ТАЦ», «Тагесшпигель», «Зюддойче цайтунг», а также на каналах радио- и телевещания[438]. Однако сам организатор занял критическую позицию по отношению к импортированному из США жанру, а вскоре и вовсе дистанцировался от своей причастности к нему, полагая, что эта организационная форма литературной жизни разрушает привычную структуру немецкого андеграунда: авторы не получали гонораров, что приводило к утрате чувства профессионализма, негативно сказываясь на качестве текстов. Кроме того, литература, по его мнению, все больше превращалась в эстрадный жанр.

В 1994 г. состоялись инициированные американцами П. Би и Р. Маверик первые соревнования слэмистов в Берлине. В 1995 г. берлинские состязания организовало литературное объединение «литературнаяМАСТЕРская» (literaturWERKstatt). Победитель, Б. Бётхер, стал участником германо-американского фестиваля поэзии в Нью-Йорке. В 1997 г. В. Хогекамп организовал первые национальные состязания слэмистов «National Poetry Slam» в Берлине.

В Мюнхене распространению нового жанра способствовал музыкальный журналист К. Брукмайер. В 1993 г. во время своего пребывания в Нью-Йорке он посетил литературный вечер в «Кафе ньюориканских поэтов» и впечатленный царившей там атмосферой, импортировал форму в мюнхенское кафе «Независимый музыкальный клуб» («Independent-Musik-Club»). Благодаря контактам в журналистской среде Брукмайер способствовал тому, что о жанре снимались телевизионные передачи, писали женские журналы, модная бульварная пресса, региональные издания. Однако цель журналиста — помочь увидеть свет рампы молодым и неизвестным авторам — не была достигнута. Во-первых, этому препятствовали литераторы, уже получившие достаточную известность и не желавшие усиления конкуренции со стороны новичков. Другая причина — засилье на сцене дилетантов. Уже в 1996 г. Брукмайер оставил руководство мероприятием[439]. С 1996 г. в Дюссельдорфе сорев-

нования слэмистов начал устраивать журнал «Маультроммель» («Maultrommel»). В Гамбурге эта идея была реализована в конце 1996 — начале 1997 гг. Б. Преквицем и Т. Ибель.

Поэзия «слэм» с самого начала, как уже отмечалось, была тесно связана с движением «соушел бит». На организованной в 1995 г. К. Флентером и Х. Чадде в рамках движения книжной ярмарке андеграунда в Ганновере прошли состязания слэмистов «Похмельная ночь поэтов» («Hangover Poets Night»)[440]. Этому примеру последовали другие города. В 1996 г. М. Шёнауэр организовал фестиваль «Social Beat&Slam!Poetry-Festival tat W ort» в Людвигсбурге. В 2000 – 2001 гг. прошли соревнования «German Grand SLAM!Masters» в Штутгарте. Следует упомянуть также вышедшие в издательстве «Килрой Медиа» три антологии «Соушел Бит Слэм!Поэтри», дававшие адекватное представление о литературном андеграунде вообще и о творцах жанра «слэм», в частности. Его зачинатели рассматривают себя в оппозиции к сложившейся литературной инфраструктуре[441]. Одной из целей наиболее радикально настроенной части слэмистов была ставка на провокацию как способ привлечь публику к насущным проблемам современности. Однако лишь лучшие образцы смогли соединить в себе серьезное содержание, чистоту формы и привлекательность исполнения. В качестве образца следует в первую очередь привести не нарушающие отечественной просодической традиции (внутренняя рифма, скопление ударных позиций в соседних слогах и пр.) умеренно рэпоизированные стилизации Х. Хюбша:

H**á**ns M**á**gnus Enzensberger verkündete 1968	Ханс Магнус Энценсбергер объявил в 1968 году
Den Tod der Literatur, heute verkauft er	Смерть литературы, сегодня он продает
CDs, d**a**s ist Sch**i**cks**a**l, d**á** k**á**nn m**á**n n**í**chts	CD-диски, это судьба, тут ничего не
M**á**chen, n**ú**r, w**á**s s**ó**ll d**á**s **i**n meinem Ged**í**cht? […][442]	Поделаешь, только зачем это моему стихотворению?[…]

Весьма любопытно сравнение ритмического рисунка синтагмы «dá kánn mán níchts máchen» и следующей за ней с просодией Б. Брехта:

J**á**, w**é**nn d**í**e K**í**nder Kinder blieben, dann
Könnte man ihnen immer Märchen erzählen.
D**á** s**í**e **á**ber älter werden,
K**á**nn m**á**n **é**s n**í**cht[443]

Процесс коммерциализации нового модного явления нашел отражение в стихотворении Т. де Тойса «Скачок к реполитизации поэтри слэм»:

ein slam ist politisch und kein popevent	слэм — не попса, а явление политическое
weder comedyprosa noch konsenslyrik	не комедийная проза, не соглашательская поэзия
wer hier kein problem beim namen nennt	кто не называет проблему своим именем
(mit freiem vers oder billigreim)	(свободным стихом либо дешевой рифмой)
hat die chance verpennt lügen aufzuklären	опоздал с разоблачением лжи
die devise muß lauten verbrecher zu outen	жить надо под девизом долой преступников
quer durch die bank bis zur höchsten etage	во всем здании банка до самого верхнего этажа
die gesellschaft ist krank ich red mich in rage	общество больно мои слова полны гнева
obwohl ich längst weiß daß ein gesprochenes wort	хотя я давно знаю что устное слово
nur als bundestagsrede in zeitungen landet	фиксируется газетами лишь как цитата из речи в бундеста-
der kritische geist im sozialamt versandet	ге критический дух улетучивается в отделе социального
der bäcker backt brötchen der metzger hackt fleisch	обеспечения пекарь печет булочки мясник рубит мясо
die ärzte verarzten die offenen wunden	врачи врачуют открытые раны писатель кричит «Я Не
der schriftsteller schreit «Ich Will Keinen Krieg!»	Хочу Войны!» и несмотря на это с трудом считает холо-
und zählt trotzdem mühsam die leerlaufrunden	стые обороты что ему писать когда мертвые бабочки
was soll er schreiben wenn tote schmetterlinge	как лепестки цветов просеиваются сквозь его продыряв-
wie blütenblätter durch seine löchrige seele rieseln	ленную душу ДА СВОЯ ДУША ДЛЯ НЕГО НЕ
JA SEINE SEELE IST IHM KEIN RÄTSEL […]	ПОТЕМКИ […] ничто не в состоянии изменить реальность
nichts kann die realität verändern solange nur das reale gilt[444]	пока в расчет берется лишь реальное

Заслуживает внимания, однако, его наблюдение, что у нового поколения слэмистов, заявляющих о себе в последние годы (речь идет, в частности о берлинской сцене) снова дают о себе знать социально-критические нотки[445]. По мнению другого представителя поэзии «слэм», С. Лафлёра, это позволяет надеяться на возрождение традиции жанра политического кабаре, расцвет которого в послевоенную эпоху связывают с творчеством Д. Зюверкруппа, В. Бирмана, Д. Киттнера, П. Майвальда, Х.Д. Хюша. В настоящее время, за небольшими исключениями[446], жанр фактически предан забвению. Подавляющее большинство нынешних авторов и зрителей воспринимают кабаре как «безобидное зубоскальство на англо-американский манер “comedy”» (С. Лафлёр)[447].

По мнению родоначальников жанра «слэм» (Б. Хольман, А. Кауфман, М. Тайлер, В. Пердомо, Э. Торрес), эта поэзия не сводится к какому-то единому литературному знаменателю «направления» или «школы», поддающихся точному описанию в терминах содержания и формы[448]. Немецкой литературе «слэм», в отличие от американской, не присущ этнический окрас и уличная эксплицитность. В ее содержании практически отсутствует общественно-политическая тематика. Немецкие слэмисты, подобно соушелбитникам, происходившие из слоев среднего класса, менее маркированы с точки зрения этнической мультикультурности и не являются общественными и литературными маргиналами. Однако, противопоставляя тривиальным темам массовой литературы (несчастная любовь, одиночество, суицид) критику таких «ценностей», как стремление к материальному обогащению и неуемному потреблению, «всего, чем инфицировано современное сознание» (Б. Керенски)[449] (мода, сексуальная проблематика, халтура телевизионных сериалов,

компьютерные игры и пр.), немецкие слэмисты тем самым отмежевываются и от салонной поэзии, предпочитая ей «антиэстетику дна жизни» (T. Pay)[450].

В формальном плане это подразумевает использование неконвенциональных языковых средств, введенных в употребление еще дадаистами. Привычный литературный анализ текстов жанра невозможен, поскольку они предназначены для озвучивания со сцены (в лучшем случае для записи на видео- или аудиокассету) и представляют собой нечто среднее между поэтическим и сценическим произведением. Авторы выступают одновременно в роли исполнителей (декламаторов, инсценировщиков) и толкователей своих произведений (как с помощью вербальных, так и аудиовизуальных средств). Публике вменяется в обязанность не «понимать» текст, а «переживать» его. Автор-слэмист прежде всего думает не о самоценности слова и его значении, а о воздействии на публику. И в этом смысле «поэтри слэм» сближается с искусством кабаре. Одним из отличительных признаков жанра служит элемент импровизации. Наблюдая за реакцией зрителей, слэмист вносит в текст необходимые изменения либо по ходу представления, либо впоследствии. Главная стилистическая составляющая жанра «слэм» — движение тела. Как отмечает Б. Преквиц, «тело, как в начале зарождения поэзии, снова становится общим органом, порождающим слово: поэты превращаются в метаязыковые вместилища своих посланий, а стихи — в сценическое шоу»[451]. Большинство текстов, предназначенных для исполнения на сцене, теряют силу воздействия, будучи напечатаны. Отсюда единство содержательной и формальной сторон складывается в подобных произведениях из трех элементов: смысла, стилистики и исполнения. В отличие от традиционного стихотворного текста, членимого на строки / строфы, основной ритмообразующей единицей в жанре «слэм» служит ритмизированный речевой поток в стиле «рэп», строящийся на различных конфигурациях рифмованных созвучий. Они могут следовать непосредственно друг за другом либо в пределах стиха (Auch wenn d*ich* und m*ich* offens*ich*tl*ich* z*ich* L*ich*tjahre[452]), либо пронизывать весь текст[453].

В современной Германии эта техника, пришедшая в поэзию через посредство коммерческой эстрадной музыки, эксплуатирующей, главным образом, банальные темы: секс, любовь и пр., чрезвычайно популярна среди молодых исполнителей и нередко имеет характер профанации, лишенной какой бы то ни было эстетической ценности. Об этом, в частности, пародия Э.Ю. Драйера в форме сонета:

Wo der Live-B**oo**gie gr**oo**vt und der M**u**ezzin r**u**ft und ein Feeling von Bio-Make-up w**e**ckt, st<u>o</u>p and go, park and r**i**de, Coca Cola h**i**gh l**i**ght und die S<u>o</u>ftware das J<u>o</u>b-Sharing abd***e***ckt,	Там где Live-Boogie groov(т) и кричит муэдзин и будит Feeling от Bio-Make-up, stop and go, park and ride, Coca Cola high light и Software компенсирует Job-Sharing,
wo der Schw**u**li voll c**oo**l sich bedient aus dem P**oo**l und die Horrortrip-Sz***e***nentr***e***ffs abch***e***ckt, wo man h**o**ckt beim Big M***a***c, echt gesch**o**ckt vom feed-b***a***ck, wie viel sch<u>ö</u>ner ein D<u>ö</u>ner Kebab schm***e***ckt,	там где гомик весь cool обслуживает себя из Pool и ищет сборища с Horrortrip, где сидят за Big Mac, в шоке от feed-back, нет вкуснее Doener Kebab,
ja da p**u**rzeln die Pf**u**nde bei nächtlichen St***au***s, und da spannt meine Seele die Fittiche ***au***s und fliegt weit übers Straßenbegleitgrün hin***au***s	и летят килограммы в ночные пробки, и моя душа расправляет крылья и летит, далеко оставляя позади зелень газонов
in die Face/Body Sun Block Prot***ection***! Denn da ist meine Heimat, da bin ich zu H***au***s: O Gefühlsmix voll P***ow***er und ***Action***![454]	в Face/Body Sun Block Protection! Ведь это моя родина, здесь я дома: О смесь чувств, полная Power и Action!

В двух последних строфах обыгрывается стихотворение романтика Й. Эйхендорфа «Лунная ночь»:

Und meine Seele spannte Weit ihre Flügel aus, Flog durch die stillen Lande, Als flöge sie nach Haus (1837)[455]	И крылья расправляла Душа в тиши ночной Как будто улетала К себе она домой[456]

Антиномическое интертекстуальное вкрапление из классика призвано высветить «полет» современной лирической души, пребывающей в болоте жаргона и прочих языковых аномалий, якобы позволяющих причислить пародируемых в сонете авторов к лику «современной» поэзии.

Для многих поэтов, знакомых с техникой «рэп», она — не более чем подчиненное содержанию средство ритмико-просодической организации текста. Об этом свидетельствует, в частности юношеское стихотворение С. Лафлёра «В кабачке у Джонни», построенное по принципу дольника на монотонном чередовании пяти – и четырехударных строк, прошитых аллитерационными и ассонансными созвучиями:

die id***é***en der f***é***nster begr<u>á</u>sen str<u>á</u>szen/trott**ó**irs bem**ó**osen pass<u>á</u>nten in m<u>á</u>szanz***ú***egen wir fr***é***ssen fléisch g***é***gen <u>á</u>lltagsl***ú***egen an den w***á***enden h***ae***ngen f**ó**tos <u>á</u>lternder st<u>á</u>rs	Мыслями из окон поросли улицы/тротуары покрылись прохожие в костюмах индивидуального пошива мы шамаем мясо от повседневной лжи на стенах висят фотографии стареющих звезд
wann h<u>á</u>st du das l***é***tzte m<u>á</u>l in den spíegel ges***é***hen ein versúch eines gr***úe***ndlichen k***é***hr<u>á</u>us & st<u>á</u>tt deiner <u>á</u>ugen war d<u>á</u> ein w<u>á</u>renhaus & dú hast versáeumt dich s***é***lbst zu verst***é***hen[457]	когда ты в последний раз смотрелся в зеркало попытка основательной чистки & вместо глаз у тебя была магазинная витрина & тебе было недосуг понять себя

Ударные позиции не составляют при этом жесткой конструкции, а могут варьироваться при декламации. Например, автор предлагает такие варианты прочтения следующей строфы:

1vom gríll in den stádtpark: síttiche schíeszen & wir fálln von der háut ab & áb von dem stréss trinken fláschbier am kíosk & réden expréss & versúchen unseren éinzigen tág zu geníeszen	с гриля в городской парк: попугаи нагадили & мы линяем & освобождаемся от стресса пьем пиво из бутылок у киоска & перебрасываемся словами & пытаемся насладиться нашим единственным днем

2 vom gríll in den stádtpark: síttiche schíeszen
& wír fálln von der háut áb & ab von dem stréss
trínken fláschbier am kíosk & reden expréss
& versúchen únseren einzigen tág zu geníeszen [458]

Ритм «рэп» призван в данном случае нагнетать ощущение бессмысленной и одновременно неизбежной гонки жизни, в которой пребывает лирический герой и его окружение. Как свидетельствует автор, персонаж Джонни — реально существующая фигура, владелец некогда известного в кругах молодежи дешевого кафе, название которого стало заглавием стихотворения, рисующего ночную жизнь конца 1990-х гг.

У большинства поэтов-слэмистов на первый план выдвигается фонетическая составляющая, что позволяет говорить о поэзии «слэм» как одной из разновидностей звукового стихотворения. Так, в произведениях А. Дреппеча вокальная партия «рэп», основанная на ударном гласном «а» искусно сопровождается сквозной моноаллитерацией (ф):

Fett*á*bs*á*uge-**F***á*ch*á*rzt **F**riedrich **F***á*lterm*é*yer
Formulierte **f**ür **f**ünfjährige **F***á*chkliniks-**F***é*ier
Folgendes **f**r*á*gwürdiges **F**estreden-**F**anál:
«**F**röhlich **f***é*ierndes **F***á*chpersonál!
Fest*á*nl*á*ss: **f**ruchtb*á*re **F**ettwirtsch*á*ft
Fulmin*á*nte **F**in*á*nzen, **f***á*belh*á*ft. […][459]

Критики не случайно причисляют «поэтри слэм» к разряду поп-литературы. Привлекательность жанра многие склонны объяснять в первую очередь присутствием в нем интерактивного эстетического начала. Для проведения поэтических турниров чаще всего используются небольшие сценические площадки, где возможен непосредственный контакт с публикой, и где царит соответствующая атмосфера, так, в частности, описываемая Б. Папенфусом: «Темное, прокуренное кафе, люди в черном, наполовину пустые кофейники, стихи, от прекрасных до отвратительно безобразных, от сильных до бесхребетных, в исполнении поэтов, похожих на артистов эстрадного жанра»[460].

Слэмисты обычно собираются в конце рабочей недели, поздно вечером, чтобы избежать конкуренции со стороны развлекательного бизнеса (кино, театр и т.п.). Успех вечера во многом зависит от ведущего, призванного обеспечивать надлежащий контакт между конкурсантами и публикой, выражающей свое мнение с помощью жестов и телодвижений (от щелканья пальцами до топанья ногами). Модератор выступает посредником между публикой, выбираемым из ее числа жюри и авторами, очередность выступления которых определяется жеребьевкой. Время, отводимое для выступления, варьируется от трех до десяти минут. Назначенный ведущим «секундант» следит за продолжительностью выступления и прерывает его гонгом либо свистком, или дает знак диск-жокею заглушить музыкой не в меру словоохотливого автора. Декламация начинается и заканчивается тушем либо музыкальной фразой, которая повторяется в течение мероприятия несколько раз и порой становится его лейтмотивом. Литературная часть сменяется обычной вечеринкой.

К 1997 г. состязания слэмистов стали привычным явлением литературной жизни Германии. В отличие от движения «соушел бит», этот феномен прочно вошел в обиход медийной литературы, в том числе и как форма проведения обычных литературных чтений. Широкую популярность получил, в частности конкурс молодых поэтов под названием «Открытый микрофон», проводимый три–четыре раза в год в Берлине. Из присылаемых заявок редакторы самых известных издательств выбирают 20 финалистов, которых затем приглашают в столицу для выступления с 15-минутной декламацией своих текстов перед публикой. На мероприятии присутствуют известные издатели и литературные агенты, поэтому оно рассматривается как престижный трамплин для начинающих авторов. В качестве членов жюри выступают известные литераторы. Три главных победителя получают премию (1500 евро).

Престижным подиумом для поэзии «слэм» служат проводимые в Мюнхене ежегодные международные шоу. В этом жанре появились свои знаменитости. Среди них Б. Бётхер, М. Ленц, Х. Шюц, В. Хогекамп, Т. Дюккерс, Б. Преквиц, Т. Сплинтер, Т. Брунке, Я. Офф, В. Козловски, А. Дреппеч, Н. Гомрингер, Т. Хофман и др. По итогам опроса, проведенного журналом «Гедихт» в 1998 г., именно представители этого жанра снискали предпочтения реципиентов[461].

Самая представительная антология немецкоязычной и международной поэзии «слэм» — «Поэзия слэм: Что сулят микрофоны; поэзия для нового тысячелетия» («Poetry Slam:

Was die Mikrophone halten; Poesie für das neue Jahrtausend») — вышла в альтернативном издательстве «Ариэль» (г. Ридштадт) в 2000 г. (составители К. Биланцки и Р. Патцак). Однако мимо нового явления в литературной жизни не проходят и крупные издательства. «Ровольт» уже в 1996 г. выпустил антологию поэзии слэм («Поэтри! Слэм!: Тексты поп-фракции», «Poetry! Slam! Texte der Pop-Fraktion», 1996. Составители — А. Ноймайстер, М. Хартгес). Издательство «Хофман и Кампе» в 2002 г. предприняло по итогам «Пятого международного фестиваля поэзии "слэм"», проходившего в Гамбурге с 15 по 17 ноября 2001 г. издание CD-диска под названием «Поэзия "слэм": Литература! Живая, непосредственная и спонтанная» («Poetry Slam: Literatur! Live, direkt und spontan»).

Осмыслением новых явлений в литературе немецкого андеграунда 1990-х гг. заняты, главным образом, те, кто вызвал их к жизни. Литературоведческие исследования немногочисленны, поскольку легитимность субкультурного пространства традиционно подвергается сомнению. В имеющихся работах, в частности Й. Улльмайера («от ACID-а к ADLON-у: Путешествие по немецкоязычной поп-литературе», «von ACID nach ADLON: Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur». Mainz, 2001), прослеживаются этапы развития альтернативных проектов без углубленного анализа их эстетико-поэтологических особенностей. Заслуживают внимания статьи Э. Шталя, Б. Преквица, Б. Керенского, а также монография С. Вестермайер «Поетри слэм в Германии: Теория и практика мультимедиальной художественной формы» («Poetry Slam in Deutschland: Theorie und Praxis einer multimedialen Kunstform». Marburg, 2004), в которых содержатся первые результаты теоретического осмысления упомянутых феноменов.

Новые тенденции исполнения поэтических произведений в форме перформенса («spoken word performance»), как «живое» («Livegedicht»), «звуковое» стихотворение отражает растущая в последнее время популярность зародившихся в конце 1960-х гг. в недрах поп-культуры мультимедийных изданий, у истоков которых стояли П. Рюмкорф, Р.Д. Бринкман, В. Вондрачек и др. Имеются в виду так называемые литературные видеоклипы, сочетающие звуковой и визуальный ряд. Со 2 по 5 июля 2002 г. «литературная-МАСТЕРская» провела первый международный конкурс-фестиваль поэтических фильмов («Poetryfilm») под названием «Зебра» («Zebra»).

Аналогом концентрированного выражения сублитературной энергии 1990-х гг., не породившей, однако, достаточно ярких фигур в области поэзии, сравнимых, скажем, с прозаи-

ком турецкого происхождения Ф. Займоглу, прочно занявшим место в немецкоязычном медийном литературном пространстве, может рассматриваться творчество «солиста» Т. Клинга. В течение 1980-х гг. он фактически в одиночку проделал ту гигантскую работу, которая оказалась не по плечу целому поколению 1990-х. Добившись вначале признания андеграунда, поэт в конце 1990-х гг. покорил и медийный Олимп. Уникальность Клинга, «одного из самых эксцентричных поэтов 1990-х гг.» (Т. Бройер)[462], объясняется органичным сплавом в его творчестве традиций немецкоязычной поэзии от «штюрмера» Я.М.Р. Ленца через технику авангардистской и экспериментальной поэзии (А. Штрамм, А. Шмидт, Ф. Майрёккер, Э. Яндль, О. Пастиор) и герметическую сгущенность смыслотекстов П. Целана до субкультурной постмодернистской эстетики (Р.Д. Бринкман, «панк»). То, что не удалось осуществить битникам в рамках движения «соушел бит», сделал представитель «панков». Примечателен отбор авторов в его антологии «Кладовая языка» (Sprachspeicher. 200 Gedichte auf deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert. Köln, 2001). При явном предпочтении, которое Клинг отдает поэтам экспериментального плана, в поле зрения составителя — весь спектр немецкоязычной поэтической традиции (от фольклора и миннезанга, через барокко и классику к романтикам и поэзии модерна XX в.). Нельзя не отметить интереса поэта к к осмыслению и переработке русской авангардной традиции (футуризм, в частности «заумь», киноавангард, Мандельштам и пр.)[463].

Вслед за Грюнбайном он словно нарушает монополию П. Хакса на общение с античностью, открывая для себя возможность для диалога в духе соперничества с античными мастерами (Сафо, Катулл, Вергилий, Овидий и пр.). Обыгрывая классическое наследие, поэт, однако, саркастически сопоставляет «декаданс позднеримской империи»[464] с fin de siècle XX в.: «Первая мировая война», «Берлинский танец мертвецов», «Начало войны», «Ракетный полигон», «Последняя картография», когда «наличие деревни у подножия горы только портит вид»[465], — все это названия стихов, которые говорят сами за себя[466].

Почерк Клинга легко узнаваем. В поисках новых значений он, подобно О. Пастиору, «размалывает»[467] языковые единицы вплоть до разрушения их привычной фонетической структуры. Сегментация образов, аналогично объективу фотокамеры, по мере надобности сужающей или расширяющей поле зрения, выливается в синкопированную запись стихов. Поэт жонглирует фонетическими эллипсами (редукция гласных), желая воспроизвести живую разговорную речь, нередко слэнгированную, сдобренную диалектными, жаргон-

ными и пр. вкраплениями. Не случаен его интерес к жанру «перформанс», просодии «рэп». Клинг называл свои творческие встречи с читателями «языковыми инсталляциями» (Sprachinstallationen), призванными «заполнить языковые пространства живым голосом, а язык — голосом графики»[468]:

koks[469]-installazionen, die abbruch-
reife, bergeberge; heizkörper ap-
geschaltet: mützen auf!, die stadt
ist reif:
koksinstallationen berge
berge, weltn dazwischen. Bei scher-
bnbeknirschtm bodn; was ich sonst
gehört?: wasserrohrbruch, tosende
heraustosende wasser in fensterlo-
sem miezhauskeller; da brachs raus
graugelb gardinenschlappe wo keener
sich noch mehr gekümmert hat. ja schei-
bnlos ja wasserbruch. die wessiband
hat alcohol hat >müngersdorfer stadion<
gegebn, drei-stücke-repertoir wovon
herr zeltinger aus köln mir wohlbekannt.
da hat in connewitz und überall die
straßenbahn so menschlich aufgeheult;
so menschlich (auch hier connevitz), so
enschlich-menschlich hat am nebentisch
ex-stasi zugehorcht — und suhrkamp, tja,
wir warn fast rausgeflo.+ alcohol +
alcohol + alcohol + + +[470]

Кокаиновые инсталляции, готовые
к обвалу, общепития[471]; батареи отопления от-
ключены: шапки прочь!, город
созрел:
кокаиновые инсталляции обще
пития, между ними миры. На у-
сеянном осколками полу; что я
еще слышу?: прорыв водопроводной трубы, бушующие
вырывающиеся наружу воды в подвале много
квартирного дома без окон; вот висит обо
рванная желто-серая гардина там где
до нее никому нет дела. ни окон
ни труб. западные музыканты
раздавали спиртное «мюнгерсдорфский стадион»,
репертуар из трех номеров из них господин цельтингер из Кельна мне
хорошо известен.
тут коневицкий и не только
трамвай так по-человечески взвыл;
так по-человечески (и здесь коневиц), так
таки по-человечески за соседним столиком
подслушивал экс-штази — и зуркамп, н-да,
мы чуть не выле. + спиртное +
спиртное + спиртное + + +[472]

Влияние поэта просматривается в творчестве всех, кто так или иначе успел соприкоснуться с его поэтическим миром. Большое количество последователей, обычно открыто в этом не признающихся, позволяет говорить о существовании некоей школы, в орбиту которой в 1990-е гг. вольно или невольно оказались втянутыми многие поэты его поколения и моложе. Среди них следует назвать Н. Хуммельта, Д.М. Грефа, Х.Ф.А. Оливера, С. Шо, Э. Шталя, отчасти М. Байера, Л. Зайлера[473] с их тягой к конструированию иронически-скептических лоскутных языковых ландшафтов в стиле «певцов повседневности» 1970-х и с ярко выраженной претензией на языковой эксперимент, игру с многозначностью на уровне тех или иных языковых формантов. Так, в частности Э. Шталь делает «расчлененный язык» (zerstückelte sprache) основным элементом текстуры в своем стихотворении «Рейнская дорожная песня». Имитируя разговорную речь, он убирает почти все гласные в аффиксах: («ortlosn», «zug'hörig'n»), чтобы придать словам «мимику гримасничанья» (grimassierende Mimik). При декламации эти фрагментированные лексемы получают и более сильное ударение, чем достигается эффект их выталкивания, выжимания из ротовой полости:

so oft der weg: der weg- weg den fluss lang m. spezial-magie: nicht nur lore leilei nicht nur hügels' eros' wog'n: nein mein sein spült mit darin: mein her- (kunft)sein («wo'ch von wech bin!») mein so- sein mein rhein- (land)sein (=verort- ung d. orstlosn/ sich zug'hörigen + beig' selnn): zaubr- isch also wallts ü- berm (lakritzn)strom: zaubr- isch nicht myth- isch[474].	так часто дорога: путь прочь по реке с помощью спец. магии: не только лоре ляйляй не только эротические очертания холмов: нет моя экзистенция купается в ней: мое про- ис(хожд)ение («откуда я!») моя такая су- ть мое рейн- (ланд)ское бытие (= приют бездомного /обретшего себе + у сво' их): очарователь- но катят волны п- о (лакричной) реке: очарователь- но безмифич- но.

Рейн всегда воспринимался немцами как символ немецкого единства, в отличие от французов, видевших в нем границу двух государств. Автор хочет показать, что магия реки обусловлена ее красотой (в частности, так поэт увидел ее ночью) и не имеет ничего общего ни с политической демагогией по поводу этой географической области, ни с националистической мифологизацией самой реки.

2.9. Поэзия для детей: неосознанная потребность времени

В многочисленных специальных исследованиях, посвященных детской литературе, поэзии отводится довольно скромное место[475]. В издании объединения «Литература для молодежи» («Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V.») — «Детская и юношеская литература в Германии» — из 20 анализируемых авторов нет ни одного поэта. Правда, одна из обзорных статей посвящена детской поэзии[476]. Книга К.Е. Майера «Литература для юношества» также содержит лишь одну статью, в которой разбираются стихи[477].

Основная издательская деятельность в области немецкоязычной детской поэзии сосредоточена в базельском издательстве «Бельц» («Beltz-Verlag»). С 1971 г. под руководством Х.-Й. Гельберга в нем увидели свет 10 альманахов детской литературы («Jahrbücher der Kinderliteratur»), многочисленые антологии и сборники детской поэзии, журнал «Пестрый пес» («Der Bunte Hund»). Антологии Гельберга «Город детей» («Die Stadt der Kinder», 1969) и «Везде и рядом» («Überall und neben dir», 1986) стали принадлежностью «современного канона детской литературы»[478].

Тем не менее, рынок накладывает свои ограничения на привитие интереса детей и подростков к поэзии. Количество детских поэтических изданий в стране намного уступает прозаическим. Так, в каталоге гамбургского издательства 2000–2001 гг. «Сесилия Дресслер» («Cecilie Dressler-Verlag»), к примеру, из 200 книг только 17 — стихи, в издательстве «Карл Ханзер» (1990–2000) — 13. В «Иберройтер» («Ueberreuter Verlag») — из 60 наименований два приходятся на поэтические сборники (данные 2000-2001 гг.). Из 500 наличных книг (данные 2002 г.) издательства «Фридрих Этингер» («Verlag Friedrich Oetinger») 11 — поэтические сборники[479]. Для сравнения: из 36 наименований (данные 2001 г.) лишь четыре — стихотворные тексты, среди 32 наименований весны 2002 г. — ни одного поэтического сборника. Причем речь в основном идет о рифмованных стихах как приложении к красивым картинкам, либо о произведениях преимущественно дидактического или назидательно-воспитательного характера, как, например, стихотворение Г. Ридигера «О милых девчонках и мальчишках», одаривающих друг друга «комплиментами» вроде:

«Mädchen, ihr seid falsche Katzen, kleine Gören, Weiberfratzen, dumme Gänse!» […]	«Девчонки, лживые кошки маленькие приставалы, глупые гусыни!» […]
«Haut doch ab, ihr frechen Jungen, Trampeltiere, Hampelmänner, Milchgesichter, feige Penner, dumme Affen, Bullenbeißer, schlaffe Würstchen, Hosensch…!»[…][480]	«Проваливайте, наглые мальчишки, бегемоты, недотепы, бледнолицые пигмеи, обезьяны, без жала змеи, плоские сосиски, трусливые за…!»[…]

Стихотворение обращено в равной степени и к родителям:

Nur für Eltern:	*Только для родителей*:
So geht das alle Tage.	Так происходит каждый день.
Wer das hört,	Кто это слышит
hat eine Frage: Sind diese	задает себе вопрос: Эти
«Kamele und Rinder»	«верблюды и коровы»
eigentlich unsere Kinder?[481]	в самом деле наши дети?,

и к самим детям:

Nur für Kinder:	*Только для детей:*
Alle Schimpfen, hin und her.	Все кругом бранятся.
Liebe Kinder, merkt euch sehr:	Дорогие дети, запомните хорошенько:
Wenn einer schreit:	Тот, кто кричит:
du dumme Kuh —	эй ты глупая корова —
der lebt im selben Stall wie du![482]	живет с тобой в одном стойле!

Разнообразие тем, затрагиваемых в детских стихах, — безгранично: приключения, путешествия, взаимоотношения в семье и в школе; взросление, дружба, любовь; история и история культуры, в том числе чужой; религия, отношение к окружающей среде и к братьям меньшим; юмор, фантастика, фольклор и т.д. и т.п. Однако текстам порой не достает глубины проникновения в важные для маленького читателя сферы (познание мира и себя в нем через призму взаимоотношений с взрослыми). Именно в таком ключе воспринимает задачи детской литературы, например Х. Лёффель, высвечивая вечную проблему «почемучек», из поколения в поколение спотыкающихся о несостоятельность взрослых наставников:

... Jetzt gehn wir zum Metzger,	… Теперь пойдем к мяснику,
hui, sein Messer wetzt er!	смотри, он точит нож!
– Und warum sein Messer?	– А зачем нож?
Wetzt er's, schneidet's besser!	Наточит — будет легче резать!
– Und was tut er schneiden?	– А что он режет?
Stücke von den Seiten,	Разделывает тушу,
Wurst in feine Rädchen, […]	Колбасу колесиками, […]
– Und wo kommt die Wurst her? […]	– А откуда берется колбаса? […]
– Kind, ist das so schwer!?	– Неужели не ясно!?
Von den Tieren eben,	Из животных конечно,
die für uns hier leben!	которых мы держим!
– Tut er die zerschneiden,	– Он их режет,
Stücke von den Seiten?	На куски?
Auch vom Osterhasen? […]	И пасхального зайца тоже? […]
– Und das Kind vom Schaf?	– А ягненка?
Lebt noch lang, ist's brav,	Он еще поживет, будет послушным
darf noch lange spielen. […]	еще порезвится. […]
Kühe, Kälber ... geh jetzt rein! […]	Из коров, телят … ну, входи же! […]
– Und die macht man tot?	– Их убивают?
Will's der liebe Gott?	Так хочет Боженька?
Mein Gott, frag ihn selber![483]	Боже, спроси у него самого!

В этом смысле это уже поэзия для самих взрослых. Главный критерий качества — мера заложенной в ней нравственности, которая в свою очередь умудрена жизненным опытом. А настоящая поэзия призвана его обогащать (традиция, идущая еще от фольклора; ср. название книги братьев Гримм — «Детские и домашние сказки», «Kinder- und Hausmärchen»). Эти качества просматриваются, в частности в стихотворении К. Кордона «Желание»:

Eines Tages	Однажды
werden andere	в наших домах
in unseren Häusern	поселятся
leben:	другие люди:
Wenn wir gastlich sind,	Если мы гостеприимны,
werden wir	то
Häuser bauen,	построим дома,
in denen sie leben können[484].	в которых они смогут жить.

Монолог матери и женщины, рефлектирующей по поводу не сложившейся семейной жизни, из чего вырастает стихотворение Ю. Бекке «Мария отправляет Михаэля в школу», вызван, прежде всего, желанием не допустить повторения судьбы в следующем поколении:

Beiße nicht	Не грызи
auf deine Nägel,	ногтей,
sondern argumentiere,	а доказывай свою правоту
wenn du im Recht bist.	с помощью аргументов,
Überhöre Kommandos	Умей не слышать команды
und schlage dich nicht	и не дерись
mit den Verschlagenen.	с ухарцами.
Nun geh schon.	Ступай.
Du darfst weinen.	И не стыдись слез.
Dein Vater wollte das nicht lernen[485].	Твой отец не захотел этому учиться.

Вышедшая в 2000 г. в издательстве «Реклам» антология «Пятьдесят детских стихотворений» («Fünfzig Kindergedichte») представляет собой сокращенный вариант изданного тем же издательством в 1989 г. сборника «Волшебный пакет. Старые и новые стихи для детей» («Die Wundertüte. Alte und neue Gedichte für Kinder»). То есть в ней не учтено ни одного детского стихотворения, написанного после 1990 г. Такие стихи, разумеется, есть. Среди авторов, обращающих свой голос к детской аудитории, — преимущественно поэты старшего и среднего поколения: Й. Гуггенмос, Дж. Крюсс, Э. Борхерс, П. Хертлинг, Р. Гернхардт, П. Рюмкорф, Ф. Браун, Й. Рединг, В. Петри, Л. Ратенов, П. Майвальд, Ф. Витткамп, В. Барч, Ю. Рихтер, П. Мар и др.[486].

В 2002 году А. Бюнген предпринял попытку издания антологии детского стихотворения в своем издательстве «Геест». Среди поэтов, откликнувшихся на инициативу, — Г. Ульльман, Л. Ратенов, Г. Кунерт, Й. Гуггенмос, Р. Кунце и др. Книга до сих пор не увидела света за неимением у издателя необходимого финансирования. Указывая на недостаточное внимание, уделяемое в обществе детским авторам, издатель отмечает также на фактически не замечаемое издательствами стихотворчество самих детей. Более успешным оказалось начинание А.Г. Лайтнера, посвятившего детской тематике последний выпуск своего журнала «Гедихт» — «Все мои дети. Поэзия первых лет» (Alle meine Kinder. Die Poesie der ersten Jahre. Weßling bei München, 2005 / 2006).

В 1993 г. в Австрии была учреждена государственная премия детской поэзии. За прошедшие годы, кроме швейцарца Х. Манца и австрийской поэтессы Ф. Хофбауэр, ее лауреатами стали немецкие авторы Ф. Витткамп (1943) и Й. Гуггенмос (1922). Последнего считают «неоспоримым классиком современного немецкого стихотворения для детей» (Х.-Й. Кливер[487]. В середине 1960-х гг. он и Дж. Крюсс (1926–1997) дали новые импульсы детской поэзии. В стихи проникает так называемая «проза жизни». Начиная с 1980-х гг. социально-общественная проблематика (война, охрана окружающей среды и пр.) — неотъемлемая часть содержательной палитры литературы для детей, поскольку «мы — частица мира, и все, что бы мы ни делали, бумерангом возвращается к нам» (В. Петри)[488].

Детская поэзия, как известно, имеет в немецкоязычном регионе давнюю традицию. Среди классиков, определявших в свое время лицо жанра — М. Клаудиус, Ф. Рюккерт, Й.В. Гёте, Й. Рингельнац, К. Моргенштерн, Б. Брехт, Х. Арп, Г. Айх, Э. Фрид, Э. Яндль, Х.К. Артман и др. Изначально в качестве канонических критериев поэзии для детей служил ее утилитарный характер (Gebrauchslyrik, Straßenlyrik)[489]. В качестве предмета широкого пользования она должна отвечать требованиям простоты, выразительности, афористичности: («Луг лакомится коровьей лепешкой. Цветок задыхается внутри лошади» (Die Wiese nascht am / Pferdekümmel[490]. / Die Blumen ersticken / im Schimmel)[491]. Это не означает, однако, что детям не дано постичь мир сюрреалистического поэтического образа или проникнуться красотой звука. В арсенале детских поэтов — игра с рифмой и словом как таковым. С легкой руки Яндля, Арпа и Гомрингера экспериментальные стихи давно стали принадлежностью жанра. Кому, как не ребенку, суждено постичь, что:

rund	круглое
beginnt rund	начинается кругло
ründet sich groß	округляется ввысь
ründet sich auswärts	округляется вширь
ründet sich einwärts	округляется внутрь
ründet sich aus	закругляется
wendet sich	заворачивается
ründet sich neu	округляется заново
ründet sich auswärts	округляется вширь
ründet sich einwärts	округляется внутрь
ründet sich voll	заполняется
vollendet sich	завершается
rund[492]	кругло

С не меньшим удовольствием ребенок, равно, как и взрослый, займется расшифровкой хитросплетений «Лестничной истории» Э. Шенкеля

Eine Treppe wollte ein mal sehen wie es ist eine Treppe selbst hinaufzugehen.

So begann die erste Stufe auf die zweite zu steigen die zwei te auf die dritte und so weit er

bis Dannaber her
sie klet
ob stürztesie tern
en die
an leiderabun Men
ge sch
ko dbrachsich en
mm wie
en was.Seit der
war. auf

L
e
i
t
e
r
nun
wir
des n
och et
was da
uern
bis sie

die Treppe
wieder erfinden[493].

Детским стихам не в меньшей степени, чем поэтическим произведениям других жанров, присуща музыкальность. Не случайно к ним часто обращаются композиторы. Характерной чертой детской поэзии, отличающей ее от современного взрослого канона, является близость к фольклорной традиции. Это просматривается как на жанрово-стилистическом и просодико-ритмическом, так и на лексико-грамматическом уровне. Пожалуй, лишь в детских стихах сохранила полную легитимность уменьшительная форма существительных. «Два ваньки-встаньки (Stehaufmänn**chen**) по очереди берут реванш»[494] у Л. Ратенова. Г. Ульман устами ребенка просит прощения у «маргаритки»[495] (Gänseblüm**chen**), а А. Рауттенберг советует «мальчонке (jüngel**chen**) кричать, пока посиневший язык[496] не высунется из ротишки (mäul**chen**)», поскольку это полезно для здоровья»[497].

Детское восприятие, безусловно, противится и смысловой амбивалентности и невнятности поэзии «мейнстрим». Именно это побуждает Э. Шенкеля следовать требованию «ясно выражать мысли»[498], что служит важным признаком, сигнализирующим о профпригодности поэта в глазах ребенка.

Соблюдение необходимого условия — доступности восприятия — требует и соответствующего способа выражения. Отсюда — широкое использование элементов народной поэзии, как-то: сказка, поговорка, загадка, заговор и пр., с присущими им смысловой лаконичностью:

Regenwurm, du Schlange, fliege los und fange dir den größten Fisch. Ich lade ein zu Tisch[499].	Червь дождя, эй змея, лети и поймай себе самую большую рыбу. Я приглашаю к столу.

и синтаксической прозрачностью:

DER ESEL KENNT NUR «IA». Wir Menschen sagen stolz: «JA»[500].	ОСЕЛ УМЕЕТ ТОЛЬКО «ИА». Мы люди гордо говорим: «ДА».

Существует целый тематический пласт в поэзии, который можно обозначить как «возвращение к истокам»[501].

Такая потребность в наибольшей степени присуща поэтам старшего и среднего поколения (Р. Кунце, К. Миккель, Д. Ник, Г. Кунерт, Д.-М. Греф, К. Шмидт и др.). Так, Е. Штритматтер советует собратьям по перу и читателям «Не замечать серого неба, не впускать мороз и снег, не дать годам обогнать себя», ведь «неизбежного можно избежать». А потому лучше заняться поисками «зеленой травинки, / запахов и ароматов / живущих в тебе с детства». Надо просто прислушаться к себе, выкопать из памяти «лето, осень и вёсны» и, как призывает поэтесса, «отнести их домой»[502].

Способность воспринимать мир глазами ребенка имеет следствием тот факт, что детской поэзии оказывается чужд модернистский деперсонифицированный подход к действительности. Главную особенность стихов для детей можно обозначить как «гармонию диалога»: лирическое Я либо растворяется в личности создаваемого им образа, либо выступает в качестве его собеседника:

Kinder, wir machen ein Gedicht: Erst löschen wir das Licht, dann schließen wir dieAugen, daß wir zum Träumen taugen.	Детки, мы будем сочинять стихотворение: Сначала погасим свет, потом закроем глазки, чтоб сон приснился сладкий.
Bis die Worte auf den weißen Bogen springen, laßt uns singen[503].	Пока слова на белый лист бумаги прыгнут будем петь.

Бросается в глаза отсутствие стихов, обращенных к детям, в творчестве молодых поэтов, прежде всего в жанре так называемого «современного» (modern)[504] стихотворения мейнстримовского толка. Поэтам постмодернистской эпохи, основу мировоззрения которых составляет идеология транзитного пребывания, и озабоченным, прежде всего, проблемами «доживания» в ожидании неизбежного апокалипсиса, чуждо жизнеутверждающее начало, онтологически присущее «детскому взгляду» на жизнь. Поэтому вряд ли отыщутся в их сборниках стихи, отвечающие критериям «детскости». Не может их быть и у поэтов, сконцентрированных на собственной личности, — таких, например, как К.М. Рариш.

Как показывают опросы респондентов, писатели обычно проявляют интерес к детской тематике, соприкоснувшись с миром детства в собственной семье (с рождением ребенка — П. Маар, Д. Грюнбайн, А. Раутенберг, С. Лафлёр, К. Каппе), либо в силу профессиональной деятельности (работа в образовательных и воспитательных учреждениях — К. Айхнер, К. Трауш).

Любопытно признание Л. Ратенова. На вопрос, что побуждает его обращаться к детской тематике, он отвечает: «я пишу детские стихи, чтобы отдохнуть от перипетий литературной жизни и политики»[505].

Для другого продолжателя социально-критической линии в немецкой литературе, П. Майвальда, напротив, «писать детские стихи — думать о будущем (детях!)»[506]. Однако оба сходятся в одном: поэзия для детей — качественно иная (более высокая) ступень литературного творчества, неподвластная «эстетическому диктату времени» (П. Майвальд)[507]. Иными словами, здесь не нужно следовать моде «mainstream», можно не бояться прослыть старомодным, сочиняя рифмованные стихи.

Причины недостаточного интереса у большинства литераторов к миру детства кроются в нескольких плоскостях. Как отмечает писатель и издатель Х.-Й. Гельберг, сама атрибуция поэта как детского автора (Kinderdichter) автоматически выводит его за пределы понятия «литература»[508]. Именно поэтому отсутствуют в известных поэтических антологиях такие мастера жанра, как Дж. Крюсс, Й. Гуггенмос, Ф. Виткамп, Х. Манц, Ю. Шпон и др. Когда же детская тематика присутствует в качестве одной из составляющих содержательной палитры у того или иного автора, издатели подчас оценивают подобные стихи с пометой «даже» как нечто второстепенное или даже несолидное. В качестве примера можно, в частности, привести сборник стихов «Наперегонки со светом» («Der Wettlauf mit dem Licht») Л. Ратенова, одного из авторов ориентирующегося на «современных» поэтов издательства «Ландпрессе». Перечисляя заслуги Ратенова, издатели, уподобляясь Санчо Пансе, обозначают наличие в творческой практике поэта детских стихов как нечто заслуживающее сравнения с альтруистом Дон Кихотом[509].

В стихах, выбираемых для школьных хрестоматий либо входящих в поле читательских пристрастий детей и подростков, тематический признак «детскости» может отсутствовать вовсе. Более важным здесь представляется имманентное «детское» начало самого мышления автора, которое при всей серьезности и насыщенности художественного мира коллизиями подразумевает свежесть восприятия, умение удивляться, радоваться и находить свои сокровенные уголки удовольствия и утешения в микро- и макрокосмосе жизненного бытия. Так, как это, к примеру, следуя отечественной традиции (Г. фон Гофмансталь, П. Целан и др.), делает Г. Паузеванг в стихотворении «Пламя»:

Du bist eine Flamme, ich bin ein Kind. Merkst du es auch, wie verschieden wir sind?	Ты — пламя, я — дитя. Тоже замечаешь, какие мы разные?
Mal bist du dünner, mal krummer, mal runder. Ich weiß, du bist Feuer, bist fast ein Wunder. […]	Ты — тоненький, кривой, иль круглый. Знаю, ты — огонь, почти чудо. […]
Unruhig bist du	Ты беспокоен

und voller Launen.
Ich könnte dich immer
und immer bestaunen![510]

и своенравен.
Не устаю
тебе удивляться!

---

[1] См.: Korte H. «Wenn ein staat ins gras beißt, singen die dichter» … S. 122. Ср. также: Braun M. Ganz kleine Verschiebungen. Statt einer Gebrauchsanweisung: elf Fußnoten zum «verlorenen Alphabet» // Das verlorene Alphabet … S. 205.
[2] Dreyer H.-J. Prosa-Übersetzung von Lyrik: nach einem Motiv von George Calinescu // Ders. Bodenhaltung. Vierzehn postdiluviale Sonette. Hamburg, 2000. Unpaginiert.
[3] Sartorius J. Vieux Jeu // In den ägyptischen Filmen. Gedichte. Suhrkamp: Frankfurt a.M., 2001. S. 9.
[4] karibischer mond // Lafleur S. Laszt uns alle voll so in die Gegend gucken. Gedichte. Edition roadhouse: Hannover, 2003. S. 34.
[5] Geist P. Imitate und Tarnungen: über Lyrik von Jetzt // http://www.lyrikkritik.de/geist-lyrikvonjetzt.html. 12.03.2004.
[6] Rinck M. shopping mit Melanie klein // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 22.
[7] Kuhligk B. Der Stoff, aus dem die Welt // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 157.
[8] Göritz M. Stadtplan // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 51.
[9] Poschmann M. Winterliche Anwendung mit Teelichtern // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 33.
[10] Dückers T. Eine Strasse // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 166.
[11] Treichel H.-U. Südraum Leipzig. Gedichte. Frankfurt a. M. 2007.
[12] См.: Bleutge N. Vages Befinden. Hans-Ulrich Treichel begibt sich mit seinen neuen Gedichten in den «Südraum Leipzig» // Der Tagesspiegel. 22.07.2007.
[13] Цит. по: Там же.
[14] Gnüg H. Was heißt neue Subjektivität?// Merkur. 1978. H. 1. S. 74.
[15] Geist P. Imitate und Tarnungen …
[16] Falkner G. Vorwort // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 12.
[17] Ibidem.
[18] Авторский неологизм. Т.е., вцепись, как клещ и т.д.
[19] Hammerschmitt M. Sommermacher // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 53.
[20] Gernhardt R. Aufgeladenes Rauschen: Fragen zum Gedicht // literaturkritik.de. 1999. № 7. S. 106.
[21] Ibid. S. 104.
[22] Ibid. S. 106.
[23] Ibidem.
[24] Lafleur S. kolonne. Печатается по рукописи.
[25] Цит. по: п. С. Лафлёра от 30.12.2003. — ЛАТК.
[26] Из личных бесед с авторами. Ср. также аналогичные высказывания Р. Гернхардта в рецензии «Aufgeladenes Rauschen» (S. 103–109) на антологии «Was sind das für Zeiten. Deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre» (H. Bender. München; Wien, 1988) и «Das verlorene Alphabet».
[27] См.: Предисловие // Диапазон — Diapason. Антология современной немецкой и русской поэзии. Anthologie deutscher und russischer Gegenwartslyrik. M. 2005. M., 2005. C. 11.
[28] Х.М. Энценсбергер. Все более краткие разговоры // Диапазон … С. 35. (Пер. с нем. В. Куприянова).
[29] Draesner U. endschwammessen // Диапазон … С. 20–21. (Пер. с нем. Б. Замеса). Выделение наше. — Т.К.
[30] Papenfuß B. rachefeldzug in aller kühle // Диапазон … С. 130. (Пер. с нем. Б. Замеса).
[31] Papenfuß B. barkarole // Диапазон … С. 136. (Пер. с нем. Б. Замеса).
[32] Münster S. «Die Fische haben es gut: sie können schweigen». Diapason — eine deutsch-russische und russisch-deutsche Anthologie. Цитируется по рукописи.
[33] Draesner U. Zerstörte Villanelle // Politik und Poesie: Gedichte gegen Gewalt / A.G. Leitner. Weßling bei München, 2003. S. 68.
[34] Исполнитель терракта в нью-йоркском районе «Village».
[35] Жертвы терракта из нью-йоркского ВТЦ.
[36] Террористы, проходящие подготовку в европейских странах.
[37] Stübner G. Moderne Dichtung // Auf das Papier gesprochen. Neustadt am Rübensee, 2004. S. 73.
[38] Utler A. balancen II // Диапазон … S. 198–199. (Пер. на рус. язык О. Бараш).
[39] Münster S. «Die Fische haben es gut: sie können schweigen …
[40] Falkner G. gebrochenes deutsch // Диапазон … S. 50–51. (Пер. с нем. С. Бирюкова: сломанный немецкий.
[41] Ср. характеристику, данную М.Р. Раницким молодому Вондрачеку, «уже своими первыми работами давшему общественности понять, что ФРГ, буржуазия, и мир отцов для него ничто иное как “дерьмо”, и в качестве enfant terrible возведенному молодым поколением чуть ли не в классики». (Kindlers neues Literaturl-Lexikon … Bd. 17. S. 818.
[42] Bender H. Nachwort // Was sind das für Zeiten. Deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre / H. Bender. München, 1988. S. 245.
[43] Tempel R. Sophie Goll. Kein Requiem für Gaia. Gedichte und andere Texte // umwelterziehung praktisch aktuell. III. 2004. S. 3. К вопросу о политической поэзии в Германии см. также: Schütz E. «Dichter der Gesellschaft». Neuer deutscher Journalismus oder Für eine erneuerte Asphaltliteratur // Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur. München, 1992. S. 63–71; Bergsdorf W. Literatur und Politik in Deutschland: zur Traditionalität und Aktualität eines Dauerkonflikts. Bonn u.a., 1992; Lamparter Ch. Der Exodus der Politik aus der bundesrepublikanischen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a.M., 1992.
[44] Geist P. Überschüsse, Symptome, Mythen: andere Tonart; zwei neue Gedichtbände von Durs Grünbein und Kurt Drawert // Freitag 13. Ost-West-Wochenzeitung für Politik, Kultur und Literatur. 22.3.2002. S. 12. Ср. также оценку творчества Д. Грюнбайна в тех же терминах: Döbler K. Von Zeit zu Zeit nach Pompeji …S. 42. См. также следующую главу.
[45] Kultur des Widerstands gegen Eventkultur. Kulturforum der DKP wird vorbereitet. Ein Gespräch mit Ilsa Paape und Werner Lutz // Unsere Zeit. 19.09.2003. S. 13.
[46] П. от. 22.02.2002. — ЛАТК.

[47] Maiwald P. Dementis zur Zeit // Unsere Zeit. 28.03.2003. S. 13.
[48] Trausch Ch. Befreiung // Die nächste Strophe. Oschersleben, 2004. S. 70.
[49] Gernhardt R. 11.1.1998 — Er fährt an der Berliner Reichstagsbaustelle vorbei // Politik und Poesie. Gedichte gegen Gewalt … S. 25.
[50] См. подр.: Schmitt O.M. Die schärfsten Kritiker der Elche: die Neue Frankfurter Schule in Wort und Strich und Bild. Berlin, 2001; Hoffmann-Monderkamp K. Komik und Nonsens im lyrischen Werk Robert Gernhardts. Annäherungen an eine Theorie der literarischen Hochkomik. Tönisvorst, 2001; Zehrer K.C. Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der Neuen Frankfurter Schule. Osnabrück, 2002.
[51] Bernstein F.W. Chefs Ende // Gernhardt R., Bernstein F.W. Besternte Ernte: Gedichte aus fünfzehn Jahren. Frankfurt a. M., 1976. S. 98.
[52] Ratz H. Ausblick 2003. Печатается по рукописи.— ЛАТК.
[53] Wanitschka R. Revolutionslyrik. Gedichte von der Finsternis des Heute, der Ahnung des Gestern und dem Aufbruch des Lichts im Morgen. Berlin, 2006.
[54] Bedszent G. Revolutionslyrik? Revolutionslyrik. Gedichte von Roland Wanitschka // Unsere Zeit. 9.02.2007. S. 13.
[55] Goll S. Sophies Sampling. Barßelm, 2000. S. 94. Ср. также: Goll S. Gott kennt kein Funkloch. Barßelm, 2001; WoWo DaDa Hiphop. Politik ist Spaß mit Pop. Poetische Kommentare zur politischen Wetterlage in der Bundesrepublik Deutschland und anderswo. Barßelm, 2002.
[56] Цит. по: Literaturhinweise. Sophie Goll. Kein Requiem für Gaia. Gedichte und andere Texte // umwelterziehung praktisch aktuell. III. 2004. S. 3.
[57] Hansen D. Kurz und bündig // liberal. H. 2. 2001. S. 78.
[58]Ibidem.
[59] Mayröcker F. der krieg nimmt Formen an // Politik und Poesie. Gedichte gegen Gewalt … S. 10.
[60] Kuhligk B. Genosse, die Hose klemmt // Politik und Poesie. Gedichte gegen Gewalt … S. 87.
[61] Wildenhein M. Abzählvers // Politik und Poesie. Gedichte gegen Gewalt … S. 54.
[62] Neumann G. Gleiche // Politik und Poesie. Gedichte gegen Gewalt … S. 15.
[63] Meier-Lenz D.P. demokratie // Politik und Poesie. Gedichte gegen Gewalt … S. 18.
[64] Herburger G. Faust der Kultur // Politik und Poesie. Gedichte gegen Gewalt … S. 20.
[65] Weißenborn Th. Der tote Kapitän // Politik und Poesie. Gedichte gegen Gewalt … S. 22.
[66] Gräf D.M. Erklärung der Blume // Politik und Poesie. Gedichte gegen Gewalt … S. 58.
[67] Preuss J. Farb Fieber // Politik und Poesie. Gedichte gegen Gewalt … S. 31.
[68] Bardelmeier U. Editorial // Rundbrief. 2004. №.6. S. 5.
[69] Zahn J. Lied gegen die große Koalitionsschweinerei // Unsere Zeit. 25.11.2005. S. 13.
[70] Siemes Ch. «Was ich nicht ausstehen kann, sind Genies»: Günter Grass lädt zu einem Schriftstellertreffen ein. Will er die Gruppe 47 wiederbeleben? Ein Gespräch mit dem Nobelpreisträger // Die Zeit. 01.12.2005. S. 61.
[71] См., в частн.: Günter Grass: Autorenzirkel im Geist der Gruppe 47 // SPIEGEL ONLINE. 30.11.2005. http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,387717,00.html; Lübeck 05: Günter Grass lädt ein // F.A.Z. 02.12.2005. S. 39; Fuhr E. Die Gruppe 47 ist tot, es lebe Lübeck 05. Das Vermächtnis des Patriarchen: Günter Grass will Schriftsteller wieder zu politischer Einmischung zusammen führen // DIE.WELT.de 2.12.2005; Fuhr E. Lübeck in literarischer Hochform. «Wir sind das Primäre»: Günter Grass lädt zum Schriftstellertreffen und weist «dem Feuilleton» seinen Platz an // Die Welt. 8.12.2005.
[72] См. подр.: Rühmkorf P. Kein Apolloprogramm für Lyrik // Rühmkorf P. Kein Apolloprogramm für Lyrik // Rühmkorf P. Walther von der Vogelweide, Klopstock und Ich. Hamburg 1975. S. 181–190; Gnüg H. Was heißt neue Subjektivität? // Merkur. 1978. H. 1. S. 60–75; Rühmkorf P. Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen // Schachtelhalme: Schriften zur Poetik und Literatur. Werke 3. Reinbek bei Hamburg, 2001. S. 7–42.
[73] См. подр.: Bauer G. Gewissensblitze… S. 125
[74] Dilthey W. Gang der neueren europäischen Literatur // Das Erlebnis und die Dichtung. 8. Aufl. Leipzig, 1922. S. 12. В первом издании (1905 г.), не содержащем предисловия, дефиниция понятия прочитывается из контекста.
[75] Пугачев О.С. Полисемантичность феномена любви в лирике М.Ю. Лермонтова // Тарханский вестник. Вып. 11. Пенза, 2000. С. 49.
[76] См. раздел 2.4.
[77] См. также: Elm Th. Einleitung // Lyrik der neunziger Jahre … S. 15–35; Zimniak P. Eingeholt von der Vergangenheit: Überlegungen zur Lyrik von Dagmar Nick // Orbis Linguarum Vol. 21/2002. S. 169–182.
[78] Hensel K. Kronstädter Herbst // Der neue Conrady … S. 1188.
[79] Söllner W. Siebenbürgisches Dorf // Der neue Conrady … S. 1186.
[80] Wagner R. Flußlandschaft // Der neue Conrady … S. 1188.
[81] Hensel K. Kronstädter Herbst // Der neue Conrady … S. 1188.
[82] Söllner W. Es geht weiter // Der neue Conrady … S. 1186.
[83] Wagner R. Flußlandschaft // Der neue Conrady … S. 1188.
[84] Söllner W. Was bleibt // Der neue Conrady … S. 1187. В немецком языке слово «Sprache» (язык как средство коммуникации) — женского рода.
[85] Hensel K. Deutschlands Namenwelt // Der neue Conrady … S. 1189.
[86] См. подр.: Igel B. Aussöhnung mit dem Schicksal. Nach langem Schweigen neue Gedichte von Armin Müller // Unsere Zeit. 12.03.2004. S. 13.
[87] Chiellino G. Meine Fremde // Der neue Conrady … S. 1143.
[88] Said. Auf der Suche … // Der neue Conrady … S. 1143.
[89] Çirak Z. Istanbul; Liebe Verwandte; Doppelte Nationalitätsmoral // Der neue Conrady … S. 1233.
[90] См. подр.: Interkulturelle Literatur in Deutschland: ein Handbuch / C. Chiellino. Stuttgart, 2000. Ср. также: Claßen H. Freilandmuseum: neue Lyrik vom Lande. Arnsberg, 1999; Beschenkovskaja O. Zwei Sprachen — zwei Farben: Gedichte. Wilhelmshorst, 1997.
[91] Rennert J. Mein Land ist mir zerfallen // Der neue Conrady … S. 1121.
[92] Braun V. Das Eigentum // Der neue Conrady … S. 1083.
[93] Rathenow L. Deutschland im ICE // Der neue Conrady … S. 1180.
[94] См.: Adorno Th.W. Gesellschaftstheorie und Kulturkritik. Frankfurt am Main, 1975. S. 46–65.

[95] Brecht B. An die Nachgeborenen // Gesammelte Werke. Frankfurt a. M., 1967. Bd. 9. S. 722. Стихотворение написано в 1939 г.
[96] Ср. также: Heukenkamp U. Zauberspruch und Sprachkritik: Naturgedicht und die Moderne // Lyrik des 20. Jahrhunderts … 1999. S. 175–200.
[97] Намек на стихотворение Брехта «An die Nachgeborenen» («К потомкам»). Свидетельство в п. от 30.12.2005. — ЛАТК.
[98] Demuth V. Déja vu // Bewirtschaftung der Kälte. Warmbronn, 1990. S. 10. Ср. также: Gnüg H. Gespräch über Bäume. Zur Brecht-Rezeption in der modernen Lyrik // Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur. Bd. 7 / R. Grimm, J. Hermand Frankfurt a. M., 1977. S. 89–117; Leeder K. Those born later read Brecht: The reception of Brecht's «An die Nachgeborenen» // Brecht's Poetry of Political Exile / R. Speirs. Cambridge, 2000. pp. 211–240; Schuhmann K. «Ich brauche keinen Grabstein »: Der Lyriker Bertolt Brecht und seine Nachgeborenen // Lyrik des 20. Jahrhunderts … S. 138–154.
[99] Brecht B.Tannen // Gesammelte Gedichte. Bd. 3. Frankfurt a.M., 1981. S. 1012.
[100] Цит. по: Enzensberger H.M. an alle fernsprechteilnehmer // Landessprache. Frankfurt a. M., 1981. S. 27.
[101] Цит. по: Enzensberger H.M. gedicht für die gedichte nicht lesen. // Landessprache … S. 31.
[102] Цит. по: Enzensberger H.M. das ende der eulen // Landessprache … S. 28.
[103] Bauer W. Eines Tages werden wir aufwachen // Nachtwachen des Tellerwäschers. München, 1957. S. 75.
[104] Reinfrank A. Wir müssen sorgen, daß uns Frieden bleibt // Neue Deutsche Literatur. 1959. H. 8. S. 116–117
[105] Kunert G. Erinnerung an einen Planeten. München, 1963.
[106] Astel A. Notstand: Gedichte. Wuppertal, 1968.
[107] Drawert K. «Der Wald». Katalogtext und Ausstellungshinweis // Frühjahrskollektion. Frankfurt a.M., 2002. S. 10.
[108] Ibid. S. 11.
[109] Ibidem.
[110] Об этом идет речь, в частности в докладе М. Боша, прочитанном 14.12.2005 по случаю выхода в свет нового поэтического сборника Н. Цибинского (Cybinski N. «Von Wieden nach irgendwo — Heimatlieder und andere Texte». Lörrach, 2005). Текст доклада использован в качестве предисловия к подготовленной М. Бошем и планируемой к изданию антологии новой пейзажной лирики.
[111] Auf der Brücke // Philipp P. Die Flötentöne. Gedichte: Ein Lehrgang in 12 Schritten. Düsseldorf, 2003. S. 37.
[112] Hafenmorgen // Dittrich R. Gewicht ihrer Tage. Gedichte. Schweinfurt, 2001. S. 9.
[113] Надпись на копии сборника Л. Штайнгерра «Unsre Gespräche bis in den Morgen», присланной автору данной работы — ЛАТК.
[114] Steinherr L. Gare de l`Est // Unsre Gespräche bis in den Morgen. Eisingen, 1991. S. 20.
[115] См. Silke Scheuermann // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 381.
[116] Scheuermann S. Requiem für einen gerade erst eroberten Planeten mit intensiver Strahlung // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 14.
[117] Scheuermann S. Dem ehemals häufigsten Vogel der Welt // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 15.
[118] П. от 12.12.2005. — ЛАТК.
[119] Beyer M. Raps // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 313.
[120] Kuhligk B. Großes Kino // Großes Kino. Gedichte. Berlin, 2005. S. 33.
[121] Winkler R. diagnostischer Seeaufenthalt // Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. 2004. H. 6. S. 819.
[122] Ibid. S. 820.
[123] Demuth V. Ortswechsel // Durch Halden. Weilerswist, 1996. S. 32.
[124] Demuth V. Die Form des Gedichts // Neue Rundschau. 2002. H. 3. S. 128.
[125] См. Elm Th. Einleitung // Kristallisationen. Deutsche Gedichte der achtziger Jahre. Stuttgart, 1992. S. 30–35; Elm Th. Einleitung // Lyrik der neunziger Jahre … S. 24–26. Ср. также: Gehlen A. Über kulturelle Kristallisation // Gehlen A. Studien zur Anthropologie und Soziologie. Darmstadt, 1963. S. 311–328;
[126] См.: Elm Th. Einleitung // Lyrik der neunziger Jahre … S. 26.
[127] Volks S. augustmomd // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 307.
[128] Elm Th. Einleitung // Lyrik der neunziger Jahre … S. 21.
[129] Grünbein D. Kosmopolit // Der neue Conrady … S. 1242. Ср. также: Grünbein D. Transit Berlin // Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen: Aufsätze 1989–1995. Frankfurt a. M., 1996. S. 136–143.
[130] Такой представляется эпоха и искусство постмодернизма и одному из исследователей творчества поэта М. Брауну. См. в частности, его рецензию на сборник эссе Грюнбайна «Warum schriftlos leben. Aufsätze» (Frankfurt a. M., 2003): Braun M. Die Verteidigung der Poesie: Durs Grünbeins Essays zelebrieren die Schönheit der Sprache // Neue Züricher Zeitung. 26.06.2003. S. 51.
[131] См.: Grünbein D. Kurzer Bericht an eine Akademie // Warum schriftlos leben : Aufsätze. Frankfurt a. M., 2003. S. 10.
[132] Braun M. Die Verteidigung der Poesie … S. 51.
[133] См. Grünbein D. Kurzer Bericht an eine Akademie … S. 11.
[134] Ср. название эссе: Grünbein D. Zwischen Antike und X // Warum schriftlos leben … S. 111–117.
[135] Braun M. Die Verteidigung der Poesie … S. 51.
[136] Grünbein D. Weltliteratur: ein Panoramagemälde // Warum schriftlos leben … S. 33.
[137] См., в частн.: Hartung H. Kaspar Hausers Unterhose: Buchstabenknie; Lyrik von Ulrike Draesner und Norbert Hummelt // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 18.10.2001. S. 50; Hartung H. Sprudelverse: Eichendorff und Rheinprovinz; Gedichte von Norbert Hummelt // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 08.03.2004. S. 34.
[138] См. подр. стр. 147 данной работы.
[139] Hummelt N. nordkanal nach hopkins // Zeichen im Schnee. München, 2001. S. 50.
[140] Hummelt N. die nacht // Zeichen im Schnee … S. 9.
[141] Ibidem.
[142] Hölderlin F. Der Wanderer // Gedichte 1796-1798 / F. Beissner. Stuttgart, 1965. S. 212–214.
[143] Hummelt N Zeichen im Schnee … S. 7. См. подр.: Braun M. Genosse Zimmervogel // Neue Züricher Zeitung. 08.01.05. S. 65.
[144] Hummelt N. im gegenlicht // Zeichen im Schnee … S. 51. О рецепции Гёльдерлина в поэзии XX в. см., в частн.: Behre M. Hölderlin in der Lyrik des 20. Jahrhunderts // Lyrik des 20.Jahrhunderts … S. 107–124.
[145] Seiler L. fin de siècle // Deutsche Lyrik. 1961–2000 / G. Hay, S. Steinsdorff. München, 2001. S. 183–184.

[146] Ziemann R. Nachwort // Bartsch W. Geisterbahn: Gedichte 1978–2005. Dößel, 2005. S. 120.
[147] Pohl M. Die Himelsstürmer. Ein Sonettenkranz // Gedichte. 1950–1995. S. 151.
[148] Emmert A. Nachmittagskaffee (30.03. 1998) — ЛАТК.
[149] Döbler K. Von Zeit zu Zeit nach Pompeji ….S. 42.
[150] Ср. также: Bernhardt R. Durs Grünbeins «Das erste Jahr: Berliner»; Unbeabsichtigte Wahrheiten im Zerrbild der Errinnerung // Unsere Zeit. 12.04.2002. S. 13.
[151] Grünbein D. Kosmopolit // Der neue Conrady … S. 1242.
[152] См.: Döbler K. Von Zeit zu Zeit nach Pompeji …S. 42.
[153] Winkler R. TagRaum Fragment // Zirkular am Zeitstrand. 2001. № 7. S. 15.
[154] Winkler R. Systemverlust // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 305.
[155] Hummelt N. ziffern // Zeichen im Schnee … S. 80.
[156] Hummelt N. das glück bei eichendorff // Stille Quellen … S. 21.
[157] Hummelt N. Woppenrother Elegie // Stille Quellen … S. 45
[158] Enzensberger H.M. Ins Lesebuch für die Oberstufe // Der neue Conrady … S. 899.
[159] Hummelt N. anderswo // Stille Quellen … S 55. Ср.: Braun M. «Stille Quellen»: Gedichte von Norbert Hummelt // Neue Züricher Zeitung. 30.04.2004. S. 80.
[160] См.: Elm Th. Einleitung // Lyrik der neunziger Jahre … S. 15–26. Ср. также: Braun M. In aufgerissenen Sprachräumen: eine Begegnung mit Gedichten der neunziger Jahre // Deutschsprachige Gegenwartsliteratur: wider ihre Verächter / Ch. Döring. Frankfurt a.M., 1995. S. 270–285.
[161] Petersdorff D. In der Tiefe // Wie es weitergeht: Gedichte. Frankfurt a. M., 1998. S. 63.
[162] Petersdorff D. Am Grund der Diskurse ein Fisch // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 167.
[163] Информация с официального сайта Католической церкви в Германии: http://www.katholisch.de/2685.htm. 22.02.2003. См. также список издательств, выпускающих литературу религиозного характера на сайте www.crossbot.de.
[164] Анализ официального сайта Евангельской церкви: www.ekd.de. 12.03.2003.
[165] Münchhausen M. Wo die Seele auftankt: die besten Möglichkeiten, Ihre Ressourcen zu aktivieren. Campus, 2004; Gewagtes Glück: Reflexionen – Gedichte – Liturgien – Impulse zur Trennung und Scheidung / A. Beuscher. Nidderau, 1998.
[166] См., в частн.: Poverello: ein geselliges Liederbuch / A. Ziegert, P. Riedel, K. Ullmann. Leipzig, 2000.
[167] См., в частности: Hiobs Schrei in die Gegenwart: ein literarisches Lesebuch zur Frage nach Gott im Leid / G. Langenhorst. Mainz, 1995; Jesus im Spiegel der Weltliteratur: eine Jahrhundertbilanz in Texten und Einführungen / K.J. Kuschel. Düsseldorf, 1999.
[168] Цит по: Bruners W. Im Land der Bibel leben // Denken + Glauben. 2003. № 123 / 124. S. 7.
[169] Riediger G. Für jeden Tag // Alles Gute für jeden Tag. Hamburg, 1999. Unpaginiert.
[170] К исследованиям в этой области см, в частн: Braun M. Kain und Abel in der Literatur // Katholische Bildung 99. 1998. H. 6. S. 263–275; Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Mainz, 1999. S. 358–384; Steinacker H. Es macht Löcher in mein Herz: Bedeutung und Verbreitung christlicher Literatur. Holzgerlingen, 2000; Kuschel K.J., Baumann U. Kann denn ein Mensch schuldig werden? Literarische und theologische Perspektiven von Schuld. München, 1990; Kuschel K.-J. «Vielleicht hält Gott sich einige Dichter ...» Literarisch-theologische Portraits. Mainz, 1991; «Ich glaube nicht, dass ich Atheist bin». Neue Gespräche über Religion und Literatur, München 1992; Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Düsseldorf, 1997; Wie reden Schriftsteller von Gott? Versuch einer literarischen Kriteriologie // Säkulare Welt und Reich Gottes / P. Gordan, Graz; Wien;Köln, 1988. S. 102–121; Poesie des Scheiterns — am Beispiel der deutschen Nachkriegsliteratur // Concilium. № 26. 1990. S. 377–384; Haben Schriftsteller eine prophetische Rolle? // Theologicum. № 22. 1992. S. 7–8; Die Rolle der Religion in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts // Wechselbekenntnisse. Auf dem Weg zur Normalität. Aus einer Ost-West-Begegnung in turbulenter Zeit. Stuttgart, 1992. S. 95–103; Kuschel K.-J. Ästhetik ohne Ethik? Analysen zur Gegenwartsliteratur // Moral in einer Kultur der Massenmedien W. Wolbert. Freiburg, 1994. S. 51–76; Vor uns die Sintflut? Signen der Apokalypse in der Gegenwartsliteratur // Weltgericht und Weltvollendung. Zukunftsbilder im Neuen Testament / H.-J. Freiburg, 1994. S. 232–260; Ecce homo. Passion und Kreuz in der Gegenwartsliteratur // Ein Gott, der Leiden schafft? Leidenserfahrungen im 20. Jahrhundert und die Frage nach Gott / H. Irsigler, G. Ruppert. Frankfurt a. M., 1995. S. 59–75; Langenhorst G. Hiob unser Zeitgenosse: die literarische Hiob-Rezeption im 20. Jahrhundert als theologische Herausforderung, Mainz, 1995; Sölle D. Das Eis der Seele spalten: Theologie und Literatur in sprachloser Zeit. Mainz, 1996; Motté M. Auf der Suche nach dem verlorenen Gott: Religion in der Literatur der Gegenwart. Mainz, 1997; Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts / K.-J Kuschel., H. Schmidinger. Mainz, 1999; Schröer S. Jugendliteratur und christliche Erlösungshoffnung: vom Widerstand junger Menschen gegen die Mächte des Bösen. Essen, 2001; Literatur und Theologie: Schreibprozesse zwischen biblischer Überlieferung und geschichtlicher Erfahrung / U. Wergin, K. Sauerland. Würzburg, 2005; Langenhorst G. Theologie und Literatur: ein Handbuch. Darmstadt, 2005.
[171] Ср., в частн.: Roß J. Die verlorene Schuld. Unheilbar gesund: die aufgeklärte Gesellschaft leidet unter ihrem krankhaft guten Gewissen // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 19.08.1995. S. B 1.
[172] См. подр.: «Heidnisches und feindliches» Umfeld?. Aktuelle Umfrage bestätigt: Nur jeder Zweite glaubt an Gott // Unsere Zeit. 12.08.2005. S. 3.
[173] Domin H. Notrufer // Der Baum blüht trotzdem. Gedichte. 1999. S. 89. Ср. также: Abel steh auf. Gediche, Prosa, Theorie. Stuttgart, 1996; Von der Natur nicht vorgesehen. Autobiographisches. Frankfurt a. M., 1995. К творчеству Х. Домин см., в частн.: Braun M. Exil und Engagement: Untersuchungen zur Lyrik und Poetik Hilde Domins. Frankfurt a.M. u.a., 1994
[174] Riediger G. Ein Funken Hoffnung // Alles Gute für jeden Tag. Hamburg, 1999. S. 15.
[175] Domin H. Nicht müde werden // Hier: Gedichte. Frankfurt a. M., 1964. S. 61. См. также: Domin H. Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1997.
[176] См., в частн.: Piontek H. Neue Umlaufbahn. Würzburg, 1998; Zeller E. Ein Stein aus Davids Hirtentasche. Gedichte. Freiburg, 1992; Kurz P.K. Ein großes Flügeldach. Verse mit Engeln. Hauzenberg, 1991; Der Fernnahe. Theopoetische Texte. Mainz, 1994; Das Bündel Gottes. Gedichte zu Advent und Weihnachten. Ostfildern, 1994; Osterpassion: szenische Gedichte zu Kreuzweg und Auferstehung. Ostfildern, 1995; Die Liebe ist ein Hemd aus Feuer. Pyrmonter Gesang. Ostfildern, 1995; Jeschua Jeschua. Gespräche, Psalmen. Zürich, Düsseldorf, 1999; Maria Maria. Gespräche, Gesänge. Kevelaer, 2002; Unsere Rede von Gott Sprache und Religion. Münster, 2004; Exner R. Ein Sprung im Schweigen. Gedichte

und Zyklen. Stuttgart, 1992; Cremer D. Im Morgenrot singst du das neue Lied. Gedichte zu Glasmalereien von Marc Chagall. Mainz, 1995; Schramm G. Im Schein des Augenblicks. Karlsruhe, 1964; Geht dir da nicht ein Auge auf? Frankfurt a. M., 1974; Meine Lust ist größer als mein Schmerz. München, 1975. После 1990 г. отдельные поэтические сборники не издавались.

[177] См., в частн.: Prachtl R. Fremder Sommer. Gedichte. Padeborn, 1994; Steinherr L. Unsre Gespräche bis in den Morgen …; Vor Erfindung des Paradieses. Eisingen, 1993; Fresko, vielfach übermalt. München, 2002; Die Hand im Feuer. München, 2005. Ziebritzki H. Randerscheinungen. Frankfurt a.M., 1998; Arndt M. v. Asrael. 53 Beschwörungen eines Engels. Freiberg, 2001; Lehnert Ch. Der gefesselte Sänger. Frankfurt a.M., 1997; Der Augen Aufgang. Gedichte. Frankfurt a.M., 2000; Ich werde sehen, schweigen und hören. Frankfurt a.M., 2004.

[178] Braun M. Ein Nachfahre der Mystik // Freitag 19. Ost-West-Wochenzeitung … 07.05.1999. S. 16.

[179] Benn G. Gesänge // Gedichte. Frankfurt a. M., 1986. S. 47.

[180] Braun M. Ein Nachfahre der Mystik … S. 16.

[181] Lehnert. Ch. Finisterre // Ich werde sehen, schweigen und hören. Frankfurt a. M. 2004. S. 9.

[182] Hitliste der Jahrhundertdichter: die wichtigsten Dichter des 20. Jahrhunderts // Das Gedicht. 1999. № 7. S. 100.

[183] См., в частн.: Elm Th. Einleitung // Lyrik der neunziger Jahre … S. 15.

[184] Rathenow L. Ein Gebet // Der Wettlauf mit dem Licht. Weilerswist, 1999. Unpaginiert. Стихотворение инспирировано шлягерами группы «Рамштайн» и сообщениями о воздушных налетах на Ирак в канун Рождества 1998 г.

[185] Lehnert Ch. Der Vulkan // Ich werde sehen, schweigen und hören … S. 24.

[186] Lehnert Ch. Bruchzonen. I // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 84.

[187] Steinherr L. Auferstehung. Печатается по рукописи. — ЛАТК.

[188] Arndt M. v. Asrael. 53 Beschwörungen eines Engels. Freiberg, 2001. Umschlag.

[189] Hübsch H. Viele Spuren // Zirkular am Zeitstrand. 2001. № 8. S. 4–8. Ср. также его «Маленькое стихотворение об исламе»: Kleines Gedicht über den Islam // Zirkular am Zeitstrand. 2000. № 3. S. 15–17.

[190] Braun M. Büchermarkt // Deutschlandfunk. Köln. 30.11.2001.

[191] Schuler Ch. Der Breschen in die Meere schlägt... Blick in die Zeitschrift «Das Gedicht» // Christ in der Gegenwart. 2001. № 41. S. 351. К трансформации религиозного сознания в немецкоязычной литературе см. также: Gedichte zur Bibel. Texte — Interpretationen — Methoden: ein Werkbuch für Schule und Gemeinde / G. Langenhorst. München, 2001.

[192] Faktor J. wir brauchen eine neue lyrik // Der neue Conrady. … S. 1178.

[193] Ср. также: Bender H. Nachwort // Was sind das für Zeiten: deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre / H. Bender. München, 1988. S. 243.

[194] См. в частности, материал Я. Кристоферсена о новом форуме в сети ИНТЕРНЕТ (www.neuedichte.de — 15.09.2004), созданном У. Дреснер, Э. Эрб, У. Крехель, Б. Олешински, К. Шмидт, У. Штольтерфотом и др.: Christophersen J. Das Prosarauschen // Süddeutsche Zeitung. 30.03.2004. S. 16.

[195] Ср. «лингвистическая осень» у О. Пастиора на стр. 271 данной работы.

[196] Scholz Ch. Lautpoesie: Biblio-, Disko- und Filmographie http://www.engeler.de/scholz.html. 2.04.2005.

[197] См. в частн.: Schmidt, S. J.: Experimentelle Literatur? Der Fall «konkrete Dichtung» // DIAGONAL. 1992. H. 1. S. 211–235.

[198] См., в частн.: Stroszeck. H. Avantgardistische programmschriften und spätrezeption. Eine demonstration am beispiel von «konkreter poesie» auf der schule // Wirkendes Wort. 1975. H. 4. S. 215–230; Kopfermann Th. Konkrete Poesie — Fundamentalpoetik und Textpraxis einer Neo-Avantgarde. Frankfurt a. M.; Bern, 1981.

[199] Размещена на сайте издательства «Урс Энгелер»: http://www.engeler.de/15akonkretepoesie.html. 10.04.2004. Ср. также: Scholz Ch. Anfänge der deutschen Lautpoesie // Neue Zeitschrift für Musik. 1998. № 5. S. 12–15; Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie. Obermichelbach, 1989; Zur Geschichte der Lautpoesie zwischen Sprache und Musik // SprachTonArt . Berlin, 1992. S. 63–82.

[200] См., в частн.: Haas W. Sprachtheoretische Grundlagen der Konkreten Poesie. Stuttgart, 1990; Gomringer E. Geometrische Abstraktion. Begelfsmäßig konkret — Das Jahrzehnt der neuen Methoden // Kunst im Aufbruch. Abstraktion zwischen 1945 und 1959 / R.W. Gassen. Ludwigshafen am Rhein; Stuttgart, 1998. S. 71–75; Riha K. buchstabentausch und fehlschreibe. zur kunst des versprechens in der moderne ... oder ein mißlungener versuch, dem anagramm aus dem weg zu gehen ... denn: zuguterletzt lande ich doch beim anagramm! // Prämoderne — Moderne — Postmoderne. Frankfurt a. M., 1995. S. 151–165.

[201] См.: Gomringer E. Vorwort // Konkrete Poesie. Stuttgart, 1991. S. 4.

[202] Mon F. hoechst hingerissen hievten horden // Freiflug für Fangfragen … S. 100.

[203] См. подр.: Schwedes C. Aus dem Museum der experimentellen Poesie // www.titel-magazin.de. 1.11.2004.

[204] См. подр.: Interface 1. Elektronische Medien und Künstlerische Kreativität / K.P. Dencker. Hamburg, 1992; Visuelle Poesie / H.L. Arnold, H. Korte. München, 1997; Dencker K. P. From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future // DOC(K)S. série 3 / Ph. Castellin. Ajaccio. 1998. №. 17. S. 141–154; Block F.W. Erfahrung als Experiment: Poetik im Zeitalter naturwissenschaftlicher Erkenntnistheorien // Lyrik des 20. Jahrhunderts … S. 248–264; Kill the poem: digitale visuell-konkrete poesie und poem art / J. Auer, R. Döhl. Zürich, 2000; Digitale Literatur / R. Simanowski. München, 2001; Formen Interaktiver Medienkunst / P. Gendolla, I. Schneider, P. Spangenberg, N. Schmitz. Frankfurt. a.M., 2001; Bildschirm-Medien-Theorien / P. Gendolla, P. Ludes,V. Roloff. München, 2001. Обширный материал, дающий представление о современном понимании компьютерного искусства представлен также на сайте www.dichtung-digital.de/Forum-Kassel-Okt-00/Block. Block F.W. Auf hoher Seh in der Turing-Galaxis: Visuelle Poesie und Hypermedia // Visuelle Poesie / H.L. Arnold. München, 1997. S. 185–202; Neue Poesie und — als Tradition / F.W. Block. Passau, 1997.p0es1s. internationale digitale poesie — international digital poetry / F.W. Block. Kassel, 2000; p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie — The aesthetics of digital poetry / F.W. Block. Ostfildern-Ruit, 2004.

[205] См: подр.: Höllerer W. Thesen zum langen Gedicht // Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I / W. Höllerer. Reinbek bei Hamburg, 1965.

[206] Gomringer E. worte sind schatten // Vom rand nach innen: die Konstellationen, 1951–1968. Reinbeck bei Hamburg, 1969. S. 27.

[207] Riha K. gomringers schweigen // Was ist mit mir heute los? Gießen, 1994. S. 84. Выделение наше. — Т.К.

[208] Ср. в частн.: Franke H.W.: Computerkunst // Grenzgebiete der bildenden Kunst. Konkrete Poesie. Bild Text Text Bilder. Computerkunst. Musikalische Graphik. Eine Ausstellung der Staatgalerie Stuttgart. Stuttgart, 1972. S. 13–18; Schauder, K. Elektronische Datenverarbeitung und Literatur // magnum. Die Zeitschrift für das moderne Leben. 1963. H. 47. S. 39, 71–74.
[209] См. подр.: www.kultura-extra.de/literatur/literatur/spezial/schland.php; www.lyrikwelt.de/rezensionen/unbehaust-r.htm. 17.07.2005.
[210] См. подр.: HOMO SONORUS. Международная антология саунд-поэзии / Сост. и общая редакция Дмитрия Булатова. Калининград, 2001.
[211] Noga A. // Der Zettel. Das Gedicht-Flugblatt. 2002. № 105. S. IV.
[212] См. подр.: Scholz Ch. Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie. In 3 Bdn. Obermichelbach, 1989; Scholz Ch. Zur Geschichte der Lautpoesie zwischen Sprache und Musik // SprachTonArt. Berlin, 1992. S. 63–82; Baumgartner W. Jazz & Poetry. Skizze einer bimedialen Gattung: Poetik und Performance-Praxis // Jazzpodium. 1992. № 9. S. 4–7, № 10. S. 20–25; Schmidt S. J. Lauter Laute // Welt auf tönernen Füßen: die Töne und das Hören / U. Brandes. Göttingen, 1994. S. 285–289; Schöning K. SOUND MIND SOUND. Klangreise zur akustischen Kunst // Ibid. S. 64–78; Riha K. Die Sprache der Vögel. Lautgedichte und phonetische Poesie // Prämoderne - Moderne – Postmoderne … S. 91–116; Scheffer B. Visuelle und phonetische Poesie und weltliche Meditation // Neue Zeitschrift für Musik. 1998. № 5. S. 5–10; Scholz Ch. Anfänge der deutschen Lautpoesie // Ibid. S. 12–15; Lentz M. Lautpoesie/-musik nach 1845: eine kritisch-dokumentarische Bestandaufnahme. In 2. Bdn. Wien, 2000.
[213] П. от 8.04.2004. — ЛАТК.
[214] П. от 5.06.2005. — ЛАТК
[215] Пп. от 15, 30.10.2005. — ЛАТК.
[216] Weigoni A. ML I–III // Dichterloh. München, 2000. S. 18. Вторая строфа обыгрывает фигуру Ленина.
[217] Название озера вблизи г. Галле, образовавшееся на месте бывшего карьера в районе добычи калия (ГДР).
[218] Rarisch K.M. Fieber // Die Geigerzähler hören auf zu ticken … S. 61.
[219] См. подр.: Rarisch K.M. Über eigene Sonette…. S. 124–125.
[220] Schwitters K. Ursonate (1922–1932), запись Й. Блонка, 1986 и 2003: Basta records 3091452, Holland (www.bastamusic.com/info 4.04.2004). К истории ее создания см. подр., в частн.: Drews J. Heulen und Bellen. Fabelhafte Sache: Kurt Schwitters` «Ursonate» mit Jaap Blonk // Süddeutsche Zeitung. 16.04.2005. S. 16.
[221] Ornitopoesie. Термин Г. Яппе.
[222] Laubscher W. Von deutscher Poesie. Variationen um ein Thema // Wortflecht und Lautbeiß. Rhythmopoeme, Phonoskripte, Ludinotate, Dialektosonanten, Paradophrasen, Kontrafakte, Lautgedichte, Nonsensverse, Paradoxereien, Anagramme, Semantirritate, Permutationen, Trivialekrivate und Phantasmolinquale. Annweiler, 1989. S. 33.
[223] Holz A. Das Werk. In 10 Bdn. Bd. 9. Berlin, 1925. S. 1264–1265. См. подр.: Кудрявцева Т.В. Арно Хольц: «революция в лирике». М., 2006. С. 54–55.
[224] Печатается по рукописи.
[225] Laubscher W. Suite 25b. Lautkompositionen zu Klaviersuite Opus 25 von Arnold Schönberg & 2 graphische Notationen. Hamburg, 2000. Unpaginiert.
[226] П. от 19.10.2005. — ЛАТК.
[227] Премьера состоялась 12.07.1998 в г. Гермесхайме. См. также: Wagner A. niemandem dieser tag. Köln, 2000. S. 12–13.
[228] Grünbein D. Biologischer Walzer // Lyrik der neunziger Jahre … S. 63. Разбивка на такты Р. Диттриха.
[229] HEL. Meine jahre geb ich dir // Trostlied für Nada. Köln, 2005. S. 50. Разбивка на такты Р. Диттриха.
[230] Цит. по: Stiller E. Die Leidenschaft für gesprochene Kunst in samtrotglitzerndquietschgelbem Ambiente. 19.12.2001. www.literaturcafe.de/berichte/hoer.html. Ср. также: Kling Th. Beiseite gesprochen. Notiz zu Slangnähe und Lesung des Gedichts // Lyrik des 20. Jahrhunderts … S. 241–245; Winkels H. Zungenentfernung. Über sekundäre Oralität, Talkmaster, TV-Trainer und Thomas Kling // Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und Neue Medien. Köln, 1999. S. 113–137; Winkels H. Stimmkörper. Marcel Beyers Häutungen // Ibid. S. 139–158; Ohff H. Der Kuss der Medien in 1000 Berlin 26. Wenn der arme Poet zum Mikro greift: Nun gibt es Klaus M. Rarischs Sonette sogar auf Cassette // Der Tagesspiegel. 02.01.1992.
[231] См. подробнее: раздел 2.5. данной работы.
[232] Weigoni A. Verweisungszeichen zur Literatur // www.vordenker.de. 23.03.2003.
[233] Ibidem.
[234] См. подр.: Hall M.G. Rolf Henkl — Leben und Werk // Amann K., Wallas A.A. Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, Köln, Weimar, 1994. S. 497.
[235] Название представляет собой окказионализм, созданный по типу существительных, обозначающих производителя действия (die Rednerin — докладчица, ораторша — от reden — говорить). Здесь в основу неологизма положено существительное der Regen — дождь. Die Regnerin, следовательно, — лицо, производящее дождь либо манипулирующее дождем.
[236] Laubscher W. Paul Klee Zwitschermaschine // Wortflecht und Lautbeiß … S. 145. См. также: Laubscher W. Winterkassation. Gedichte. Heidelberg, 1997.
[237] Об американском влиянии на немецкую поэзию после 1945 г. см.: Baacke D. Beat – die sprachlose Opposition. München, 1968; Geist P. Voices from No Man's Land: Recent German Poetry // Cultural Transformations in the New Germany: American and German Perspectives / F. Eigler u.a. Columbia, 1993; Divers G. The Image and Influence of America in German Poetry since 1945. NY, 2002; Americanization and Anti-Americanism: The German Encounter with American Culture after 1945 / A. Stephan. New York, 2005; The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945 / A. Stephan. New York, 2005.
[238] См., в частн.: Böhme Th. Ich trinke dein Plasma November: 2 dreizehnzeilige und 100 zwölfzeilige Gedichte (1987–1990). Berlin und Weimar, 1991; Manessischer Ikarus: 66 Gedichte von 1980–1995. Hamburg, 1995; Die Cola-Trinker: Gedichte 1980–1999. Hamburg, 2000; Wüstefeld M. Heimsuchung. Gedichte, Berlin und Weimar 1987; Stadtplan. Gedichte. Berlin und Weimar 1990.
[239] Ostermaier A. Always on my mind // Heartcore: Gedichte. Frankfurt a.M., 1999. S. 22.
[240] Ibid. S. 23.
[241] Grünbein D. MonoLogisches Gedicht No. 13 (Lied) // Grauzone morgens … S. 88.

[242] Böttcher B. Sushi // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 110. См. также параграф 2.8. данной работы.
[243] См., в частн.: Buchwald Ch., Harig L. Jahrbuch der Lyrik 2001. München, 2000. S. 149.
[244] Rarisch K.M. Über eigene Sonette …. S. 109.
[245] См.: Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur … S 763.
[246] Ср., в частн.: Андреюшкина Т.Н. Тематика немецкоязычного сонета. Всемирная литература в контексте культуры. Сб. научных трудов по итогам XVII Пуришевских чтений. М., 2005. С. 81–90.
[247] Schlütter H.-J. Sonett. Stuttgart, 1979. S. 141. Цит. по: Rarisch K.M. Über eigene Sonette … S. 109.
[248] Kirsch R. Petrarca, auf dem Weg über die Alpen, bedenkt seinen Husten // Die Talare der Gottesgelehrten. Kleine Schriften. Halle, 1999. S. 105. См. подр.: Beiküfner U. Perverses Krächzen in Banausenohren. Zum 70. Geburtstag des Schriftstellers Rainer Kirsch // Berliner Zeitung. 17.07.2004. S. 28.
[249] Harig L. Vorspiel // Ideenspiel, fußgerecht … Unpaginiert. О футбольных сонетах Л. Харига см., в частн.: Андреюшкина Т.Н. Сонеты Л. Харига о футболе // Наука производству. Тольятти: ТГУ, 2004. № 8. С.55–56.
[250] Harig L. Vorspiel …
[251] Ibidem.
[252] Rap = Rhytm and Poetry= Rhythmus und Poesie. Часть кульуры «хип-хоп».
[253] Elm Th. Einleitung // Lyrik der neunziger Jahre … S. 24.
[254] Kämmerlings R. Zeilensprung: wo die Werke unserer jungen Lyriker verlegt werden // FAZ. 1.03.2006. S. 35.
[255] Wagner J. herbstvillanelle // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 250.
[256] Идентификационный знак слепых.
[257] Знак вопроса напечатан поверх ранее поставленного знака восклицания.
[258] Поэт неоднократно бывал в Москве и был знаком со многими советскими литераторами. В архиве автора данной работы имеется последнее письмо Райнфранка (3.07.1991), адресованное С.В. Рожновскому, где он в пессимистических тонах описывает свою ситуацию вынужденного пребывания в Лондоне и дает оценку событиям, связанным с развалом СССР и воссоединением Германии.
[259] Reinfrank A. Blick in einen Spiegel // Das ferne Blau der Pfalz: Exil und Heimweh; ausgewählte Gedichte. Rohrbach / Pfalz, 1996. S. 72.
[260] См., в частн.: Fakhreddin J. Die Beziehung zwischen der arabischen und der deutschen Poesie // diwan. Zeitschrift für arabische und deutsche Poesie. 2001. № 1. S. 12–14; Якушева Г.В. Запад и Восток: Два лика единой сущности // Й.В. Гёте. Западно-восточный диван. М., 2004. С. 5–21.
[261] См.: Said. Psalmen. München, 2007.
[262] Битов А. Стихи европейца // Иностранная литература. 2003. № 9. С. 72.
[263] См., в частн.: Die Farbe der Ferne: moderne arabische Dichtung / S. Weidner. München, 2000.
[264] Lafleur S., HEL. zenturie minus eins. 4chen. tenzone. Köln, 1999. Unpaginiert.
[265] Имя одного из знакомцев ХЕЛЯ.
[266] Там же.
[267] Adonis. Zum Geleit // diwan. 2001. № 1. S. 3.
[268] Анализ лиро-эпической поэзии ограничивается в данной работе обозначенным жанром в силу маргинальных позиций, которые занимает (в первую очередь, поэма) в современной немецкой литературе, по сравнению с предыдущими десятилетиями (ср. имевшую программный характер дискуссию о жанре, в частности: Was alles hat Platz in einem Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1965 / H. Bender, M. Krüger. München, 1977). Наряду с некоторыми поэтами старшего поколения (П. Рюмкорф , Х. Мюллер, П. Хакс), которые время от времени обращаются к этому жанру, следует упомянуть их младших коллег У. Теллькампа (1968) и Т. Крюгера (1962).
[269] См. в частн.: Deutsche Balladen / G.E. Grimm. Stuttgart, Reclam 1988; 1994. Die schönsten Balladen und Gedichte / Maasburg GmbH, München. Weyarn, 1994. Balladen / A. Gaugler. Gütersloh; Wien; Stuttgart, 1994; 1998. Das grosse deutsche Balladenbuch / B. Pinkerneil. Weinheim, 1995. Reime, Riemels und Balladen // J. Müller, G. Spiekermann. Hamburg, 1996. Schlimme Gauner, schöne Lieder: Räuber und ihre Balladen / H. Boehncke, H. Sarkowicz. Wien; München, 1996. Rolf Köhlers deutsche Balladen: von Matthias Claudius bis Wolf Biermann / R. Köhler. Frankfurt am Main; Leipzig, 1993; 1998. Deutsche Balladen / H. Laufhütte. Stuttgart, 1995; 1996; 2000; 2003. Die schönsten deutschen Lieder und Balladen: samt Noten und vielen alten Bildern. Köln, 2003. Die schönsten Balladen klassischer Zeit. Augsburg, 2003. Deutsche Balladen von Johann Wilhelm Ludwig Gleim bis Georg Trakl / H.J. Hoof. Waltrop, Leipzig, 1999 (München, Zürich, 2001, 2004); Das große Balladenbuch / O. Preußler, H. Pleticha. Stuttgart; Wien 2000 (Frankfurt am Main, Wien, Zürich; Rheda-Wiedenbrück; Gütersloh, 2001; Augsburg, 2004); Die schönsten Balladen / A. Krummacher. München; Zürich, 2004; Das Balladenbuch. Deutsche Balladen von den Anfängen bis zurGegenwart / F.T. Zumbach. Düsseldorf; Zürich, 2004.
[270] См., в частн.: Poesie im Unterricht: Gedichte, Balladen, Songs. Interpretationen und Analysen für den Deutschunterricht der 5. bis 10. Jahrgangsstufe / H.E. Giehrl, E.P. Müller. München, 1994; Interpretationen von 66 Balladen, Moritaten und Chansons: Analysen und Kommentare; mit einem Anhang: Biblische Balladen / E. Neis. Hollfeld/Ofr., 1994; Balladenzauber: Schulklassiker unverschämt originell interpretiert für Deutschlehrer und ihre Opfer / S. Büssing. Frankfurt am Main, 1995; Stundenblätter Balladen: 5.–11. Schuljahr / N. Berger. Stuttgart, Dresden, 1995; Sabinchen war ein Frauenzimmer: Balladen im Deutschunterricht / R.E. Wicke. Ismaning, 1996; Arbeitsblätter Balladen : 23 Arbeitsblätter mit didaktisch-methodischen Kommentaren; Sekundärstufe I / M. Schmidt-Kortenbusch. Leipzig, Stuttgart, Düsseldorf, 2003; Balladen und Gedichte: ausgearbeitete Stundenbilder mit Texten, Arbeitsblättern und Bildmaterial / H. Heinrich. Donauwörth, 2003; Rund um Balladen: Kopiervorlagen für den Deutschunterricht / E. Langbein, R. Lange. Berlin, 2004.
[271] См. в частн.: Perschke H. Balladen zur Bibel. Göttingen, 1993; Reinhard O. Der Mann aus Ur: Bibel-Balladen. Berlin, 1993; Hertzsch K.-P. Der ganze Fisch war voll Gesang: biblische Balladen zum Vorlesen. Stuttgart, 1993 (1994); Streitberger F. Und alle Löwen waren friedlich: biblische Balladen. Berlin, 1998; Burmeister C.-M. «Gott sah zufrieden alles an»: heitere Balladen von Adam bis Mose. Wuppertal; Kassel, 1999; Graff M. Lasst uns also Tiere machen, so sprach Gott und musste lachen: biblische Tierballaden. Leipzig, 2001; Zur Nieden E. Der Strolch im Lolch: neue biblische Balladen. Gießen, 2004.
[272] Ср. книгу на одноименный сюжет известного нидерландского духовного писателя Г. Нувена «Дорога в Эммаус: Размышления о евхаристической жизни» (Москва, 2005. Пер. с англ. Т. Прохорова).

[273] Печатается по рукописи. Ср. также: Bätz J. Th. Und Gott sprach mit den Patriarchen. München, 2003; Wo du hingehst, will ich hingehn: die Geschichte von der Ruth und anderen biblischen Gestalten. München, 2003; Ich weiß, dass mein Erlöser lebt: Die Geschichte vom Hiob. München, 2003.
[274] Goethe J.W. Werke. In 14 Bdn. / E. Trunz, Bd. 1. München, 1952. S. 400.
[275] Ср. англ: «narrative poem» (нарративное стихотворение).
[276] См. подр.: Piontek H. Vorwort // Neue deutsche Erzählgedichte. 2. Aufl. München, 1968. S. 5–8.
[277] См. подр. параграф 3.2. данной работы.
[278] Hahn U. Ballade von Mutter und Kind // Galileo und zwei Frauen: Gedichte. Stuttgart, 1997. S. 70.
[279] Dittrich R. Weltchronik oder Nürnberg, Unter der Veste // Gewicht ihrer Tage … S. 37–38.
[280] См. подр. стр данной работы.
[281] Dittrich R Kepler in Regensburg // Gewicht hrer Tage … S. 44–45.
[282] Hochhuth R. Elfriede Scholz, geb. Remark // Anekdoten und Balladen … S. 37.
[283] Hochhuth R. Ovid in Tomi // Anekdoten und Balladen … S. 41.
[284] Schramm G. Korsische Kirche: Murato // Nürnberger Zeitung. 30.05. 1998. S. 2.
[285] Reinfrank A. RaketenGlück: Poesie der Fakten 10. Frankfurt. a. M., 2001. S. 92.
[286] Цит. по: Vorwort // Politycki M. Ratschlag zum Verzehr der Seidensuppe. 66 Gedichte. Hamburg, 2003.
[287] Reinig Ch. Die Ballade vom blutigen Bomme // Die Prüfung des Lächlers: gesammelte Gedichte. München, 1980. S. 39–41.
[288] Buchumschlag // Biermann W. Paradies uff Erden …
[289] Biermann W. Die Elbe bei Hamburg // Paradies uff Erden … S. 139–140.
[290] Witt H. Nachwort // Biermann W. Liebespaare in politischer Landschaft: Gedichte und Lieder. Stuttgart, 2000. S. 163.
[291] Известная сеть супермаркетов.
[292] Название бара.
[293] Maiwald P. Karla // Unsere Zeit. 14.04.2006. S. 13.
[294] Mejstrik K. Flaschenzug: satirische Verse. Oldenburg, 2000. Klappentext.
[295] Mejstrik K. Die Ballade von der Wohnungssuche // Flaschenzug … S. 95–98.
[296] П. от 12.06. 2005. — ЛАТК.
[297] Harig L. Erweckter Wiederklang: ein Nachwort // Im Geschwirr der Espenblätter: Lieder und Balladen. Blieskastel, 2002. S. 124. Тексты положены на музыку группой «Эспе». Диск с записью прилагается к сборнику.
[298] См. подр. параграф 3.3. данной работы.
[299] Harig L. Der Song vom Menschwerden des Menschen // Im Geschwirr der Espenblätter … S. 53.
[300] Ibid. S. 54.
[301] Ibid. S. 55.
[302] Lafleur S. santa maria del silencio. Печатается по рукописи.
[303] См.: Raupach V. Vorwort // Erlkönig & Co. Neue deutsche Balladen. Vechta-Langförden, 2002. S. 7.
[304] Reutemann F. dezemberland // Erlkönig & Co. … S. 125.
[305] Raupach V. Vorwort // Erlkönig & Co. … S. 7.
[306] Finke F.M. Ode an Eva // Erlkönig & Co. … S. 158.
[307] См. параграф 3.3. данной работы.
[308] Walser M. Das geschundene Tier: neununddreiβig Balladen.; mit Zeichnungen von Alissa Walser. Reinbek bei Hamburg, 2007.
[309] 07 // Ibid. o.S.
[310] См. в частн.: Heilmann H. Chinesische Lyrik. München; Leipzig, 1901; Bethge H. Die chinesische Flöte: Nachdichtungen chinesischer Lyrik. Leipzig, 1907; Japanische Lyrik aus viezehn Jahrhunderten / J. Kurth. München, 1909.
[311] Данные с официального сайта общества в сети Интернет: http://haiku-dhg.kulturserver-nds.de 21.03.2002.
[312] Мы ограничиваемся в данном исследовании демонстрацией этой формы как наиболее распространенной в современной немецкой поэзии. Остальные виды можно обозначить как маргинальные, не релевантные для создания общей картины. См. также: Кудрявцева Т.В. Эстетика озарения и элементы японского стихосложения в новейшей немецкой лирике // Буддизм и литература. 2003. С. 359–378.
[313] Ср. избранную библиографию релевантных изданий после 1990 года, а также литературу, отражающую состояние современных исследований в этой области [составлена по просьбе автора данной работы Р. Диттрихом (Регенсбург) на основе данных Баварского сводного каталога (Bayrischer Verbundkatalog) в сентябре—ноябре 2002 года]: Ach M. Zündsilben: 100 Haiku. München, 1991; Meyer-Pabst U. Haiku, Anagramme. Bremen, 1992; Heine E. Momente: abendländische Haiku und Aquarelle. Straubing, 1992; Hassmann-Rohlandt E. Wie des Mondes Wandel: Tanka und Haiku. Bad Wildungen, 1992; Jappe G. Handexemplar: ein Konvolut Haiku. Münster, 1993; Groißmeier M. Zwiegespräch mit einer Aster: Haiku. Memmingen, 1994; Hassmann-Rohlandt E. Schritte durch ein Jahr: Tanka und Haiku. Solms-Oberndorf, 1995; Cesaro I. Die Papageienfeder: Senryu & Haiku. Berlin, 1996; Hagen J. Haiku Kriminale. Weilerswist, 1997; Raus I. Vereisungsgefahr: Haiku. Mainaschaff, 1997; Cesaro I. Verhallte Schritte: Haiku und Senryu. Berlin, 1998; Cesaro I. Den Zugvögeln nach: Haiku. Horn, 1998; Seebach B. Im stillen Strom des goldenen Schweigens: Gedichte und Haiku 1981 bis 1999. Stuttgart, 1999; Gülpen, G. Wie Sand zwischen den Fingern: Haiku und Senryu. Berlin, 1999; Groißmeier M. In der Lichtströmung: Haiku. Ergolding, 1999; Flemmer W. Vogelnarben auf der Stirn: Haiku. München, 2000; Sommer E. Wind weht — Wolken ziehn: Haiku, Senryu, Tanka, Kurzgedichte. Mainaschaff, 2000; Buerschaper M. Das deutsche Kurzgedicht in der Tradition japanischer Gedichtformen: (Haiku, Senryu, Tanka, Renga); geschichtliche und gattungstheoretische Darstellung. Göttingen, 1987; Japanisch-deutsche Begegnung im Kurzgedicht / T. Araki. München, 1990; Wohlfart G. Zen und Haiku oder Mu in der Kunst HaiKühe zu hüten nebst anderen Texten für Nichts und wieder Nichts. Stuttgart, 1997; Dalea, A. Das Spiel oder die vollkommene Geschichte des hypergeometrischen Haiku. München, 1997; Biberger E. L. Phantasieschutzgebiet: Haiku in deutsch und lateinisch = Imaginationis hortulus / Erich Ludwig Biberger. Lateinische Nachdichtung: Oskar Raith Kallmünz: Lassleben, 1998; Reich A. Was ist Haiku?: zur Konstruktion der japanischen Nation zwischen Orient und Okzident. Münster u.a., 2000.
[314]. См. подр.: Willens B. Imma von Bodmershof und das deutsche Haiku // Vuursteen 8 (3).— 1988. S. 81–93.

[315] Börner G. Japanische Lyrik und das Welthaiku // Japan lebt— www.titel-magazin.de; или: Internationale Kurzlyrik oder Welthaiku?, www.ideedition.de/welthaiku.htm. 12.02.2002.
[316] Börner G. Was ist ein Haiku?// www.ideedition.de. 12.02.2002.
[317] Gradl Ch. Wortraum: Haiku. Schweinfurt, 2002. S. 44.
[318] Börner G. Neue Texte. Haiku. Sommer // www.ideedition.de/DEUHAIKU.HTM. 12.02.2002.
[319] Gradl Ch. Wortraum … S. 24.
[320] Ibid. S. 59.
[321] Becker U. Dr. Dolittles Dolcefarniente: in achtzig Haiku um die Welt. Augsburg, 2000. S. 7.
[322] Ibid. S. 6.
[323] Brinkmann R.D. Rolltreppen im August: Gedichte. Berlin, 1986. S. 78.
[324] Becker U. Dr. Dolittles Dolcefarniente … S. 56.
[325] Hagen. U. Haiku Kriminale. Weilerswist, 1997. S. 84.
[326] Börner G. Neue Texte …
[327] Friebel V. Der Schuss im Herbstwald // www.haikuhaiku.de/haiku-vf.htm. 24.03.2002.
[328] Rautenberg A. Der Marienkäfer // www.forum-der-13.de. 12.04.2002.
[329] См. подр: Словарь античности. Пер. с нем. М., 1989. С. 240.
[330] См. Der große Brockhaus. In 20 Bdn. 15. Aufl. Bd. 9. Leipzig, 1931. S. 559–560.
[331] См.: подр.: Hillebrand B. Ästhetik des Augenblicks … S. 142–146.
[332] Brinkmann R. D. Notiz zu dem Gedichtband «Die Piloten» // Was alles hat Platz in einem Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1965 / H. Bender, M. Krüger. München, 1977. S. 96.
[333] Ibidem.
[334] Hillebrand B. Ästhetik des Augenblicks … S. 146.
[335] П. от 17.08.2001. — ЛАТК. Ср. также название лирического сборника Г. Каллезен «Мгновения—углы зрения. Лирические горизонты» (Callesen G. Augenblicke – Blickwinkel. Lyrische Perspektiven. Schweinfurt, 2001).
[336] Callesen G. Atheist // Augenblicke — Blickwinkel … S. 25.
[337] П. от 17.08.2001. — ЛАТК
[338] Там же.
[339] П. от 17.08.2001. — ЛАТК
[340] Пп. от 12.09.2002, 25.09.2002, 08.10.2002. — ЛАТК. См. также страницы в Интернете, созданные Т. де Тойсом для иллюстрации своего творчества, в частности, www.EchteQuantenlyrik.de.
[341] Gradl Ch. Wortraum … S. 37.
[342] П. от 25.11.2002. — ЛАТК.
[343] П. от 2.12.2002. — ЛАТК.
[344] П. от 27.05. 2002. — ЛАТК.
[345] Печатается по рукописи.
[346] Schepers J. www.literaturcafe.de/kritik/haikukon.html. 21.02.2002.
[347] П. от 24.09. 2001. — ЛАТК.
[348] Печатается по рукописи. — ЛАТК.
[349] См. подр.: Börner G. Einige Überlegungen zum deutschen Haiku // http://kulturserver-nds.de/home/haiku-dhg/dhg_seite_fr.htm. 13.03.2002.
[350] П. от 13.07.2002. — ЛАТК.
[351] П. от 25.11.2002 — ЛАТК.
[352] П. от 2.12.2002 — ЛАТК.
[353] Там же.
[354] См. в частн.: www.kulturserver.de/home/haiku-dhg/dhg_seite_fr.htm; www.ideedition.de; www.ideedition.de/HaikuRing.htm; http://de.dir.yahoo.com/staedte_und_laender/laender/japan/kunst_und_kultur. 13.01.2002.
[355] Becker U. Fallende Groschen. Asphalthaikus. Augsburg, 1993. № 10. Ср. также четырехстрочную запись хайку у Раутенберга на с. 150 данной работы.
[356] Becker, U. Fallende Groschen … № 6.
[357] Gradl Ch. Wortraum … S. 18.
[358] Цит. по: Börner G. Was ist ein Haiku? // www.ideedition.de. 13.01.2002.
[359] Becker U. Dr. Dolittles Dolcefarniente … S. 6.
[360] П. от 22.10.2002. — ЛАТК .
[361] Rautenberg A. Totalemente Öde — Mit 10 Haikus aus der Langeweile. Bremen, 2001. S. 13.
[362] Обыгрывается сорт пива. Печатается по рукописи.
[363] Печатается по рукописи.
[364] Ebert G. Wie ein Blatt vom Ast // Literarische Steine. 53 Gedichte aus 4000 & 3 Kurzgeschichten / J. Schön. München, 1999. S. 12.
[365] Печатается по рукописи.
[366] П. от 14.02.03 — ЛАТК.
[367] Stahl. E. Trash, Social Beat und Slam-Poetry … S. 263.
[368] Dahlmeyer J.A. Brief vom 31.3.1994 an die «Molli» // KAKERLAKE. Die Ruhrpott-Wanze. o. №. o. J. S. 21.
[369] Link H. Checkpoint Underground // Kaltland Beat: Neue deutsche Szene / B. Kerenski, S. Stefanescu. Stuttgart, 1999. S. 220.
[370] Degler H.-D. Kleiner Hit: Gedicht-Wettbewerbe bei Bier und Punkmusik // Der Spiegel. № 40. 2.10.1995. S. 142–144.
[371] Die Tageszeitung 05.05.1995. (Из архива Б. Керенски).

[372] KULTUR!NEWS. № 8. 1995. (Из архива Б. Керески).
[373] См. подр.: Hübsch H. Alternative Öffentlichkeit. Freiräume der Information und Kommunikation. Frankfurt a.M., 1980; Hübsch H. Vorwort // social beat D. Berlin, 1995.
[374] Kerenski B. Stimmen aus dem Untergrund: Social Beat & Slam Poetry — доклад, прочитанный в берлинском театре «Фолькcбюне» 12.4.2003 на организованном Новым обществом литературы (Neue Gesellschaft für Literatur, NGL) симпозиуме «Поколение поп?» (“Generation Pop?”), посвященном современной немецкоязычной литературе (Берлин, апрель 2003). Цитируется по рукописи.
[375] См.: Dahlmeyer J. A. Offener Brief an ‘Der Spiegel’ // Der Störer. 1995. № 13. S. 48. Ср. также: Kerenski B. Stimmen aus dem Untergrund. Social Beat & Slam Poetry // Alles Pop? Kapitalismus & Subversion / M. Chlada, G. Dembowski, D. Ünlu. Aschaffenburg, 2003. S. 134–155.
[376] См., в частн.: Nöske Th. Der Ursprung des Social-Beat und sein Sündenfall // Kaltland Beat … S. 86.
[377] См.: Stahl E. Trash, Social Beat und Slam-Poetry … S. 263.
[378] П. от 7.02.2005. — ЛАТК.
[379] Nöske Th. Der Ursprung des Social-Beat und sein Sündenfall … S. 87.
[380] Среди них: Asphalt Beat. Social-Beat-Anthologie. Essen, 1994; Restlicht: Social Beat-Anthologie. Wiesbaden, 1995; social beat D / H. Hübsch. Berlin, 1995; German Trash / E. Stahl. Berlin, 1996; Social beat, Slam!Poetry. Bd. 1: Die ausserliterarische Opposition meldet sich zu Wort / / M. und J. Schönauer. Asperg, 1997; Social beat, Slam!Poetry. Bd. 2: Slammin’ BRD: «Schluckt die sprechende Pille» / M. Schönauer, B. Kerenski. Asperg, 1999; Social beat, Slam!Poetry. Bd. 3: German Grand SLAM: «FREESTYLE versus SLAM» / M. Schönauer, B. Kerenski. Asperg, 2001; Kaltland Beat ….
[381] Среди них: «Härter», «Patriot», «Subh. Organ für Social Beat, Punk & Weltrevolution» и др.
[382] Самец-сосунок (вульг.: членосос).
[383] См.: Stahl. E. Trash, Social Beat und Slam-Poetry … S. 263.
[384] Ibid. S. 288.
[385] Stahl. E. Trash, Social Beat und Slam-Poetry … S. 265. «Die Poesie der Müllhalden» — название рассказа К. Флентера: Downtown Deutschland / R. Adelmann. Essen, 1992. S. 67–69.
[386] Adelmann R. Die Literatur bebt // Et Zetera. SWR 3. 22.03.1995. Ср. названия других публикаций: Malorny H. Frauen, Dope & Alkohol // AbgeZockt & Zugenäht. Poems & Storys von nebenan und untendrunter / Th.. Schweisthal. Regensburg, 1999; Finke J. Sex mit Monika Kruse oder Stell Dir vor es ist Pop und keener geht hin // Lyrik & Shorties aus den Neunzigern. Freiburg, 2000; Flenter K. Drei Akkord Hinterhofträume: Gedichte. Riedstadt, 1995; Lafleur S. fresse. verse. Köln, 1999.
[387] Lück A. Das Erwachen einer neuer Geburt // social beat D. … S. 61.
[388] Borgerding H.J. // Die Wanze. Berlin, 1993. O. №.. Unpaginiert.
[389] См. подр. стр. 171 данной работы.
[390] Borgerding H.J. // Die Wanze …
[391] Цит. по: Kerenski B. Stimmen aus dem Untergrund. Social Beat & Slam Poetry … (в свою очередь по копии газетной заметки 1996 г.). Точные данные выяснить не удалось.
[392] Kerenski B. Stimmen aus dem Untergrund. Social Beat & Slam Poetry …
[393] Ibidem.
[394] Цит. по: Riethmüller J. Statt eines Editorials: an die literarische Gegenöffentlichkeit // HARAKIRI. 1999. № 10. S. 58.
[395] Checkpoint Underground: Boris Kerenski im Gespräch mit Heiner Link // Kaltland Beat … S. 218.
[396] Stahl. E. Trash, Social Beat und Slam-Poetry … S. 265.
[397] Ibid. S. 266.
[398] Sundermeier J. Trotzki, Goethe und das Glück // Das waren die wilden 70er: Eine Erinnerung an Jörg Fauser, der heute 60 Jahre alt geworden wäre // Berliner Zeitung. 16. 07. 2004. S. 24.
[399] П. от 26.01.2006. — ЛАТК. См. также: Flenter K. Rasierte Rebellen. Wo steht die Popliteratur heute? Notizen zum Niedergang eines Phantoms // Hannoversche Allgemeine Zeitung. 25.8.2001. S. 7.
[400] Термин Т. Неша.
[401] Märzwettergedicht // social beat D. … S. 20.
[402] Pia — женское имя, в переводе с лат. — святая, благочестивая.
[403] fraus — обман (лат.).
[404] Stahl E. Bergisch-Gladbacher-Str. // Trash me! … 89–96.
[405] Stahl. E. Trash, Social Beat und Slam-Poetry … S. 286. Ср.: Quarktaschen & Pißstengel / D. Pokoyski, E. Stahl, A.J. Weigoni. Köln, 1991; Headbanger & Bambule / D. Pokyski, E. Stahl. Köln, 1993; Stahl E. Trash me! …
[406] См.: Stahl E. Vorwort // German Trash … S. 4.
[407] Ibid. S. 6.
[408] См.: Stahl. E. Trash, Social Beat und Slam-Poetry … S. 289.
[409] Link H. Trash! // Trash-Piloten … S. 16.
[410] Ibid. S. 17.
[411] См. подр.: Diederichsen D. Der lange Weg nach Mitte. Köln, 1999.
[412] Stahl. E. Trash, Social Beat und Slam-Poetry … S. 278. Ср. также: Stahl E. Popliteratur: Phänomen oder Phantasma? // Neue deutsche Literatur.. 2003. H. 2. S. 93–100.
[413] Dobler F. Social Beat // Der Störer. № 13. 1995. № 13. S. 49.
[414] Nöske Th. Der Ursprung des Social-Beat und sein Sündenfall // Kaltland Beat. … S. 90.
[415] Peters M. Mailart-Beitrag // Was ist Social Beat? Publikation zur Mailart-Aktion von Boris Kerenski … S. 18.
[416] Degens M. Im Un- und Hintergrund // Testcard. Beiträge zur Popgeschichte. № 7. Mainz, 1999. S. 225.
[417] Ibid. S. 227.
[418] Ibid. S. 230.

[419] См.: Dahlmeyer J.A. DER AFFEE, DER AFFEE, DER AFFEKT // Social beat, Slam!Poetry. Bd. 3 … S. 57–65.
[420] См.: Faltin Th. Oder Jehovas Leberschaden // Stuttgarter Zeitung. 05.12.1997. S.27.
[421] Sattler D. Die Schönheit des Untergrunds // Lift. № 1. 2000; Bossart P. Kaltland Beat: Social Beat, Slam-Poetry und andere (Underground-) Literatur: Ein literarisches Wühlbuch der neuen deutschen Szene // Neue Luzerner Zeitung. 9.03.2000. S. 3.; Rüdenauer U. Auch unten ist alles unübersichtlich. «Kaltland Beat» — eine Anthologie zur 90-er-Jahre-Szene // Frankfurter Rundschau. 17.04.2000. S. 10; Rohleder J. Texte verfertigen mit sechs Kugeln im Kopf. Die Anthologie Kaltland Beat ist das Lesebuch der deutschsprachigen Underground-Literatur // Stuttgarter Zeitung. 20.04.2000. S. 37; Kaltland Beat. Neue deutsche Szene // Harakiri. 22.04.2000; Rüdenauer U. Stromstöße des Social Beat: Boris Kerenskis und Sergiu Stefanescus Subkultur-Anthologie «Kaltland Beat» // literaturkritik.de. № 7. 2000. S. 213–214; Hein Ch. Eine «Melankomische Malaise» // Hessische Allgemeine. 14. 07. 2000; Büsser M. «Kaltland Beat» // testcard - Beiträge zur Popgeschichte.№ 10. 2001. 297–298.
[422] Bleutge N., Leitner A.G. Sprach-Räume mit der Stimme gestalten. Deutschsprachige Lyrik der Gegenwart und ein Ausblick ins neue Jahrtausend … S. 73.
[423] Информация в п. от 22.04.2004. В качестве примера можно привести набирающих вес молодых авторов, группирующихся, в частности вокруг группы «КООК» и издательства «куксбукс» и пр. (Ш. Попп, М. Ринк, Р. Винклер и др.).
[424] HEL. 3 monde lag der kühlschrank vor dem haus // Trostlied für Nada … S. 64.
[425] Ders. Briefträgerinnensonett // Ibid. S. 72.
[426] Окказионализм, использующий игру словоформой McDonalds (mac в разговорном языке обычно используется как синоним для атрибута «американский, дешевый, некачественный, непопулярный и пр., связывающийся в сознании с продукцией известной торговой сети) и немецким формантом «geiz» (часть известного рекламного слогана «geiz ist geil!» — жадность не имеет предела), что означает: этот пакет содержит низкопробный американский товар.
[427] Бывший член Правления Свободной демократической партии, депутат германского бундестага, министр экономики ФРГ. Умер от рака 19.08.2004.
[428] Schulz T. Berliner Herbst // Abends im Lidl … S. 16.
[429] Lafleur S. das maedchen von seite eins // Neue Heimat … S. 7.
[430] Kerenski B. Stimmen aus dem Untergrund: Social Beat & Slam Poetry …
[431] См., в частн.: Preckwitz B. Slam: Ästhethik der Interaktion // Kaltland Beat … S. 348.
[432] От анг. to slam — хлопать, ударять. В американском варианте английского разговорного языка to slam означает также «что-то или кого-то критиковать, выставлять в плохом свете», на жаргоне пивных баров «slam some beers» означает «напиваться». «Slammer» среди прочего — сильный алкогольный напиток или тюремный заключенный. Существительное «slam» означает «тюрьма» (по ассоциации с хлопаньем дверьми тюремных камер). Подробнее к этимологии слова см.: Preckwitz B. SLAM POETRY — Nachhut der Moderne: eine literarische Bewegung als Anti-Avantgarde. Berlin, 2002. S. 20.
[433] См. подр.: Holman B. Nuyorican Poets Café // DU. Die Zeitschrift für Literatur. № 4. 1994. S. 71.
[434] Kerenski B. Stimmen aus dem Untergrund. Social Beat & Slam Poetry …
[435] См. подробнее к истории развития поэзии слэм: Preckwitz B. SLAM POETRY - Nachhut der Moderne…S. 41–76.
[436] Kerenski B. Stimmen aus dem Untergrund. Social Beat & Slam Poetry …
[437] Kerenski B. Stimmen aus dem Untergrund. Social Beat & Slam Poetry …
[438] Подборка из архива Б. Керенски.
[439] См. подр.: Bruckmaier K. Slam No More — eine Liebeserklärung // // Pop Technik Poesie: die nächste Generation / M. Hartges, M. Ludke, D. Schmidt. Reinbek bei Hamburg. 1996. S. 56.
[440] Игра смыслов, основанная на созвучии топонима Ганновер с английским «hang-over». Так в шутку представители ганноверского андеграунда именуют свой город.
[441] См. подр.: Preckwitz B. ready - steady - slam! Notizen zum Poetry Slam // Weimarer Beiträge. 2003. H. 1. S. 75; SLAM POETRY — Nachhut der Moderne… S. 72; Stahl. E. Trash, Social Beat und Slam-Poetry … S. 263.
[442] Hübsch H. Das ist Schicksal // Tickets: Gedichte. Bad Honnef, 2002. S. 82.
[443] Brecht B. Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen // Brecht B. Über Lyrik. Berlin; Weimar, 1969. S. 107. См. подр. к анализу этого стихотворения: Кудрявцева Т.В. Арно Хольц: «революция в лирике». М., 2006. С. 90.
[444] Toys T. de. ÜBERSPRUNG ZUR RE:POLiTiSiERUNG DES POETRY-SLAMS. Печатается по рукописи.
[445] Ср. также наблюдения П. Гайста о возвращении политического духа в поэзии молодого поколения: Geist P. «die ganz großen themen fühlen sich gut an»: die Wiederkehr des Politischen in der jüngeren Lyrik // Junge Lyrik / H.L. Arnold. München, 2006. S. 98–117.
[446] Ср.: Kittner D. MordsGaudi. Zwischen Zwerchfell und Gänsehaut. Köln, 2004. См. рецензию на этот сборник: Dicks H.-G. Bilanz eines Satirikers // Unsere Zeit. 23.07.2004.
[447] П. от 8.04.2005. — ЛАТК.
[448] См. подр.: Stahl E. Trash, Social Beat und Slam-Poetry … S. 261.
[449] Kerenski B. Stimmen aus dem Untergrund: Social Beat & Slam Poetry …
[450] Rau T. Slam Poetry // Gedichte schreiben und veröffentlichen. / T. Müller. Berlin, 2001. S. 125.
[451] Preckwitz B. Poem und Performance // Neue deutsche Literatur. 2001. H. 2. S. 86.
[452] Böttcher B. Teleliebe // Planet Slam: das Universum Poetry Slam / K. Bylanzky, R. Patzak. Riemerling bei München, 2002. S. 13.
[453] Техника «рэп» мало изучена. Среди немногочисленных исследований, в частн.: Severin P. Romantische Lyrik und Rap-Texte als Ausdruck progressiver Universalpoesie (F. Schlegel): ein Vergleich. Siegen, 2002; Rap-Texte: für die Sekundarstufe / S. Verlan. Stuttgart, 2003; Имеется ряд периодических изданий, освещающих поэтику «рэп» в контексте культуры «хип-хоп», в том числе: Juice Magazine, Backspin, Bravo HipHop и др.
[454] Dreyer E.J. RAP // Kotblech: fünfzehn weitere Müll-Sonette. Hamburg, 1996. Unpaginiert. Выделение наше. — Т.К.
[455] Eichendorff J. Mondnacht // Der neue Conrady…S. 393.
[456] Пер. П. Карпа. (Стихотворения. Л., 1969. С. 176).
[457] Lafleur S. johnny`s ps stube // grills sind ok. Köln; Düsseldorf. 1999. S. 68.

[458] Ibidem.
[459] Dreppeç A. Fettabsauge-Facharzts Fieberfantasien // Planet Slam … S. 130–131. Выделение наше. — Т.К.
[460] Slam! Poetry: heftige Dichtung aus Amerika // Papenfuß B. Berlin, 1993. S. 5.
[461] См. подр.: Patzak R. Slam? Poetry Slam: ein Lebensgefühl // Das Gedicht. 1998. S. 41.
[462] Breuer Th. Lyrik der neunziger Jahre / Th. Elm. Stuttgart 2000 // www.titel-magazin.de/theoelm.htm. 23.04.2002.
[463] См., в частн., подборку стихов («Петербургское вешание», Русский дайджест» и др.): Клинг Т. Стихи. Пер. с нем. и вст. статья О. Денисовой-Барской. Предисловие Л. Рубинштейна // Иностранная литература. №9. 1996. С. 48–53.
[464] Bleutge N., Leitner A.G. Sprach-Räume mit der Stimme gestalten. Deutschsprachige Lyrik der Gegenwart und ein Ausblick ins neue Jahrtausend … S. 72.
[465] Kling Th. Letzte Kartographie // Fernhandel … S. 97.
[466] Ср. также: Detering H. Gellen der Tinte, Beben der Schrift // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 05.11.2002. S. L5; Leeder K. «rhythmische historia»: Contemporary Poems of the First World War by Thomas Kling and Raoul Schrott // Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-speaking World since 1500 / Ch. Emden, D. Midgley. Frankfurt a. M., 2004. pp. 281–305; «spritzende brocken: der erinnerung / versteht sich»: Thomas Kling's poetry of memory // Literary Reflections of Modern War. 2005. vol. 41. № 2. pp. 174–186; Thomas Kling / / H.L. Arnold. München, 2000.
[467] Kobus N. Thomas Kling: «Auswertung der Flugdaten» // TAZ. 23.04.2005.
[468] Kling Th. Itinerar. Frankfurt a. M., 1997. S. 59.
[469] Лексема имеет несколько значений: кокс, деньги, кокаин — отсюда возможность для игры с полисемией.
[470] Kling Th. Leipzig im Schummer (11.3.1990) // Der neue Conrady… S. 1218. Коневиц — район Лейпцига (примеч. автора стихотворения).
[471] В оригинале игра на констелляции – лексем berg – гора и herberge – пристанище, кров, дешевая гостиница для туристов.
[472] Игра слов «экстази» (вид наркотика) и «штази». — Т.К.
[473] См., в частн.: Hummelt H. knackige codes. Berlin, 1993; Gräf D.M. Treibender Kopf…; Oliver J.F.A. fernlautmetz. Frankfurt a. M., 2000; Beyer M. Falsches Futter. Frankfurt a. M., 1997; Nonfiction. Köln 2003; Seiler L. vierzig kilometer nacht. Gedichte. Frankfurt a.M., 2003.
[474] Stahl E. Rhein=Fahrt/Lied // Der neue Conrady …S. 1249. Ср. также сборник стихов Шталя, выполненных в этой технике: (kan)arische enklavn. Gedichte. Köln, 2002.
[475] Ср., в частн.: Kliewer H.-J. Was denkt die Maus?: gesammelte Aufsätze zur Kinderlyrik. Frankfurt a.M. u.a., 1999; Franz K. Kinderlyrik // Taschenbuch der Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur / G. Lange. Baltmannsweiler, 2000. S. 201–227; Kinderlyrik // Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur. Wien, 2000. S. 1–15; Maja, Rap und Guggenmoos: Kinderlyrik an der Schwelle zum neuen Jahrtausend // Kinder-und Jugendliteratur zur Jahrtausendwende. Autoren, Themen, Vermittlung / K. Franz. Baltmannsweiler, 2000. S. 22–43; Gelberg H.-J. Klopfzeichen der Kinderpoesie // Aus «Wundertüte» und «Zauberkasten»:über die Kunst des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur. Festschrift zum 65. Geburtstag von Heinz-Jürgen Kliewer / H. Barthel. Frankfurt a.M. […] Wien, 2000. S. 77–87; Geissner H. K.: Rhetorisches in Kinderversen // Aus «Wundertüte» und «Zauberkasten»:über die Kunst des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur … S. 103–118; Gelbrich D. Poesie für Menschenlehrlinge: Versuch zu Peter Hacks // Aus «Wundertüte» und «Zauberkasten»:über die Kunst des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur … S. 89–101; Tabbert R. Zur inszenierenden Illustration von Kinderreimen: Beispiele eines Bilderbuchkonzepts // Aus «Wundertüte» und «Zauberkasten»:über die Kunst des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur …. S. 493–504.
[476] Gelberg H.J. «Wirf ein Wort in die Luft …». Lyrik zwischen Poesie und Nonsens // Kinder-und Jugendliteratur in Deutschland / R. Raecke. München, 1999. S. 158–169.
[477] Meyer K.J. Kindergedicht heute // Jugendliteratur: Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung. 10. überarb. und erw. Auflage. Bad Heilbrunn / Obb., 1993. S. 83–89.
[478] Kliewer H.-J. Nachwort // Fünfzig Kindergedichte / H.-J. Kliewer. Stuttgart, 2000. S. 83.
[479] Информация сотрудника издательства Ю. Кирхнер в п. от 16.05.2002. — ЛАТК.
[480] Riediger G. Von lieben Mädchen und Jungen // Wenn unseren Träumen Flügel wachsen. Kevelaer, 2002, S. 110.
[481] Ibid. S. 111.
[482] Ibidem.
[483] Löffel H. Folterengel. Печатается по рукописи. — ЛАТК. Выделение автора стихотворения.
[484] Kordon K. Wunsch // Fünfzig Kindergedichte … S. 66.
[485] Becke J. Maria schickt den Michael auf den Schulweg // Fünfzig Kindergedichte … S. 47.
[486] См. в частн.: Guggenmoos J. Was denkt die Maus am Donnerstag. 121 Gedichte für Kinder. Weinheim; Basel, 1966 (1998); Katzen kann man alles sagen. Weinheim;Basel, 1997; Gedichte für Kinder. Weinheim; Basel. 1998; Krüss J. Der wohltemperierte Leierkasten. Gütersloh, 1961; Die kleinen Pferde heißen Fohlen; Die Maus Kathrein; Die Weihnachtsmaus. Hamburg, 2001; Kunze R. Wohin der Schlaf sich schlafen legt. Frankfurt a.M., 1994; Reding J. Lyrik für Kinder, 1999; Ullmann G. Mein Traumbaum: Gedichte für Kinder. Vechta-Langförden, 2004; Ullmann G. Der Tintenfisch springt über die Klassenbänke: Kindergedichte. Ahlhorn, 2004; Brender I. War mal ein Lama in Alabama. Allerhand Reime und Geschichten in Gedichten. Hamburg, 2001; Ratenow L. Der Himmel ist heut blau. Lustig listige Gedichte und Geschichten. Berlin, 2000; Maiwald P. Pauls Zauberland heißt Samarkand. Frankfurt a. M., 1998; Maiwald P. Die Mammutmaus sieht wie ein Mammut aus: Gedichte für Kinder, München, 2006; Reding J. Bei Gott kann man nicht petzen. Würzburg, 2000; Maar P. Nun schlaf auch du: Geschichten und Gedichte zur guten Nacht. Hamburg, 2005; Wittkamp, F. Heute muss ein Gluckstag sein. Münster, 2006.
[487] Kliewer H.-J. Nachwort // Fünfzig Kindergedichte … S. 85.
[488] Petri W. Umwelt // Großer Ozean. Gedichte für alle / H.-J. Gelberg. Weinheim; Basel, 2000. S. 97
[489]Ср.: Gelberg H.J. «Wirf ein Wort in die Luft…» … S. 158.
[490] Авторский неологизм.
[491] Ullmann G. Der Tintenfisch springt über die Klassenbänke: Kindergedichte. Ahlhorn, 2004. S. 17.
[492] Gomringer E. Vom rand nach innen. die Konstellationen 1951–1995. Wien, 1995. Цит по: Der neue Conrady … S. 862. См. также раздел спецвыпуска «Гедихт» «Alle meine Kinder…»: Spiel- und Spaßverse für Groß und Klein (Т. Брунке, Б. Хорст, А. Дреппеч и др).
[493] Schenkel E. Die Geschichte der Treppe // Sprachzirkus: Texte für und gegen den Spaß. Moskau, 2004. S. 18.
[494] Ratenow L. Schöpfung // Der Wettlauf mit dem Licht. Weilerswist, 1999. Unpaginiert.

[495] Ullmann G. Gänseblümchen und Rose // Der Tintenfisch springt über die Klassenbänke … S. 19.
[496] Русский автор в аналогичной ситуации наверняка выбрал бы форму «язычок».
[497] Rautenberg A. abzählvers. Печатается по рукописи.
[498] П. от 20. 11.2006. — ЛАТК.
[499] Ullmann G. Anglerspruch // Der Tintenfisch springt über die Klassenbänke … S. 56.
[500] Ullmann G. Der Esel kennt nur // Ibid. S. 76
[501] Ср., в частн. рубрику «Kindheit, nächstes Leben» («Детство, следующая жизнь») в антологии «Потерянный алфавит» («Das verlorene Alphabet») на стр. 141–152; антологию «Ich möchte einfach alles sein: Geschichten, Gedichte und Bilder aus der Kindheit» / U.-M. Gutzschhahn. München, 1998. Этой теме посвящен специальный выпуск журнала «Гедихт» — «Все мои дети». Воспоминаниями о детстве делятся У. Дреснер, А. Эндлер, Х. Хартунг, П. Майвальд, З. Шойерман, Л. Штайнгерр, Х.У. Трайхель, Я. Вагнер и др.
[502] Strittmatter E. Gebot // Schatz Finder Kinder: ein Buch zum Nachdenken über Kinder / E. Rimkus-Beseler. Schwerin, 2000. Цит. по: Unsere Zeit. 09.03.2001. S. 13.
[503] Ullmann G. Der Tintenfisch springt über die Klassenbänke … S. 5.
[504] См. раздел 3.2. данной работы.
[505] П. от 13.03.2006. — ЛАТК.
[506] П. от 16.03.2006. — ЛАТК.
[507] Там же.
[508] См. подр.: Gelberg H.J. «Wirf ein Wort in die Luft…» … S. 166.
[509] Ср. сведения об авторе на последней странице сборника. Ассоциация навеяна автору данной работы репродукцией картины Ф. Ван де Лееува, иллюстрирующей книгу.
[510] Pausewang G. Die Flamme // Großer Ozean. Gedichte für alle … S. 114

Глава 3. Традиции модерности в современной немецкой поэзии

3.1. К эволюции концепта «die Moderne»

В 1883 г. 20-летний Арно Хольц, которого почти спустя столетие назовут отцом немецкого модерна (die Moderne)[1], опубликовал в берлинской газете «Киффхойзер» эссе «Поэзия нашего времени» («Die Dichtung der Jetztzeit»)[2]. В нем обосновывается необходимость обращения писателей к насущным проблемам своей эпохи. В самом тексте Хольц неоднократно употребляет слово «modern». Лексема «modern» (от лат. modernus, новый) в качестве прямого заимствования из французского «moderne» как антоним к «античный, древний» (antik) использовалась в немецком языке с начала XVIII в. Она как бы возмещала недостающее семантическое звено, производных «jetzig», «gegenwärtig», «zeitgenössisch» (теперешний, настоящий, современный) и соответственно — «die Jetztzeit», «das Jetzt», «die Gegenwart» (настоящее). Хронологическому индикатору, относящему произведение искусства к определенному отрезку времени, таким образом, противополагалось понятие качественного, эстетического порядка[3]. В 1886 г. Хольц в первом издании поэтического сборника «Книга времени: песни современного (модерного)» — «Das Buch der Zeit: Lieder eines Modernen» — выдвинул тезис, который впоследствии определит формальное и содержательное направление в развитии искусства следующего столетия: «Modern sei der Poet, modern vom Scheitel bis zur Sohle» («Поэту надлежит быть современным, современным с головы до пят»)[4]. То же значение получил и дериват «die Moderne»[5], введенный в литературоведческий обиход в 1886 г. О. Вольфом[6]. Он употреблялся натуралистами как синоним «нового», «инновативного» искусства, отвергающего классические каноны, тематизирующего современную жизнь, и был направлен в первую очередь против литературы культурно-исторической эпохи грюндерства (Gründerzeit) 1870-х гг., обращавшей свои взоры к прошлому.

Несколько позже Г. Бар даст следующее истолкование понятия «современный» (modern): «Быть современным значит суметь разрешить конфликт между новым содержанием и старой формой в пользу новой формы, адекватной мировоззрению эпохи»[7], распространяя его на постнатуралистические течения рубежа XIX—XX вв. (символизм, импрессионизм и пр.)[8]. М. Зусман в книге «Сущность современной немецкой поэзии» («Das

Wesen der modernen deutschen Lyrik», Stuttgart,1910) называет в качестве представителей последней, в частности С. Георге, Г. фон Гофмансталя и Р.М. Рильке.

Исследователь творчества Гейне, Г. Бец, отодвигает предысторию модерна (узком смысле слова как микропериод, конец XIX – начало XX вв.) в послереволюционную эпоху 1830 и 1848 гг. Тогда, по его мнению, с победой английского индустриализма абстрактность впервые в полной мере «изгоняет веру, делает невозможным романтическое погружение во внутренний мир и гасит великие традиции»[9]. Именно в то время, одну из эпох «исторического перелома»[10], вырисовываются базовые контуры мировоззренческой, идеологической и эстетической подоплеки искусства «классического модерна» конца XIX – начала XX вв. Бетц имеет в виду распад литературных школ на публицистическом рынке, уже сильно пропитанном духом коммерции, абсолютизацию критериев художественной оригинальности и новизны, потребную для рыночного товара уникальность, выход на сцену не нуждающегося в порывах вдохновения интеллектуального художника, а также защиту принципа его абсолютной независимости как вынужденной меры против эксплуатации творчества в коммерческих, технических или политических целях и пр.

Вообще же в немецком литературном обиходе понятие «die Moderne» и сопряженные с ним «modern» (модернистский, модерный, современный), «Modernität» («современность, модерность»), как было указано, бытуют в привычной нам коннотации с конца XVIII в. Уже Гёте, Шиллер, ранние романтики оперируют термином «modern» и его дериватами не в дихотомическом соотнесении «antiquus» / «modernus», как это происходило в первой фазе бытования понятия от поздней античности до Ренессанса, и не ограничивают его объем (как в эпоху Просвещения) лишь осознанием автономности собственной эпохи, способной развиваться без оглядки на прошлое, но вырабатывают для ее анализа свой инструментарий[11]. Поэтому нельзя согласиться с А. Бетцем, утверждающим, что поэт придумал слово «модерность» в 1826 г.[12]

Примечательно признание современного поэта Н. Хуммельта, сознательно выводящего свою поэтическую систему (он, безусловно, причисляет себя к «модернистским поэтам») из эстетико-философского наследия романтиков: «Эпоха романтизма имеет для меня существенное значение как начало модерна» (die Moderne)[13].

Зачатки «модерности» усматривает у романтиков, в частности в «революции сознания» (Revolution des Bewußtseins), соответствующей духу Великой французской революции,

Х.М. Энценсбергер[14]. Однако, сомневаясь в возможности дать точное определение понятия, он связывает устойчивое словоупотребление с началом XX в. В расчет берутся первые стихи Э. Паунда (1908), У.К. Уильямса (1909) и др. Речь также идет о зарождении итальянского футуризма и немецкого экспрессионизма, об утверждении на литературном Парнасе В. Хлебникова, К. Кавафиса, Г. Аполлинера, Г. Бенна, М. Жакоба, В. Маяковского, Дж. Унгаретти и Б. Пастернака[15].

В то время, когда термин «die Moderne» утверждается в Европе, на русский язык его переводят как «современный»[16] в сочетании с соответствующими существительными, либо используют субстантивированную кальку «модерн»[17]. Немецко-русские словари середины XX в. расширительно трактуют «die Moderne» как «дух современности». Это содержание отражается и в термине «die Modernität», который переводится как «новое веяние, новая тенденция». Устойчивое сочетание «die Moderne in der Literatur» имеет перевод «современное направление в литературе»[18]. В более поздних изданиях значение сужено до искусствоведческого понятия «модернизм»[19]. Укоренившийся в отечественном литературоведении термин близок по звучанию немецкой лексеме «Modernismus», переводимой, в свою очередь, на русский язык как «явление, отдающее дань моде»[20]. Отечественные словари фиксируют термин и в значении «модернизм», следуя литературоведческой традиции ГДР, по сути, использовавшей советскую смысловую кальку. Еще более негативную окраску имеет в немецком языке термин «modernistisch» (модернистский), означающий в одном из значений слепо следующий моде[21].

Любопытна тенденция расширения понятия «der Modernismus», что не зафиксировано словарями, но нашло отражение в современном модернистском дискурсе, где термин «der Modernismus» используется в качестве своеобразного антонима к «die Moderne» для разграничения явлений историко-литературного порядка (die Moderne — как определенное направление) и порядка поэтико-эстетического (der Modernismus — как вневременной стиль и критическое осмысление самого модерна)[22].

Понятие «модерн» традиционно бытует в русском культурном ареале. Термин служит, в частности для обозначения конкретного стиля «Jugendstil» (дословный перевод — «молодежный стиль», «стиль молодых»; ср. издававшийся его пропагандистами с 1896 г. журнал «Jugend», «молодость, молодежь»), аналога сецессионизма в Австрии и «нового искусства» («art nouveau») во Франции.

В современном немецком словоупотреблении лексема «die Moderne» имеет размытое значение и служит, главным образом, для разграничения наследия прошлого и инновативного искусства. Содержание термина отражает тот факт, что все явления, попадающие в это понятийное поле, создают свою нормативную базу не на основе прошлого опыта, а исходя из собственных симультанных посылок[23]. В этом смысле «модерн» (die Moderne) включает в себя «макропериод» (die Makroperiode), начинающийся с эпохи Ренессанса и тем самым вписывается в общий контекст «нового времени» (die Neuzeit)[24].

В рамках так называемого «микропериода» (die Mikroperiode) бытования термин служит для обозначения конкретной литературно-исторической эпохи (конец XIX — первая половина XX в.). Сфера его употребления распространяется в этом случае на соответствующие литературные направления (натурализм, символизм, неоромантизм, футуризм, дадаизм, неодадаизм Венской группы, конкретная поэзия, итальянская Группа 63, ситуационализм) и далее включает эпоху постмодернистской эстетики, начиная с начала 1970-х гг. (панк, новая Венская группа и др.). Таким образом, немецкое понятие «die Moderne» может рассматриваться как выражение общей тенденции, вектора развития для ряда типологически сходных явлений. Их левым (по расположению на диахронической шкале) проявлением служит авангардное искусство — die Avantgarde, наиболее бескомпромиссное по отношению к наследию прошлого, порывающее с традицией путем эпатирующего отказа от привычных эстетических категорий и разрушения привычных форм выражения. Его главным художественным методом служит эксперимент. В данном случае можно говорить об авангарде (-ах) внутри модерна как начальной, наиболее яркой стадии каждой из вновь зарождающихся эстетических школ и течений (в частности, натурализма, импрессионизма, экспрессионизма, дадаизма, футуризма, кубизма, сюрреализма, конкретной поэзии, нового романа, драмы абсурда, компьютерной поэзии и т.д.)[25]. Подобное понимание места авангарда характерно для многих участников нынешнего литературного процесса, о чем свидетельствуют, в частности ответы респондентов на вопросы рабочей анкеты. В подобном ключе построена программа изучения эстетического феномена «авангард» в Институте философии Заочного университета г. Хагена (руководитель семинара Б. Колленберг-Плотников)[26]. Этими принципами руководствовались и авторы вышедшего в 2006 г. в штутгартском издательстве «Метцлер» «Словаря авангардизма» («Metzler Lexikon Avantgarde»). Следует отметить, что термин в его современной коннотации начинает упот-

ребляться в то же время, когда оформляется соотносимое с ним понятие «die Moderne». Согласно новейшим исследованиям феномена, первая атрибуция понятия «авангард» в эстетическом контексте, а именно, перенос военного термина на художественную сферу, зафиксирована для обозначения протагонистов сен-симонистского авангарда в диалоге, приписываемом банкиру и другу Сен-Симона Олинде Родригесу в 1825 г.[27]. За точку отсчета авангардизма как литературно-исторического явления берется французский символизм (Бодлер, Рембо, Малларме)[28].

Некоторые современные писатели и литературоведы склонны распространять понятие «die Moderne» на все явления искусства XX в., несущие на себе печать «нереакционного» (Д. Греф). Швейцарский литературовед М. Андреотти идет еще дальше, говоря о «"модерне" в немецкой литературе XX–XXI вв.»[29]. Имеется в виду сосуществование так называемого «позднего модерна» (Spätmoderne), начало которого совпадает с послевоенным «часом нуль» (1945 г.), с берущим отсчет в начале 1970-х гг. постмодернизмом («новая субъективность», «новый иррационализм»), постулировавшим принципы коммуникативности, нарративности и безóбразности, технику «моментальных снимков», легитимизацию рифмы, возвращение в текст лирического «Я», ознаменовавшим новый этап бытования пейзажной поэзии и пр.

Несмотря на сознательный отход от эстетики «классического модерна» («klassische Moderne» — герметичность versus политизированность), конец которого связывают с известным тезисом Х.М. Энценсбергера о «смерти литературы»[30] как общественной силы (1968), она так или иначе продолжает выражать себя в его формальных терминах[31]. Да и сам Энценсбергер, констатировавший бесперспективность потуг современного искусства на общественный резонанс и потому провозгласивший необходимость изменения функциональной заданности литературы, не смог окончательно отказаться в своем творчестве от политической ангажированности.

Берлинский музыковед С. Кифер полагает, что в литературе до сих пор вообще не произошло радикальной ломки, подобной той, что в начале XX в. имела место в других видах искусства и привела к созданию нового канона эпохи модерна (атональная музыка, абстрактная живопись и пр.). Явления, получившие в литературоведении название «классического модерна» и связываемые с именами Брехта, Бенна, Целана, Бахман и т.д., по мнению Кифера, на самом деле могут рассматриваться лишь как попытки преодолеть прежний ка-

нон. Так, Брехт, полагавший в качестве основы современной поэзии язык повседневной жизни (якобы не искажающий ее благозвучием и метафорикой), на самом деле не мог достичь желаемого результата, поскольку метафорика заложена в природе мышления. Целан, в свою очередь, не превзошел Клопштока, который в формальном смысле оказался для своего времени намного радикальнее. А претендовавшая на изобретение «нового языка» («Neue Sprache»)[32] Бахман «эклектически перепевала Эйхендорфа, Рильке, Момберта и др.»[33]. Образцы настоящего «современного искусства», которые возникали в литературе и могли стать исходной точкой для формирования нового канона, остаются, как полагает Кифер, лишь моделями. По его мнению, для характеристики современной поэзии все еще отсутствует адекватный понятийный аппарат. Категории, описываемые в терминах «сгущение атмосферы (athmosphärische Dichte), вероятностный психологизм (wahrscheinliche Psychologie), музыкальность языка (Musikalität der Sprache), уплотненный сюжет (dichte Handlungsführung), неожиданная метафорика (überraschende Metaphorik), точное наблюдение (genaue Beobachtung)» и т.д., которыми оперируют литературоведы и критики (а также и сами авторы. — Т.К.)[34], заимствованы из прошлых эпох и отражают соответствующие тому времени эстетические нормы[35]. Следовательно (это уже вывод М. Андреотти, берущего за точку отсчета модернизма его классический микропериод), не могут объяснить разницу между современным и конвенциональным (традиционным) искусством[36]. Так, причину непопулярности «современной» литературы у массового читателя не следует, по мнению Андреотти, сводить лишь к трудностям восприятия, обусловленным сложностью текстуры. Принцип модерности меняет функцию словесного искусства: оно больше не удовлетворяет естественную потребность читателя в гармонии, просвещении и пр. Не получив желаемого, он отворачивается от «современного». Отсюда проистекают выводы о кризисе литературы, о литературном деструктивизме, нигилизме и пр.[37]

Тем не менее большинство литераторов и их исследователей сходятся во мнении, что «проект “модернизм, die Moderne ”» (Э. Шталь)[38] завершен, уступив место теории и практике постмодернистского искусства. Как известно, заимствованный из испанского языка термин «postmodernismo», использовавшийся с 1916 г. для обозначения определенного литературного направления, был введен в немецкоязычный обиход Р. Паннвицем. В 1917 г. вышла его книга «Кризис европейской культуры» («Die Krisis der europäischen Kultur»). В ней он подводит читателя к мысли о бессмысленности новых культурных устремлений,

ссылаясь при этом на образ свободного богоподобного человека Ницше, который в данном случае и есть человек постмодернистского склада, призванный преодолеть декаданс и нигилизм. Истоки немецкоязычного постмодернизма усматривают еще в теории Витгенштейна, а начало исхода модернизма ассоциируется уже с дадаистами. В числе разрушителей модерна называют творцов конкретной поэзии. Конец же эпохи связывают с творчеством Г. Бенна[39]. В 1947 г. термин был взят на вооружение А. Тойнби и постепенно превратился в модный ярлык с нечетко очерченным понятийным полем для обозначения тенденций, просматривающихся в обществе, культуре и искусстве второй половины XX в. Их общим показателем, как известно, служит отказ от традиций модерна и в соответствии с теорией и практикой глобализации утверждение новой эстетики плюрализма и эклектизма, рождающей поэтику интертекстуальной игромании и антиформы[40].

Однако многие придерживаются точки зрения, что постмодернистское исскусство, «говорящее об исчезновении субъекта, стертого постмодернистами с лица земли, от его же имени» (С. Вьетта)[41], в целом не перешагнуло границ модерна (ранняя романтика: «смерть бога» и освобождение субъекта — структурализм: «смерть автора» и исчезновение субъекта). Поэтому полагается правомерным рассматривать постмодерн в качестве «приложения»[42] все к тому же модерну. Так, В. Вельш склонен классифицировать постмодерн как «экзотерическую популяризацию положений модерна»[43], а У. Зонненман метафорически называет его послеобеденным сном модерна[44]. Постмодернизм нередко расценивают как конечную фазу модерна и в том плане, что «это — тот же модерн, но лишенный иллюзий достижения какого-либо идеала, отказавшийся от поисков цели и ценностных ориентиров, принимающий мир таким, каков он есть»[45]. Другими словами, — налицо констатация несостоятельности индивида быть активным субъектом истории. При этом имеются в виду, прежде всего, исходные посылы «новой субъективности», возникшей в противовес агитпропу 1960-х гг. Отмечая, что нынешнее поколение литераторов «не страдает от отсутствия смысла, а в лучшем случае обеспокоено отсутствием успеха»[46], Б. Хиллебранд распространяет таким образом понятие постмодернизма на всю литературу мейнстрима. Один из поэтов, выразителей постмодернистской идеологии 1990-х гг., Д. Петерсдорфф (1969), определяет его эстетические принципы в следующих терминах: новый персонаж — объект самоиронии, не стесняющий себя в средствах, поэзия — комедийный жанр. Идеал поэта — ветреное «Я», эллинистское счастье, игра с наличностью, а все вместе — саботаж прежней

религии искусства, демонстративное принятие современных политических и культурных реалий[47].

Существуют точки зрения, что литературу модернизма отличал некоторый процесс дегуманизации, то есть потери веры в идеалы, пессимистический настрой, что снижало ее действенность, прежде всего, как антиреакционной и прогрессивной силы, на роль которой она изначально претендовала. Раскрывать пороки общества, обращаясь к психике человека, находящегося в состоянии жесточайшего стресса, не показывая выхода, но лишь помогать человеку утвердиться во мнении, что он сосуществует среди себе подобных, и другого средства сопротивляться не удовлетворяющим индивида внешним условиям жизни, кроме эскапизма в экстремальные состояния психики и экзекуции сознания, не существует, — такой способ отражения действительности был доведен постмодернизмом до логического конца. Человеческому бытию было отказано в праве на смысл и целостность. Поэтому некоторые и склонны рассматривать это явление как заключительный аккорд модернизма. Тем не менее говорить о конце истории (равно как и о конце культуры = литературы) — это все равно, что говорить об исчезновении человеческого сознания.

Граница между модернизмом и постмодернизмом представляется открытой[48] еще и в силу того, что современные авторы постоянно черпают из ее поэтико-стилистического источника. Эстетика постмодернизма, обусловившая формальные искания большинства поэтов среднего и молодого поколения (в полном объеме исследующих и использующих литературное наследие прошлого), оказалась весьма продуктивной для их творчества[49]. Именно поэтому главным критерием, определяющим качество поэзии эпохи постмодернизма, продолжает служить понятие «modern». Из этого исходит М. Андреотти, называя ситуацию парадоксальной. «Как и во все времена, тот, кто пишет сегодня, хочет прослыть современным (modern). Но то, что выходит из-под пера, в большинстве случаев уже опробовано целыми поколениями предшественников»[50].

А. Шмитт, рецензирующий книгу С. Вьетты «Эстетика модерна» (Ästhetik der Moderne: Literatur und Bild. München, 2001), предлагает отказаться от упрощенного толкования постмодернизма как средоточия бессодержательности, неразборчивости в средствах или слепого цитирования модерна. По его мнению, правильнее рассматривать постмодернизм как новое прочтение и последующую трансформацию предшествующей традиции[51]. В этом случае можно говорить о традиции «современности, модерности» во всей немецкоязычной

поэзии новейшего времени, которая традиционно находится в поле антиномической дуги напряжения «современный» — «конвенциональный». В качестве главного признака литературного процесса XX–XXI вв. его развертывание в поле напряжения дихотомической пары «традиция» versus «модерность» выделяет и М. Андреотти. Принципиально разные подходы к действительности и условия существования в ней человека (когерентность / целостность — диссоциация / распад; телеологизм / детерминизм — иррационализм / экзистенциализм; антропоцентризм / индивидуализм — деперсонализм и т.д.) определяют и отличия в художественном освоении этой действительности старым и новым искусством. Доминирование тех или иных признаков на макро- и микроуровне текста позволяет отнести произведение (будь то античность или постмодернизм) к разряду современных либо традиционных (а, чаще всего, переходных) явлений[52]. Любопытен вывод исследователя о том, что с середины 1990-х гг. в немецкоязычной литературе наметилась новая тенденция, которую он называет «исходом постмодернизма[53]. Признаки «нового модерна»[54] усматриваются, прежде всего, в повышении интереса писателей (Т. Клинг, А. Дуден, Б. Кёлер, М. Байер, Д. Грюнбайн и др.) к эксперименту.

Следует также различать содержание терминов «modern», «die Moderne» в узком (искусствоведческом, литературоведческом) смысле и в более широком культурном и научно-техническом контексте. Так, в энциклопедии Брокгауза понятие «модерн» определяется как «1) соответствующий новейшей моде, 2) новейшему состоянию общественного, научного и технического развития, 3) относящийся к новому и новейшему времени»[55]. Словарь Дудена приводит следующие примеры употребления слова «modern» в значении «открытый для современности, вписывающийся в нынешнее время: «современная = новая техника, пища, современные дома, современный человек, современный брак, современная жизнь, современный мир, современное искусство (музыка, литература)[56].

Именно такое расширительное толкование позволяет Х. Лёффелю, переводчику стихов Н. Рубцова, зачислить в классики модерна столь чуждого, по его мнению, для современного культурного немецкого сознания поэта[57]. Исходя из подобного словоупотребления, среднестатистический немец скажет, что он живет в эпоху модерна, но будет в лучшем случае удивлен, узнав, что уже давно находится в постмодерне.

3.2. К понятию «современное стихотворение» (das moderne Gedicht)

Общепринято следующее определение немецкоязычного понятия «das Gedicht» (стихотворение): «любая форма поэтического сгущения, основанная на метре либо ритме»[58]. Этимологической основой термина «das Gedicht» (производное от «dichten») послужил латинский глагол dictare — диктовать. В современном немецком языке произошло семантическое смещение на основе другого значения корня «dicht» (плотный, сгущенный), первоначально от «gedeihen» (в свою очередь от «tenk» — sich zusammenziehen, gerinnen, dicht, fest werden — стягиваться, уплотняться)[59]. Большинство поэтов трактует понятие именно как художественную форму языкового выражения, способ создания уплотненного (verdichtet), интенсифицированного (intensiviert), в первую очередь за счет метафоризации, поэтического образа. Определения, к которым прибегают авторы, одновременно отражают особенности художественного мышления каждого. «Стихотворение — чистейшей воды выражение конденсированного чувства»[60], — декларирует Т. Неш. Д. Грюнбайн, полагающий основным версификационным принципом эксперимент, определяет поэтическое произведение как «малозаметное движение слов, которое способно уловить ухо, выразительный игровой ход, такой же бессмысленный и технически элегантный, как траектория полета мяча между воротами»[61]. Порой, когда речь заходит о попытке дать определение поэзии, дело доходит до курьезов. Так, желая докопаться до истины, М. Райх-Раницкий играет с одним из корифеев современного стихосложения, Р. Гернхардтом, по сути, в детскую игру «отгадайку», перебирая все мыслимые версификационные признаки от рифмы до ритма. Один вопрос влечет за собой следующий, и это продолжается, пока оба не получают подсказку из зала (беседа состоялась во время кёльнского литературного фестиваля в 2006 г.) и не сходятся во мнении, что стихотворение — не что иное, как вместилище чувств[62].

Слово «Dichter» (поэт), а в еще большей мере «Poet» (поэт) в современном немецком языке, в отличие, скажем, от языка русского, сузило свое значение и употребляется, как правило, по отношению к классикам (XIX в. и более ранние эпохи). Так, по мнению некоторых респондентов, назвать Брехта поэтом (Dichter) — уже анахронизм. В качестве синонима (не в последнюю очередь — дань постмодернизму с его анонимизацией, десубъекти-

визацией и деперсонализацией) используются слова «Autor» (автор), «Verfasser» (сочинитель), «Literat» (литератор), в лучшем случае — «Lyriker» (лирик). Тем не менее в последнее время термин «Dichter» вновь входит в литературный обиход как оценочный атрибут, дань уважения по отношению к наиболее известным и признанным (в том числе и достаточно молодым — Д. Грюнбайн, Т. Клинг и пр.) авторам.

Понятие «современное стихотворение» еще более расплывчато, чем его генетическая составляющая «модерн». «Свежесть, свобода, способность удивлять» (А. Раутенберг)[63] — одна из распространенных метафорических характеристик «современности, модерности» поэтического произведения, не раскрывающая, однако, его онтологической сути. Издатели антологии «На пути в открытое пространство»[64]. А. Куч и А.Г. Лайтнер расматривают понятие «современный, модерный» в связи с актуальностью поэзии (die aktuelle Poesie). Под ней подразумевается то, что может вызвать интерес у публики. Б. Преквиц, имея в виду новый жанр «слэм поэтри», определяет эстетические критерии «современного» стихотворения эпохи интерактивной и мультимедийной культуры XXI в. через призму его «коммуникабельности и доступности»[65]. Для С. Лафлёра «современность» заключается в том, чтобы вспомнить и по-новому взглянуть на забытое старое. Сюда относятся и необычные формы выступления перед публикой, в том числе перформанс в поэзии «слэм», чтения в виде встреч a là Гайд Парк, на уличных перекрестках и т.д., и (что диктуется компьютерной техникой) возрождение старой-новой орфографии «sz» вместо «sch», «ae» вместо «ä», отмена заглавных букв, и пр.

Равным образом, как и в отношении самого понятия «modern» (в качестве антонима к «конвенциональный», «традиционный»), к термину «современное стихотворение» приложимы две хронологические матрицы: макро- и микроотнесенность.

Если следовать мысли Х.М. Энценсбергера о том, что «процесс создания современной (modern) поэзии имеет результатом создание и упрочение нового состояния языка»[66], то оценочная шкала вневременной эстетической категории (макроотнесенность) «современность» обычно увязывается с определенными хронологическими параметрами (микроотнесенность) в силу привязанности любого художественного явления к той или иной эпохе с ее конкретным формальным и содержательным наполнением.

Принято считать, что эпоху «современного» стихотворения в немецкой поэзии открыл Гейне, которого до сих пор относят в разряд «актуальных и современных» (aktuell und mo-

dern)[67] поэтов. Это еще раз подтвердила прошедшая 3 февраля 2006 г. по телеканалу ЦДФ (ZDF) дискуссия по случаю 150-летия со дня смерти поэта, где М. Райх-Раницкий, М. Карасек, И. Радиш и М. Марон в один голос засвидетельствовали современное звучание поэзии Гейне. Были выделены и присутствующие в ней критерии «современности»: легитимность разговорной речи, простота и ясность поэтического выражения, ассоциативный способ высказывания в сочетании с субъективной оценкой, соединение достижений позднего романтизма со скепсисом и иронией, а тем самым деконструкция немецкого идеализма; европеизм поэта, свобода творчества, внепартийность[68].

Известно, что именно Гейне оказал решающее воздействие на всю дальнейшую историю немецкоязычного стихосложения. Среди его прямых последователей в новейшей немецкой поэзии следует, прежде всего, назвать П. Рюмкорфа, Р. Гернхардта и В. Бирмана. Рюмкорф декларирует значение Гейне для себя и своих современников, называя его «всех нас великим родоначальником» (unser aller Ahnherr)[69]. В 1972 г. Бирман создает современную версию гейневской поэмы «Германия. Зимняя сказка» под одноименным названием. Начало цикла у Гейне звучит так:

Im traurigen Monat November wars,	То было в печальном ноябре,
Die Tage wurden trüber,	День сумраком венчался,
Der Wind riß von den Bäumen das Laub,	Рвал ветер листья что есть сил
Da reist ich nach Deutschland hinüber.[70]	В Германию я отправлялся.

Одно из стихотворений в «Германии» В. Бирмана начинается как вариация на тему:

Es floh ein Genosse aus Buchenwald	Из Бухенвальда товарищ сбежал
Im Februar Neununddreißig	В тридцать девятую зиму
Verhungert, zerschlagen und hundekalt	Голодный, избитый захолодал
Ein guter Genosse, das weiß ich (...)[71]	Хороший товарищ, вестимо (...)

Этот мотив всплывает позже в его сборнике «Рай на Земле», где поэт описывает свою первую встречу с Берлином после «изгнания»:

Berlin Berlin Berlin Berlin	Берлин Берлин Берлин Берлин
Das Hitlerflittchen, zur Feier	Гитлеровская потаскушка,
Des Sieges wurde gevierteilt und	На праздник победы был поделен
Gefesselt an vier neue Freier	Новой фрайерской четверкой
Und mit den Russen kam Ulbricht uns	С русскими Ульбрихт явился к нам
Der dschugaschwilische Deutsche	Джугашвилевый немец
Der sächsische Quisling dressierte sein Volk	Саксонский квислинг муштровал народ
Mit einer zaristischen Peitsche [...][72]	Самодержавной плеткой [...]

Сходство не ограничивается лишь уровнем топики. Ясно прослеживаются и схождения двух поэтик. Здесь, в частности неожиданно оказывается востребованной зарифмовка (Deutsche / Peitsche), впервые употребленная Гейне[73]. Бросается в глаза и характерная для Гейне просодия (чередование четырех- и трехударных дактилических стихов с одной рифмующейся парой в строфе). В своей приверженности «патрону» Гейне признаются и многие молодые поэты (в частности В. Козловски и С. Лафлёр).

Г. Бауэр идет еще дальше, ставя у истоков «современной» поэзии Ф. Гёльдерлина, в творчестве которого, по мнению исследователя, «современное обнаженное, предоставленное самому себе “Я” обнаруживает свою скрытую силу и отталкиваясь от отрицания, силой отрицания и компенсации постулирует то, без чего сегодняшний человек не мыслит своего существования»[74].

Водоразделом между эпохой нового и новейшего времени следует, однако, считать уже взгляды на искусство Шиллера и Гёте. Если Гёте привносит в античную форму и образы содержание, соответствующее современной эпохе и сообразуясь с собственным мировоззрением, то у Шиллера, разделявшего взгляды Канта на то, что предмет эстетического рассмотрения составляет не содержание, а форма, речь собственно идет уже не о самом предмете, но о способе его изображения: «В том и заключается истинная художественная тайна мастера, что он уничтожает материю при помощи формы»[75]. Меняется и представление об эстетических критериях: «То, что безобразно в природе, в искусстве может обрести красоту»[76]. В полной мере его идеи по-своему воплощает Г. Гейне:

Und als ich euch meine Schmerzen geklagt,
Da habt ihr gegähnt und nichts gesagt;
Doch als ich sie zierlich in Verse gebracht,
Da habt ihr mir große Elogen gemacht.[77]

Пока изливал я вам скорбь и печали,
Вы все, безнадежно зевая, молчали,
Но только я в рифмах заворковал,
Наговорили вы кучу похвал[78].

Более узкое понимание «современного» стихотворения связано с микропериодом бытования самого феномена «die Moderne». Так, Х. Хартунг в послесловии к антологии «Вековая память. Немецкая поэзия XX века» указывает на два источника «современной поэзии», а именно «Листья травы» (1855) У. Уитмена и «Цветы зла» (1857) Ш. Бодлера, усматривая в них «два главных импульса, обусловивших ее дальнейшее развитии: артистичность и герметизм от Бодлера, реализм и политическую ангажированность от Уитмена»[79]. Среди предтеч этого направления Х.М. Энценсбергер называет также С. Малларме и выдвинувшего требование «абсолютной современности» А. Рембо[80]. Упоминаются имена Ж. де Нерваля, Э.А. По, Ж. Лафорга, А. Блока, В.Б. Йейтса. Историю «современного немецкого

стихотворения» (das moderne deutsche Gedicht) как такового, по его мнению, открывают С. Георге и Ф. Ницше, а настоящее движение «современности» в немецкой поэзии начинается в эпоху экспрессионизма[81].

Однако уже «Революция в лирике» натуралиста Хольца оказала решающее влияние на развитие немецкоязычной поэтики XX в. как в смысле прямого либо опосредованного воздействия на определенных авторов (влияние Хольца на свое творчество отмечали А. Эренштайн, Ф. Верфель, Клабунд, Э. Мюзам, К. Либман, А. Метте), так и в плане реализации общей тенденции развития стиха, в рамках типологических параллелей (Э. Шур, О. цур Линде, Х. Вальден, А. Штрамм, Г. Бенн, Г. Тракль, Б. Брехт)[82]. Хотя, как отмечает Энценсбергер, поэтика этого поколения модерна не имела нормативного характера, а проявляла себя в лучшем случае дескриптивно: монтаж, пренебрежение рифмой и изменение ее функциональной заданности; диссонанс и абсурдность; очуждение и нерегулярные ритмы; суггестивность и затемненность содержания; изменение системы образности; изменение синтаксиса и т.д.[83]

Эстетические критерии и система образности поэзии модерна рассмотрены в книге известного литературоведа Х. Фридриха в вышедшей в Гамбурге в 1956 г. книге «Структура современной поэзии» («Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts»). Он усматривает теоретические предпосылки современной поэзии уже в творчестве Руссо и Дидро, в поэтике гротеска и фрагмента, прослеживая далее развитие категории на примере творчества Новалиса, Бодлера, Рембо, Малларме, французской (Г. Аполлинер, П. Элюар, Ж. Превер), английской (Т.С. Элиот), испаноязычной (Х.Р. Хименес, Ф. Гарсиа Лорка, Р. Альберти, Х. Диего, К. Гильен), итальянской (Дж. Унгаретти, Э. Монтале, С. Квазимодо) поэзии XX в. В качестве наиболее репрезентативных немецкоязычных поэтов исследователь приводит М.Л. Кашниц, Г. Бенна и К. Кролова. Именно эти представители модерна, по мнению исследователя, наилучшим образом эстетически и поэтологически определяли лицо «современной поэзии» своего времени, создавая и воплощая в своем творчестве ее важнейшие принципы: аномалия и диссонанс, абстракция, суггестивность, деперсонализация, математизация, деформация, алогизм, креативность и т. д. и т. п.

Именно в эпоху «классического модерна» расширяется содержание понятия «хороший поэт». От литератора требуется в полной мере овладеть профессиональным опытом пред-

шественников. С модерном связывают наступление эпохи «poeta doctus» (ученого поэта, поэта интеллектуала)[84] технолога и литературного инженера (мысль, впервые высказанная Э.А. По в работе «Философия сочинительства» («The Philosophy of Composition») как антагониста «poeta bauchus» (от немецкого идиоматического выражения «aus dem Bauch tun», «aus der Hüfte schießen» — как ляжет на душу)[85].

В немецкой поэзии второй половины XX в. это, прежде всего, начиная с Г. Бенна, — Х.М. Энценсбергер, Д. Грюнбайн, поэты экспериментальной направленности (О. Пастиор, Э. Эрб, У. Штольтерфот и др.). Подобной поэзии, в отличие от более спонтанной, импульсивной традиции a là Гернхардт, языкового фонтанирования, идущего от Швиттерса (представлена в современной Германии наиболее отчетливо в поэзии «слэм»), изначально присуща рациональная, рассудочная поэтизация научного и культурного знания как специального предмета рассмотрения. Рецепция подобных произведений рассчитана на хорошо подготовленного читателя[86].

В. Маяковский в своей статье «Как делать стихи?» сравнивает поэтический процесс с производственным: он различает «материал, оборудование, орудия производства и готовую продукцию»[87]. Несколько позже эту мысль озвучит Г. Бенн: «Общественность часто думает: вот — луг или закат солнца, а вот — молодой человек или девушка в меланхолическом настроении; так рождается стихотворение. Стихотворение рождается чрезвычайно редко, стихотворение создается»[88].

Таким образом, в понятийное поле «современный» изначально[89] включаются семантические признаки «экспериментальности», «авангарда». Они сохраняют свою актуальность до настоящего времени уже в контексте постмодернистской культуры, прежде всего, как стилевая составляющая. Для ныне живущих авторов авангард(изм) в первую очередь — явление историческое[90]. Примечательно, что если еще в начале 1980-х гг. была возможна постановка вопроса «Конец авангарда? Спасибо, нет»[91], то в современном литературном дискурсе это понятие остается предметом актуальных дискуссий, пожалуй, лишь в журнале «Перспектива»[92]. Многие едины во мнении, что дебаты об авангарде не имеют под собой никаких оснований, поскольку все уже описано и сказано, а все его нововведения (стоит вспомнить лишь о практике дадаизма) давно стали всеобщим достоянием: «Я уже много лет ничего не читал, что можно было бы соотнести с соответствующими критериями авангардного искусства, т.е. предлагало бы что-то принципиально новое, хотя вовсе не

исключаю, что такое может быть создано»[93], — признается сам не чуждый экспериментам С. Лафлёр. Так называемый «неоавангард», пытающийся, по его мнению, перешагнуть рамки исторического авангарда, соблюдая традиционные посылы последнего и сознательно играя на усложнении языка, скорее может быть обозначен как «апрегард» («apresgarde»). За термином «авангардистский» («avantgardistisch») часто просматривается не только синонимическая прокладка «экспериментального» искусства (Х. Хайсенбюттель, Р. Вольф, Р.Д. Бринкман, В. Вондрачек. Р. Гёц, Х. Мюллер и др.), но и семантический оттенок «невразумительного» («unverständlich» — С. Лафлёр)[94] и «необязательного» («unverbindlich» — Р. Диттрих)[95]. Последнее приложимо к произведениям некоторых молодых поэтов, прокладывающих себе дорогу в медийное пространство и пополняющих ряды литературы мейнстрима, пренебрегающей гуманистическими традициями немецкой, в том числе и современной (Х. Домин, Д. Ник, Х. Пионтек и др.) классики.

3.3. «Игра» с традицией — «тотальная пародия» модерна

Одним из признаков стихотворения, имеющего право называться «современным», «идущим в ногу со временем» (auf der Höhe der Zeit sein)[96] считается «исторический» (Х. Лёффель), неконвенциональный подход к версификационному инвентарю.

Типичный портрет молодого современного литератора рисует М. Хагедорн, отмечающий, что он «не ноет по поводу несовершенства мира и своей чужести в нем»[97], не чужд саморефлексии и уверен в целесообразности своей деятельности. Ему присущи тяга к интеркультурному как в смысле проявления интереса к чужим культурам, так и стремления к синестезии в искусстве, нежелание стеснять себя какими бы то ни было формальными либо содержательными ограничителями. Современные авторы «пишут, как считают нужным, и перенимают то, что считают нужным» (К. Драверт)[98].

Большинство поэтов, следуя в русле зачинателей модерна, под термином «современное стихотворение», так или иначе, понимают отказ от нормативной поэтики. Именно этим желанием руководствовался в конце XIX в., в частности А. Хольц, ставя вопрос о функциональной исчерпанности атрибутов метрической поэзии[99].

«Эмансипация всех возможностей лирического выражения — вероятно, самый определяющий признак современного стихотворения»[100], — отмечает К. Драверт, подчеркивая, что у большинства его собратьев по перу форма стихотворения задается индивидуальной целеустановкой, не испытывая диктата a priori заданной парадигмы, моды, школы, традиции и т.д. [101]

Со времен Гейне интертекстуальная игра с формой и содержанием (будь то ироническое, гротескное очуждение в виде пародии, травести, пастиша) с целью снять какие бы то ни было иллюзии, банализировать, релятивизировать написанное (дабы исключить малейший налет сентиментальности либо патетики) — неотъемлемая черта «современного» стихотворения, вне зависимости от его жанра. Поэтому само по себе использование традиционных средств поэтического выражения еще не служит признаком устаревшего, эпигонского стиля, против которого выступали творцы инновативного, авангардного искусства. Так, «современность» Гейне состояла еще не в ниспровержении традиционных форм как таковых, но, с одной стороны, в их постепенном освобождении от налета нормативности и обязательности, что давало возможность для их преобразования; с другой — в изменении функциональной заданности конвенциональных элементов стихосложения, главным образом, в целях иронического дистанцирования от наследия романтиков.

Настроения наивной сентиментальности, присущие народной песне для ныне живущих поэтов — табу, наложенное еще «патроном Гейне» (Х. Лёффель)[102]. Так, например, известное стихотворение «Девица у причала...», по мнению Лёффеля, до сегодняшнего дня сохраняет современное (modern) звучание:

Das Fräulein stand am Meere Und seufzte lang und bang, Es rührte sie so sehre Der Sonnenuntergang.	Девица у причала, Подъемля к небу взгляд, Стонала и вздыхала, Когда пылал закат.
«Mein Fräulein! sein Sie munter, Das ist ein altes Stück: Hier vorne geht sie unter Und kehrt von hinten zurück»[103].	И что девица стонет? У солнца старый трюк: Там, спереди, потонет, А сзади всходит вдруг[104].

Несмотря на типично романтический зачин в нем просматривается легкая ироническая подоплека. Устаревшая форма наречия «sehre» (зело) усиливает комичность и пародийность высказывания. Шутливая разговорная интонация второй строфы в сочетании с антиномическим обыгрыванием образа заката окончательно снимает с дневного светила традиционный романтический флер. Заход солнца оказывается ничем иным, как известным трюкачеством («altes Stück») a là «perpetuum mobile»[105].

Подобная банализация — как средство избежать сентиментальности — типичный прием современной поэзии. В качестве примера можно привести, в частности, стихи тяжело больного Г. Гернхардта:

Ach, noch in der letzten Stunde
werde ich verbindlich sein.
Klopft der Tod an meine Türe,
rufe ich geschwind: Herein!

Woran soll es gehn? Ans Sterben?
Hab ich zwar noch nie gemacht,
doch wir werd'n das Kind schon schaukeln –
na, das wäre ja gelacht! [...][106].

И в мой последний час
я сохраню любезность.
Постучит смерть в мою дверь,
я тотчас крикну: Входи!

В чем дело? Нужно умирать?
Хоть я этого еще никогда не пробовал,
но мы это обтяпаем -
невелико дело! [...]

Стихотворение (по признанию поэта самое любимое) рисует конфронтацию со смертью. С помощью обиходно-разговорного монолога жертва пытается выиграть время у безмолвствующей смерти. Трагедийный смысл снимается с помощью иронического очуждения[107].

Весьма ограничено в новейшей немецкой поэзии использование фольклорных традиций. Современные поэты лишь время от времени прибегают к стилистическому инструментарию народной поэзии. Исключение составляет, помимо детской, широко практикуемая поэзия на диалектах, сохранившая, в отличие от произведений на литературном языке, не только региональный колорит в духе почвенничества, но и идеологию патриотизма, как уже отмечалось, стиравшуюся из самосознания немецкой нации на протяжении всех послевоенных лет. Поэтому даже стилизация как способ адекватной передачи духа изображаемого времени (так, у Х. Пионтека опущение окончаний у существительных, инверсии и пр.) — большая редкость:

Beim Satz der Katz
knarrt das Spind,

hohl darin die Töpf
und Kruken sind.

Wölfe ziehen
sieht ein Kind,

wüste Junker
das Gesind.

Fällt die Axt
dein letztes Rind,

Saatkorn mahlen
gilt als Sünd:

Kommst du durch,
der nie gewinnt?[…][108]

От прыжка кошки
скрипит шкаф,

в нем пустые горшки
и кувшины.

ребенок видит —
волки бегут,

челядь —
распутство помещиков.

Под топором гибнет
твоя последняя скотина,

молоть посевное зерно —
грех:

Выдюжишь ли,
бедолага? […]

В частности, цикл Р. Гернхардта «Рог мальчика с блошиного рынка» («Des Knaben Plunderhorn»), с явным намеком на собрание немецких народных песен Брентано «Чудесный рог мальчика» («Des Knaben Wunderhorn») иронически обыгрывает наивность народной песни:

Margheriteblütle	Цветок маргаритки
I rupf dir Blättle um Blättle	я сорву у тебя лепесток за лепестком
Sag du mir, ob sie mi liebt	Скажи мне, любит ли она меня
Dann sag i dir, wie viele Blättle du gehebt hoscht. […]	Тогда я скажу тебе, сколько у тебя было лепестков. […]
Als ick zu ihren Füßen lach	Когда я лежал у ее ног
Een kleenet Sträußchen ick ihr brach	Я нарвал ей маленький букетик,
Det hat ich kurz zuvor verschluckt	Заранее его проглотил,
Und für mein Mädel ausjespuckt[109].	И теперь выплюнул для моей милашки.

Поэт намеренно снижает (релятивизирует) высокий стиль с помощью приема пуантирования, обыгрывая многозначность слова «brach» (сорвал, вырвал и вырвало — при рвоте).

В пародийных целях широко использует наследие прошлых эпох П. Рюмкорф. Так, из стихотворения М. Клаудиуса, написанного в форме народной песни:

Der Mond ist aufgegangen,	Луна взошла
Die goldnen Sternlein prangen	Золотые звездочки блистают
Am Himmel hell und klar.	На небе светло и ясно.
Der Wald steht schwarz und schweiget,	Лес стоит черный и молчит,
Und aus den Wiesen steiget	А из лугов поднимается
Der weiße Nebel wunderbar […][110].	Чудесный белый туман[…],

рождается следующая вариация:

Der Mond ist aufgegangen.	Луна взошла.
Ich, zwischen Hoff- und Hangen,	Я, между надеждой и отчаянием,
rühr an den Himmel nicht.	не прикасаюсь к небу.
Was Jagen oder Yoga?	Что толку в гонке либо в йоге?
Ich zieh die Tintentoga	Закрываю лицо чернильной
des Abends vor mein Angesicht.[111]	тогой вечера.

Цитирование фольклорных источников — один из способов создания сатирических образов современного мира у В. Барча. Например, в «немецкой сатире»[112] «Руководство Михеля для случаев, когда ударяет молния» монтаж из топосов устного народного творчества (die Eiche — дуб, die Linde — липа и т.д.), пародирурующий фольклорные зарифмовки, есть не что иное, как саркастический срез истории германского этноса:

Bist an Brunnen vor den Toren	unter Linden du verloren,	Заблудился у колодца	у ворот под липами?
dann trau nie den deutschen Eichen	denn sie warten auf Blitzleichen![113]	так не верь дубам немецким	трупами пропитанным!

Графический образ стихотворения представляет собой дуб (символ немецкого единства), расколотый молнией (аллюзия на раздел Германии и сохраняющиеся противоречия между восточными и западными немцами.

Жанр литературной пародии имеет в Германии давнюю традицию[114]. Обращаясь к нему, исследователи проводят четкий водораздел между пародией традиционной и порожденной эпохой модерна «тотальной пародией»[115] XX в., в которой очуждение становится главным способом дистанцирования от любых критически оцениваемых феноменов действительности[116]. В таких произведениях, где главными жанрообразующими составляющими часто выступают гротеск, пуантированное завершение сюжета и пр., происходит столкновение традиционного (ожидаемое) и современного (провокативное снятие ожидаемого) мировоззрения. Классическим примером может служить преобразование традиционной социальной и политической баллады ((Шамиссо, Гейне, Хольц и др.) в XX в. в жестовую «антибалладу» (М. Андреотти)[117] в творчестве Ф. Ведекинда, Э. Кестнера, Б. Брехта, Г. Грасса, П. Хакса и др.). В качестве образца можно привести аллюзию на события в Новочеркасске середины XX в. в балладе В. Бирмана «Паданцы»:

Содержание текста (обыгрывание имевшего место исторического факта):

Irgendwann in den Sechziger Jahren	В далекие шестидесятые
irgendwo im fernen Donezbecken	где-то в далеком Донецке
irgendwelche Kumpel, Bergarbeiter	какие-то шахтеры
irgend eine Masse Menschen ausgemergelt	какая-то масса измученных людей
irgendwie gefährlich aufgehetzt zu	каким-то образом спровоцированных
irgendeiner Art verbotenem Streik auf	на какую-то запрещенную забастовку
irgendeinem großen Platz, viel Volk war	на какой-то большой площади, много народу
irgendwie zusamm'gerottet und sie brüllten	собралось как-то вместе и они кричали
irgendwelche Worte flogen wie die Spatzen	какие-то слова вылетали подобно воробьям
aus den Maulkorbfressen irgendwelche wilden	из ртов в намордниках какие-то отчаянные
Wünsche nach mehr Essen	желания насчет больше еды
mehr Brot	хлеба
mehr Milch	молока
mehr Fleisch	мяса
mehr Freiheit	свободы
das ist passiert, was weiß ich schon	это случилось, что я знаю
am andern Ende der Welt	на другом конце света
das ist passiert, was weiß ich schon	это случилось, что я знаю
ach, über russisches Fallobst[118]	ах, о русских паданцах

и его структурно-композиционные особенности (синтаксический параллелизм, скрепленный сквозной анафорической каймой со встроенной в него семантической антитезой):

irgendeine Obrigkeit gab Order	какое-то начальство распорядилось
irgendwo ein General in Moskau	какой-то генерал в Москве
irgendwelche Truppen für den Einsatz	какие-то отряды быстрого реагирования
irgendein Major gab den Befehl nur weiter	какой-то майор отдал приказ
irgendeinem Leutnant der vor Ort stand	какому-то лейтенанту на месте
irgendwie die Arbeiter zu stoppen	как-то остановить рабочих
irgendeine Salve nur zur Warnung	какой-то предупредительный залп
irgendwie kam plötzlich das Kommando Feuer!	как вдруг команда огонь!
die Soldaten schossen knapp über die Köpfe	солдаты стреляли в воздух
'ne kleine Untertanung für die Untertanen	маленькое верноподданичество для верноподданных
eine kleine Mahnung:	маленькое увещевание:
mehr Ruhe	спокойствие
mehr Ordnung	порядок
mehr Leistung	усердие
mehr Angst[119]	страх

отражают парадигматику антагонистических и антигуманных отношений «система versus гражданин» советского образца:

irgendwo am Platz da hinten standen	где-то сзади на площади стояли
irgendwelche Bäume: Eßkastanien	какие-то деревья: каштаны
irgendwie fiel'n nach der Salve runter	каким-то образом после залпа упали вниз
irgendwelche sonderbaren weichen Früchte	какие-то странные мягкие плоды
irgendwie aus dem Geäst aufs Pflaster	каким-то образом из ветвей на мостовую
irgendwelche dreizehn Kinder, die nur	подумаешь, тринадцать ребятишек, ради
irgendwie der schönen Aussicht wegen	какой-то приятной перспективы
irgendwas von oben besser sehen wollten	что-то сверху хотели получше рассмотреть
wie da ihre Väter Fäuste ballen für ein	как отцы сжимают кулаки ради
kleines Paradieschen irgendwiewas brüllen	маленького рая кричат что-то как-то
irgend nach ein bißchen	требуя немного
mehr Seife	больше мыла
mehr Wahrheit	больше правды
mehr Wodka	больше водки
mehr Leben [120]	больше жизни

Пародийное начало явственно проступает в послевоенной антиклерикальной поэзии (в частности в творчестве Б. Брехта, К. Марти, Э. Яндля, Г. Грасса, К. Мекеля и др.)[121], которая демонстрирует не столько признаки атеистического сознания, сколько подвергает критическому осмыслению качества самого Творца, неспособного «в этом разбожествленном мире» (Р. Гернхардт)[122] наставить людей на путь истинный, не знающего ответа или не желающего отвечать на извечные вопросы: «Какова истинная природа Бога? / Откуда проистекает зло? / Куда мы идем? / Что дано нам постичь? / К чему искусство?»[123]

Логическим завершением этого развенчивания становится в поэзии поздних постмодернистов провозглашение началом всех начал биологического «условного рефлекса» (Д. Грюнбайн)[124], к которому сводится сущность «Я» «четырех миллиардов заложников времени, / обитателей единственно комфортного космического убежища»[125].

Облаченный в античные одеяния, «черный юмор» Д. Грюнбайна может служить образцом современной «тотальной пародии»:

Auch dieses Kinn, das du manchmal im Spiegel siehst,
Wird man irgendwann finden, den Kiefer dazu,
Unter anderen Knochen. Heute noch unrasiert,
Wird es schon morgen abstract sein, ein weißer Bügel,
Rein wie ein Notenschlüssel aus Draht[126].

И этот подбородок, который ты иногда видишь в зеркале,
Когда-нибудь найдут, вместе с челюстью,
Среди прочих костей. Сегодня еще не побритый
Завтра он уже будет абстракцией, белой скобой,
Чистой как нотный проволочный ключ.

Понимаемая подобным образом пародия благодаря временно́му дистанцированию смыслов служит не только способом наиболее выпуклого отражения современных проблем, но, отталкиваясь от традиции, прокладывает путь дальнейшему ее развитию. Многие авторы, отмечает А. Куч, составитель антологии «Гёте в пародиях», вышедшей по случаю 250 –летия со дня рождения классика, ищут в пародировании все новые способы игры с интертекстуальностью[127]. Сам составитель демонстрирует традиционное обыгрывание сюжета известного стихотворения Гёте «Нашел» («Gefunden») в пародии под названием «Отделан» («Geschunden»):

Ich ging im Schnee
So für mich hin.
Nicht auszurutschen,
Das war mein Sinn.

Я брел по снегу
Без всякой цели.
Не поскользнуться —
Мечты предел.

Бродил я лесом …
В глуши его
Найти не чаял
Я ничего.

Ich hielt Balance
Mit Beinen und Armen.
Oben schwebte die Bahn.
Es war in Barmen.

Удерживал равновесие
Руками и ногами.
Надо мной — железная дорога.
То было в Бармене.

Смотрю, цветочек
В тени ветвей,
Всех глаз прекрасней,
Всех звезд светлей.

Ich wollte sie erreichen
An der nahen Station
Und lief meiner
Eigenen Vorsicht davon.

Хотел добраться
До ближней станции
И забыл
О всякой предосторожности.

Простер я руку,
Но молвил он:
«Ужель погибнуть
Я осужден?»

Da rutschte ich aus
Ganz gegen meinen Sinn.
Ich fiel auf die Schnauze.
Zwei Zähne waren hin.

Поскользнулся
Вопреки желаниям.
Упал рылом вниз.
Двух зубов — как не бывало.

Я взял с корнями
Питомца рос
И в сад прохладный
К себе отнес.

Groß waren die Schmerzen
Im Mund, in den Armen.
Roh und gemein ist
Der Winter in Barmen[128].

Боль была велика
Во рту, в руках.
Сурова и погана
Зима в Бармене.

В тиши местечко
Ему отвел.
Цветет он снова,
Как прежде цвел[129].

Снижая содержание созерцательного пейзажно-философского (по современным меркам даже экологического) стихотворения классика, автор пародии, несмотря на желание остаться в границах юмористической саморефлексии, дает достаточно жесткую характеристику современному миру, в котором утрачена как внутренняя, так и внешняя гармония.

Особенностью «тотальной пародии» является и то, что предметом интертекстуального обыгрывания все чаще становится не содержание, заключенное в традиционную форму, а сама форма. Если приложить характеристику писателя А. Клуге, определяющего постмодернизм как «атаку современности на все прочие времена»[130], к поэтическому творчеству, то можно считать, что постмодернистская эстетика плюрализма оказала весьма благотворное влияние на поэзию 1990-х гг. в плане фактической легитимизации всех известных форм стихосложения. При этом, как правило, традиционные форманты не просто вырываются из привычных контекстов, наполняясь лишь новым содержанием. В обращении с традицией на передний план выдвигается вариация-эксперимент, когда игра с формой приводит к ее модификации и дальнейшей трансформации (Д. Грюнбайн, У. Дреснер, А. Ницберг). Так, Д. Грюнбайн, пожалуй, один из первых в новейшей немецкоязычной поэзии, кто начал активно использовать регулярный стих, строит свои произведения на экспериментировании с античными формами (Катулл, Ювенал), расширяя возможности традиционных матриц, как бы проверяя их на прочность путем цитирования, комбинирования, иронического обыгрывания и пр.[131]. И если, к примеру, в случае с вариативностью сонета[132] раньше можно было, главным образом, говорить о желании расширить ее возможности в целях более богатого смыслового наполнения, то эпоха постмодернизма (точнее уже 1950-х гг. — К. Кролов, Р. Ауслендер и др.) являет пример изобретательной игры именно на уровне аудиовизуального ряда. С сонетом экспериментирует У. Хан, изобретательница вошедшего в моду в 1970-х гг. верлибра, основанного на бивалентности лексических значений:

Mein Herz ist bei dir, sagst du. Frag ich: Wo sind Hand und Fuß? Das Mittelstück? Das Untenrum herum? Wie lebt es sich links oben ohne? Herzlos Hauptgewinn? Was	Мое сердце у тебя, говоришь ты. Я спрашиваю: Где рука и нога? Середина? То что внизу? Как дела слева? вверху без? Бессердечный главный приз? Что
Fange ich mit diesem glibberigen Muskel an? Den du mir zugesteckt hast heimlich wie ein Kind die Mutter könnt es sehen und dem Vater sagen Soll ich`s in Sauer legen daß es lustig wird	Мне делать с этим ослизлым мускулом? Который ты мне подсунул тайно как ребенок мать могла увидеть и сказать отцу замариновать его ради забавы
dein Herz bei mir? Noch nähre ich es dir mit meinem Blut noch schuftet meins für zwei. Doch es wird müde.	твое сердце со мной? Я еще питаю его своей кровью мое отдувается за двоих. Но устает
Faßt du dir deins nicht bald	Схватишь свое не скоро

nimmst es in deine Hand nimmt meine:	возьмешь в свою руку возьмет моя:
Stolpert meins über deins stolpern stehen still beide[133].	Споткнется мое о твое споткнутся остановятся оба.

Вместо ожидаемой пятистопной строки автор может ограничиться одним словом, как в «вариации» на тему английского (шекспировского — три катрена, венчающиеся рифмующейся парой) сонета Л. Вербека:

Nur der Weise hält sich ohne Ziele aus	Лишь мудрый выдержит бес цельность
Begegnet ist dir keiner und der Weg ist der Weg	Тебе никто не встретился а путь есть путь
An der Wald- Grenze beim Schnee hältst du es aus	На опушке леса в снегу ты это выдержишь
Ziellos aus Zeit zeitlos am Ziel[134]	Из времени без цели без времени у цели

Немало поэтов (в частности О. Пастиор) упражняются в сочинении сонетных палиндромов:

weiß das lauwant noch
wem die rübe schmeckt
hat entrissenheit
sich im stau verlaufen […]
sich im stau verlaufen
hat entrissenheit
wem die rübe schmeckt
weiß das lauwant noch[135]

Известен своими палиндромами поэт Х. Пфайфер (1946)[136]. Почти целиком из палиндромных пассажей соткана состоящая из пяти частей музыкально-звуковая «мировая сатира» Э.Ю. Драйера «SCHielfleiSCH»: Furch an Faruch / rudere durch Ruf nach Ruf […] Anarchist bei Schnaps — / Span schiebt sich ran […] Sei die Blasé so krank: / Narkose-Salbe dies! […] Lager mit Holz loht im Regal […] Trugrede, letzte wegbare der Höfe. / Die Heideföhre. / Der abgewetzte Ledergurt[137].

Один из приверженцев чистоты традиционной формы — гордо именующий себя сонетистом К.М. Рариш — включает в свой сборник сонетов образец, который скорее вписывается в авангардистскую традицию журнала «Перспектива»:

Humanitäts**v**erbrüderungs**t**remolo
hormonpillen**v**er**t**eilungs**t**aktik
hühneraugen**v**er**t**ilgungs**t**inktur
hundebißindenhintern**v**erdrängungs**t**rauma

Herzjesu**v**erehrungs**t**empel
hanswurstiaden**v**eranstaltungs**t**heater
heilewelt**v**erlassenheits**t**heologie
herrschafts**v**erewigungs**t**oleranz

Hausundgrundbesitzer**v**erbands**t**yrannei
hintertupfinger**v**erschönerungs**v**ereins**t**raditions**t**reffen
hastewasdannbistewas**v**erkleinbürgerlichungs**t**endenzen

Hirn**v**erbrannte**v**erliebtheits**t**raum**t**änzerei
horchwaskommt**v**ondraußenrein**v**erwertungs**t**echnik
heimatschnulzen**v**ertriebs**t**alent[138]

Стимулом для создания этого, по словам авторам, шуточного эксперимента, послужила известная (непонятная для Ириша по смыслу) аббревиатура, которой пестрят станции метро в ФРГ. Построенное на аллитерации (h, v, t) стихотворение воспроизводит внешнюю структуру надписи, расшифрованную автором по собственному усмотрению. Каждый стих — авторский неологизм, построенный по принципу окказионального композита-существительного. Вся конструкция состоит из троекратно аллитерированных стихов, в которых присутствуют лишь два из обязательных признаков сонета (14-строчие и соответствующее строфическое членение).

В звуковую игру словами вовлекает сонет К. Риха:

ich bin ein wilder sonettist	я — необузданный сонетист
[..]	[..]
ich bin ein strenger sonetteur	я — строгий сонетёр
[…]	[..]
ich bin ein stiller sonnetast	я — тихий сонетаст
[…]	[..]
ich bin zum schluß ein sonnetant[139]	и наконец я — сонетант.

К. Бинкеле создает сестину из гласных («Vokalsestine»), произвольно отбирая нужные ей элементы известной твердой формы. В приводимом ниже примере используется вариант, основанный на строгой последовательности слов в строфе (последнее становится первым в следующей и т.д.):

Wahn geht im Moor **u**m
D**u**nst am Tor steht st**i**ll.
W**i**ld ruht der Park, h**o**rch!
M**o**rsch singt`s kahl durch`s F**e**ld.
D**e**r Zorn summt im Pf**a**d ...
N**a**ht fern - Licht - grollt Sturm.[140]

Ограничиваясь лишь игрой гласных внутри строфы (гласный последнего слога строки повторяется в первом второй и т.д.), автор не соблюдает ожидаемой для сестины последовательности:

1–2–3–4–5	5–1–2–3–4	4–5–1–2–3	3–4–5–1–2	2–3–4–5–1
a–e–i–o–u	u–a–e–i–o	o–u–a–e–i	i–o–u–a–e	e–i–o–u–a

Опускаются и другие характерные признаки исходной матрицы (количество слогов в стихе, ямбический размер и пр.).

Экспериментальную игру со словом, звуком и ритмом предпочитает конвенциональной поэзии и великолепно владеющий традиционными формами О. Пастиор. Используя многозначность разноуровневых языковых формантов, он обнаруживает все новые и новые смысловые оттенки, высвечивает неожиданные контексты, сравнимые с аллюзиями К. Моргенштерна:

drei Schwindel[141] hingen am winkelsprung	три головокружительных обмана висели на зигзаге
wie einfach zur verzweiflung	как просто до отчаяния
sie schwangen hin und stunden her	качались туда стояли сюда
als ob auch ich ein schwengel wär	словно бы я тоже балансир
ach ihr verbund fing fingernd mir	ах ваш союз в моих глазах
zu schwinden an von rang und kür	стал исчезать от произвола
der eine klang und ging und hing	один звучал ходил висел
der andre schlingerte und schlang	другой качался и петлял
und ich der dritte schwamm im schwund	а третий я плыл исчезая
schwang eingemischt im sindelspund […][142]	и колебался внутри затычки

В качестве оболочки может служить сюжетная канва балладного жанра, как в «Балладе об испорченном кабеле», построенной на использовании соответствующих дисгармонических созвучий, в которых с трудом (или без труда) просматриваются семантические единицы, выраженные с помощью окказионализмов из смеси словообразовательных элементов немецкого, латинского, русского и румынского языков:

Adafactas
Cowlbl
Ed rumplnz kataraktasch-lych
Uotrfawls
aachabrawnkts Brambl
aachr dohts …

Schlochtehz ihm
schlochtehz ihm
ehs klaren Zohn

Ihn Uotrfawls

Humrem hä?
Do humrem
Nodo humrem
kaineschfawls […][143]

Подобный словесный винегрет, который получает у Пастиора название «крымско-готский» язык, что отражает, по его словам, собственную лингвистическую био- и географию. На нем он пишет свой «западно-восточный диван».

В следующей терцине маркер рифмы заменяется анжамбеманом на уровне разрыва слова (прием, получивший широкое распространение в новейшей немецкоязычной поэзии):

Der Tag legt sein Verhalten an den Flauschhund.
Ein Kleeblatt bringt den Stadtverkehr zum *Schäu-*
men. Kein Schlußkapitel fällt vom Baum der *Ener-*

gie. Fast langsam wird die Schleife sanft *magne-*
tisch — die Induktion schließt Daten ein, nicht
aus. Verhalten knickt der Nachbar ins Papierbett. […][144]

Пастиор обнаруживает для своих поэтических опытов неаполитанскую вилланель и практически неизвестный в немецкоязычной версификационной практике малайский пантун[145]:

Sinngedichte	1
ganzer zeilen	2
die sich lichten	3
wo sie schichten	4
ganzer zeilen	2
auch vernichten	5
wo sie schichten-	4
weis verkeilte	6
auch vernichten	5
co sie nußgroß	7
weiss verkeilte	6
straeuberheuler	8

cosinus groß	7
scheuchen leisten	9
straeuberheuler	8
sich die meisten	10
scheuchen leisten-	9
beulen auch wo	11
sich die meisten	10
zweifelschleifen	12
beulen – auch wo	11
sinngedichte	1
zweifel schleifen	12
die sich lichten[146]	3

Автор использует европеизированный вариант, сохраняющий в качестве главного признака жанра повторяемость строк по схеме, в которой второй стих предыдущего катрена становится первым последующего, а последний — третьим и т.д.

Предметом эксперимента и обыгрывания становится сама экспериментальная поэзия. Современные поэты используют ее образцы в качестве строительного материала, запасных частей и пр. Так, основой следующего стихотворения А. Янц, в течение многих лет разрабатывающей теорию современной поэтики фрагмента, послужил текст из рекламного каталога фирмы «IKEA» AB SOFORT KANN JEDER MONTAGS NACHBESTELLEN:

SOFO kles
kan- N JEDerzeit
F ONTA ne
beNACH richtigen![147]

Источник обрастает здесь своего рода «лесами» из различных словообразовательных формантов по принципу ассоциации. В данном случае спонтанно родились СОФО кл, Ф ОНТА не и т.п.

Похвалу Яндля снискал восьмичастный коллаж, в основе которого — его стихотворение «Моя собственная песня».

Ich will nicht sein	Я не хочу быть
So wie ihr mich wollt	Таким, как вы хотите меня
Ich will nicht sein wie ihr	Я не хочу быть, как вы
So wie ihr mich wollt и т.д.[148]	Таким, как вы хотите меня

Текст претерпевает преобразования, в результате которых возникает новый семантико-звуковой комплекс:

Ble ICH steht	Бледное солнце
die SO nne	стоит
über`m Te ICH.	над прудом.
Im SO fa	На диване
br ICH t	рушится
Philo SO phie[149].	философия.

Интертекстуальной игрой-провокацией отмечены, в частности ассоциативные коллажи Л. Ратенова, посвященные воссоединению Германии:

Grüß Heil! Sieg Front! Rot Gott!
Ich liebe Herren, die Hunde beißen.
Hammer zerschlug Sichel. Ährenkranz,
Totentanz. Und nun das D-Mark-Leben.
Zu spät, zu früh, oh Jammerlust —
neuer Staat, neues Gedicht. Spiele,
ich spiele gern: zu-Zu-Zuversicht[150].

Стихотворение представляет собой смесь из очужденных цитатных фрагментов («Die Emanzynation Grüß Gott Sieg/Heil Rot Front Ich liebe Hunde/die ihre Herren zerbeißen»), иронических комментариев, игры слов, языковой и понятийной деструкции (Hammer zerschlägt Sichel, Ährenkranz Totentanz)[151].

Непревзойденным мастером цитатно-коллажной техники в современной немецкой поэзии слывет У. Штольтерфот. Приверженец теории Л. Витгенштейна, за что его поэзия получила характеристику «иронизированной школы Витгенштейна» (ironisierte Wittgensteinschule— К. Драверт)[152], он строит модель современного мира из цитатных «терминологических»[153] атомов.

Абсолютизация формы как сущностного начала берет отсчет с эпохи романтизма. Это — постулирование искусственного хаоса вместо естественной упорядоченности, видимости случайного — вместо иллюзии необходимости, диссонансов вместо гармонии, фрагментарности вместо замкнутости и целостности и т.д. Все это обернулось в дальнейшем не только легитимизацией нетрадиционных путей (в том числе и поэтики фрагмента) в постижении целого (идеала). Диссоциативность мира, постулированная и экстраполированная модернистами в художественных экспериментах, была узаконена постмодернистской поэтикой на правах правопреемника, логически завершающего экспликацию процесса. Й. Зарториус разъясняет суть современной поэзии фрагмента в продолжение «Minima Moralia» (Адорно) как «отражение разбитой жизни» средствами сознательно «сломанного языка»[154]. Так, «взорванная ода» (zersprengte Ode — М. Браун)[155] Грюнбайна, проявляющая себя в графическом расчленении стихотворной строки имеет своей целью показать невозможность восприятия текста как целого[156], поскольку нельзя, как, среди прочих, пытается доказать и Ф. Демут, вести речь о целостности современного мира, что и призвано отражать современное стихотворение[157]. Эту мысль выражает графически и синтаксически, в частности К. Хензель:

Es war zu früh zu spät	Было слишком рано слишком поздно
Schrill ist es Auf Erden. Die Flüsse vertagen den Lauf und *begierig sind wir* *Zu schauen* die Nacht.	Пронзительно-резко На земле. Реки откладывают с течением и *жаждем мы* *Смотреть* ночь.
So siehst du ungehalten: Hoffnung die uns hält Da wo ein leeres Blatt liegt vor dir stimmt die Welt[158]	Так смотришь ты негодуя: надежда что нас держит Там где лежит пустой лист перед тобой мир в порядке

3.4. Специфика современного стихосложения

3.4.1. Единицы соизмеримости и особенности членения

Если в качестве предпосылки для бытования современной немецкоязычной поэзии можно рассматривать полное отсутствие регламентации в чем бы то ни было, то графика служит в данном случае наиболее яркой иллюстрацией этого тезиса. Так называемые «стихи в прозе» (Prosagedichte) — короткие, записанные без разделения на строки тексты — в силу сгущения и концентрации смысла (чего невозможно достичь средствами эпической прозы) приближаются по своему характеру к стихам (Gedichte), используя всю палитру версификационных техник (образность, рифма, звукопись и пр.). Однако главным формальным признаком, превращающим текст в поэтическое произведение, все же служит его графическая организация, подчиненная конкретным ритмическим задачам.

Членение на строки, наряду с жанрообразующей функцией, имеет в поэзии и самостоятельное смыслоразличительное значение. Так, например, графическая запись:

Der Mond
ist aufgegangen

ставит слово «Mond» благодаря анжамбеману в ударную позицию, смещает содержательный акцент в предложении, усиливая тематический член, возможно даже уравнивая его в правах с предикативной «ремой»: «aufgegangen». Записанное на бумаге стихотворение часто сравнивают «с партитурой, в которую каждый исполнитель вносит индивидуальное прочтение» (Р. Дитрих)[159].

«На протяжении столетий строфика верой и правдой служила поэтам, — писал Хольц в 1899 г. — Мы все, по сути, пока еще ее пленники. Но подобно тому, как меняются условия, при которых создаются произведения искусства, не остаются неизменными и обстоятельства, определяющие критерий ценности этих произведений. Наш слух стал гораздо тоньше. И во всякой, даже самой гармоничной строфе, коль скоро она повторяется, он улавливает голос запрятанной шарманки. И пора эту шарманку, наконец, убрать из нашей поэзии. Ибо не в меру частое исполнение «Песни песней» низвело ее до уровня затасканного уличного мотивчика»[160]. Хольц требует лирики, которая «отказывается от всякой музыки слов как самоцели и в смысле формальном поддерживается исключительно ритмом,

который живет лишь тем, что стремится быть выражено через него»[161]. Поэт полагал, что для любого явления внешнего и внутреннего мира в каждый определенный миг существует оптимальная форма выражения, и задача художника — найти ее в арсенале художественных средств, либо создать новую. Разумеется, идеи Хольца не были абсолютно новы. Свободные ритмы встречались в Германии со времен Клопштока. К этой технике широко прибегали многие современники поэта. Однако отвечая критикам, отказывавшим его поэзии в новизне и приводившим в доказательство своей правоты свободные ритмы предшественников, стихи У. Уитмена, французских верлибристов, создатель «необходимого ритма»[162] (общие признаки которого были прописаны еще Флобером, братьями Гонкур и Малларме) утверждает, что высшим формальным принципом свободных ритмов остается метрика. По мнению Хольца, свободные ритмы представляли собой «конгломерат метрических реминисценций и оправдывали свое название постольку, поскольку означали свободу для удобства поэта, произвольно варьирующего традиционные размеры, как, к примеру, Гейне: glücklich der Mann / der den Hafen erreicht hat / und hinter sich / liess das Meer und die Stürme[163].

Протест против догмата метрики с ее составляющими строфикой и рифмой остался у предшественников Хольца на уровне явления спорадического, не вылился в коренную ломку старой системы.

В отличие от предшественников, он провозглашает отказ от метрической организации стиха основополагающим принципом своей и вообще всей современной поэзии. И происходит это именно в подходящее время, поскольку идея была не нова, а практика предшественников сделала свое дело. Признаки расшатывания метрики наблюдаются в стихах даже таких отдающих дань традиционной форме поэтов, как С. Георге и Р. М. Рильке[164]. Хольц начинает нарушение метрического единообразия смещением границ метрической строки — явление, не характерное ни для предшествующей немецкоязычной (Гёте, Гейне, Ницше) поэтической традиции, ни для поэзии Уитмена и французских символистов. Возражая своим оппонентам, утверждавшим, что его стихи ничем не отличаются от традиционных, поэт указывал на то, что «если последней неделимой единицей метрики является стопа, то в его ритмике это — строка»[165]. Хольц делает ставку на метрический диссонанс, выделяя нужные ему слова постановкой их в отдельную строку, — явление, неизвестное в

поэзии Клопштока и встречающееся, правда, довольно редко у Гёльдерлина и Ницше. Этот признак, как известно, стал принадлежностью «современного» стихотворения[166].

Вне зависимости от возраста и эстетических пристрастий свобода выражения мысли современного автора находит свое совершенное воплощение в графике, иными словами в конкретном ритмическом членении текста. Для нужд индивидуального потребления используются все мыслимые формы, привнесенные временем. Например, продолжает использоваться техника, основанная на смысловой бивалентности (амбигидности) соседних слов (преимущественно на границах строки), благодаря чему создается возможность полисемантического прочтения текста. «Плывущие смыслы» получили широкое распространение в 1970-е гг. в творчестве У. Хан, Э. Эрб, Г. Воман, С. Кирш и др. и стали в то время одной из доминантных констант в структуре верлибра. Речь, по сути, идет о заимствованной из музыкального искусства так называемой технике «пересечения мотивов», когда конец одной музыкальной фразы служит началом новой. Например, строки:

Ich fahre ab
sage ich auf dich
Warte ich schon lange
Zu lange nicht ...[167]

можно прочесть: «Ich fahre ab, sage ich, auf dich», где устойчивое разговорное выражение «auf jemanden» либо «etwas abfahren» означает «кого-то или что-то особенно любить». Другое прочтение: «Ich fahre ab, sage ich. Auf dich ich warte ich schon lange», подразумевает использование глагола «abfahren» в прямом значении «уезжать», «покидать». В зависимости от того, как читатель связывает между собой строки, возникают два различных содержательных плана.

Многие авторы, ориентируясь на звуковое восприятие стихов, разбивают их при записи на строки произвольно, в зависимости от замысла, часто руководствуясь оптической схемой, подходящей к содержанию, как, например, С. Лафлер в стихотворении «Рейнское мнимо мертвое», призванном показать «признаки смерти»[168] национального символа Германии:

1. jetz isses soweit:
2. er sitzt am rhein
3. & sieht die schiffe vorbeiziehen
4. nix stoert ihn mehr
5. sein kopf ist leer
6. hoert nur noch das droehnen
7. den autoverkehr
8. von der bruecke von oben her
9. darueber schwebt eine seilbahn
10. er peilt dieweil den rhein an
11. von fluszaufwaerts pfluegt
12. ein bug den strom

13. ein kraftvoller frachter	x𝒳x𝒳x
14. voll bis oben mit faessern	𝒳 / x𝒳xx𝑋x
15. durchkeilt das fahrgewaesser […][169]	x𝑋 /x𝒳𝑋x

Волнение воды передается здесь с помощью чередования основанной на вокализме мужской и женской конечной и внутренней рифмы (ассонанса). Ямбическая основа стихов перебивается столкновением ударных позиций, которые в начале строки позволяют предположить хореическое прочтение (14), а скопление безударных слогов в некоторых позициях ассоциируется с анапестом (8) или заставляет вспомнить структуру дактиля и амфибрахия (6).

Декламация при этом не обязательно подчиняется графической схеме, а напротив, может производить эффект свободно льющейся речи. Другими словами, при чтении вслух звуковая картина всякий раз оказывается различной. Привычные стихотворные размеры для поэта — лишь подспорье. Метрические неровности сглаживаются за счет скорости декламации, пауз (не обязательно совпадающих с границами строки), расстановки ударений. Декламируемые стихи оказываются намного понятнее записанных на бумаге. Разделение на строки можно сравнить в этом случае с музыкальными тактами.

Любопытны в этой связи комментарии С. Лафлёра по поводу своего стихотворения «Осень»: «Я часто пропускаю паузы в конце строк, и когда сочиняю, и когда декламирую. В стихотворении я хотел представить цельный блок, заключающий в себе пространство лирического образа: маленький кусочек парка»[170]:

``nachts im ``park `fiel ein `met`eo`rit /	ночью в парке упал метеорит
``zwei ``schritt `neben mir ``nieder. //	в двух шагах от меня.
`mit `sicherem `blick / `er`kannte `ich	я вмиг узнал его: то был тот
`ihn ``wieder: / es war `ge`nau ``der	камень, что тридцать лет назад
`stein, / `den ich vor ``dreiszig `jahren /	я вырезал из русла
aus einem `flusz`bett `schnitt /	чтобы узнать как долго
um zu `er`fahren / `wie `weit `sein	он будет бороздить
`ritt wohl `weilte, / `ent`gegen `der	вселенную, назло всей
``schwerkraft, / `wenn ich `ihn ``warf, /	силе земного притяжения, бросал,
das `welt`all `an`peilte // & `warf[171].	смотрел на небо & бросал.

Поэт использует следующую систему ударений и пауз: ``— сильноударный, `— слабоударный слог, / — пауза, // — двойная пауза.

Согласно общепринятой практике, конец строки автоматически предусматривает паузу. В соответствии с тем, как расставил их автор, стихотворение следовало бы записать иначе. Так первоначально и выглядела у него графическая схема:

``nachts im ``park `fiel ein `met`eo`rit /
``zwei ``schritt `neben mir ``nieder. //
`mit `sicherem `blick /
`er`kannte `ich `ihn ``wieder: /
es war `ge`nau ``der `stein, /
`den ich vor ``dreiszig `jahren /
aus einem `flusz`bett `schnitt /
um zu `er`fahren /
`wie `weit `sein `ritt wohl `weilte, /
`ent`gegen `der ``schwerkraft, /
`wenn ich `ihn ``warf, /
das `welt`all `an`peilte //
& `warf.

Пауза ожидаема и там, где есть скопление ударных позиций. Согласно схеме ударений, стихотворение должно было бы приобрести следующий графический вид:

``nachts im ``park/ `fiel ein `met/`eo/`rit //
``zwei /``schritt/ `neben mir ``nieder. ///
`mit/ `sicherem `blick / `er/`kannte `ich/
`ihn /``wieder: / es war `ge/`nau /``der/
`stein, / `den ich vor ``dreiszig `jahren /
aus einem `flusz/`bett /`schnitt /
um zu `er/`fahren / `wie/ `weit/ `sein/
`ritt wohl `weilte, / `ent/`gegen `der/
``schwerkraft, / `wenn ich `ihn /``warf, /
das `welt/`all /`an/`peilte // & `warf.

Такая запись, по мнению автора, тоже возможна. Однако он не берет во внимание этот феномен. Оттого при чтении в каждом отдельном случае «звуковая и графическая картина оказываются не тождественными друг другу»[172].

А. Раутенберг также делит стихотворный текст на строки в зависимости от тех задач, которые ставит перед собой. Точкой отсчета может служить первая строка, к которой привязана вся графическая картина, как, например, в стихотворении «Туман»:

Bloß	Лишь
die ver	ис
krüppelte	калеченная
tannen	верхушка
spitze	ели
strebt	устремляется
auf	с
lange	дальним
sicht	прицелом
ins	в
nichts[173]	никуда

Разрыв может традиционно выделять границы смысловых единиц (синтагм):

Vorn auf der Holzbrücke	Впереди на деревянном мосту
winkt eine Fahne schnell	флаг быстро и бестолково
und unkontrolliert dem Wind nach	машет ветру
Über den Kai hinweg	Над набережной
gibt ein einsamer Bootsmast	одинокая мачта качается
den Takt des Meeres an	в такт с морем
Auf der anderen Seite der Förde	На другой стороне фиорда
bewegen sich die Kräne der Werft	краны верфи двигаются
langsamer als meine Zeit vergeht[174]	медленнее чем бежит мое время

Визуальный образ может целиком определяться семантикой текста, как, например, в его фигурных «круговых стихах»[175], в частности в «Шаре»:

die kugel
stoßen die die welt
aus angeln hebt ein lid das
linke auge sieht was das rechte
auge sieht dasselbe bild verschoben
um die nasenspitz das linke bild
vom linken aug das rechte bild vom
rechten aug ein gleichnis das
bekreuzt vom hirn belichtet sich
halbiert so wird aus zwei bild
eins so wird aus doppelt
halb so sehn wir in
den raum[176]

Деление стихотворения на строки у М. Айферт призвано акцентировать особенности ритма. Так, в стихотворении «Мак» конец строки служит своеобразным шлагбаумом, останавливающим движение стиха.

Das kleine Mädchen /	Маленькая девочка
von sechs//	шести лет
Der Krieg /	Конец
war zu Ende /	войне
Es sah den Mohn /	Мак на
auf den Feldern stehn.//	полях.
Es fand diesen Mohn sehr schön//	Он был очень красив
Heute/ fünfzig Jahre danach/	Сегодня спустя пятьдесят лет
kann die Frau fast 'richtig' gehn//	женщина почти научилась ходить
(früher hinkte sie nur;/	(раньше она только хромала;
Felder, Straßen, Paläste, Kirchen	поля, улицы, дворцы, церкви
bewegten sich hin und her/	перемещались туда — сюда
und hatten Mühe dabei)//	им было нелегко)
Heute...//	Сегодня...
Bleibt der Mohn stehn/	Мак останавливается
wenn sie näher kommt/	когда она подходит ближе
Hellrot /	Ярким
blüht er im Garten//[177]	цветом пылает в саду

Для Г. Гримм-Айферта поводом к созданию стихотворения «Капающий штрих» послужил собственный рисунок: графическое изображение вертикальных параллельных полос:

In Weiß und Silber, gold	Белое и серебристое, с золотыми
durchstrickt, kostbar und kühl.	прожилками, дорогое и прохладное.
Dies alles war einmal.	Все это когда-то было.
Zu schmal	Слишком узко
für hartes Kantenstoßen	для жестких ударов о края
im Lebensgewühl.	жизненного столпотворения.
Im tropfenden Strich	В капающем пунктире
wird schwach geklagt	след жалобы
etwas mit Kargheit gesagt[178].	недосказанного.

Две первые строки выдержаны в одном размеренном ритме (трехударный дольник). В третьей и в четвертой наблюдается понижение тона. В пятой строке «твердые удары о края» (беспокойное и зигзагообразное движение) передаются с помощью ямбического-стаккатирующего ритма, сопровождаемого звукописью глухих согласных. Конец стихотворения снова отмечен падением интонации. В целом, как отмечает автор, стихотворение призвано воспроизвести атмосферу лирической драмы Г. фон Гофмансталя «Глупец и смерть» («Der Tor und der Tod»).

Графический образ стихотворения Д.М. Грефа «Крыло птицы в голубом сари» («des Vogels blauer Sariflügel») должен, по мнению автора, передать дисгармонию между действительностью (бедность, грязь и пр.) и являющей себя на доли секунды идеальной красотой, помочь увидеть то, что порой бывает скрыто за убогостью жизни:

des Vogels	птичий взмах крыла
blauer Sariflügel	в голубом
schlag,	сари,
verzischen	про
der Papierdrachen	шипевший бумажный змей
im Armen:	жалкий:
der Pfau[179]	павлин

Часто вместо разрыва строки используется слеш (/). Т. де Тойс объясняет это, в частности желанием обозначенить границу между более близкими смысловыми единицами.

Экстравагантная форма стихов У. Штольтрфота, напоминающих кирпичную кладку, по признанию автора, не более чем каркас, придающий им визуальное подобие традиционного поэтического произведения.

В современной немецкоязычной поэзии, как уже отмечалось, получает статус нормы перенос на уровне морфологических формантов слова (корень, приставка, суффикс). Среди авторов, прежде всего, среднего и молодого поколения, пожалуй, не найдется ни одного, кто бы не использовал этот прием, чтобы поиграть с бивалентными связями и придать контексту новые оттенки, высветить значения, не просматривающиеся на уровне лексемы[180]. Как указывает Д. Хассельблатт, прием членения лексической единицы на границе строки в целях создания рифмующейся пары «слог-слово» известен еще со времен В. Буша:

Jeder weiss was so ein Mai-
Käfer für ein Vogel sei![181]

Что за птица майский жук
всякому известно!

Однако, если здесь, по мнению исследователя, имеет место лишь эффект лишенного пластики жестяного болванчика, то в сонете современного поэта К.-М. Рариша «Сонет на тему дьявольского триллера» этот прием обусловлен не просто формальной игрой, в результате которой создается «шоковый эффект» («Schock-Effekt»), но, в первую очередь, смыслоразличительными, в частности, звукоподражательными задачами:

Die kühne Kuh auf blauer Augenweide
Entäußert sich der Innereien. Mu-
Tatis mutandis wird die Kuh tabu[182]

Храбрая корова на голубом просторе для глаз
Опоражнивается. Mu-
Tatis mutandis на корову накладывают tabu

Отделение первого слога в слове «mutatis» призвано вызвать у читателя (слушателя) ассоциацию с мычащей коровой[183].

Разрыв лексемы «Entscheid» в следующем примере должен привлечь внимание читателя на значение корневого форманта «eid» — клятва, которого, как хочет показать автор стихотворения, не хватает в семантической структуре «человека» (Mensch):

Was ist der Mensch? Zu keinem kleinsten Entsch-
eid fähig, jedem Aussatz ausgesetzt[184].

Что значит человек? Не способен ни на малейшее решение, подвержен любой проказе.

Еще более уничижительно смотрится выделение по принципу омофонного созвучия форманта «jauch» (навозная жижа) из антонимичного по значению глагола «jauchzen» — ликовать:

Seid eins im Leib wie vorm Altar und jauch-
zet Lob dem Herrn, der euren Samen mehret![185]

Будьте едины в теле как пред алтарем и восхваляйте Господа, преумножающего ваше семя!

У поэтов, тяготеющих к фонетизму, отдельный звук — основной строительный материал порождения текста. Это, к примеру, могут быть ассонанс или аллитерациия, как в стихотворении С. Лафлёра «Нижний Рейн»:

ho*ll*aendische hi*mmel* t**ue***rm*en sich
ue*b*er tr**ue***b*en r**ue***b*enh**ue**ge*l*n, kno*ll*en
wae*ll*en. pr*ə**ll*e pl*ə*nen **ue***b*erziehen
s*ə*tte b*ə**ll*en strohs. r*ə*dw*ə*nderwege[186]

голландское небо громоздится тучами
над хмурыми брюквенными холмами, клубневыми
стенами. тугие навесы из брезента покрывают
толстые снопы соломы

Гласный ue в сочетании с согласными b, g, r служит, как отмечает автор, ритмообразующей единицей и одновременно компонентом фономелодической текстуры. С их помощью автор создает неологизмы, чтобы расширить свой словарный запас (преимущественно прилагательных и глаголов) на основе привычных немецких словообразовательных моделей.

У Э. Шталя, как уже отмечалось, опущение гласных (zug'hörig'n, beig'selln, ortlosn)[187] — способ придания стихотворению «гримасничающей мимики», благодаря чему фрагментированные слова не произносятся, а словно выталкиваются.

Некоторые авторы, в частности А. Вагнер, выбирают в качестве строительного атома стихотворения слог (прежде всего, в сочетании гласного и согласного), на основе которого выстраивается вся просодия текста. Многие используют в качестве элементарного строительного материала словарную либо смысловую единицу (У. Штольтерфот), ритмическую синтагму (часть текста между паузами — М. Айферт, И. Арльт). Это может быть любой элемент графики — от буквы до пробела, как, в частности у Р. Винклера:

Sohn eines später Entmannten, selbst mit 3000 Söhnen/Soldaten und mehr
Weltstrom, «Ursprung der Götter» {Homer} und also {Orpheus} «schön
fliessend» — in mir die Niemandsländer *Asia Europa Thrace*
empfand ich von Beginn an als Grind

{doch heilt sich das weg}[188]

У подавляющего числа молодых поэтов функции структурных формантов целиком обусловлены субъективными содержательно-эстетическими критериями. «Я использую все возможные стилистические средства»[189], — декларирует С. Лафлёр. Для Р. Винклера, предпочитающего свободу механическому заполнению традиционных схем, поэтическая форма всегда вторична по отношению к содержанию. К. Каппе признается, что использует традиционные формы ради удовольствия, эксперимента. Для нее сочинение стихов подобно фотографированию: «Стихотворение — это нечто существующее сейчас»[190]. Я. Вагнер прибегает к регулярному стиху только в том случае, если с ним соотносится содержание стихотворения. Так, сестина в «Саду ветеранов» вырисовалась по его признанию лишь в процессе редактирования:

I1die veteranen wachsen aus dem ***gras***
2empor in ihren ehrenuni**formen**;
3die schweren messingknöpfe blinzeln *matt*

2zu setzen. (die die weißen steine **formen**
6benutzen elfenbein und walroß*zähne*.)
1im veteranengarten wächst das ***gras***.

4ins späte licht des nachmittags ***zurück***.
5sie wachsen aus dem gras wie in den **mythen**
6das heer der ausgesäten drachen*zähne*.

II6die veteranen zeigen ihre *zähne*
1auf fotos, die so braun wie altes ***gras***
5geworden sind – vergilbter noch als **mythen.**
2der kampf, sagt jener grieche, ist der **formen**
4beginn, und alles führt zu ihm ***zurück***.
3die veteranen steigen auf das *matt-*

III3erhorn ihrer erinnerung, das *matt*
6im gegenlicht erstrahlt. die falschen *zähne*,
4die längst schon in der ebene ***zurück***-
1geblieben sind. fast unbemerkt im ***gras***
2die enkel, glücklich mit geringsten **formen**
5des spiels — ein gegensatz zum kaum be**mühten**.

IV5versuch der veteranen, sich beim **mythen**-
3umrankten spiel der könige ins *matt*
4die schnecke gleitet in ihr haus ***zurück***

V4die veteranen denken oft ***zurück***
5und kaum nach vorne. so entstehen **mythen**.
1die enkelkinder spielen auf dem ***gras***
3in das die kameraden bissen, *matt*
6vom kampf. zu leben heißt: man muß die *zähne*
2zusammenbeißen. und das schicksal **formen**.

VI2die schwestern tragen weiße uni**formen**
4und sind doch warm. sie rollen sie ***zurück***
6ins haus wenn erste sterne ihre *zähne*
5entblößen, und ein ganzes heer von **mythen**
3folgt ihnen auf die zimmer. wo es *matt*
1war vom gewicht erhebt sich nun das ***gras***.

die dunklen **formen** wandern übers ***gras*** —
man mag an *zähne* denken. oder **mythen**.
der könig bleibt ***zurück*** in seinem *matt*. [191]

Стихотворение разворачиватеся как игра ассоциаций, связанных с лондонским Королевским госпиталем в районе Челси (дом престарелых, ср. Kindergarten — детский сад). В основе композиции — оппозиция двух хронотопов: былые дни и победы на поле брани и медленный уход в никуда под присмотром медперсонала при отсутствии преемственной связи с подрастающим поколением. Образ создается игрой соответствующих ключевых полисемических (омонимических) единиц.

Венку сонетов «гёрлиц» предшествовал ряд образов, оформившихся в дальнейшем в отдельные строки, создающие впечатление однообразия посредством рифм, повторяющихся на стыках двух сонетов[192]:

heute	lauer	mauer	beute	diamant	fassen	gassen	stand	trug	gewicht	licht	и т.д.
lauer	mauer	beute	diamant	fassen	gassen	stand	trug	gewicht	licht	schmolz	

Одна из целей смещения границ строки у С. Лафлёра, напротив, — скрыть конечную рифму.

При помощи анжамбемана (mir ist als müsste ich / abgeschnallt völlig / durchgeknallt um mein / leben rennen egal ob) она убирается внутрь стиха и у А. Остермайера в упоминавшемся уже стихотворении «Always on my mind» («Всегда в мыслях»). Запись (ob ich mich im auto im / kreisverkehr um die / inseln dreh plötzlich […] / denn du bists die sie für / mich bewegt) передает динамику движения между двумя смысловыми константами (Kreisverkehr — движение по кругу — в начале второй строки и bewegt — движет — заключительное слово в стихотворении).

3.4.2. Рифма в арсенале современных поэтов

Об исчерпанности художественной формы правомерно говорить лишь в том случае, если она превращается в избитый штамп. «К чему, позвольте спросить, рифма? Тот, кто во время оно впервые связал ею слова Sonne – Wonne, Herz — Schmerz, Brust — Lust, был гений; тот, кто прибег к этим рифмам в тысячный раз, нимало того не смутившись, — кретин. Если я прибегаю к рифме, уже бывшей в употреблении, стало быть, мысль моя в девяти случаях из десяти лишена какой бы то ни было новизны. Или, боюсь показаться чересчур прямолинейным, в лучшем случае перепевает старые»[193], —констатировал в свое время Хольц, ставя вопрос о функциональной исчерпанности атрибутов метрической поэзии. Много лет спустя, полемизируя с Ф. Мерингом, сводившим все заслуги поэта к раннему периоду его творчества, он напишет: «Моя “Книга времени” — и никакая похвала в мире не закроет мне на это глаза — уже означала застой. Она виртуозно завершала все, чего достигла до сей поры поэзия в формальном отношении, но в смысле ее дальнейшего развития не дала ничего»[194]. Более того, уже в самой «Книге времени» содержится ироническая оценка известных ему поэтических форм: «Я, — слушай, род тевтонов, — последний эпигон земли»[195]. В пылу полемики благодарный ученик забывает о патроне Гейне. По мнению ныне живущего поэта Х. Лёффеля, предпринявшего анализ произведений классика на предмет рифмотворчества, он до сих пор не превзойден в виртуозности создания новых оригинальных рифм. Один из первых реформаторов в этой области, Гейне пытается обнаружить новые рифмообразующие созвучия, в частности виртуозно играя с заимствованиями, именами собственными, разноуровневыми формантами слова. Так, в следующем примере, как полагает Х. Лёффель, впервые соединяются в рифме «entledge» с «Komödie»:

Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand
Mich aller Torheit entledge;
Ich hab so lang als Komödiant
Mit dir gespielt die Komödie[196].

Довольно. Пора мне забыть этот вздор,
Пора мне вернуться к рассудку;
Довольно с тобой, как искусный актер,
Я драму разыгрывал в шутку![197]

В «Путешествии по Гарцу» рифмуется «Küh» с «Kammermusizi»[198], в «Новых стихах» «verehr ich» на «Menschenkehricht»[199], в «Книге песен» «Gesanges» на «Ganges»[200] (река в Индии), «spendabel» — с «kapabel», «Fabel» — с «miserabel»[201]; в «Зимней сказке» — «Menschen» с «abendländschen»[202] и т.д. В подобной изобретательности с Гейне по праву может сравниться его современный последователь П. Рюмкорф:

Himmel ist wetterwendsch, und so bin ich es. Du bist ein schlimmes Mensch[203], ich bin ein wunderliches[204]	Небо — настоящий флюгер, и я таков же. Ты — дрянной человечишко, я — со странностями

Рифма, по мнению поэта, если она удачна, придает стиху артистическую легкость. Кроме того, в ней скрывается некое звуковое завораживающее начало. Как известно, в основе поэзии лежит просодия фольклора, в том числе заговорных текстов. Поэт иллюстрирует эту мысль, в частности в своем стихотворении 1950-х гг. «На старый лад» («Auf einen alten Klang»), обыгрывающем знаменитые мерзебургские заговоры:

Eiris sazun idi- si und trieben lidi- renki vor die Tür. Flöteten die Merse- burger Zauberverse, waren gut zu mir.[205].	Сели как-то колду- ньи и вправляли члены у порога. Пели мерзе- бургские заговоры, и были добры ко мне.

В этом же стихотворении встречается редкая рифма «närrsche — Ärsche». Начало стихотворения заимствовано из зачина первого мерзебургского заговора. Вторая синтагма отсылает читателя к соответствующему заговору о вправлении членов. Второе предложение — аллюзия на текст заговора: будь то кости, будь то кровь, будь то член: косточка к косточке, кровинка к кровинке, член к члену, как клей к клею (Sei es Knochenrenke, / sei es Blutrenke, / sei es Gliedrenke: / Knochen zu Knochen, / Blut zu Blut, / Glied zu Gliedern, / als ob geleimt sie seien).

Следует отметить всплеск интереса в последнее время к истокам поэзии среди молодых авторов. В частности У. Дреснер, цитируя мерзебургские заговоры на Кёльнском литературном фестивале 2006 г., обращает внимание на «заклинательную» суть поэтического жанра как такового[206].

Г. Бенн рассматривал рифму, прежде всего, как принцип систематизации («Ordnungsprinzip»), задающий с самого начала структуру стихотворения. В то же время это принцип художественный: благодаря рифме поэтический текст возвышается над прозой и приобретает эстетическую самоценность[207].

Примечательно в этой связи признание молодой поэтессы К. Раймерт: «Я уже в детстве писала стихи, и моя детская логика подсказывала мне, что нужно использовать рифму. Сегодня я бы сказала, что рифмы — это мнемотехника божественного (Mnemotechnik des Göttlichen). Можно считать, что ты понял язык лишь тогда, когда умеешь писать на нем хорошие рифмованные стихи. Тогда тебе открываются еще не освоенные сознанием глубинные слои образов. Liebe/Hiebe/Diebe, Herz/Schmerz/ Scherz или Love/Dove, L´amour//toujour и т.д. Традиционные формы для меня не менее интересны, чем поиски собственного дыхания и ритма. Я полагаю, что когда пишу сонет или хайку, то оказываюсь в мыслительном ареале тех, кто это уже проделывал до меня. Вероятно это, как в молитве, когда возникает временна́я конгруэнция. Сонет переносит меня в эпоху барокко. Будто играешь фуги Баха. Я отношу себя к „хранителям" стихов»[208].

В эпоху расцвета верлибра, в «революционные» постмодернистские 1970-е и отчасти 1980-е гг., когда «использование классических форм считалось анахронизмом»[209], отказ от метрики служил средством борьбы с засильем традиционных форм в поэзии, отвечавшим вкусам тогдашнего истеблишмента. Это привело к массовому производству прозы в стихах, другими словами, механистическому, непродуманному членению текста на строки без учета закономерностей, присущих vers libre. Писать без рифмы стало просто модно и современно (modern). Г. Бенн еще в 1951 г. в своем эссе «Проблемы поэзии» отмечал: «Мы бы сказали, что свободные ритмы, придуманные Клопштоком и Гёльдерлином, в руках посредственности — более невыносимы, чем рифма. Она, во всяком случае, служит в стихотворении средством внутренней упорядоченности и контроля»[210].

Характерно, что один из представителей того поколения «бунтовщиков», Р. Гернхардт, выразил свой протест против засилья сонета парадоксальным образом именно в форме сонета.

Sonette find ich so was von beschissen, so eng, rigide, irgendwie nicht gut; es macht mich ehrlich richtig krank zu wissen, daß wer Sonette schreibt. Daß wer den Mut	Я нахожу сонеты скверными, ограниченными, неподатливыми, в общем нехорошими; я заболеваю, когда слышу, что кто-то пишет сонеты. Что кто-то
hat, heute noch so'n dumpfen Scheiß zu bauen [...]	сегодня отваживается сочинять такую дрянь […]
Ich tick nicht, was das Arschloch motiviert. Ich tick es echt nicht. Und wills echt nicht wissen: ich find Sonette unheimlich beschissen[211].	Я не иду на поводу у задницы. Честно. И не хочу ничего знать: я нахожу сонеты ужасно скверными.

Исследователь В. Шнайдер интерпретирует это стихотворение следующим образом: «Фекальная лексика служит инструментом протеста. Кроме юношеского максималистского пренебрежения формой, в стихотворении присутствует агрессия, направленная против общественных устоев. Подводя итог целому десятилетию, оно — и иронический приговор форме, и моде того времени, когда лирика превратилась в разбитую на строки прозу, нерифмованную чушь. […] Гернхардт сознательно использовал традиционные средства, уже давно взятые под сомнение целым поколением авангарда»[212].

Несмотря на то, что с середины 1980-х гг. в Германии начинается смена литературных поколений, сопровождающаяся вплеском интереса к традиционным стихотворным формам, в поэзии 1990-х гг. сохраняется превалирование свободного нерифмованного стиха. Так, в антологии «Новый Конради» количество свободных стихов соотносится с числом твердых форм как 1:5 (20%). В антологии К. Драверта «Обсуждение ситуации» из 32 авторов лишь 9 (30%) прибегают к метрике. Из 136 стихотворений сборника — лишь 16 стихотворений (11%) написаны регулярным стихом. В антологии Т. Эльма «Поэзия девяностых годов» (Lyrik der neunziger Jahre. Stuttgart, 2000), наиболее известные поэты старшего поколения (Г. Кунерт, Х.М. Энценсбергер, С. Кирш, Ф. Браун, Р. Кунце, Э. Борхерт, П. Хертлинг) представлены стихами верлибром. Это не означает, однако, что всем без исключения чужда метрика. Так, К. Кролов держит равновесие, а В. Бирман оказывается в данном случае приверженцем традиции. В творчестве Х.М. Энценсбергера превалирует верлибр, хотя встречаются и регулярные стихи[213]. П. Рюмкорф, специально занимавшийся теорией рифмы, использует все разнообразие классической формы, наряду со свободным стихом. В поэтическом сборнике «Выходи!» (Komm raus. Gesänge, Märchen, Kunststücke. Wagenbach; Berlin, 1992), где собраны стихи поэта разных лет, соотношение рифмованных и нерифмованных стихотворений составляет 2:1. При этом преобладают стихи с нерегулярными ритмами.

Еще более разнообразен выбор стихотворной формы у Р. Гернхардта. Продолжатель традиций Гейне и Кестнера, он в настоящее время — один из главных приверженцев рифмованной поэзии. Заостренно утрированно поэт определяет стихотворение как «языковое сообщение, венчающееся рифмой»[214]. При явном преобладании метрики (соотношение примерно 10: 3) у него часто встречаются белые стихи (1:5). По меньшей мере 5% стихотворений — звуковые эксперименты (Lautspiele). Кроме того, он нередко прибегает к индивидуальной строфике. Так, цикл «Сердце в беде» состоит из двух частей — Prae-Op (69 строф) и Post-Op (31 строфа), в которых полностью отсутствует рифма[215].

В практике редактора и поэта А. Бюнгена, редактирующего ежегодно до 300 поэтических сборников, соотношение регулярных рифмованных стихов и верлибра составляет 1:10. Причем отмечается, что использование свободного стиха обусловлено не столько авторским замыслом, сколько отсутствием навыков. Примечательно в этой связи высказывание одного известного молодого поэта: «Я до сих пор не писал рифмованных стихов, поскольку не владею этой техникой. Кроме того, этот ограничитель лишает меня возможности выразить желаемое»[216].

Можно утверждать, что для приверженцев «современного» канона рифма — один из многих и далеко не главных инструментов в богатом арсенале версификационного инвентаря. «Я почти не употребляю рифмы в чистом виде, — свидетельствует Я. Вагнер. — Главным образом, это приблизительные либо неточные рифмы, которые не сразу расслышишь. Для меня рифмы — средство создания структуры, корневой основы стихотворения. Парадоксальным образом они служат источником свободы, а именно, направляют мысль на что-то неожиданное»[217]. Кроме того, неточные рифмы, в особенности смежные, на стыке разрываемых формантов слова, могут служить, по мнению поэта, одновременно способом иронического обыгрывания традиции в целях ее разрушения и данью уважения рифме как таковой.

«Рифма не имеет для меня того значения, какое ей придавалось в XIX в. Я употребляю ее без особого умысла, как ляжет на душу»[218], — признается С. Лафлёр. «Люблю работать с рифмой, которая возникает спонтанно»[219], — вторит ему Р. Винклер. «Большинство моих стихов, около 80%, — verse libre»[220], — констатирует Т. Неш. Э. Шенкель употребляет рифмы от случая к случаю в целях создания комического эффекта. Э. Шталь признается, что никогда не писал рифмованных стихов, однако любит играть с внутренней рифмой ли-

бо ассонансами. Для Н. Хуммельта использование скрытой рифмы, как указывает рецензент поэтического сборника «Знаки на снегу» Р. Вартуша — возможность поиграть на дискрепанции между речевым потоком и синтаксической структурой предложения, что проявляется лишь при декламации[221]:

sag welchen der glücksstoffe barg	скажи какие гормоны счастья скрывал
die ba**nane** die ich als speiserest	банан привкус которого
an meinem gaume**n ahne**[222]	предчувствует моя гортань

Р. Вольф, напротив, полагает уместным в «соответствии с духом времени»[223] поиграть с конечной рифмой. Чрезвычайно редко, лишь ради эксперимента прибегает к рифме Р. Диттрих, считая традиционное использование рифмы банальным украшательством, которое к тому же требует много сил. В этой связи нельзя не упомянуть его переводы рифмованной поэзии Н. Рубцова, блестяще выполненные для сборника «Приди, земля» (Komm, Erde. Ausgewählte Gedichte. Schweinfurt, 2004). Довольно много скрытых рифм, а также намеренно «дешевых» рифм использует Т. де Тойс, в большинстве случаев с целью нарушить ритм прочтения, завуалировать изначально заложенную в нем музыкальность.

И. Арльт использует рифмы «экономно и никогда — в сочетании со строгой метрической формой, дабы избежать излишней гладкости, монотонности, отсутствующей в жизни»[224]. К примеру, рифма в последней строфе стихотворения «Поэт Фуке» исполняет роль «скрепы»:

Das ist ein Märchen	Это сказка
Undine weint und weint	Ундина все плачет и плачет
im Havelland am Tränensee	в долине Хафель у озера слез
worauf er seinen Namen reimt	с которым он рифмует свое имя
Friedrich de la Motte-Fouqué[225]	Фридрих де ля Мотт Фуке

Стихотворение обыгрывает реакцию немецкого романтика Фридриха де ла Мотт Фуке (1777–1843) на неожиданный успех его сказки «Ундина» (1811), что отражено в его неопубликованном стихотворении «Игра с рифмой, немного всерьез, больше ради забавы»(«Ein Reimspiel, etwas Ernst, mehr Spaß»). Там есть такие строки: «Was reimt im Deutschen auf Fouqué? […] Was von der Nymph' im Tränensee» («Что рифмуется по-немецки с Фуке? […] Что-то от нимфы в озере слез»)[226]. Этой же цели, по свидетельству поэтессы, служит ассонанс «weint / reimt» («плачет / рифмует»), где в семантике глагола «плакать» соединились «невыплаканные слезы» Фуке по поводу своей неудавшейся писательской карьеры и «слезы» Ундины, погубившие неверного рыцаря.

Даже у авторов, отдающих предпочтение регулярному стиху, употребление рифмы весьма различно. Если Г. Гернхардт обычно обращается к ожидаемым рифмам, что в некоторой степени свидетельствует о том, что они утратили для него самостоятельное художественное значение, то для П. Рюмкорфа рифма — это всегда упражение в артистичности, а для Х.М. Энценсбергера — смысловой сигнификант.

Следует отметить, что небрежное обхождение с регулярным стихом не всегда находит понимание среди поколения поэтов, воспитанных на эталонах верлибра. Словно в пику поэтам-традиционалистам, они рассматривают постмодернистскую игру с формами как «недостаток мастерства», простое «любительское сочинительство»[227].

3.5. Специфика образа в современном стихотворении

Процесс преобразований в поэзии, влекущий за собой рождение «нового состояния языка»[228], к которому апеллирует Х.М. Энценсбергер, сопровождается, по мнению П. Рюмкорфа, вытеснением из поэтического инвентаря выхолощенных метафор и заменой их новыми, соответствующими тому или иному уровню общественного и индивидуального сознания[229]. Поэт попытался доказать это положение на примере одного из старейших и излюбленных поэтических топосов, месяца (der Mond). Наряду с «лесом», «весной», «смертью» и пр., «месяц», выйдя из лона традиционности фольклорного типа (клишированный, унифицированный образ), долгое время служил примером культового преклонения в литературной традиции. Рюмкорф a priori подвергает сомнению возможность сегодня непредвзято воспевать ночное небесное светило.

За точку отсчета берется XVIII в., когда месяц стал самодостаточным объектом образного мышления. В более ранние эпохи, к примеру, во времена барокко на него мало обращали внимания, а если и обращали, то исключительно видя в светиле олицетворение божественных, высших сил, подобно фольклорной традиции, включая его в сферу своей жизни как постоянный, устойчивый топос. Начиная с поэзии настроения (Stimmungspoesie), зародившейся в среде интеллектуальной прослойки третьего сословия, для которого отсутствие материального благосостояния и политической свободы восполнялось смелым полетом мысли и новыми открытиями поэтического гения, месяц рассматривается как посредник в магических контактах и интимном диалоге:

Willkommen, o silberner Mond, Schöner, stiller Gefährt' der Nacht! Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund! Sehet, er bleibt! Das Gewölk wallte nur hin[230].	Добро пожаловать, серебряный месяц, Прекрасный, тихий спутник ночи! Бежишь? Не спеши, останься, единомышленник! Смотрите, он остается! Тучи ушли.

Эпоха романтизма еще теснее связывает лирическое «Я» с ночным светилом. Тем не менее, она вносит в восприятие месяца свои нюансы. Поэт-романтик видит в нем не столько друга и собеседника, сколько свое собственное зеркальное отражение:

Mondbeglänzte Zaubernacht, Die den Sinn gefangen hält, Wunderbare Märchenwelt Steige auf in aller Pracht[231]	Освещенная месяцем волшебная ночь, Пленяющая разум, Чудесный сказочный мир Расцветай во всей красе

Последний выразитель романтического настроения для Рюмкорфа — Г. Гейне:

Auf den Wolken ruht der Mond, Eine Riesenpomeranze, Überstrahlt das graue Meer, Breiten Streifs, mit goldnem Glanze[232].	На облаках покоится месяц, Огромный померанец Освещает серое море Широкой полосой в золотом сияньи.

В поэзии второй половины XIX в. уже трудно отыскать свежий образ ночного светила. В плену «дешевых романтических бутафорий»[233] оказались даже радикальные ниспровергатели традиции в эпоху набиравшего силу модерна. В качестве примера приводится известное стихотворение А. Хольца из первой редакции «Фантазуса»:

Hinter blühenden Apfelbaumzweigen steigt der Mond auf. Zarte Ranken, Blasse Schatten Zackt sein Schimmer in den Kies.[234]	За цветущими яблоневыми ветвями восходит месяц. Нежные стебельки, Бледные тени его сиянье отражает на гальку.

Последнее «большое движение лунатиков в немецкой литературе» (П. Рюмкорф)[235] породили разочаровавшиеся в буржуазной цивилизации экспрессионисты. Так, в восприятии Гейма ночь «подобна свинцу»[236], а «холодный месяц источает яд»[237].

Начало травестийной трактовки образа связывается с запуском первого искусственного спутника Земли 13 сентября 1959 г., когда была «уничтожена монополия поэтов вступать с небесным светилом в интимную связь» (П. Рюмкорф)[238]. Им не оставалось ничего другого, как (дабы не прослыть архаичными) дистанцироваться от привязанности к испытанной временем метафоре посредством очуждения, иронии, сатиры и сарказма. В качестве примера Рюмкорф приводит строки из стихотворения П. Винса:

Ich bitt' dich, Herr mit deinen Scharen […]	Прошу тебя, Господь, и всю твою свиту [...]
Der Mond ist fortan Volkes eigen.[239]	Месяц отныне — народная собственность.

Справедливости ради следует, однако, отметить, что романтический флер с образа ночного светила был снят уже в эпоху «новой деловитости». У М. Калеко «месяц висит над бранденбургским небосводом подобно дешевому фонарю»[240], а в сюрреалистическом образе Ф. Хардекопфа это — «желточный мяч»[241], ассоциирующийся с криминальным миром ночи.

Любопытно, что в стихотворениях самого Рюмкорфа, написанных до 1962 г., можно обнаружить некоторое количество образов (более 15), связанных с метафоризацией луны. Это, среди прочего, «звездный Монгольфье» (der siderische Montgolfier)[242], «рублевый месяц» (Rubel-Mond)[243], «серебряный нуль месяца» (die silberne Null des Monds)[244]. В период с 1964 по 1975 гг. он избегает (вполне вероятно, под воздействием своего же эссе 1962 г.) лунных метафор. В более поздних стихах вновь появляется ироническое обыгрывание образа земного сателлита: «красиво, как круглый месяц, поднимается задница» (schön, wie der Mond sich rundet, Arsch sich hebt)[245], «месяц, скальпированный апач» (der Mond, der skalpierte Apatsche)[246].

Тенденция развенчивания, снятия ореола возвышенности с традиционных, культовых поэтических образов и доведения их до абсурда в модернистской и постмодернистской поэзии XX и начала XXI вв. хорошо прослеживается в изданной А. Кучем антологии «Месяц взошел» (Der Mond ist aufgegangen: deutschsprachige Gedichte mit Mond vom Barock bis zur Gegenwart / A. Kutsch. Weilerswist, 1995). В ней собраны стихи о луне, созданные 178 поэтами разных поколений, среди прочего, 94 в 1990-е гг. Если у К.Д. Люденбах (1913) речь идет о «волшебнике месяце, который, как прежде, воспевается поэтами»[247], то Х.Й. Юнгхайм (1927) видит месяц уже в виде «медузы, движущейся по неизменной орбите в безвоздушном пространстве»[248]. А. Тропман (1930) без большого сожаления констатирует кон-

чину «ветреного брата»[249]. Г. Мёддер (1942) снимая с месяца маску таинственности, утверждает:

Wir kennen Dich nun ganz genau, alter Mond! Dein Rückendekolleté ist voller Warzen und Krater Nicht anders als Dein Mondgesicht[250]	Мы тебя знаем теперь до тонкостей, старый месяц! Твое декольте на спине открывает все бородавки и вмятины Точно такие же, как на Твоем лунном лице

Другими словами, у большинства авторов просматривается желание снять с образа поэтический налет, освободиться от его магической зависимости. Среднее поколение окончательно депоэтизирует образ месяца, низводя его до уровня расхожей монеты. Так, у Т. Каде (1955) «монголоидный месяц, теряющий пигмент, утром списался с неба»[251], а Г. Бидлински (1956) представляет ночное светило достойным внимания лишь кошки:

Ein Nachtvogel schrie Die Katze auf dem Dachfirst spielte mit dem Wollknäuel Mond[252]	Ночная птица прокричала Кошка на коньке крыши играла с шерстяным клубком месяца

Б. Допань (1961) видит в месяце «убийцу снов с бумажным лицом», «бледного фигляра из папье-маше»[253].

Завершает антологию стихотворение Х. Раца (1968) «Месяц». На манер кабареточного текста оно обыгрывает традиционный образ (от «серебряной ладьи до позолоченного блюдечка, физиономии в масленицу, детской гримасы, часов без стрелок, скрипача на Млечном пути, друга одиночек, парочек, компаний, товарища, знатока сточных канав»), который, несмотря на то, что его «воспевают столько крыш, осаждают, если не сказать, оседлывают», по-прежнему остается «всего-навсего прозаически скромным месяцем» [254].

Ту же цель преследует в своем стихотворении Х. Лёффель, иронизирующий над «мадонной», «боготворящей месяц, восходящий над горизонтом»[255], который «наслаждается там наверху своим манящим, но пустым блеском, и вопреки утвердившемуся мифу производит лишь прилив и отлив»[256]:

Zieht seine Bahn ganz ungerührt, ob Bronzegong, Oblate, ob Riesenpomeranze gar, in Zukunft wie gerade[257].	Невозмутимо продолжает свой путь, бронзовый гонг, или просфора, или огромный померанец, завтра как сегодня.

Примечательно признание Ф. Демута, представленного в антологии стихотворением «Мнимая соната и странствующий терминатор», в тех трудностях, которые испытывает современный автор, обращаясь в своем творчестве к известным образам и мотивам, в которые, кажется, уже нельзя привнести ничего нового:

Kopfunter also. Die Hängung aus dem Hals, diese letzten Bilder.	Итак вниз головой. Осточертелые висельники, эти последние картины.
Landein das Kontrastmittel verteilt sich als wie Dunkelheit.	Из страны в страну контрастное вещество распределяется словно темнота.
Schuppen Scheiter seltsame Stellung. Nur, was wird sich nachweisen lassen	Сараи поленья странная позиция. Что же останется от
von den Verschlingungen unserer Körper? Weiter flußauf. Den Spuren nachgehen	переплетений наших тел? Дальше вверх по течению. По следам
morgen von gestern heute.	вчерашним завтра сегодня.
Im indirekten Licht, die ausblühn, herbstlos die Steine[258].	В отраженном свете отцветают лишенные осени камни.

Луна видится автору стихотворения мусорной свалкой из созданных для нее поэтических образов, скопившихся за многовековую историю искусства. Поэт сетует на то, как трудно разглядеть под кучей мусора сам объект, почувствовать его свет. Поэтому «Лунная соната» («Die Mondscheinsonate») Бетховена в наше время — всего лишь мнимая, кажущаяся. Границу света и тени на поверхности луны (терминатор) превратили в бренд Голливуда (супер-герой Арнольда Шварценеггера). И если луна покрыта культурным мусором, значит, это космическое тело утратило смысл как символ темных либо светлых чувств. Таким образом, ночной странник идет по следам, которых не видно, которые не ведут к заветной цели. Все обречены на одиночество. Эта пессимистическая точка зрения поэта, живущего в эпоху исхода постмодернизма, подводящая символический итог многовековому бытованию топоса, несомненно, отражает общую тенденцию современной поэзии.

Тем не менее, поэты разных поколений не перестают обращаться к поэтическому образу луны, всецело отдавая дань традиции допостмодернистской эпохи. Дыхание модернистских настроений начала XX в. чувствуется у Ф. Диттриха (1951):

Lüstern wandert der gelbe Magnet über schwarze Tannenkronen blickt verstohlen mit Gebirgsaugen ...[259]	Похотливо бродит желтый магнит над черными вершинами елей смотрит украдкой глазами гор

Подобно тому, как Хардекопф связывает светило с миром криминала, а Рюмкорф видит в полной луне олицетворение рублевой советской эпохи, Ф.Й. Дегенхардт ассоциирует с полнолунием идеал современного мира чистогана (Speckmond[260] — жирная[261] луна), символизирующего одновременно «сумерки»[262] нынешней цивилизации.

Ночное светило продолжает служить посредником в передаче тех или иных чувств лирического героя для Т. Неша. Ощущение неприкаянности рождает у него следующую ассоциацию:

Der Mond liegt	Месяц лежит
In Scherben	В осколках
Vor mir	Предо мной
Bricht sich Licht	Разбивается свет
Der zersplitterte Rest	Обломок
Einer falschen Flaschenpost	Не нашедшей адресата бутылочной почты[264]
Ich fühl mich	Я ощущаю себя
Unbekannt verzogen[263].	не найденным адресатом.

В традиционно-возышенной манере воспевает ночное светило Б. Шуман в стихотворении «Звездный час для месяца»:

Wo viel Licht ist auch	Там где много света
Viel Schatten heut fahre ich	Много тени сегодня я еду
Die Sonne rauf den Mond	Солнце и месяц
Die Sterne scheinen	Звезды сияют
Wolkenstaub dahinter heut	За ними облачная пыль сегодня
Packt der Mond die Sonne ein	Месяц накроет солнце
Er macht sie zu der Seinen	Сделает ее[266] своей
Im Dunkel wie im Licht	В темноте как на свету
Die Mondscheinserenade[265]	Лунная серенада

Таким образом, можно сделать вывод о неисчерпаемости образно-поэтической системы как таковой, вне зависимости от того, какие аксиологические нюансы вкладывает автор в используемый им тот или иной элемент (будь то луна, лес, небо, город, родина, любовь и т.д. и т.п.), веками складывавшейся метафорики и топики. На отдельно взятом примере можно констатировать динамику поэтического образа как трансформацию устойчивой фольклорной единицы в культовую литературную с дальнейшим переходом последней в разряд травестируемого поэтического инвентаря, с тем, чтобы затем вновь обрести черты нейтрального объекта, пригодного для вовлечения в очередной цикл метафоризации. О том, что луна продолжает освещать немецкоязычный поэтический небосклон, свидетельствует издательская практика. В фондах Немецкой национальной библиотеки (XX век) насчитывается более 1500 книжных наименований беллетристики с ключевым словом «Mond» (месяц, луна). Из них половина — издания 1990-х —2000гг.

3.6. Референтно-коммуникативный модус «современного» стихотворения

К сущностным признакам поэзии относится, как известно, базирующееся на категории «лирического “Я”» и выходящее за пределы личного опыта понятие «поэтической правды» (lyrische Wahrheit), призванное регулировать степень конгруэнтности между искусством и жизнью[267]. Понятие «лирического “Я”» в подобной трактовке впервые вводит в своей книге «Сущность современной немецкой поэзии» (1910) М. Зусман[268].

М. Андреотти, желая отойти от дуализма «содержание — форма» традиционной формальной школы, в своем анализе «современной» литературы оперирует категориями «поверхностных» и «глубинных» (знаково-семиотических) структур. Изменением последних, как наиболее стабильных с исторической точки зрения он объясняет становление нового состояния системы (порождение нового типа текста). Рассматривая в качестве ее основного звена в современной литературе дихотомическую пару «рассказчик» (моделирующий действительность) — «персонаж» (воспринимающий субъект), Андреотти берет за основу современного текста, «критически осваивающего литературную традицию»[269], величину соотношения в нем обезличенного и субъективного начала. Применительно к поэзии критерием ее «современности» в этом случае служит степень присутствия в художественной ткани поэтического «Я». Повествовательная перспектива «современного» текста утрачивает связь с традиционной системой символов. Определяющими признаками текста становятся парадигматика и синтагматика отношений, находящих выражение в очуждении, понимаемом не просто как дистанцирование от чего-то привычного, но как критическое отношение к традиционной (антропоцентрической, стремящейся к гармонии) картине мира. В результате сопоставления намеренно искаженного и реального образов действительности возникает новый — очужденный образ. Меняется и парадигма персонажа. Его характеристики определяются не личностными параметрами, а выводятся из некоей коллективной деятельности, то есть оказываются интегрированными в «жестовую» (М. Андреотти)[270] парадигму поведенческих мотивов, вытесняющую традиционный центр произведения, ассоциирующийся с личностью персонажа. По Брехту, жесты — это способы поведения, обусловленного социальным контекстом, другими словами, общественно, экзистенциально, биологически и пр. мотивированного[271]. «Жестовый» текст оборачивается, как

уже указывалось, тотальной, пронизывающей всю его структуру пародией на прежний принцип моделирования действительности, становясь инструментом критического освоения традиции, включая все сферы мыслительной деятельности (от философско-мировоззренческой до знаково-лингвистической).

Применительно к поэзии переход от традиционной линейной структуры к парадигматике стихотворения «классического модерна» был в свое время ознаменован заменой личностной «поэзии переживания» (Erlebnislyrik) на «деперсонализированную жестовую поэзию» (М. Андреотти)[272], абсолютным выражением которой стала конкретная поэзия. Попытка возвращения субъекта в текст, предпринятая через «очки модерна»[273] в поэзии «новой субъективности», имела результатом его включенность в новую парадигматику смещенной перспективы за счет очуждающего жеста (отсюда релятивизация, пародирование, самоирония и пр.). Показательна в этом смысле эволюция «поэзии переживания», в частности любовной лирики, в творчестве поэтов старшего и среднего поколения (Г. Кунерт, У. Хан, С. Кирш, У. Крехель и др). На смену чувствам (любовь — «ужасный беспорядок»[274], жизнь — вихрь: «пусть мчится»[275]) приходит холодная симуляция, в лучшем случае, как у У. Крехель, медитация:

Lach. Binde Rüben ans weite Wasser.
Wach über sie. Leiber gewinnen draußen.
Das neue Leben war Bartwichsen.
War der Leib rosafarben, nenne ihn weiß.
Wer benennt das Eis? Schade um den Leib.
Laure. Wann werd ich?
Wohl nie.[276]

Смейся. Забудь про слезы.
Будь начеку.
Новая жизнь была отдана на фиксацию бороды.
Если тело было розовым, назови его белым.
Кто найдет название льду? Жаль тело.
Не прозевай. Когда придет мой черед?
Наверно, никогда.

Монтажный принцип построения образа, шифры, абсолютная метафорика, «внутреннее время»[277], открытая структура, обеспечиваемая средствами разноуровневой фрагментарности (от фоники до семантики) — все это свидетельствует о превалировании если не антиномических, то, во всяком случае, дихотомических внеличностных субъектно-предикатных отношений.

Так, Ф. Демут видит в стихотворении комплексную текстовую систему, указывающую на самое себя (язык, образность) и на кусок действительности[278], из которого исключен субъект. Однако, по его же собственным словам, «внутренняя мотивация любого творчества — потребность в выражении»[279]. Следовательно, невозможно полностью освободиться от субъективного начала, как бы это ни прокламировали сами поэты. Вопрос заключается лишь в степени субъективности, обусловленной целеполагающей установкой автора. В последние годы лирическое «Я» снова обретает голос и значимость, правда, «не спеша

обнажать душу перед читателем» (К. Драверт)[280]. Это может быть обусловлено желанием ощутить свою реальность и утвердить личное, физическое присутствие в эпоху виртуальной реальности и исчезновения материи. Из современного поэтического дискурса постепенно уходит и «мода на смысловую стерилизацию» (К. Драверт)[281] текста, согласно которой язык оказывается лишенным своей референтной (денотативной) функции, а стихотворение — коммуникативной (отсюда отказ многих поэтов видеть в своих произведениях некий информационно-содержательный блок — Botschaft — послание)[282]. Для Ф. Демута «поэтические тексты — это поисковые системы, а слова — ключевые понятия в сети глобализированного жизненного фарса, чуждого когнитивным эталонам культуры»[283]. Эта ситуация обязывает поэта видеть в слове инструмент проникновения в неизвестное, запредельное и скрытое от постороннего взгляда. «Будучи поэтом, я посылаю слово, подобно космическому зонду, в темную вселенную, в неизвестное космическое пространство, — комментирует Демут свое творчество. — Я могу задать ему лишь орбиту полета, но образы и свидетельства, которую я получу назад — непредсказуемы. Поэтому в любом стихотворении неизбежно содержится что-то загадочное и неожиданное. Свидетельства и послания (Aussage und Botschaft) — лишь дань литературному, интеллектуальному и экзистенциальному удобству»[284]. Тем не менее «в стихах появляется сигнификативный центр» (К. Драверт)[285], они снова стремятся к цели высказывания, а не просто сводятся к игре словами. В качестве примера можно привести стихотворение Д.М. Грефа «-МУШКИ-» («-MÜCKEN-»). В нем, несмотря на провозглашаемый самим автором постулат: «неправильна народнопедагогическая догма, будто стихотворение должно транслировать смыслы»[286], — отчетливо просматриваются признаки разгерметизации обезличенного поэтического пространства:

der Lichtdom. Die Rauchsäulen,	собор из света. Колонны из дыма,
die Obstgärten im Weichbild der Stadt;	фруктовые сады в черте города;
um eine sanfte Erhebung wird verbissen gekämpft.	за пологий холм идут ожесточенные бои.
Staubfahnen; aus	стяги из пыли; сплетенные
braungelbem Steppengras geflochtene Adventskränze:	из бурой степной травы рождественские венки:
blonder Christus, Heil	белокурый Христос, Спаси
and, periodisch blutender Kelch, das	тель, периодически кровоточащий кубок,
hineintropfende auserwählte Volk, dann das auswählende.	в который сначала каплями изливается избранный, потом избирающий народ.

Hundepeitsche, Wolfswappen.

Verhungernde Pferde, ihr
Kauen am Holz; der

unter einem großen
Pfirsichbaum versteckte
Gefechtsstand, die

Maschinengewehrnester.

Man kann einen Igel bilden
und sich dann in den Kopf.

Violette Füße, Stumpfgeruch

der Kameraden, schwarze
Lippen, Augenweiß, das

sich rosa verfärbt;
Verkleinerung

des Herzens. Urin

gelbes Eis, abgelecktes
Kondenswasser. Ratten

huber, Todt, Onkel Wolf,

hier sind eure Fritze,
in Jahrtausenden: Öl. [287]

Арапник, герб с волком.

Околевающие лошади
Жуют дресву;

спрятанный под
большим персиковым деревом
командный пункт,
гнезда пулеметов.

Можно сделать «ежа»[288],
а потом пулю в лоб.

Лиловые ступни, пропахшие гарью

тела товарищей, почерневшие
губы, розовеющие

белки глаз;
съеживающееся

сердце. Моча

желтый лед, облизанный
конденсат. Крысы

верхов, Смердт, дядя Вольф[289],

здесь ваши Фрицы,
спустя тысячелетия: нефть.

Комментарий автора стихотворения позволяет, тем не менее, рассматривать текст в качестве типичного образца современной поэзии, согласно классификации М. Андреотти: «Разумеется, я могу назвать тему стихотворения. Упрощенно говоря, речь идет о Сталинградской битве. Однако я полагаю, что текст не является исходным материалом, из которого можно экстрагировать нечто вроде вербализированного послания. Стихотворение означает ровно то, что записано на бумаге. Его нельзя разложить на части. Смысл высказывания — в его целостности.

Я не думаю, что создаю нечто аналогичное программной музыке. Абстрагирование языка до такой степени не входит в мои задачи. Меня интересуют языковые нюансы, благодаря которым создается одномерная направленность текста: хрупкость птичьего гнезда в несущем смерть гнезде пулемета, пологий холм, за который идет бой и т.д. Можно говорить о содержании каждой языковой секвенции. Однако нельзя требовать ответа на вопрос: "что означает стихотворение?". Ибо он наносит удар по тексту, требуя его замены интерпретирующим экстрактом»[290]. Эту мысль подтверждает и П. Гайст, исследующий творчество Д. Грюнбайна и К. Драверта. В качестве иллюстрации он приводит стихотворение Грюнбайна «Проясненная ночь» («Erklärte Nacht») из одноименного поэтического сборника, выявляющее среди прочего характерные признаки именно поэзии постмодерниского поколения, для которого поэзия это:

Entführung in alte Gefühle. Stimmenfang, Silbenzauber, ars magna im elaboriertesten Stil. Die Kälte der Selbstbegegnung, ein Tanz zwischen sämtlichen Stühlen. Nichts Halbes, nichts Ganzes also, doch das gewisse Etwas zuviel.[291]	Погружение в минувшие чувства. Собирание голосов, волшебство слогов, ars magna в изысканнейшем стиле. Холод встречи с самим собой, танец между всеми стульями. Короче, ни половина, ни целое, но нечто большее.

К. Драверт, в свою очередь, уподобляет «сухой остаток» (П. Гайст)[292] любого стихотворного текста «генератору»[293], подчеркивая его коммуникативную функцию и экзистенциальную заданность. Стихотворение, по его мнению, должно обладать постоянной «избыточностью энергии»[294], которая вырабатывается в процессе переработки материала и создает смысл произведения. Для Х. Домин это — «передача непередаваемого» (Mitteilung des nicht Mitteilbaren)[295], для У. Хан — «Непонятное, тайна, недосказанность» (Dunkle, das Geheimnis, das Zwischen)[296]. П.Х. Нойман видит в поэтическом тексте «аллегорического паука», а реципиенту дана альтернатива: либо он попадет в сеть и «погибнет от тонкой нити», либо сумеет освободиться и «испортит прекрасный текст»[297]. И в том и в другом случае замысел автора остается до конца не раскрытым.

3.7. Проблемно-тематический спектр и коэффициент полезного действия современной поэзии

Еще в 1880-е гг. А. Хольц в поэтическом сборнике-откровении «Книга времени: песни модерниста» прочерчивает тематические ориентиры «нового искусства» для немецкоязычной литературы своего времени и всего XX в. Хольц верит в свое высокое предназначение «предтечи наступающего века»[298], стремится шагать с ним в ногу, «о муках человечества вещая»[299], бичует догматы христианской религии, заявляя, что «полезнее всех библий школьные азбуки»[300], почти на четверть века опережает футуристов, утверждая эстетику урбанизации и научно-технического прогресса, и закладывает в немецкоязычной литературе основы «поэзии большого города»:

Лишь рев фабричного гудка
в душе пробудит вдохновенье,
и в уличном столпотворенье
из чувств рождается строка[301].

Г. Бенн также вменяет в обязанность писателю, живущему в определенную эпоху, изображать современный (zeitgenössisch) ему мир: «Поэт не может знать всего, он не может работать за всех, но он обязан улавливать все, он должен с хронометрической точностью ориентироваться в современном мире. Великие матадоры говорят, что бой с быком можно выиграть, лишь находясь от него в непосредственной близости»[302].

Такое понимание «современности» присуще большинству участников сегодняшнего литературного процесса. Издатели двух обзорных антологий «Что это за времена» (1988, Х. Бендер) и «Потерянный алфавит» (1998, М. Браун), не сговариваясь, выбирают в качестве основной концептуальной посылки для своих предприятий цитату из И. Бродского, определяющего суть поэзии как «откровение (зеркало) эпохи»[303].

Круг тем и проблем, к которым обращаются авторы, охватывает весь спектр глобальных (борьба за мир), общенациональных (воссоединение Германии)[304] и интимных областей человеческой жизни[305]. Другое дело, что традиционной топике отводится часто лишь место «цитаты в тотальном мире пародии» (М. Андреотти)[306]. Литературовед Э. Гримм, подвергая критике все большее «овеществление» поэтической материи, констатирует в качестве основной функции поэзии новейшего времени посредничество лирического субъекта, утопающего в многоязычье информационных потоков, между телом и средствами комму-

никации[307]. Отмечается повышение интереса у поколения 1990-х к поэтической обработке и популяризации естественнонаучных теорий (в частности, теории нервных рефлексов Г. Бюхнера — Д. Грюнбайн), общественного и технического знания (в качестве примера для подражания не в последнюю очередь служит творчество позднего Х.М. Энценсбергера) — У. Штольтерфот, Т. Клинг[308]. Типичные для данной эпохи признаки общественного, научного, философского развития могут найти отражение не только в содержании, но и в «композиционном» своеобразии произведения, — полагает С. Лафлёр, имея, в частности, в виду структурные особенности «квантовой лирики» (Quantenlyrik) Т. де Тойса. К сожалению, никто из вышеназванных авторов не может похвастаться знанием «поэзии фактов» А. Райнфранка, оставшейся при жизни поэта, по сути, невостребованной ни читателями, ни коллегами по перу.

Отражение в поэзии реалий жизни способствует проникновению в стихи новых, присущих современной эпохе понятий, а вместе с ними и соответствующих лексических пластов, включая компьютерную терминологию, студенческий жаргон, этнические вкрапления и пр.:

ich erinner mich an dich
du warst sexy hinterm glas
unbaendig & devot als ich
bei murat doener kebab asz […][309]

я вспоминаю о тебе
как ты прельщала за стеклом
неукротимая &покорная когда я
поглощал у мурата[310] дёнер кебаб

Примета времени — широкое употребление в поэтических текстах грубой разговорной лексики[311]. Современные авторы «узаконили», например, еще лет двадцать назад считавшиеся неприличными слова «scheißen» (грубый синоним к «испражняться»), «Arsch(loch)» (то же к «задница», «анальное отверстие»). Теперь они встречается даже у авторов, отнюдь не относящих себя к субкультурной традиции, так у К.М. Рариша:

Formales Können finde ich **beschissen**,
so eng, rigide, irgendwie nicht gut;
es macht mich ehrlich richtig krank zu wissen,
daß wer *noch schreiben kann*. Daß wer den Mut

noch hat, nicht **Scheiße** *wie Herr Böll* zu bauen;
allein, daß *wer nicht kotzt, wie Grass es tut,*
kann mir in echt die ganze *Zeit* versauen. […]

Ich tick *schon,* was *mich* **Arschloch** motiviert.
Ich tick es echt. Und will es echt nicht wissen:
Für Impotente ist Potenz **beschissen**[312].

Мне плевать на формальное мастерство,
ограниченное, неподатливое, в общем нехорошее;
я заболеваю, когда слышу,
что кто-то еще может писать. Что кто-то

еще отваживается не сочинять дрянь, как господин Бёлль;
сам факт, что кто-то не блюет, подобно Грассу,
может отравить мне время. […]

Я иду на поводу у задницы.
Честно. И не хочу ничего знать:
Для импотентов потенция — дело скверное.

Имеется в виду его пародия на стихотворение Р. Гернхардта «Материалы к критике самой известной стихотворной формы итальянского происхождения», почти дословно повторяющая текст оригинала.

Тем не менее, для многих ныне живущих поэтов современно не только стихотворение, которое обращается к актуальным для своего времени темам либо написано на одной из современных «терминологий» («Fachsprachen») — название известных циклов У. Штольтерфота, пожалуй, наиболее откровенно пародирующего погрязший в них мир:

immer stärkere lesergehirne bedrohen die wirkmacht der dichtung. während früher ein gedicht nur einige wenige informationen enthielt vermittelt heute das laden von großen dateien ein völlig neues lyrikgefühl. neben strophen mit komplexen erkenntniseffekten harren brettharte verse des schmieds. das gedicht das ich nun für uns ausgesucht habe heißt «tastaturereignisse» und läßt sich leicht im baukastenprinzip zusammenstecken. auf gehts. wenn du TEXT startest öffnet sich automatisch ein feld: krumig schollig glänzend fett. folgeeindruck: frappant! abnorm hoher fruchtstand. am bildrand weitet sich das fenster «erntehelfer» bereits zum veritablen pflücker. in rascher folge rauschen zeichen übers blatt: icon-gewitter / morphischer bums. TEXT schiebt beharrlich klone nach: rübe wurzel strunk. schote scheint aus der mode. schade. am siloausgang wählt man die farbe. «schlamm» bietet sich an. gestocktes ocker. weiß. überraschend erscheint: «hostie! du hast bereits x verse geschrieben. dein ziel ist denkbar nah!» oder in code: <y – u hat z rationen sinn gespeichert — kühl!> zieh die kadenz um acht werte ran. dann: halte die knöpfe zärtlich gedrückt. stilles glück. schreibt man nun wie in unserm falle bruch braucht man sich nicht zu wundern — ein lyrikfreund steht auf und klagt: «im wirklichen leben fallen zeilen aber nicht so gradlinig nach unten». gütiger gott! nimm einen zünftigen sinus und du erhältst autentische welle bzw. zeilenfall *real*. was folgt ist reine fleißarbeit: metrum takten / reime schichten / dann alles schön herbstlich einrichten. fehlt nur noch das signal für POEM OVER. ich habe mich für einen sound von schlingmeister entschieden: «stein der in trübe brühe fäll». das quintett ist komplett. vorhut hat ruh. jetzt du.

все более мощные умы читателей грозят влиянию власти поэзии. / тогда как раньше стихотворение содержало всего лишь немного информации / вызывает сегодня загрузка больших файлов совершенно новое поэтическое / чувство. не только строфы с комплексным познавательным эффектом но и / жесткие куплеты ждут кузнеца. стихотворение которое я для нас подыс- // кал называется «клавиатурные события» и легко конструируется по / модульному принципу. начнем. когда ты запускаешь ТЕКСТ автоматически / открывается поле: комковато рыхло жирно блестяще. следующее впечатление:/ поразительно! аномально большое соплодие. на краю экрана увеличивается / окно «сельхозпомощник» до верного сборщика. поспешно пролетают // знаки по листу: пикто-гром. морфемный трах. ТЕКСТ настойчиво / шлет клоны: репа корень клубень. стручок вроде не в моде. / ладно. на выходе силоса выбираем краску. «муть» напрашивается. / мокрая охра. белое. неожиданно появляется: «гостия! тобой написано уже / х куплетов. твоя цель совсем близка!? или кодом: <y – u даже // z рационов сути накипил — клево!> подтяни каденцию на восемь единиц. / затем: нажав кнопки держи их нежно. тихое счастье. если теперь / напишешь как в нашем случае дробь то не удивляйся — любитель / поэзии встанет и пожалуется: «но в настоящей жизни строки не падают / так прямолинейно вниз». боже ж ты мой! возьми подходящий синус и // ты получишь достоверную волну или строкопад *реально*. за этим следует чистое усердие: стопу в такт / рифмы в строй / затем все так по-осен- / нему обострой. необходим еще сигнал КОНЕЦ ПОЭМЫ. я решился / взять саунд шлингмайстера под названием: «камень падающий в / мутную лужу». квинтет допет. авангард отдыхай. теперь ты, давай.[313]

«При подобном нормативном определении многие стихи ныне живущих поэтов вообще не имели бы права называться современными»[314], — полагает Х. Лёффель. И дело не только в том, что «классические темы могут быть освещены по-новому, с точки зрения современного уровня развития культуры, науки, техники и т.п. Имеют право на существование стихи, которые скорее отворачиваются от современной действительности и даже сопротивляются веяниям времени. Речь идет о «вечных» темах (природа, любовь, нравственные искания и пр.).

Для Лёффеля, не искушенного в подобном теоретизировании, одним из признаков «современности» служит инновативный характер используемой формы либо поэтического образа. Современный, в значении новый и соответствующий времени образ, он, в частности усматривает в стихотворении Ф. Демута «Пейзаж. Фотографии из кадра»:

Tonlos. Weiße Tempi.	Беззвучно. Белые времена.
Straße die Sprache. Hinter den Zäunen	Улица язык. За изгородью
Das geschredderte Licht[315]	Пропущенный через дробилку свет

Речь идет об эпитете «geschreddert» (раздробленный), перенос терминологического (лесотехнического) значения которого на лексему «свет» создает новый образ: свет, дробящийся деревьями на мельчайшие блики, словно пропущенные через дереводробильную машину. Разумеется, современный характер стихотворения не ограничивается свежим эпитетом. Оно хорошо иллюстрирует признаки внеличностности и жестовости и посредническую функцию субъекта в овеществлении и очуждении поэтической материи, как это, в частности понимает Э. Гримм.

В разряд современных, несмотря на традиционную форму и вневременное содержание, Х. Лёффель относит и свое стихотворение «В лесу»:

Winterstille, glitzerweißes hingebeugtes Licht, knackendes Übergewicht unter der Zwangsjacke des Eises, […]	Зимняя тишь, ослепительно белый ниспадающий свет, хрустящий груз под смирительной ледяной рубашкой, […]
Bis der Wipfel, reifrauhe Last, stäubende Schicht – plötzlich bricht![316]	Пока верхушка неожиданно не сломится вместе с заиндевелой тяжестью, оборачивающейся снежной пылью!

В основе стихотворения лежит антитеза: разрушающемуся «божьему созданию» (Kreatur) противостоит олицетворяющее создателя безучастное «залитое солнцем, высокое небо» (der durchsonnte, erhabene Himmel). Разбирая стихотворение на предмет его соответствия критерию «современности», автор отмечает в качестве релевантного признака абсолютную новизну образа «ледяная смирительная рубашка» (Zwangsjacke des Eises), по его мнению, еще не встречавшегося в литературе. Подобно буйно помешанным в сумасшедших домах, деревья / ветки (Die Bäume/ Zweige) скованы и в конце концов ломаются, не выдержав нагрузки. Автор не замечает, что оно, как и стихотворение Демута, соответствует критериям «современности» по Андреотти. Место переживаний лирического субъекта, характерных для «поэзии переживания» в композиционной структуре стихотворения занимают антиномические предикативные отношения «земного» и «небесного».

Конвенциональное по форме стихотворение «Быть облаком» тот же автор относит в разряд современных, аргументируя это использованием в нем авторских неологизмов:

Eine Wolke sein dort oben: friedlich übern Himmel gleiten, weiß gebauscht nach allen Seiten und vom Wind vorangeschoben.	Быть облаком там наверху[318]: мирно скользить по небу, белым воздушным облаком уноситься ветром во все стороны.
Regnen lassen, bißchen hageln, schwarz dann, donnerköpfig drohend und noch von der Sonne lohend: gelbe Blitze niederfackeln! […][317]	Пролиться дождем, немного посыпать градом, потом грозя черной громовой головой, еще в отсветах солнца: швырять вниз желтые молнии!? […]

Речь идет об эпитете «donnerköpfig» и идиоматическом обороте «Blitze niederfackeln». Лексема «donnerköpfig» — производная от встречающегося в разговорном обиходе, однако не зафиксированного в словаре Дудена существительного «Donnerköpfe» (головы грома — сгущающиеся перед грозой темные тучи). Лексема «niederfackeln», зафиксированная словарями как синоним к «niederbrennen» (сжигать дотла), употреблена в словосочетании «Blitze niederfackeln» в значении «herunterschleudern» (сбрасывать, швырять вниз). Поэтому при соединении этого глагола с существительным «Blitze» (молнии) рождается образ молний, сгорающих в небе, подобно фейерверку.

Инновативным (современным — modern) не только для своего времени, но и для последующих поколений может считаться и произведение, созданное в прошлые эпохи. Представитель молодого поколения поэтов Я. Вагнер, ссылаясь на ирландского писателя Ш. Хини, рассматривающего поэзию в качестве уравновешивающего противовеса господствующим, общепринятым стереотипам, полагает, что «новое» не обязательно должно проявляться в больших общественно-политических жестах, но и в малом, почти незаметном смещении угла зрения. Чем сильнее в произведении «дух свободы», выражающийся в отказе от языковой регламентации, выбора тем и пр., чем меньше оно зависит от «духа времени» и связанных с ним модных тенденций, тем оно современнее по сути. Рассмотренные с этой точки зрения, произведения прошлых эпох соответствуют, по его мнению, критериям «современности» и носят вневременной характер, становясь иррелевантными по отношению к дихотомии «современный» — «конвенциональный». Эту «универсальность» признает, входя в противоречие с собственным творчеством и его теоретическим обоснованием Ф. Демут, объясняя, почему нас трогают стихи, созданные много столетий назад: «Настоящее стихотворение — это абсолютная величина, над которой не властно время. Стихотворение есть, или его не существует поскольку оно находит или не находит отклик в читателе»[319].

Предназначение искусства (в данном случае поэзии) — один из вечных вопросов художественного творчества. Две противоположные тенденции — массовость и элитарность — продолжают определять динамику современного литературного процесса. Для одних, в частности для Ф. Демута, творчество — это конфронтация с «холодными чувствами современного массового человека толпы»[320]. Интересы массовой культуры и культуры элитарной несовместимы, поскольку в обществе, живущем в эпоху бешеных информационно-коммуникационных скоростей, мало кого интересуют вневременные, вечные проблемы. Он вынужден также констатировать, что рациональное сознание среднестатистического обывателя не в состоянии понять поэзию, которая не говорит простым, ясным языком, а «упаковывает» содержание в сложные, непонятные реципиенту формы. Такая поэзия — принадлежность элитарной культуры, культуры для избранных. Стихи — не подходящая информация для банка данных, в которых «теряется язык»[321]. Отсюда вывод: поэт должен и исходить из факта, что его продукция не может быть популярной и рентабельной, и, как любое фундаментальное исследование, не имеет практической цели[322]. Становясь одним

из участников вечного спора о предназначении искусства, о степени его общественной пользы, автор не оригинален в своих выводах. В 1970-х гг. главные «агитпроповцы» Х.М. Энценсбергер и Г. Грасс, а также П. Рюмкорф, Х. Вондрачек и др. отходят от провозглашенных ими же принципов «социально ангажированной» поэзии в том виде, как она была реализована в 1960-е гг. Им до сих пор ставится в упрек «ренегатство», выразившееся в балансировании между обращением к проблемам современного мира, с одной стороны, и пристрастием к языковой виртуозности и художественной артистичности, — с другой. Попытка соединить эти противоположные тенденции приводит, по мнению критиков, к ослаблению социально-политического начала их поэзии[323]. Однако именно это «хождение по лезвию ножа» составляет, в частности, неповторимость творчества Рюмкорфа (как в свое время Гейне), его «о-тон»[324], полагают многие: «Нельзя требовать от стихов абсолютной практической пользы, в таком случае лучше уж сразу заняться написанием прокламаций» (Х. Лёффель)[325]. «Писатель обязан иметь на происходящее критический взгляд, но искусство не в состоянии изменить действительность — это доказала история. Тем не менее оно в состоянии придать жизни, по крайней мере, какой-то части общества, дополнительный смысл»[326], — объясняет стимул к занятиям писательским трудом А. Вагнер.

3.8. Дихотомия «современный» — «конвенциональный»: аксиологический ракурс

Как отмечает поэт Р. Мальковский, суть стихотворения — не в его краткости (существуют и длинные стихотворения), не в его графическом оформлении (некоторые стихи имеют вид обычного прозаического текста), не в особом ритме (некоторые стихи пишутся на одном дыхании). Суть стихотворения составляет его «тон» (Ton)[327]. Наличие в стихах оригинального тона («о-тона», O-Ton, Originalton) служит одним из основных признаков «современного» стихотворения. Это выражение возникло, скорее всего, если полагаться на справочные издания, в конце 1970-х гг. В толковом словаре Дудена (Bedeutungsduden) 1995 г. к данной лексической единице, отмечаемой как жаргонное слово, приводятся примеры, в частности, цитата из журнала «Шпигель», относящиеся к 1981 и 1982 гг.[328] Широко известно стихотворение О. Пастиора, обыгрывающее эту модную идиому литературного дискурса на уровне омонимического сопоставления понятий. Базой служит семантика «О» олицетворяющего нулевую либо пейоративную стилистическую окрашенность:

O-Ton «Automne» — Linguistikherbst
Stick Harvest / Osenj / Toamna / Stick
Stick Lippstisk Nota Bene — heu
was da abwest im Dümpel-Sermon:

Zero-Phonem

Der Kürbis wächst
In Eros-Hemden sensen
Tristia
Trestia
Deltageflecht
Da ist («Kusnejtschik / Zinziwer») Synopsis
von Kolchis her ergangen:
Seerosensee / Seerosenbucht
Ost-West-Phantom
Ovids Metamorphosen
am Bösendorfer[329] Luch

Die Semaphoren morsen:
«noch steht es zahn / um haaresbrei
an topf und hasen / geht es wald[330]
das jahr es jährt / sich horn und hin»

O Zero Osero — der See
Rien ne va plus — O Zero Stick
O Lambda Entengrütze Haarnest Fälfä
hilf Schilf
heu[331] Schelf
O-Ton
Automne
mir ist so rosident phantom
Semiramis / Sorbonne / Sa-Um-Weh[332]

О-тон «Automne» — лингвистическая осень
Stick Harvest / осень / Toamna / Stick
Stick Lippstisk Nota Bene — heu[333]
что отсутствует в пустой проповеди:

Нулевая фонема

Тыква растет
Косить в рубашках Эроса
Tristia
Trestia
Лабиринт дельты
Вот («кузнейчик / зинзивер») синопсис
явился из Колхиды:
озеро кувшинок / кувшинок бухта
ост-вест-фантом
метаморфозы Овидия
в бёзендорфском озерце

Семафоры подают сигналы азбуки морзе:
«опасность еще / подстерегает
живность/ пройдет скоролесом
год идет своим чередом»

О нуль-озеро — водоем
Rien ne va plus — О нуль-Stick
O Lambda[334] планктон затейливая прическа Fälfä
помоги тростник
ой шельф
О-тон
Automne
мне так розариофантомно
Семирамида / Сорбонна / за-ум(ь)-горе.

Под термином «конвенциональный» в современном литературном дискурсе понимается, как правило, текст, имитирующий какую-либо известную твердую форму, не вносящий в нее ничего нового (не пародируя, не изменяя и т.д.). Подобное обращение к готовым образцам воспринимается как эпигонство, неумение найти собственного тона. В качестве одного из самых характерных примеров культивирования традиционных форм может служить творчество Й. Вильмса. В некоторой степени он — жертва своей конвенциональности. Пиши поэт свои акростихи от случая к случаю, перебивая ими верлибр, как делает основная масса современных поэтов, они могли бы стать украшением любой антологии:

1P *rei*st die **p***rei*selbeere D**i**chter?
P *erl*t das **p***erl*gras tönen*rei*ch?
U *nter*zwe**i**gt die **U**lme L**i**chter?
U *nter*l**i**egt die Schöne gl*ei*ch?

2S *pit*zt der **S***pit*zahorn die ***O***hren?
S *ieb*t der **Sieb**enstern das W***o***rt?
C *ha*griniert **S***cha*fschwingel P**o**ren?
C heckt **S**afran in einem f**o**rt?

3H *eil*te **H***eil*ziest früher *ei*nmal?
H *erz*t das S***u***mpf**h***erz*blatt ges***u***nd?
K *la*gt der **K***la*tschm***o***hn gegen Weinwahl?
K reist der **K***eu*lenbärlapp r***u***nd?

4I mpft der **I**gelkolben Gl**i**eder?
I *rr*t das **I***rr***i**cht selbst umher?
N ickt das Perlgras **i**mmer w**i**eder:
N ichts verschw**i**mmt im ***U***ngefähr?[335]

Двойной акростих скрывает в себе имя А. С. Пушкина. Стихотворение построено на аллитерациях словоформ, призванных запечатлеть светлый образ поэта в индивидуальном прочтении автора стихотворения: preis - восхвал., perl — жемчужн., Li — светл., Spitz — острый, Sieb(en) — просеивать, семь, Heil — благо, здравие, Herz — сердце. Все ассонансы состоят из светлых гласных переднего и среднего ряда (i, e, a,) и сонорных, противопоставляемых находящимся в меньшинстве темным заднего ряда (o, u) и шипящим.

То же можно сказать и о приверженце сонетной традиции К.М. Рарише. Впадая в формалистические крайности и добиваясь стерильной чистоты жанра (уже много лет поэт пишет исключительно сонеты итальянского образца), он, по сути, обрекает себя на изоляцию.

Тем не менее, как показывает практика, когда речь идет о критериях «современности», не всегда главным ее признаком служит внешняя оболочка произведения. Стихотворение, облеченное в конвенциональную форму, может соответствовать требованиям, которые предъявляет к нему та или иная эпоха. В любом самом конвенциональном жанре всегда заметны приметы времени, в которое создавалось произведение. Главным образом, это находит отражение в лексике. Как полагает Р. Мальковский, язык не выделяет в своем составе специального поэтического словаря. Слово, взятое само по себе, нейтрально. Оно получает стилистическую маркированность лишь в комбинации (никогда не предсказуемой) с другими словами[336]. Ф. Демут приводит в качестве примера подобной коннотации лексему

«дыхательная маска» (Atemmaske), имеющую узкое терминологическое значение в медицинской практике. Однако употребленное в стихотворении, даже, казалось бы, в привычном медицинском контексте, слово приобретает некий дополнительный оттенок: «неожиданно проступает весь демиургомифологический контекст божественного одухотворения, а маска воспринимается как нечто из сферы культового преображения, из мира театра и, наконец, как некий индивидуально-этический концепт личности»[337].

Не менее важна и соотнесенность лексических пластов с той или иной эпохой их бытования. Например, сегодня нельзя повторить, не прослыв эпигоном, чудесные для своего времени строки М. Клаудиуса, написанные в 1779 г.:

Der Mond ist aufgegangen	Взошел месяц
Die goldnen Sternlein prangen […][338]	Блестят золотые звездочки

Лексемы высокого стиля «golden», «prangen», уменьшительный суффикс в слове «Sternlein» — все это уже давно отработанный материал, пригодный лишь для пародии. Любопытно сравнить в этом смысле перевод русского слова «матушка» в стихотворении В. Кирстена «Сентябрь у подножия Эттерсберга» (1991), которое начинается словами «ах, Россия, матушка, нет тебе конца»[339], с переводом на немецкий язык строк Н. Рубцова «матушка возьмет ведро» из стихотворения «В горнице» как «Mutter kommt noch leis herein»[340]. В первом случае мы имеем дело со стилистической адаптацией, намеренным использованием русизма, что подтверждает и наличие во второй строке уменьшительного существительного «тучка» (Wölkchen). Обе лексемы призваны по замыслу автора восприниматься в контексте стихотворения, имеющего политическую окраску (показ негативных сторон — в частности беспощадная расправа с дезертирами — в укладе ограниченного контингента советских войск, базировавшегося на территории ГДР), именно как чужеродные этнонимические вкрапления. Иные цели преследует переводчик Рубцова Х. Лёффель, стремясь донести до немецкого читателя природу русского текста. Отличная от немецкой, поэтическая стихия русского поэта должна быть прочувствована немецким читателем с помощью средств родного языка. А он, как уже указывалось, уже давно обходится без сантиментов.

Одним из определяющих критериев, позволяющих отнести стихотворение в разряд «современного», служит, по мнению большинства авторов, именно наличие в них своеобразных «паролей действительности». Так, в стихотворении Г. Кунерта «Сон о Стефане Хермлине», казалось бы, ничем не выдающем определенного хронотопа, таким сигнификантом

эпохи служит взятое эмигрировавшим из ГДР поэтом в кавычки кодовое слово «drüben» (по ту сторону):

In einem blauen Anzug stand er nächtens vor mir. Zwar tot, doch wie im Leben elegant. Ein Geist, den anzurühren sich verbot.	В синем костюме стоял он ночью предо мной. Пусть не живой, но все еще как в жизни элегантен. Дух, которого не смей коснуться.
Ein Schweigestill. Bis ich ihn fragte, wie es «drüben» sei. Als wäre solch Begegnen alltäglich, bemerkte er wie nebenbei	Молчал. Пока я не спросил, как «там». Как будто встреч таких не счесть, заметил он так, между прочим
und resigniert: Er habe sich daran gewöhnt. Ich meinte zu verstehn: Als Schatten einmal irgendwann in fremden Träumen umzugehn[341].	и смиренно: Привык. Мне показалось: Тенью во снах чужих являться.

В стихотворении искусно обыгрывается двуплановость топоса «drüben», в данном случае как пространства, с одной стороны, по ту сторону от Берлинской стены, с другой — мира иного, чем, в свою очередь, обусловлена граница, пролегшая между двумя художниками при жизни и после смерти Хермлина. Второе по значению слово, тавтологически-усилительный авторский неологизм Кунерта «Schweigestill», вырисовывает драматический контекст жизненной и творческой судьбы художника, прослывшего недоступным поэтом-аппаратчиком, приближенного Хонеккера, и в то же время преисполненного верой в возможность построения социализма с человеческим лицом. Отсюда, с одной стороны, его упреки, высказанные в свое время в адрес Кунерта в ренегатстве, а с другой — единая позиция против выдворения из ГДР В. Бирмана. Два вербальных сигнификанта — как две погребальные свечи, дань памяти и долга, поставленные Кунертом, по сути, еще при жизни похороненному общественным сознанием соотечественнику.

Диахронические границы существования слова в поэтических текстах так же различны, как и в других сферах его бытования. Так, жизненный срок термина «дыхательная маска», по мнению Ф. Демута, не ограничивается временем применения денотата в палате интенсивной терапии, а «включает в себя тысячелетия»[342]. Различие временных семантических плоскостей порождает внутреннее движение смысла, некую ритмику значения слова, отражающую специфику времени и культуры. Однако чаще всего поэт предпочитает избегать слов с повышенной содержательной нагрузкой (Bedeutungsschwere). По его мнению, они ведут к чрезмерной иерархизации поэтического языка и потере смыслового равновесия в угоду их кажущейся культурной, цивилизационной (время, вечность, счастье) и пр. значимости, в отличие, скажем, от служебных лексем. «Какой-нибудь артикль “der” или “die”, напротив, может произвести эффект точного удара по камню. Когда пишешь подоб-

ные слова, представляешь себя первобытным человеком, выверенными точечными ударами вытесывающим из каменной глыбы острый инструмент. Продолжительность этой, вероятно, доведенной до автоматизма операции всякий раз может исчисляться секундами, но за счет интенсивности процесс приобретает иные параметры»[343].

Признаки «современного» стихотворения легко обнаруживаются на содержательном уровне и в, казалось бы, на первый взгляд конвенциональных сонетах К.М. Рариша. Речь идет об ассоциативно-смысловой амбивалентности, когда лежащий на поверхности сюжетообразующий, реальный план соотносится с выявляющимся и развивающимся (как ассоциация, сравнение) в антитезу-заключение в виде пуанта. Это, в частности, можно проиллюстрировать на примере уже анализировавшегося сонета «Лихорадка»[344].

Стихотворение делится на две части. В первой экспонируется проблема, требующая кардинального решения (описывается состояние лирического героя, сравнивающего себя с врачом-хирургом, исцеляющим других, и не находящим спасителя для себя самого). У читателя возникает чувство сопереживания с лирическим героем и надежда на его спасение, связанная, прежде всего, с «голосами ангелов, славящих Господа». Сохрани автор и далее подобный тон повествования, стихотворение могло бы служить образцом эпигонского анахронизма. Однако высокий стиль подвергается травестированию: читателя насильственным образом вырывают из уже захватившего его сюжета и возвращают к действительности неожиданной, низводимой до банальности концовкой-пуантом: «То было радио Ватикана».

В острой дискуссии 1960–1970-х гг. о критериях художественного произведения В. Мюллер-Зайдель выделяет понятийную пару «частная и общественная сфера» (Privatheit / Öffentlichkeit)[345]. Выказывая озабоченность тем, что «искусство грозит превратиться в сферу личной занятости», он прокламирует его «предназначение для всех». Факты личной жизни, выносимые на всеобщее обозрение, лишены, по его мнению, эстетической ценности. Искусству вменяется в обязанность, по крайней мере «переводить их в иную плоскость, а именно облекать в надлежащую форму. Об ответственности писателя перед читателем говорит и Г. Бенн: «Стихи, я сказал бы, дело не личное, а скорее всеобщее»[346].

В связи с обсуждением проблемы «современности» с автором данной работы, Х. Лёффель прокомментировал четыре стихотворения о любви: надличностное Вальтера фон дер Фогельвайде (1170–1230) «Под липой на лугу…» («Under der linden») и личностные

Б. Брехта «Воспоминание о Мари А.» («Erinnerung an die Marie A.», 1920) и В. Бирмана «Обо мне и моей толстушке в ельнике» («Von mir und meiner Dicken in den Fichten», 1965)[347]. Все три сопоставляются с образцом внеличностного, а стало быть, отвечающего критериям «современности» текста Д.М. Грефа «Взлохмаченная красавица» («Die struppige Schöne», 1995).

Конвенциональное по форме стихотворение Брехта остается и в русле традиционной метафорики, уподоблявшей любимого человека звезде, солнцу, розе и т. п. («Liebe» / «wie einen holden Traum» / «Monde»):

1	1
An jenem Tag im blauen Mond September	В тот день в синюю сентябрьскую луну
Still unter einem jungen Pflaumenbaum	Тихо и под молодой сливой
Da hielt ich sie, die stille bleiche Liebe	Я держал ее, тихую бледную любовь
In meinem Arm wie einen holden Traum.	В моей руке как невинную мечту.
Und über uns im schönen Sommerhimmel	А над нами в прекрасном летнем небе
War eine Wolke, die ich lange sah	Была тучка, на которую я долго смотрел
Sie war sehr weiß und ungeheuer oben	Она была очень белая и ужасно недосягаемая
Und als ich aufsah, war sie nimmer da.	И когда я взглянул вверх, не мог ее нигде найти.
2	2
Seit jenem Tag sind viele, viele Monde	С того дня проплыло
Geschwommen still hinunter und vorbei.	мимо вниз много, много лун.
Die Pflaumenbäume sind wohl abgehauen	Сливы наверно срубили
Und fragst du mich, was mit der Liebe sei?	И если ты меня спросишь, что случилось с любовью?
So sag ich dir: ich kann mich nicht erinnern	Я тебе отвечу: не помню
Und doch, gewiß, ich weiß schon, was du meinst.	Но все же, конечно, я знаю, что ты имеешь в виду.
Doch ihr Gesicht, das weiß ich wirklich nimmer	Но ее лица я в самом деле не помню
Ich weiß nur mehr: ich küßte es dereinst.	Но я знаю больше: однажды я его целовал.
3	3
Und auch den Kuß, ich hätt ihn längst vergessen	И поцелуй, я бы его давно забыл
Wenn nicht die Wolke dagewesen wär	Если бы не тучка
Die weiß ich noch und werd ich immer wissen	Я еще помню ее и всегда буду помнить
Sie war sehr weiß und kam von oben her.	Она была очень белая и спустилась сверху.
Die Pflaumenbäume blühn vielleicht noch immer	Сливы вероятно все еще цветут
Und jene Frau hat jetzt vielleicht das siebte Kind	А у той женщины наверно теперь уже семеро детей
Doch jene Wolke blühte nur Minuten	Но та тучка цвела лишь несколько минут
Und als ich aufsah, schwand sie schon im Wind.[348]	И когда я взглянул вверх, она уже исчезла на ветру.

Стихотворение В. Бирмана, напротив, отвечает, по мнению Лёффеля, всем критериям «современности»:

Bloß paar schnelle Sprünge weg vom Wege	Всего в нескольких шагах от дороги
Legte ich ihr weißes Fleisch ins Gras	Я бросил ее белое тело в траву
Mittagsonne brannte durch die Fichten	Полуденное солнце горело сквозь ели
Als ich sie mit meinem Maße maß	Когда я измерил ее своей мерой
Käfer krochen unter uns, es brachen	Под нами ползали жучки, орды
Heere Ameisen froh in uns ein	Муравьев радостно впились в нас
Etwa zwischen Bauch und Bauch zu baden	Чтобы искупаться меж животов
Oder irren zwischen Bein und Bein	Или поползать меж ног
Horden Mücken soffen sich von Sinnen	Полчища мушек напились до одури
Stachen mich, weil ich mal oben schwamm	Кусали меня, потому что я плыл наверху
Bis ein Wolkenbruch, ein schneller greller	Пока нас не приняла в объятия
Uns in seine guten Arme nahm	разорванная туча, быстро, стремительно
Traubenschwere Wassertropfen fielen	капли воды гроздьями упали
Faul herab auf unsre heiße Haut	Лениво вниз на нашу разгоряченную кожу
Und der wundermilde Guß von oben	И чудесный ливень сверху
Hat den großen Tod uns nicht versaut	Не испортил нам великой смерти
Als ich endlich flach lag auf dem Rücken	Когда я наконец оказался распластанным на спине

Kippten meine Augen müde hoch	Мои глаза устало скользнули вверх
Einen Düsenjäger sah ich schweben	Я увидел как реактивный истребитель
Durch ein aufgebauschtes Wolkenloch	Проплыл сквозь воздушное облако,
Schwebte hin, schrieb einen sanften Bogen	Нарисовав мягкую дугу
Bis hinunter in das hohe Blau	В высокую синь
Wieder brach die Sonne durch die Fichten	Снова солнце пробилось сквозь ели
Und wir dampften im Nachmittagstau[349].	И мы курились в послеполуденной росе.

Речь идет не о формальной схеме стиха. Она у Бирмана конвенциональна (5-стопный хорей с зарифмованными четными строками). Новое усматривается, прежде всего, в системе образов и словаре (в поэтическую ткань стиха включен реактивный самолет). «Новое» просматривается и в столкновении высокого стиля (wundermild / großen Tod) с вульгарно-разговорным (versaut). Ученик Брехта, Бирман не мог не знать стихотворение «Воспоминание о Мари». Но облако у него, в отличие от традиционного образа Брехта, имеет иное значение. «Реактивный истребитель» (Düsenjäger) и «дыра в облаке» (Wolkenloch) служат метафорическим изображением завершения любовной сцены: мужское начало проникает в женское (нем. Düsenjäger – сущ. м.р., первая часть сложного слова Wolkenloch — ж.р.), своего рода символическим отголоском акта любви.

Общее для обоих стихотворений — поэтическое сгущение, не позволяющее превратить предмет изображения (сцена любви) в порнографическое описание полового акта. Стихотворение Бирмана несомненно перекликается с текстом В. фон дер Фогельвайде «Под липой на лугу», обыгрывающим ту же ситуацию:

Under der linden	Под липой
an der heide,	на лугу,
dâa unser zweier bette was,	где мы лежали,
Dâ mugt ihr vinden	Вы можете найти
schône beide	с любовью
gebrochen bluomen unde gras.	сорванные цветы и траву.
Vor dem walde in einem tal,	У леса в долине,
tandaradei,	тандарадай,
schöne sanc diu nahtegal[350].	чудесно пел соловей.

Для своего времени, эпохи расцвета рыцарской поэзии, выбрать предметом изображения плотскую любовь (niedere Minne), несомненно, считалось признаком современного произведения.

В отличие от стихотворений Брехта и Бирмана, в тексте В. фон дер Фогельвайде «поэтическая правда» высказывается от лица женщины. Любовник в тексте никак себя не проявляет. У лирического героя Бирмана возлюбленная тоже упоминается лишь вскользь, сам акт любви важнее. Однако и он не описывается прямо, а прячется в поэтические образы. Иначе обстоит дело со стихотворением Д.М. Грефа «Взлохмаченная красавица»:

wir, die auf dem Teppich	мы, оставаясь на ковро
boden bleiben, setzen uns	лине, садимся
weich ineinander: wie sich	мягко друг в друга: как
erst deine, und dann auch	сначала твои, а потом и
meine Augenlieder senkten,	мои веки опустились,
du struppige Schöne!; un	ты растрепанная красавица!; на
sere aneinandergeschmiegten	ши прижавшиеся друг к другу
Worte im Bad, wie deine	слова в ванне, как твои
schönen Falten am Lid,	прекрасные морщинки у века,
nachdem es sich schließt,	когда оно закрывается
und auch wenn es sich	и когда
öffnet: dieses in dir Tau	открывается: это погруж
chen, aus dir Schlüpfen,	ение в тебя, из тебя выскальзывание,
und dann wieder, zum Spie	а потом опять, к зеркальному от
gelbild hin: zwei Körper	ражению: иметь
haben, diese	два тела, эти
Rundungen,	округлости,
Mulden; klein werden,	ямочки; стать маленьким,
sich strecken, gähnen[351]	потянуться, зевнуть.

Стихотворение легко поддается сравнению с предыдущими, поскольку имеет тот же мотив и сходную композицию. Однако, несмотря на достаточно профессиональное владение автора поэтическим языком, оно смотрится на фоне трех других весьма бледно и невыразительно. Половой акт изображается прямо и чрезвычайно банальным способом. Автор погружен в созерцание интимной ситуации, не имея силы воображения, а скорее, не желая облечь ее в соответствующий образ. Стихотворение не выходит за границы сугубо личного и одновременно выставляет это личное напоказ. Этому стихотворению, по мнению Х. Лёффеля, как раз и не достает перехода в иное «измерение». Читатель остается в недоумении, зачем автор решил выставить на всеобщее обозрение именно этот факт своей интимной жизни. Что нового почерпнет для себя читатель, узнав, что речь идет о чем-то «мягком» (weich), или что у тела есть «округлости» (Rundungen) и «ямочки» (Mulden)? В стихотворении, как отмечает Лёффель, отсутствует главное — образность и чувство формы. Таким образом, стихотворение, современное в хронологическом плане (zeitgenössisch), в эстетико-поэтическом не может, по его мнению, быть зачислено в разряд модерных (modern). Однако, если следовать классификации М. Андреотти, то именно последнее из

рассмотренных текстов в полной мере соответствует постмодернистскому мироощущению, просеивающему традицию через призму «новой субъективности», не позволяющей автору отдать должное романтическим страстям.

Если широта диапазона, в который вовлечен признак «современности» не дает нормативного рецепта «современного» стихотворения, то дефинитивные признаки его антипода (другими словами, то, каким оно не должно быть) просматриваются без труда. В этой связи возникает вопрос о соотношении антиномии «современный – конвенциональный» с оценочной оппозицией «низкопробный — высокохудожественный». В таком раскладе «современный» не всегда служит синонимом «качественный». Стихотворение Брехта, несмотря на признаки конвенциональности, считалось одним из лучших текстов о любви с момента его создания[352], когда тон искусству еще в немалой степени задавали авангардистские течения. Это стихотворение звучит до сих пор. Большинство же «современных» произведений той поры (в том числе и самого Брехта) — забыты. Поэт, прибегающий к, казалось бы, привычным словам и образам, достигает неожиданно нового эффекта высказывания, обладающего чрезвычайной силой воздействия, главным образом, за счет дистанцирования от исполненного мгновения, чувства печали об ушедшем, непременной иронии.

Наблюдаемая у многих современных авторов некоторая бесцеремонность и небрежность в обращении с формой, во многом объясняется «инстинктивным чувством, что все пишется на потребу дня, где все преходяще и поэтому не пристало заботиться о правилах и нормах» (К. Драверт)[353]. Подобные тенденции получили в литературном дискурсе название «модернистских» (modernistisch, sic! — не modern) или «новомодных» (neumodisch)[354], наиболее отчетливо проявляющих себя в поэзии «мейнстрим». Например, вхождение в ткань стиха компьютерной лексики делает стихотворение, с одной стороны, чрезвычайно «современным». В то же время это грозит обернуться новомодностью. Все зависит от вкуса и меры автора, а также от поставленных целей. В настоящее время насчитывается около 4000 английских / американских лексических единиц, имеющих активное хождение в немецком языке[355]. Английский язык пронизывает практически все сферы жизни, от науки до быта. Англицизмы проникают и в художественные тексты. Причем, это в большинстве случаев не обусловлено стилистически. Владеющие в достаточной степени этим языком писатели среднего и молодого поколения, по их признанию, порой не замечают заимство-

ванных из других языков вкраплений в свои тексты. Тенденция к словотворчеству по образцу иноязычных слов («Handy», «Know how» и т.д.) нередко оборачивается умышленным искажением немецкого языка, получившего название «Neudeutsch», а по отношению к злоупотреблению англицизмами — «Denglisch»[356]. Например, «Feigling» может рифмоваться на «recycling», «Untermenschen» — на «-benschen» (идиш, от лат. «benedicere»), Ranchen (форма множественного числа немецкого неологизма от английского «the ranch»), pay attention и т.д. и т.п. На эту тему — юмористическое стихотворение К. Мистрика «Немецкая дилемма»:

In der ganzen deutschsprachigen Dichtung,
Egal, ob alt, ob neu und welche Richtung,
Findet sich kein Wort als Reim auf «Menschen».
Außer bei Tucholsky. Da steht «Bentschen».

Das klaut man nicht. Man hat nichts von:
Der Ort steht nicht im Lexikon.
Das Englisch-Wörterbuch gibt «trench» —
Pst! —
Das heißt «Schützengraben». O deutscher Mensch!

Man knautscht das Wort. Man klittert, spaltet, leimt es —
Umsonst.
Dem Deutschen bleibt der Mensch was Ungereimtes[357].

Во всей немецкоязычной поэзии,
Неважно, старой или новой и какого стиля,
Не отыщется рифмы к «человеки».
Кроме Тухольского. У того стоит «бенчеки».

Такое не воруют. Какой прок:
Это место не значится в словаре.
Словарь английского языка выдает «тренч» —
Псс! —
Это значит «окоп». О немецкий человек!

Слово мнут. Его искажают, расчленяют, склеивают —
Бесполезно.
Для немецкого языка человек остается чем-то безрифменным.

3.9. Особенности восприятия современного стихотворения

Одна из крайностей в погоне за внешними атрибутами современности — стремление автора к нарочитому усложнению образов. Полагающий себя творцом «прямой поэзии» («**DIREKTE** DICHTUNG») в том смысле, как это понимали зачинатели конкретной поэзии, Т. де Тойс в частности убежден, что в мейнстриме все еще преобладает «опосредованная» поэзия («**INDIREKTE** DICHTUNG»), злоупотребляющая метафорами, символами и т. п., что нередко выливается в псевдооригинальность и вседозволенность[358]:

das ultimative gedicht / nach dem ende	ультимативное стихотворение / после конца
aller literarischen welten / enthält weder worte	всех литературных миров / не содержит ни слов
noch laute geschweige denn / assoziationen um	ни звуков не говоря уже / об ассоциациях для
inhalte zu transportieren / sondern verblüfft jene	передачи содержания / а поражает тех
denker genauso wie / sämtliche dichter deren	мыслителей так же как / все поэты чья
seele noch sehnsucht / und hoffnung hofft	душа еще полна томления / и надежды
mit beweisen (anstatt / solchen behauptungen für	доказательством того (вместо / тех утверждений за
die wir einst / ins gefängnis gingen)	которые мы когда-то / шли в тюрьму)
daß gott bloß / ein schöner begriff	что бог был всего лишь/ красивым понятием
neben anderen lügen / war ohne tatsachen	наряду с другими обманами / не подтвержденными
gerecht zu werden / als wirklicher maßstab	фактами / в качестве реального масштаба
von unglaublich lebendigen / durch jeden sinn hindurch	невероятно живых / проникающих через любой смысл
strömenden freiheiten / überdurchschnittlicher menschen[359]	всепроникающих свобод / незаурядных людей

Иными словами эту же мысль выражает Ф. Демут: «Иногда я начинаю поэтические встречи с декламации физических формул. Или несколько минут подряд зачитываю биржевые сводки. И то, и другое в своей сфере употребления — редуцированное выражение чрезвычайно сложных явлений действительности. Поэтому поэзия для меня — редукция простоты»[360]. Тем не менее на практике поэзия фрагмента Демута оказывается в высшей степени сложной для восприятия. Образы строятся как цепь кинофрагментов, основанных на противоположении / сопоставлении реального настоящего и ассоциативно возникающего в памяти прошлого. Элементы сравнения, как правило, суть разные понятийные категории. Чаще всего превалирует соотнесение мира природы и душевной сферы с медицинской практикой, что выражается в соответствующей терминологии. К смысловой зашифрованности добавляется расчлененность и поливалентность синтаксических отношений, обычно не маркированных ни графически, ни пунктуационно. Не привносит ясности и балансирование на грани аграмматичности (тенденция, заявившая о себе в начале 1990-х в поэзии Клинга и его последователей). В частности, речь идет о нарушении нормативного порядка слов в немецком предложении: und hinter wortlosen Höfen in Stellung / ein europäischer Schatten *geht* der Scharfschütze[361] .

Любопытно привести полемику П. Вюра и Д. Грюнбайна, двух известных, близких по мировосприятию поэтов разных поколений, но совершенно разных по технике создания образа. Вюр называет Грюнбайна «кондитерских дел мастером», полагая, что не всегда насыщенность стихотворения тропами и пр. служит критерием его качества. В ответ на обвинения Грюнбайна в «сухости и скудости», безóбразной, по его мнению, поэзии Вюра, последний возражает, что настоящая поэзия должна обходиться малым. «Если я хочу, чтобы стихотворение взлетело, я не могу написать: “черный дрозд расправляет крылья”, потому что всякий тогда скажет: “ах, черный дрозд, да, я знаю, какой он из себя”. Поэтому я

скажу: “птица расправляет крылья”. Я не могу сказать: “воробей, лебедь и т.д.”, ибо это всякий раз означало бы лишить стихотворение поэтической силы»[362].

Метафора равным образом не должна быть простым украшением, как и представлять загадку для читателя, убежден Р. Мальковский. Новизну образа можно, по его мнению, оценить лишь настолько, насколько он понятен и уместен[363].

Тем не менее зашифрованность, влекущая за собой трудности восприятия текста, нередко выдается за достоинств современной поэзии[364]. О пристрастии большинства поэтов к герметизации своих произведений – стихотворение К. Трауш «Зашифрованное»:

Poet baut Wörterhaus,	Поэт строит дом из слов,
schlingt Gartengedanken herum,	окружает его садом мыслей,
ist sich kostbar,	полагает себя самоценным,
hat Höhe besiedelt,	заселил высоту,
nicht,	но
dass er weit sähe,	смотрит не вдаль,
sondern hinab,	а вниз,
zieht Gräben,	роет рвы,
nicht Brücken,	не строит мостов,
hat sich verschlüsselt	закодировал себя
und findet	и не слышит
sein Herz nicht mehr[365].	больше своего сердца.

Трудности восприятия стихотворного текста могут быть обусловлены несколькими причинами. Р. Мальковский выделяет среди прочего «мыслительную немощь»[366], другими словами, слабость образного мышления автора, отсутствие четкого представления о том, что он хочет выразить. Пустотословие, невразумительность порой сопряжены с недостаточным владением техникой стиха. А если стихотворение, помимо прочего, обращено к внутреннему миру автора, сюда добавляются притчевые аналогии и языковые коды.

Стихотворение превращается в загадку, когда в его основе лежат факты, неизвестные читателю и потому требующие особых пояснений. В качестве примера можно, в частности, привести стихотворение К.М. Рариша «Deepblue»[367]. Название настраивает неподготовленного читателя на определенный «темно-голубой» неоромантический лад. Однако уже первые строки с ключевыми словами «Zwerge» — карлики, гномы, «klein — маленький», «Statur — телосложение, рост», «Klasse», «Masse» переводят регистр настроения в совершенно иную плоскость, вызывая в сознании знакомые ассоциации с классовой борьбой, и пр.:

Viele Zwerge glauben: Klein
sind wir an Statur und Klasse,
aber nicht an Zahl und Masse[368].

В том же ключе, как проявление насилия, эксплуатации прочитывается последняя строка первой строфы (Гайку прочь? Завинтим!):

Schraube los? Wir schrauben ein! [369]

Заданное настроение находит подкрепление во второй строфе, где «ненависть» (в сознании читателя власть имущих) вступает в антонимическую связь с рифмующейся на нее «расой» «мальчиков-с-пальчик»:

doch laßt ab von eurem Hasse
gegen unsre Däumlingsrasse[370]

Наконец, выясняется и объект эксплуатации — «Bauern» (в соответствии с уже возникшей коннотацией прочитываемый в значении «крестьянин»):

laßt das Bauernrauben sein! [371]

Подобное толкование присуще большинству опрошенных реципиентов, как носителей языка, так и иностранцев, в достаточной степени владеющих немецким языком.

В основу другой интерпретации было положено второе значение слова «Bauer» — пешка в шахматной игре[372].

Теоретически можно предположить и использование в качестве ключа к расшифровке закодированного сообщения третье значение слова «Bauer» — валет в карточной игре, случись среди респондентов представитель соответствующей социальной группы.

Один из респондентов напрямую связал содержание текста с сигнификатом «Zwerge» из известного сказочного сюжета.

Истинная подоплека стихотворения прояснилась лишь после надлежащих комментариев автора. Расшифровка стихотворения заложена уже в названии. «Deepblue» — компьютер, которому проиграл партию в шахматы Г. Каспаров:

Was wir in das Blech gesteckt,
das hat Int'ligenz geweckt,
adelt Variantenschutt!

Was der Gegner auch bezweckt —
wir sind schneller, sind perfekt!
Input. ..Output. ..Liliput[373].

Примечательно, что этот факт оказался известным лишь одному из респондентов, учащемуся немецкой школы при посольстве ФРГ в Москве. Подобная рецептивная игра не входила в замысел автора. Стихотворение сочинялось как реакция на событийный факт, широко подававшийся в свое время СМИ, и оттого не предусматривало комментария.

Большинство поэтов, однако, сознательно используют элемент недосказанности, в том числе на фактографическом уровне, аргументируя это тем (так, в частности С. Лафлёр), что главная функция поэтического текста — не создание эксплицитного образа, а воздействие на читателя путем пробуждения его мыслительной деятельности. Именно здесь кроется опасность перейти границу дозволенного, поскольку разрыв в объеме информации, которой владеет автор и реципиент, не должен превышать критической массы. Увлечение малоизвестными (либо забытыми) фактами ведет к потере коммуникативной функции произведения, которой и пренебрегает большинство авторов, именующих себя «современными».

Объективно сложными для восприятия следует признать тексты экспериментальной направленности. Например, практически невозможно линейное восприятие стихов У. Штольтерфота, создающего с помощью малоизвестных цитат и аллюзий новые семантические поля. В качестве примера можно привести его стихотворение «родной язык 1968/2: общество на смерть эрнст мах», прокомментированного по просьбе автора данной работы:

trug sinn (–gemäß statut: erfahrung zu ersparen)
dem mißverhältnis haut zu markte rechnung
— sprach also zunftversetzt vom beil im haus des
seilers: «hast ausgeholt — nun hacke!». zu spät:

der flocht nicht mehr — der schlang bereits. und
kam der welt abhanden. sei dann «knüpft an» das
was beschreibung leisten kann? antwort: «laich
wohnt noch im kleinsten teich» zeigt was mit stum-

mel möglich ist. ein freilich leibnizscher verweis.
heute vielleicht: wie man den molch zum abfluß
führt. ganz nebenbei viel pfuhl gespart durch wirt-
schaftliches dichten IST WOHL des forschers vornehm-

stes betreiben die kreterfrage «weltbeladen» zu-
gunsten «sprachdurchtränkt» entschieden. das ganze
sach auf nichts gestellt: wenn wörter was sie selber
körpern doch allenfalls am suffix spüren muß ihr

bezug ein nehmen sein. auf AUF ihr zeichen unver-
zagt: habt abgeschnürt — nun nabelt! kommt jeweils
eine ziehung. sprach ungeschlacht von «in betracht»:
am fremden knoten aus dem nunmehr unersparten
sumpf[374].

Основой стихотворения послужила обнаруженная Штольтерфотом во втором номере журнала «Родной язык» («muttersprache») за 1968 г. заметка о «Союзах на случай смерти» («Sterbevereine»), которые в начале XX в. создавались крупными промышленными предприятиями, главным образом, горнодобывающими. Каждый рабочий делал ежемесячный взнос, с тем, чтобы после смерти было чем оплатить расходы на погребение, не обременяя близких. Исходным посылом для дальнейшего творческого акта послужила реакция поэта

на цинизм предприятия. Поэтому пословица «в доме палача о топоре не говорят» оборачивается сарказмом вмонтированной в цитату антитезы, в которой лексема «der Henker» заменяется многозначным синонимом «der Seiler». Он в свою очередь может прочитываться как веревочник, палач и самоубийца-висельник. Картину дополняет цитата из «Романа» В. Сорокина «отдохнул — теперь руби!» («hast ausgeholt — nun hacke!»). И далее — многозначительное обращение к читателю («knüpft an» — «начинайте, испробуйте на себе») не ограничиваться полученными сведениями, а попытаться проникнуть в суть явления, как это делает автор. Ибо в соответствии с пословицей — «место (вопрос — для чего? — Т.К.) найдется в самой маленькой хижине», что в обыгранной цитате Штольтерфота означает: «икра обитает в самом маленьком пруду» («laich wohnt noch im kleinsten teich»). А из ее головастиков — этаких «живых зеркал Вселенной» из «Монадологии» Лейбница (stummel — обыгрывание двойного смысла: огрызок карандаша, с помощью которого можно написать все, что угодно) — может вырасти все, что угодно. Например, ужасные саламандры. Возникает вопрос, «как избавиться от саламандры» («wie man den molch zum abfluß führt») — перефразированная цитата из Витгенштейна: «показать мухе путь из мухоловки. Это, как полагает Штольтерфот, задача философа (читай: общества). Задача поэта — хотя бы заманить туда муху. Как это сделать — вечный и бесполезный предмет спора в немецкой литературе. Современный коммерциализированный дискурс решает его в пользу маховского принципа наименьшей затраты усилий (viel pfuhl gespart). В литературе мейнстрима уже не стоит проблема «weltbeladen» zugunsten «sprachdurchtränkt» (содержание в угоду форме). Наоборот, поскольку там давно уже нет ни того, ни другого, писатели, руководствуясь эгоистическим анархистским принципом, «свели все дело к нулю» («das ganze sach auf nichts gestellt») — цитата из произведения М. Штирнера «Единственный и его собственность».

Для Штольтерфота содержание и форма стихотворения — неразрывны. Он провокативно-эпатажен и в том, и в другом и без всяких натяжек вписывается в сценарий авангардного искусства. Установка поэта в отношении реципиентов, для которых восприятие подобных текстов — уравнение со многими неизвестными, прослеживается в конце проанализированного стихотворения: «habt abgeschnürt — nun nabelt! kommt jeweils eine ziehung» (расшнуровали — тяните! способ найдется — обыгрывание мюнхгаузенского сюжета с

вытаскиванием себя за волосы из болота). Читателю как «машине, производящей смысл»[375] предоставляется полная свобода интерпретации.

3.10. Соотношение новации и традиции

По мнению большинства авторов, вне зависимости от возраста и жанровых пристрастий, задача настоящего поэта — найти в творчестве правильное соотношение новации и традиции. В этой связи встает вопрос о преемственности, а значит и о выборе приоритетов. Согласно опросам авторов, предпочтение отдается представителям классического немецкоязычного модерна. Период немецкой классики оказывается менее востребованным. В то же время бросается в глаза усиление интереса к античности. Последняя, если выразиться образно, присутствует в творчестве немецких писателей на генном уровне[376] и составляет, наряду с романтиками и библейской традицией, основу сюжетно-эстетического канона.

Особенно следует выделить Гёльдерлина, слывущего среди поэтов разных поколений образцом, олицетворяющим творческую личность как таковую со всеми присущими ей атрибутами, со всем комплексом проблем, которые приходится решать человеку, ставшему на путь служения искусству[377].

Весьма любопытно откровение Р. Гернхардта по поводу «открытия» им Гёте в последние годы: «У моего створчатого алтаря (название книги. — Т.К.) — два крыла, которые скреплены одним шарниром»[378]. Под левым крылом подразумевается Гейне, под правым — Гёте, а в качестве шарнира выступает Брехт.

Примечателен и ответ поэта на вопрос рабочей анкеты «ваш любимый поэт. Называя в качестве первого из первых Гёте, Гернхардт обосновывает свой выбор следующим образом: «Он был и остается самым многогранным из всех немецких поэтов»[379]. Обращение к веймарскому классику требует и соответствующего стиля:

Trittst so rot in unser Blickfeld	Предстаешь пред нашим взором
Und entwickelst dich so weiß,	Красным а потом бледнеешь,
Als entwüchse tollem Knaben	Так из буйного мальчугана
Mählich silberbleicher Greis […][380]	Вырастает сребряноликий старец […]

Мимо фигуры Гёте не проходят и такие авторы как Д. Грюнбайн, К. Хензель, Ш. Попп, В. Барч и другие, преимущественно те, что вышли из недр литературы ГДР, отличавшейся своим бережным отношением к классическому наследию.

По всей вероятности следует ожидать более пристального внимания со стороны молодого поколения и к фигуре Шиллера, прежде всего, в связи с усиливающимися настроениями недовольства существующим порядком вещей в мире и у себя дома. Именно этим объясняет, в частности, свой недавно проснувшийся интерес к свободолюбивой музе классика популярный слэмист В. Козловски.

«Ода к радости» послужила основой политического парафраза В. Хюна, обличающего опьяненный милитаристским угаром германский бундесвер, «радостно сеющий смерть по всему миру»[381].

Среди зарубежных образцов предпочтение отдается русскому «серебряному веку», авангарду, эпохе модерна как таковой с его знаковыми именами: Хлебников, Ахматова, Цветаева, Мандельштам и др. Согласно опросам журнала «Гедихт» А. Ахматова и О. Мандельштам входят в число наиболее популярных в немецкоязычном регионе поэтов[382]. Стоит сказать, что художественный мир О. Пастиора обрел свой неповторимый облик под влиянием Хлебникова, которого он в свое время перевел на немецкий язык, а к поэтическому наследию Есенина в разные годы обращались более 60 переводчиков. Среди них — известные поэты П. Целан, А. Эндлер, Э. Эрб, П. Госсе, Р. Кирш, К. Миккель, Р. Пьетрас и др.

Примечательно, что Пушкин известен больше как прозаик. Евтушенко, Окуджаву, Ахмадуллину и Бродского можно скорее отнести к культовым (раскрученным) фигурам.

Менее привлекательной оказывается франкоязычная и испаноязычная традиция. Хотя и здесь имеются свои приоритеты, связанные с индивидуальными эстетическими пристрастиями. Например, художественный мир М. фон Арндта не мыслим без приобщения к Метерлинку и Рембо, так же как к Т. Корбьеру или Р. Дарио[383].

Все более заметен на фоне недостаточного культивирования собственной фольклорной традиции интерес молодых авторов к мировой этнокультуре. Как глоток свежего воздуха воспринимается в «с-ума-сшедшем “дивном новом мире” (О. Хаксли), обитатели которого не замечают того, что он близок к коллективному (духовному и цивилизационному) самоубийству» (Т. де Тойс)[384], например, творчество потомков американских индейцев Л. Хенсона и М. Остина (1952–2006), сумевших сохранить чистоту восприятия в коллективной памяти предков.

Сочинитель «современных» (читай: постмодернистских) од, швейцарец У. Аллеман пришел к выводу, что «старые формы содержат огромный потенциал, и модерн слишком рано от них отказался». Однако писать оду в XXI в. — не значит писать, как Гёльдерлин. Необходимо искать собственный современный (modern) язык, который соответствовал бы нынешнему, по мнению Алемана, разрываемому противоречиями времени (отсюда поэтика фрагмента как один из главных элементов в организации текста) и «находил бы связь со старыми сосудами»[385]. Так, в эпоху постмодерна, по его мнению, невозможно писать сонеты, оды и элегии, сбросив со счетов опыт модерна[386]. Превратиться в эпигона при соприкосновении античной формы с современным языком в этом случае не позволит, в частности, и то, что М. Андреотти справедливо именует «тотальной пародией». Хотя (свидетельством тому — последние стихи Р. Гернхардта, творчество Я. Вагнера и Н. Хуммельта) есть основания полагать, что мы имеем дело с проявлением некой новой тенденции тяготения к канону, пусть пока и на уровне обыгрывания прежней традиции. Примечательно признание Я. Вагнера по этому поводу: «Классические формы меня занимали всегда, вначале, чтобы их постичь, затем отбросить, а теперь, чтобы с ними играть»[387]. Не случайно обращение П. Рюмкорфа и В. Бирмана (а в последнее время чрезвычайно эксплицитно и Р. Гернхардта) к творчеству Г. Гейне. В уже упоминавшемся сборнике «Створчатый алтарь» имеется немало стихов, напрямую обращенных к великому предшественнику в его тональности:

Sag uns was zum Reich-Ranicki, Zum Biermann, zum Raddatz-Fritz, Zum Rühmkorf, zum Schreiber der Zeilen, Zu allen, die deinen Witz	Скажи нам что-нибудь, Райх-Раницкий, Бирману, Раддацу-Фрицу[389], Рюмкорфу, автору этих строк, Всем, кто восхищается твоим
Aus sichrer Entfernung verehren – Tritt ihnen nur einmal zu nah: Und statt des heiligen Heine Wär wieder der höllische da[388].	Остроумием из безопасного далёка — Подойди к ним поближе: Тогда на месте святого Гейне Снова окажется еретик.

Весьма красноречиво и объяснение проснувшегося интереса к гейневской музе:

Und um meinen Sinn zu fest'gen Werd' ich Heinrich Heine lesen[390].	Чтобы укрепить свой дух Я буду читать Генриха Гейне

Подобные примеры обращения к традиции можно, видимо, объяснить словами П. Рюмкорфа, проливающими свет на интерес последнего к фольклору в эпоху «исчезающего времени и все рассеивающей центробежной силы»[391], как попытку противостоять бренности сущего. Другими словами, речь идет о поисках опоры в устоявшемся, опробованном и выдержавшем испытание временем.

Формалист К.М. Рариш, признаваясь, что экспрессионисты служат для него неоспоримыми литературными образцами, утверждает, что отказ от предшествующей традиции — не что иное, как «самообман либо обман читателей»[392]. По его мнению, преодоление какой бы то ни было системы (например, рифмы в сонете) происходит наилучшим образом посредством достижения ее избыточности. Чтобы перешагнуть рамки традиции, необходимо прежде овладеть всеми тонкостями канона «не хуже самих классиков»[393]. Постмодернист Ф. Демут выработал собственный стиль, лишь проделав своеобразный экскурс в историю литературы. Прошлая традиция органически присутствует в его стихах, то «проявляя себя в футуристическом порыве, некоем parole in liberta, то в голосе Лилиенкрона, то в стиле Паунда»[394]. Добавим, что певец «циррозного ландшафта» («zirrhotisches Land»)[395] не скрывает и своей симпатии к китайскому поэту Гу Чэну[396], что эксплицитно засвидетельствовано не только в текстах, обращенных к поэту[397], но и в созерцательной статике запечатленных мгновений, кодируемых в метафорах абсолютно непредсказуемой предметно-смысловой валентности.

Поэт Р. Мальковский считает использование версификационных средств безотносительно к прошлому опыту, неприемлемым для настоящей поэзии: «Хорошее стихотворение всегда представляет собой некую сумму, в которую включены и прошлое, и настоящее»[398].

Своеобразное определение «современного стихотворения» дает поэтесса К. Трауш, обращаясь к стихам младшего коллеги С. Лафлёра: «Мне известны лишь несколько его текстов, но уже в них просматривается способность бережно относиться к языку, к традиции, органично включать поэтическое «Я» в осмысление тематизируемых объектов, занимать позицию и требовать этого от читателя. Мне претит субъективный лепет писателя, который упивается собственной персоной и забывает о читателе. Разумеется, кто-то скажет: это и есть по-настоящему «современное». Но это еще не дает нам повода полагать подобные произведения настоящим искусством, даже если они увенчиваются премиями. Прежде всего, я ценю в поэзии владение языком, поскольку именно писателю вменяется в обязанность противостоять разрушению языкового строя (а вместе с ним и уничтожению корней народа) и раскрывать красоту нашей души, которой грозит быть раздавленной под колесами чистогана»[399].

Если попытаться свести воедино всю гамму оттенков, вкладываемых авторами и их критиками, а также теоретиками литературы в содержание понятия «современный», можно сделать следующий вывод: произведение, независимо от жанра и времени создания имеет право оцениваться как достойное своей эпохи, если оно «не перепевает чужие мотивы» (А. Хольц), а содержит в себе сугубо индивидуальное (будь то форма или содержание). Это и позволяет всегда узнать в нем автора.

В каком направлении движется сама поэзия? Присущ ли ей признак развития? Австралийский писатель Л. Мёррей (1938), в частности полагает, что правомернее говорить о расширении поэтического поля, не более того. При ином подходе наследие прошлых эпох всякий раз рассматривалось бы как проявление анахронизма. А в действительности среди классических образцов отыщется немало таких, что любая попытка превзойти их еще долгое время окажется тщетной. Свобода искусства от принуждения к прогрессу составляет, по мнению Мёррея, один из фундаментальных принципов творчества — древний, как сама культура. Согласно этому принципу, художник имеет право черпать сокровища мирового культурного наследия, будь то пещерная живопись или древнейшие песнопения. А любое проявление несвободы, будь то интолерантность или слепое следование моде, ведет к культурному обеднению и деградации[400]. И с этим трудно спорить.

---

[1] Ср.: Heißenbüttel H. Vater Arno Holz // Heißenbüttel H.Über Literatur. Olten; Freiburg im Breisgau, 1966. S. 36–37

[2] Holz A. Die Dichtung der Jetztzeit // Kyffhäuserzeitung. Organ der Deutschen Studentenschaft. 1883. № 4. S. 38–40; №5. S. 48–50; № 6. S. 57–58.

[3] Ср. производное «modernisieren» (модернизировать, придавать современный вид, облик, характер), заимствованное в XVIII в. из французского языка.— «modernizer». К этимологии понятия в пору бытования на латинском языке см. подр.: Modern // Der Duden in 10 Bdn. Bd. 7. Wien; Zürich, 1963. S. 447; Kemper D. Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode … S. 169–175; Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur … S. 17.

[4] Holz A. Das Buch der Zeit: Lieder eines Modernen. Zürich, 1886. S. 302.

[5] См.: Modern // Der Duden … S. 447.

[6] См.: Wolff E. Zwölf Jahre im literarischen Kampf. Oldenburg; Leipzig, 1901. S. 124, 126. Ранее зафиксировано в печатном источнике: Wolff E. Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Princip der Moderne. Berlin, 1888.

[7] Bahr H. Selbstbildnis. Berlin, 1923. S. 221.

[8] См., в частн.: Bahr H. Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. Zürich, 1889; Ders. Die Überwindung des Naturalismus. Dresden, 1891; Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt.a.M., 1894; Renaissance: neue Studien zur Kritik der Moderne. Berlin, 1897; Expressionismus. München, 1916 и др.

[9] Бетц А. Обаяние смутьяна. Гейневские штудии: эстетика и политика II / Пер. с нем. А.Б. Григорьева. Москва, 2003. С. 21.

[10] Там же.

[11] См. подр.: Kemper D. Erzählungen aus Vormoderne und Moderne: Wackenroder, Luhmann und das Epochenbewußtsein um 1800 // Athenäum. Jahrbuch für Romantik 6. 1996. S. 207–226; Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode … S. 176–191; Ästhetische Moderne als Makroepoche // Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik / S. Vietta, D. Kemper. München. 1998. S. 97–126; «Ineffabile»: Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne. München, 2004.

[12] См.: Бетц А. Обаяние смутьяна … С. 20.

[13] П. от 9.02.2006. — ЛАТК.

[14] Enzensberger H.M. Museum der modernen Poesie. Frankfurt.a.M. 1969. S. 15.

[15] Ibid. S. 16.

[16] Ср. в частности: Lublinski S. Die Bilanz der Moderne. Berlin, 1904 = Люблинский С. Итоги современного искусства. М., 1905.

[17] Люблинский С. Итоги современного искусства … С. 416.

[18] Немецко-русский словарь / Е.И. Лепинг, Н.П. Страхова. 1959. С. 590.

[19] Большой немецко-русский словарь / Е.И. Лепинг, Н.П. Страхова и др. Изд. второе, стереотипное. Т. 2. М., 1980. С. 103.
[20] Там же.
[21] См., в частн.: Modernistisch // Der Duden. In 10 Bdn. Bd. 5. Mannheim u.a.., 1982. S. 499.
[22] См., в частн.: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Bd. 8. Traditionalismus und Modernismus. Kontroversen um den Avantgardismus / A. Schöne. Göttingen, 1985; Zima P. Moderne / Postmoderne. Tübingen; Basel. 2001.
[23] См. в частн. Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur … S. 527; Brockhaus Enzyklopädie. In 24 Bdn. Bd. 14. Mannheim, 1991. S. 709.
[24] См. подр.: Kemper D. Ästhetische Moderne als Makroepoche // Ästhetische Moderne in Europa … S. 97–126; Kemper D. Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode … S. 161–202.
[25] См. в частн.: Brockhaus Enzyklopädie … Bd. 14. …. S. 709; Jappe G. Ende der Avantgarde? Nein danke. Ein Gemisch aus eigenen und belegbaren Gedanken zu Kunst und Dichtung // Merkur. 1981. H. 4. S. 345–356; Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde / Bürger Ch., Bürger P. Frankfurt a. M., 1987; Eco U. Die Gruppe 63. Experimentelle und avantgardistische Kunst // Bausteine zu einer Poetik der Moderne. Festschrift für Walter Höllerer / N. Miller, V. Klotz, M. Krüger. München; Wien, 1987. S. 51–62; Kling Th. Zu den deutschsprachigen Avantgarden // Botenstoffe. Köln, 2001. S. 9–31; Holthusen H.E. Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst. München, 1964; Schlichting H.-B. Historische Avantgarde und Gegenwartsliteratur. Zu Peter Bürgers Theorie der nachavantgardistischen Moderne // Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft / W. Martin Lüdke. Frankfurt a. M., 1976. S. 209–251; Wehle W. Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma 'moderner' Literatur und Kunst // Lyrik und Malerei der Avantgarde / R. Warning, W. Wehle. München, 1982. S. 9–40; Japp U. Kontroverse Daten der Modernität // Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Bd. 8. Traditionalismus und Modernismus. Kontroversen um den Avantgardismus … S. 125–134; Hepp C. Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende. München, 1986; Schmidt-Bergmann H. Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland: über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus; ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt. Stuttgart, 1991; Die literarische Moderne in Europa. Bd 2: Formationen der literarischen Avantgarde / H. J. Piechotta, R.-R Wuthenow, S. Rothemann. Opladen, 1994; Avantgarde und Moderne: 1890–1933 / W. Fähnders. Stuttgart, 1998; Bollenbeck G. Tradition, Avantgarde, Reaktion: deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945. Frankfurt a. M., 1999; Wilpert G. Avantgarde // Sachwörterbuch der Literatur … S. 63–64; S. 527; Aufbruch ins 20. Jahrhundert: über Avantgarden / H.L. Arnold. München, 2001.
[26] Ср., в частности, темы семинара и базовую литературу: III. Avantgarde als Infragestellung der ‚Institution Kunst. III.A Avantgarde als Antikunst. Zur Kritik des Programms der permanenten ästhetischen Revolution: Enzensberger H.M. Die Aporien der Avantgarde // Einzelheiten II. Frankfurt a.M. 1976. S. 50–80. III.B Zum Problem der Fortschrittsideologie der Avantgarde. III.B.a Der Erfolg der Avantgarde als Symptom ihrer Krise: Lübbe H. Das Avantgarde-Paradox: Die Vergangenheit rückt der Gegenwart näher // Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart. Berlin; Heidelberg u.a. 1992. S. 91–106. III.B.b Avantgarde und Tradition: Lübbe H. Avantgarde-Komplemente: Eklektik und Klassik // Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart. Berlin; Heidelberg u.a. 1992. S. 107–117. IV. Totalität und ‚Ende‘ der Avantgarde. IV.A Aufstieg und Fall der Avantgarde. V.A.a Avantgarde als Essenz der Moderne. Die Kanonisierung der ästhetischen Autonomie: Greenberg C. Avantgarde und Kitsch // Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken / K. Lüdeking. Übers. von Ch. Holländer. Dresden, 1997. S. 29–55. IV.A.b Stilentwicklung als Kunstrealität. Zur formalistischen Bestimmung des Entwicklungsgesetzes der Avantgarde: Greenberg C. Zu einem neueren Laokoon // Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken / K. Lüdeking. Übers. von Ch. Holländer. Dresden, 1997. S. 56–81. IV.A.c Avantgarde und Avantgardismus. Zum Scheitern der Kunst bei ihrem Versuch, im Leben aufzugehen: Greenberg C. Gegen-Avantgarde // Die Essenz der Moderne … S. 385–408. IV.B Avantgarde als Endpunkt der Geschichte. Zur Bestimmung der Kunst an der Schwelle zum ‚Posthistoire‘: Gehlen A.Über kulturelle Kristallisation // Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften. Frankfurt a.M., 2004.
[27] Olinde Rodrigues: "L`artiste, le savant et l`industriel (1825)"// Claude Henri de Saint-Simon: Oeuvres. Bd. 5. Paris, 1966 (= Reprint von: Oeuvres de Saint-Simon. Institue par Enfantin. Bd. 10. Paris 1875). — Информация преподавателя Института философии Заочного университета г. Хагена Б. Колленберг-Плотников в п. от 11.01.2006. Ср. также: Biermann K. Literatur-politische Avantgarde in Frankreich. 1830–1870. Stuttgart, 1982; Lohner D. Problematik des Begriffs Avantgarde (Herkommen und Erneuerung. Fs. O. Seidlin, 1976; Sauerbier S. D. Nachgeschichte der Vorreiter. Avantgarde: Erbe - Begriff Entwicklung // Spuren. 1979. H. 4. S. 16–20.
[28] См. в частн.: Symbole und Signale: Frühe Dokumente der literarischen Avantgarde; Texte von Baudelaire, Poe, Rimbaud, Lautréamont und Mallarmé / W. Kraus. Bremen, 1961; Bollenbeck G. Tradition, Avantgarde, Reaktion: Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945. Frankfurt a. M., 1999.
[29] Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Einführung: Erzählprosa und Lyrik. UTB Band 1127. 3., vollständig überarbeitete und stark er-weiterte Auflage. Bern, Stuttgart, Wien, 2000. S. 102.
[30]Enzensberger H.M. Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend // Kursbuch. 1968. № 15. S. 195.
[31] См. подр.: Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur ... S. 5, 8, 10, 11, 81. Ср. также: Geist P., Hartinger W. Vom Umgang der Lyrik mit der Moderne. Berlin, 1992.
[32] Bachmann I. Fragen und Scheinfragen // Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. München; Zürich, 1980. S. 16.
[33] П. от. 15.12.2004. См. также: Kiefer S. Was kann Literatur? Graz, 2006; ’Unterwegssein’ zu Celan // Weimarer Beiträge 45. 2. 1999. S. 274–283; Zwischen Mythos und ‚Mache’. Notizen zum Handwerk Paul Celans // Neue Rundschau, 112. H. 4. 2001. S. 165–182; Ungleichzeitigkeiten. Oder warum es keine moderne Literatur gibt // Kunst+Kultur. Kulturpolitische Zeitschrift. №2. 2004. S. 17–20; Pasticcio und »Utopia der Sprache«. Ingeborg Bachmann und die Ästhetik der Toncollagen im Kontext der Nachkriegslyrik // Über die Zeit schreiben. 3. Literatur – und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns / M. Albrecht, D. Göttsche. Würzburg, 2004. S. 69–131; Zur Bachmann-Rezeption. München, 2000.
[34] Ср., в частн.: Köhler B. Wittgensteins Nichte: vermischte Schriften. Frankfurt a.M., 1999.
[35] См., в частн.: Poetische Elementenkunde. Franz Josef Czernins «elemente. Sonette» // Neue deutsche Literatur № 5. 2002. S. 128–147; Satzmaterial, Ichmaterial. Ulf Stolterfoht // Neue deutsche Literatur № 3. 2003. S. 156–167; Von der Text-Angst zur Text-Dichtung. Anja Utler // Neue deutsche Literatur № 6. 2003. S. 146–158; Sounds. Eine Poetengeneration stellt sich vor // Neue Rundschau. 2003. № 3. S. 178–183; F. J. Czernin Polyphonie und Dichtung. Acht Notizen zum Stand der poetischen Dinge // Akzente. № 51. 2004. S. 369–383.

[36] См.: Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur … S. 5, 23.
[37] Ibid. S. 8.
[38] П. от 21.10.2004. — ЛАТК.
[39] См., в частн.: Hillebrand B. Ästhetik des Augenblicks … S. 139.
[40] См. подр.: Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur … S. 627–628; Neuere Tendenzen. Postmoderne und Montage-Lyrik // Hoffmann D. Arbeitsbuch deutschprachige Lyrik seit 1945. Tübingen, 1998. S. 166–204; Hoesteroy I. Ästhetische Postmoderne und deutschsprachige Literatur. // Wendezeiten, Zeitenwenden …. S. 99–113.
[41] П. от 15.12.2004. — ЛАТК.
[42] П. от 19.12.2005. — ЛАТК. См. также: Vietta S. Ästhetik der Moderne: Literatur und Bild. München, 2001.
[43] Welsch W. Nach welcher Moderne? Klärungsversuche im Feld von Architektur und Philosophie // Moderne oder Postmoderne?: zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters / P. Koslowski. Weinheim, 1986. S. 237. Ср. также: Welsch W. Unsere postmoderne Moderne. Weinheim, 1987.
[44] См. подр.: Braun M. Ganz kleine Verschiebungen … S. 208.
[45] Hillebrand B. Ästhetik des Augenblicks ... S. 139.
[46] Ibidem.
[47] См.: Petersdorff D. Vorwort // Verlorene Kämpfe. Frankfurt a.M., 2001. S. 7–14.
[48] Ср., в частн.: Wellmer A. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno. 5. Aufl. Frankfurt a. M., 1993; Moderne oder Postmoderne?: zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters …; Welsch W. Unsere postmoderne Moderne …; Riha K. Wann und Wo beginnt die Moderne? ... und dazu die Frage: ist da noch zu streiten — oder sind wir mit der Postmoderne längst darüber hinaus? // Bausteine zu einer Poetik der Moderne … S. 347–356; Zima P.V. Moderne / Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen, 1997; Postmoderne. Eine Bilanz // Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. № 9/10. 1998. S. 755–1103.
[49] См., в частности, изданную Э. Хессе антологию «Sprache & Antwort. Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR» (Frankfurt a.M., 1988). Ср. также: Bender H. Nachwort // Was sind das für Zeiten … S. 244.
[50] Andreotti M. In meinem Lied ein Reim käme mir fast vor wie Übermut: warum moderne Autoren anders schreiben müssen (доклад, прочитанный 21.10.1999 в Амрисвилле). Цит. по рукописи. — ЛАТК.
[51] См.: Schmitt A. Wie viel Kontingenz verträgt die Moderne? Silvio Vietta kartiert die «Ästhetik der Moderne» // literaturkritik.de. № 8. 2002. S. 135–138.
[52] См.: Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur … S. 47–53, 71, 79.
[53] Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur … S. 101.
[54] Ibid. S. 160.
[55] Modern // Brockhaus-Enzyklopädie … Bd 14. … S. 709.
[56] Modern // Der Duden. In 10 Bdn. Bd. 7. … S. 447.
[57] См., в частн.: Zepp A. Nikolaj Rubcovs Gedichte sind gelebt. Interview mit Hartmut Löffel // Schwäbische Zeitung. (Regionale Kultur). 27. 12. 2004.
[58] Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur … S. 295. Ср. также перевод Х. Лёффелем словосочетания «художественное сознание поэта в современную эпоху, предпринятый по нашей просьбе, как «das Künstlerbewußtsein in der Moderne».
[59] См.: Dichten // Der Duden. In 10 Bdn. Bd. 7. … S. 108.
[60] П. от 8.04.2004. — ЛАТК.
[61] Цит. по: Pfetzing B. Urs Engeler, Editor Lyrik, nicht finanzierbar?... // www.jetzthier.de / ausgaben/huj02/02lal_ urs_ engeler.html.3.05.2003.
[62] Информация А. Рахмановой: передача «Мосты» на радиостанции «Немецкая волна» 25.03.2006. О многообразии точек зрения поэтов на природу стихотворения см. также: Völker L. Hilfswerk, Begleitmusik. Dokumente zur Poetik und Poetologie // Lyrik des 20. Jahrhunderts … S. 265– 293.
[63] П. от 8.01.2002. — ЛАТК.
[64] Auftakt // Unterwegs ins Offene … S. 10.
[65] Preckwitz B. Poem und Performance … S. 81.
[66] Enzensberger H.M. Museum der modernen Poesie … S. 14.
[67] Kruse J.A. Heinrich Heine. Leben und Werk in Texten und Bildern. Leipzig, 1983. S. 9.
[68] См. подр.: Henning P. Die Frau als Körperteil, der Mann als Dichter // Spiegel-Online- Kultur. 4.02.2006.
[69] Rühmkorf P. «agar agar — zaurzaurim»: zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven. Reinbek bei Hamburg 1981. S. 135.
[70] Heine H. Deutschland: ein Wintermärchen // Sämtliche Schriften. In 12. Bdn. Bd. 7. Ullstein, 1981. S. 577.
[71] Biermann W. Fünf Lieder aus «Deutschland. Ein Wintermärchen» // Alle Lieder … S. 75.
[72] Biermann W. Mein Kiez // Paradies uff Erden … S. 19.
[73] См.: Rühmkorf P. «agar agar — zaurzaurim» … S. 136. Голос предшественника, равно как и признание Бирманом его заслуг фиксируются и в других стихотворениях. См. в частн.: Biermann W. In Pankow anner Panke // Paradies uff Erden … S. 24–26; Luderliedchen … S. 141–142; Loreley ... S. 60. Auf dem Friedhof am Montmartre // Alle Lieder… S. 311–312.
[74] Bauer G. Gewissensblitze… S. 33. Ср. также: Vietta S. Die Literarische Moderne: eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart, 1992.
[75] Schiller F. Aus den ästhetischen Vorlesungen // Gesamtausgabe. In 20 Bdn. Bd. 20. München 1966. S. 219.
[76] Ibidem. Ср. также взгляды Д. Кемпера на природу «современного» искусства, основные признаки которого он отмечает уже на уровне языкового оформления не только у Гёте и Шиллера, но также у Ф. Шлегеля, В.Х. Вакенродера, Л. Тика. См. подр.: Kemper D. Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode … S. 176–191; Ästhetische Moderne als Makroepoche // Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik … S. 97–126; «ineffabile» — Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne. München, 2004.

[77] Heine H. Die Heimkehr. XXXIV // Sämtliche Schriften … Bd. 1. … S. 125. См. также: Stoff und Form // Bd. 7. S. 358; Aufzeichnungen // Bd. 11. S. 623; Lutetia // Bd. 9. S. 438; metrischen Wortzauber erklügeln // Bd. 7. S. 36.
[78] Гейне Г. Избранные сочинения: Пер. с нем. / Редкол.: Л. Андреев, Г. Бердников, Г. Гоц и др.; Сост., вступ. статья и коммент. А. Дмитриева. М., 1989. Пер. В. Левика.С. 64.
[79] Hartung H. Nachwort // Jahrhundertgedächtnis. Deutsche Lyrik im 20. Jahrhundert / H. Hartung. Stuttgart, 1998. S. 441.
[80] См.: Enzensberger H.M. Museum der modernen Poesie … S. 15
[81] Ibid. S. 9.
[82] См. подр.: Кудрявцева Т.В. Арно Хольц: «революция в лирике». Москва, 2006. С. 87–91.
[83] См.: Enzensberger H.M. Museum der modernen Poesie … S. 14.
[84] К этимологии слова см.: Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur ... S. 615. Ср. также: Leeder K. The «poeta doctus» and the new German literature // The Germanic Review on contemporary German poetry / M. Eskin. 2002. Vol. 77. № 1. pp. 51–67.
[85] Шуточный неологизм кильского поэта А. Раутенберга.
[86] Ср. также: Leeder K. «Cold media»: The science of poetry and the poetry of science // Interdisciplinary Science Reviews. 2005. Vol. 30. № 4. pp. 301–311.
[87] См.: Маяковский В. Как делать стихи? // Собр. соч.: В 8 Т. М., 1968. Т. 12. С. 472.
[88] Benn G. Probleme der Lyrik. Wiesbaden, 1951. S. 6.
[89] Ср., в частн. Kosler H. Ch. 'Neoavantgarde'? Anmerkungen zur experimentellen Literatur // 'Theorie der Avantgarde'. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst / W. M. Lüdke. Frankfurt a. M., 1976. S. 252–267; Eco U. Die Gruppe 63. Experimentelle und avantgardistische Kunst … S. 51–62; Mon F. Das Röcheln der Mona Lisa. Experimentelle Poesie, Medienästhetik // Funkkolleg. Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Tübingen 1994. S. 27–39.
[90] Свидетельства респондентов. К истории исследования феномена см. в частности библиографию К. Шольца, представленную на сайте издательства «Урс Энгелер» http://www.engeler.de/05avantgarde.html. 24.04.2005.
[91] Jappe G. Ende der Avantgarde? … S. 345–356.
[92] Ср., в частности, так называемые «застольные беседы об авангарде: André Hatting , Ralf B. Korte, Florian Neuner, Ulf Stolterfoht. Berliner Stammtischgespräche über Avantgarde // Perspektive. 2002. № 42. S. 89–103.
[93] П. от 20.09.2004. — ЛАТК.
[94] П. от 4.07.2001. — ЛАТК.
[95] П. от 31.03.2001. — ЛАТК.
[96] Bleutge N., Leitner A.G. Sprach-Räume mit der Stimme gestalten … S. 71.
[97] П. от 21.04.2003. — ЛАТК.
[98] Drawert K. Vorwort // Lagebesprechung … S. 10.
[99] См. подр.: Кудрявцева Т.В. Арно Хольц: «революция в лирике» … С. 32.
[100] Drawert K. Vorwort // Lagebesprechung … S. 14.
[101] Ibid. S. 9.
[102] П от 13.11.2002. — ЛАТК.
[103] Heine H. Das Fräulein stand am Meere ... // Sämtliche Schriften … Bd. 7. … S. 327.
[104] Гейне Г. Избранные сочинения … Пер. В. Левика. С. 129.
[105] Комментарий Х. Лёффеля в рамках дискуссии о признаках современного стихотворения: Löffel H. Bemerkungen zum modernen Gedicht. Печатается по рукописи. — ЛАТК.
[106] Gernhardt R. Ach // Lichte Gedichte. Frankfurt a. M., 2002. S. 206.
[107] Ср. также: Schröder Ch. Tod im Sonett. Gernhardt als Poetik-Lehrer // Frankfurter Rundschau. 31. 05. 2001. S. 31.
[108] Piontek H. Bauernwinter (um 1500) // Helldunkel: Gedichte. Freiburg; Basel; Wien, 1987. S. 18.
[109] Gernhardt R. Des Knaben Plunderhorn. Neue Volkslieder // Im Glück und anderswo. Gedichte. Frankfurt a. M. 2002. S. 103–104.
[110] Claudius M. Abendlied // Der neue Conrady … S. 244.
[111] Rühmkorf P. Variation auf ‘Abendlied von Matthias Claudius’ // Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten / Th. Verweyen, G. Witting. Stuttgart, 1983. S. 140.
[112] П. от 6.03.2006. — ЛАТК.
[113] Bartsch W. Michels Blitzregeln // Der neue Conrady … S. 1160.
[114] Ср.: Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten …; Kein Pardon für Klassiker: Parodien / W. Freund. Stuttgart, 1993; Auf weißen Wiesen weiden grüne Schafe. Parodien deutscher Lyrik und Prosa / K. Riha, H. Wald. Frankfurt a.M.; Leipzig, 2001.
[115] Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur … S. 5.
[116] См., в частн.: Verweyen Th., Wittung. G. Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung. Darmstadt, 1979; Freund W. Die literarische Parodie. Stuttgart, 1981.
[117] Andreotti M. Die moderne Ballade als Antiballade // Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur … S. 323.
[118] Biermann W. Ballade über russisches Fallobst // Alle Lieder … S. 433.
[119] Ibid. S. 433.
[120] Ibid. S. 434.
[121] См. подр.: Motté M. Auf der Suche nach dem verlorenen Gott … S. 118–142.
[122] Gernhardt R. Durch die Banken // Gedichte 1954–1997. Zürich. 1999. S. 392.
[123] Ibidem.
[124] Grünbein D. Homo sapiens correctus // Falten und Fallen. Gedichte. Frankfurt a. M. 1994. S. 76.
[125] Ibidem.
[126] Grünbein D. Physiognomischer Rest // Nach den Satiren …. Цит. по: Drawert K. Vorwort // Lagebesprechung … S. 68.

[127] См.: Kutsch A. Vorspiel // Der parodierte Goethe. Neue Texte zu alten Gedichten / A. Kutsch. Weilerswist, 1999. S. 7–8. Ср. также: Auf weißen Wiesen weiden grüne Schafe …. Об особенностях жанра пародии в поэзии XX в. см. также: Riha K. Lyrik-Parodien. Anmerkungen zu ihrer Kontinuität und Vielfalt im 20. Jahrhundert // Lyrik des 20. Jahrhunderts … S. 201–212.
[128] Kutsch A. Geschunden // Vorspiel // Der parodierte Goethe … S. 19.
[129] Гёте Й.В. Нашел. Пер. с нем. И. Миримского // Стихотворения. М., 2005. С. 351–352.
[130] П. от 25.04.2006. — ЛАТК.
[131] См.: Grünbein D. An Seneca. Postskriptum [zusammen mit: Seneca: Die Kürze des Lebens]. Frankfurt a.M., 2004; Antike Dispositionen. Aufsätze. Frankfurt a. M., 2005. К поэтике Д. Грюнбайна см. подр.: Köhn L. Den Teuren Toten: lyrische Historiographie bei Enzensberger und Grünbein // Von Celan bis Grünbein. Villeneuve d'Ascq Cédex, 1997. S. 133–156; Riedel W. Poetik der Präsenz: Idee der Dichtung bei Durs Grünbein // Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Tübingen. № 24. 1999. S. 82–105; Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. Köln , 2001; Woidich S. «[...] der Stoff, aus dem die Gedichte sind»: zur Poetik Durs Grünbeins. Erlangen; Nürnberg, 2001; Müller A. Das Gedicht als Engramm: memoria und imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins. Oldenburg, 2004; Die eigene und die fremde Kultur: Exotismus und Tradition bei Durs Grünbein und Raoul Schrott / D. Burdorf. Iserlohn, 2004.
[132] Богатый материал по трансформации сонетной формы в немецкоязычной литературной традициипредставлен в работах Т. Н. Андреюшкиной. См., в частн.: Этапы развития немецкого сонета. М., 2006.
[133] Hahn U. Stillständiges Sonett // Liebesgedichte. Stuttgart, 1993. S. 109.
[134] Verbeek L. Todtnauberg // Der neue Conrady … S. 1067.
[135] Pastior O. Wörtergruppenpalindron // Der neue Conrady … S. 921. Выделение наше. — *Т.К.*
[136] См., в частн.: Pfeiffer H. Oh Cello voll Echo. Palindromgedichte. Frankfurt a. M., 1992.
[137] Dreyer E.-J. SCHielfleiSCH. Meinedorfer Druck 33. Hamburg, 1995. Unpaginiert.
[138] Rarisch K.M. hvt alliterationssonett // Die Geigerzähler hören auf zu ticken… S. 72.
[139] Riha K. programm-sonett II // Was ist mit mir heute los? Moritaten, Sonette. Short Poems. Gießen, 1994. Цит. по: Der neue Conrady… S. 863.
[140] Binkele C. Wetterumbruch. Печатается по рукописи. — ЛАТК.
[141] Игра, основанная на контаминации разных значений лексемы schwindel.
[142] Pastior O. gliederwind ißt nebensonnen // Der neue Conrady … S. 920.
[143] Pastior O. Ballade vom defekten Kabel // Ibid. S. 919.
[144] Pastior O. Abendlied // Der neue Conrady … S. 920.
[145] См., в частн.: Pastior O. Kopfnuß Januskopf: Gedichte in Palindromen. München, 1990; Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. München, 1994; Villanella und Pantum: Gedichte. München, 2000.
[146] Pastior O. schleierschwanzphantom // Villanella und Pantum… S. 99. Выделение наше. — Т.К.
[147] Janz A. Печатается по рукописи. — ЛАТК.
[148] Jandl E. My own song // Aus dem wirklichen Prosa. München, 2002. S. 52.
[149] Печатается по рукописи. — ЛАТК.
[150] Rathenow L. Deutschland // Verirrte Sterne oder wenn alles wieder mal ganz anders kommt. Gedichte. Gifkendorf, 1995. S. 28.
[151] К анализу этого стихотворения см. подр.: Korte H. «Wenn ein staat ins gras beißt, singen die dichter» … S. 130.
[152] Drawert K. Vorwort // Lagebesprechung … S. 10.
[153] Ср. названия поэтических сборников: Stolterfoht U. Fachsprachen I–IX. Gedichte. Basel, Weil am Rhein, Wien, 1998 (2006); Fachsprachen X–XVIII … 2002; Fachsprachen XIX–XXVII … 2004. См. подр. анализ стихотворения на стр. 284–285 данной работы.
[154] Sartorius J. Minima Poetica: vom Machen von Gedichten und von der Macht der Poesie // Minima Poetica: für eine Poetik des zeitgenössischen Gedichts / J. Sartorius. Frankfurt a. M., 2003. S. 9.
[155] Braun M. «Vom Rand her verlöschen die Bilder»: zu Durs Grünbeins Lyrik und Poetik des Fragments // Durs Grünbein / H.L. Arnold. München, 2002. S. 13. Ср. также: Müller A. Ein erster Schritt, aber auch nicht mehr: eine Literaturzeitschrift über Durs Grünbein // literaturkritik.de. № 4. 2002. S. 102–104; Hennemann A. Die Zerbrechlichkeit der Körper: zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein. Frankfurt a. M. [u.a.], 2000.
[156] Ср.: поэтический цикл «Nach den Fragmenten» (Falten und Fallen: Gedichte. Frankfurt a. M. 1994. S. S. 55–56); эссе «Ameisenhafte Größe» (S. 13–17), «Mein babylonisches Hirn» (18–33) — в книге «Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen: Aufsätze 1989–1995». Frankfurt a. M., 1996).
[157] См подр.: Кудрявцева Т.В. Предисловие // Демут Ф. Циррозная страна. М., 2007. С. 7–13.
[158] Hensel K. Es war zu früh … // Bahnhof verstehen: Gedichte 1995–2000. München, 2001. S. 39.
[159] П. от 10.01.2002. — ЛАТК.
[160] Holz A. Revolution der Lyrik. Berlin, 1899. S. 27.
[161] Ibid. S. 24.
[162] Ibid. S. 44.
[163] Ibidem.
[164] См. подр.: Schultz H. Vom Rhythmus der modernen Lyrik: parallele Versstrukturen bei Holz, Rilke, Brecht, und den Expressionisten. München, 1970. S. 31–58; 74–92.
[165] Holz A. Revolution der Lyrik … S. 50.
[166] См. подр.: Кудрявцева Т.В. Арно Хольц: «революция в лирике». М., 2006. С. 86.
[167] Schumann B.U. Du weißt // Ein Himmel auf der Erde: Liebesgedichte. Schweinfurt, 2002. S. 59.
[168] П. от 18.08.2001. — ЛАТК.
[169] Lafleur S. rheinbar scheintot // Lyrik. Hamburg; Bremen, 2000. S. 12. Разбивка — по просьбе автора данной работы.
[170] П. от 18.08.2001. — ЛАТК.
[171] Lafleur S. Lyrik. Hamburg, Bremen, 2000. S. 9. Разбивка — по просьбе автора данной работы.
[172] Там же.
[173] Печатается по рукописи.

[174] Rautenberg A. verlangsamt in den Kieler Winter // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 162.
[175] П от 1.03.2002.
[176] Rautenberg A. die kugel // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 160
[177] Eifert M. Mohn // Tunnelfahrten / M. Eifert, G. Grimm-Eifert. Vechta-Langförden, 2001. S. 21. Разбивка М. Айферт — по просьбе автора данной работы.
[178] Grimm-Eifert G. Tropfender Strich // Tunnelfahrten … S. 139.
[179] Gräf D. des Vogels blauer Sariflügel // Westrand. Frankfurt a. M., 2002. S. 15.
[180] См., в частн., текст стихотворения «Рейнская дорожная песня» на стр. 177 данной работы.
[181] Hasselblatt D. Lyrik heute — Kritische Abenteuer mit Gedichten // Signum Taschenbuch № 201. Gütersloh, 1963. S. 216.
[182] Rarisch K.M. Teufelstrillersonett // Die Geigerzähler hören auf zu ticken … S. 110.
[183] См.: Hasselblatt D. Lyrik heute … S. 216.
[184] Rarisch K.M. Empor // Die Geigerzähler hören auf zu ticken … S. 98.
[185] Rarisch K.M. Humanae vitae// Die Geigerzähler hören auf zu ticken … S. 64. Jauche (из сорбск. jucha = бульон). Jauchzen — звукоподр. от juch! — средневерхненем.: juchezen — ликовать (Duden. In 10 Bdn. Bd. 7. … S. 294).
[186] Lafleur S. niederrhein // Neue Heimat … S. 52.
[187] Пример из текста на 177 данной работы.
[188] Winkler R. Okeanos // Neue deutsche Literatur. H. 6. 2002. S. 42. Широкое представление о многообразии графического оформления текстов дает, в частности, антология Т. Бройера «Без точек & запятых» («Ohne Punkt & Komma»). Богатый материал по использованию различных элементов графики содержится в журнале «Перспектива».
[189] П. от 20.04.04. — ЛАТК.
[190] П. от 1.04.2004. — ЛАТК.
[191] Wagner J. der veteranengarten // Guerickes Sperling. Berlin, 2004. S. 22–23.
[192] Свидетельство Я. Вагнера в п. от 12.10.2004. См. также görlitz // Guerickes Sperling. Berlin, 2004. S. 47–61.
[193] Holz A. Revolution der Lyrik … S. 26.
[194] Holz A. Das Werk …Bd. 10. … S. 534.
[195] Ibid. S. 66.
[196] Heine H. Buch der Lieder. XLIV// Sämtliche Schriften … Bd 1. … S. 130.
[197] Гейне Г. Избранные сочинения … Пер. А.К. Толстого. С. 68
[198] Heine H. Harzreise // Sämtliche Schriften … Bd 3. … S. 138.
[199] Heine H. Neuer Frühling. XLIV // Sämtliche Schriften … Bd. 7 … S. 319.
[200] Heine H. Buch der Lieder. Lyrisches Intermezzo // Sämtliche Schriften … Bd. 1. … S. 78.
[201] Ibid. S. 86.
[202] Строфа: Fehlt etwa einer vom Triumvirat, / So nehmt einen anderen Menschen, / Ersetzt den König des Morgenlands / Durch einen abendländschen была предназначена для 4 главы первого издания (Caput IV), однако в дальнейшем вырезана цензурой. См.: Heine H. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Band IV / M. Windfuhr. Hamburg, 1985. S. 100. Ср. также другие рифмы к слову Mensch: en monnaie de singe (Heine H. Nachgelesene Gedichte 1845–1856. // Sämtliche Schriften … Bd. 11. … S. 275); Niederländschen (Nachgelesene Gedichte 1845–1856 …Bd. 11. … S. 311).
[203] Считается чрезвычайно трудным найти рифму к слову «Mensch». Ср. стихотворение на стр. 280 данной работы.
[204] Rühmkorf P Auf ein rohes Herz // Komm raus! Gesänge, Märchen, Kunststücke. Berlin, 1992. S. 42.
[205] Цит. по: Rühmkorf P. «agar agar-zaurzaurim» … S. 20.
[206] Интервью с А. Рахманиной в передаче «Мосты» на радиостанции «Немецкая волна» 25.03.2006.
[207] См.: Benn G. Probleme der Lyrik … S. 28.
[208] П. от 3.04.2004. — ЛАТК.
[209] Drawert K. Vorwort // Lagebesprechung … S. 12.
[210] Benn G. Probleme der Lyrik … S. 28.
[211] Gernhardt R. Materialien zu einer Kritik der bekannten Gedichtform italienischen Ursprungs // Gedichte 1954–1997 … S. 116–117. Впервые напечатано: ZEIT-Magazin. № 14. 30.03.1979. S. 50.
[212] Schneider W. Lob der Form // Frankfurter Anthologie / M. Reich-Ranicki. Bd. 26. Gedichte und Interpretationen, Frankfurt a.M.; Leipzig, 2003. S. 191.
[213] См., в частн.: Enzensberger H.M. Leichter als Luft // Leichter als Luft. Moralische Gedichte. Frankfurt a. M., 1999. S. 37–38.
[214] Цит. по: Gelberg H.-J. «Wirf ein Wort in die Luft…» … S. 158.
[215] Gernhardt R. Herz in Not. Tagebuch eines Eingriffs in einhundert Eintragungen // Lichte Gedichte … S. 207–249.
[216] П. от 1.04.2004. — ЛАТК.
[217] П. от 31.03.2004. — ЛАТК.
[218] П. от 31.12.2001. — ЛАТК.
[219] П. от 1.04.2004. — ЛАТК.
[220] П. от 8.04.2004. — ЛАТК.
[221] См.: Wartusch R. Alle Vögel sind schon da: Zeichen im Schnee; Gedichte von Norbert Hummelt (2001, Luchterhand) // Frankfurter Rundschau. 28.7.2001. S. 20.
[222] Hummelt N. ich höre mich sagen // Zeichen im Schnee … S. 33.
[223] П. от 12.06.2005. — ЛАТК.
[224] П. от 1.04.2004. — ЛАТК.
[225] Arlt I. Der Dichter Fouqué // Musen und Grazien in der Mark. Bd 1. Berlin, 2002. S. 142.

[226] Стихотворение является частью рукописи Фуке, озаглавленной им как «Поэтический цветник» («Poetischer Blumengarten», созданной между 1822 и 1828 гг. Хранится городском архиве г. Бранденбурга. Там же имеется машинописная копия рукописи. Указанное стихотворение находится на 69 странице.
[227] Hartung H. Die Sache der Hände. Eine schüchterne Errinnerung // Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. H. 3. 1999. S. 326.
[228] Enzensberger H.M. Museum der modernen Poesie … S. 14
[229] См. подр.: Rühmkorf P. Anleitung zum Widerspruch // Strömungslehre I. Poesie. Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 215–251.
[230] Klopstock F.G. Die frühen Gräber // Der neue Conrady … S.235.
[231] Tieck L. Wunder der Liebe // Der neue Conrady … S. 361.
[232] Heine H. Zur Heimkehr // Sämtliche Schriften … Bd. 1. … S. 238.
[233] Цит. по: Rühmkorf P. Anleitung zum Widerspruch … S. 223.
[234] Holz A.Phantasus: verkleinerter Faksimiledruck der Erstfassung / G. Schulz. Stuttgart, 1978. S. 20.
[235] Rühmkorf P. Anleitung zum Widerspruch … S. 225.
[236] Heym G. Die Dämonen der Städte // Der neue Conrady … S. 588.
[237] Heym G. Die Schläfer // Das lyrische Werk / K. L. Schneider. München, 1977. S. 177.
[238] Rühmkorf P. Anleitung zum Widerspruch … S. 230.
[239] Цит. по: Rühmkorf P. Anleitung zum Widerspruch … S. 232
[240] Kaleko M. Kleine Havel-Ansichtskarte // Der neue Conrady … S. 641.
[241] Hardekopf F. Spleen // Der neue Conrady … S. 614.
[242] Rühmkorf P. Himmel abgespeckt // Gesammelte Gedichte. Reinbek b. Hamburg,1976. S. 7. Монгольфье — изобретатель воздушного шара.
[243] Rühmkorf P. Wiegen- oder Aufklärelied // Gesammelte Gedichte … S. 41.
[244] Rühmkorf P. Variation auf Klopstock „Dem Erlöser“ // Gesammelte Gedichte … S. 94.
[245] Rühmkorf P. Mondphasen, versetzt // Wenn – aber dann. Vorletzte Gedichte. Reinbek b. Hamburg, 1999. S. 47.
[246] Rühmkorf P. Aufwachen und wieder finden // Komm raus! … S. 159.
[247] Lüdenbach K.D. Magier Mond // Der Mond ist aufgegangen …S. 135.
[248] Jungheym H.J. Ausweglos // Der Mond ist aufgegangen … S. 141.
[249] Troppmann A. Sonntag // Der Mond ist aufgegangen … S. 149.
[250] Mödder G. Alter Mond // Der Mond ist aufgegangen … S. 180.
[251] Kade Th. Morgen der Mond // Der Mond ist aufgegangen … S. 209.
[252] Bydlinski G. Drei Mondlieder // Der Mond ist aufgegangen …S. 213.
[253] Doppagne B. mond – an den Mond // Der Mond ist aufgegangen … S. 231.
[254] Ratz H. Mond // Der Mond ist aufgegangen … S. 243.
[255] Löffel H. Nocturne // Spitzmündchens Rendezvous. ZEITschrift 2006. W. Hager. Stolzalpe, 2006. S. 151.
[256] Ibid. S. 152.
[257] Ibid. S. 152.
[258] Demuth V. Scheinsonate und wandernder Terminator // Der Mond ist aufgegangen … S. 230.
[259] Dittrich F. Lüstern wandert // Der Mond ist aufgegangen … S. 199.
[260] Degenhardt F.J. Dämmerung // Die Lieder. Essen, 2006. Цит. по: Glückwunsch, Genosse Franz Josef Degenhardt // Unsere Zeit. 1.12.2006. S. 13.
[261] Точный смысл может быть передан словосочетанием «луна, нагулявшая жир».
[262] Название стихотворения и одноименного песенного диска: Dämmerung. Essen, 2006. Eine CD. Ср. также: Lutz W. Allenfalls Dämmerung … — keineswegs Abgesang! Ein neues Album von Franz Josef Degenhardt // Unsere Zeit. 15.09.2006. S. 13.
[263] Nesch Th. Gebrochen Deutsch. Leverkusen, 1997. S. 30.
[264] Разбитая бутылка из-под алкоголя на асфальте ночью. Полная луна отражается в ее осколках.
[265] Schumann B.U. Sternstunde für den Mond // Herbstleuchten: Gesammelte Gedichte. Schweinfurt, 2005. S. 170.
[266] В немецком языке слово «солнце» — женского рода. На этом строится игра образов в стихотворении.
[267] См., в частн.: Susman M. Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart, 1910. S. 16.
[268] См., в частн.: Pestalozzi K. Die Entstehung des lyrischen Ich.: Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin, 1970. S. 342.
[269] Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur … S. 7.
[270] Ibid. S. 37.
[271] См. подр.: Brecht B. Neue Technik der Schauspielkunst // Gesammelte Werke / E. Hauptmann. In 20 Bdn. Bd. XVI. Frankfurt a.M., 1967. S. 711–771.
[272] Ibid. S. 269.
[273] Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur … S. 272.
[274] Krechel U. Liebe am Horizont // Nach Mainz! Darmstadt, 1977. S. 48.
[275] Borchers E. Utopischer Rat // Gedichte. Frankfurt a. M., 1976. S. 71.
[276] Krechel U. Wann werde ich aus Liebe sterben? // Technik des Erwachens: Gedichte. Frankfurt a. M., 1992. S. 17. См. подр.: Elm Th. Einleitung // Lyrik der neunziger Jahre … S. 31–34.
[277] Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur … S. 272. Имеется в виду переживание прошлых и будущих событий в си(ю)мультанном потоке сознания как новое временное восприятие. См. также: morgen von gestern heute – вчерашнее завтра=сегодня из стихотворения Ф. Демута (стр. 257 данной работы). Ср. окказионализм Г. Грасса «Vergegenkunft» (пронасущее): Grass G. Phantasie als Existenznotwendigkeit // Werkausgabe in 10 Bdn. Bd. 10. Darmstadt, Neuwied, 1987. S. 262. См. также: Добряшкина А.В. Гротеск в творчестве Грасса. Дисс. на соискание степени кфн. М., 2005. С. 8.
[278] Demuth V. Die Form des Gedichts … S. 137.
[279] Demuth V. Textrisiko // Schreiben Leben / R. Draghinescu. Ludwigsburg 2005. S. 68.

[280] Drawert K. Vorwort // Lagebesprechung … S. 11.
[281] Ibid. S. 10.
[282] Свидетельство Д.М. Грефа в п. от 15.01.2002. — ЛАТК.
[283] Demuth V. Textrisiko … S. 71.
[284] Ibidem.
[285]Drawert K. Vorwort // Lagebesprechung … S.11.
[286] П. от 15.01.2002. — ЛАТК.
[287] Gräf D.M. -mücken-// Westrand. Frankfurt a. M., 2002. S. 15–16.
[288] Пассаж с «ежом» — фраза, произнесенная Гитлером после капитуляции Паулюса, возмущенным тем, что немецкие генералы сдались, вместо того, чтобы драться до последней пули и пойти в ад. — Объяснение автора стихотворения в п. от 03.01.2002. — ЛАТК.
[289] Раттенхубер, Тодт — известные нацисты из окружения Гитлера. Обыгрывается семантика Ratten — крысы, Todt — смерть, мертвый. Дядя Вольф — одно из прозищ Гитлера, данное ему в семье Р. Вагнера.
[290] П. от 03.01.2002. — ЛАТК. К проблеме соотношения внеличностного и субъективного начала в современной поэзии см. также: Block F.W. Beobachtung des «ICH»: zum Zusammenhang von Subjektivität und Medien am Beispiel experimenteller Poesie. Bielefeld, 1999.
[291] Grünbein D. Erklärte Nacht // Erklärte Nacht. Frankfurt a.M., 2002. S. 145.
[292] Geist P. Überschüsse, Symptome, Mythen … S. 12.
[293] Drawert K. Die Lust zu verschwinden im Körper der Texte // Rückseiten der Herrlichkeit: Texte und Kontexte. Frankfurt a.M., 2001. S. 129.
[294] Ibidem.
[295] Domin H. Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1997. S. 28.
[296] Hahn U. Poesie und Vergnügen — Poesie und Verantwortung. Heidelberg, 1994. S. 31.
[297] Neumann P.H. Die allegorische Spinne // Pfingsten in Babylon. Gedichte. Salzburg; Wien, 1996. S. 25.
[298] Holz A. Das Buch der Zeit: Lieder eines Modernen … S. 12.
[299] Ibid. S. 28.
[300] Holz A. Buch der Zeit: Lieder eines Modernen … S. XVI
[301] Holz A. Das Buch der Zeit ... S. 10.
[302] Benn G. Probleme der Lyrik … S. 38.
[303] Braun M. Ganz kleine Verschiebungen … S. 212; Bender H. Nachwort // Was sind das für Zeiten … S. 246.
[304] В частн.: Augsburger Friedenssamen. Eine Anthologie in Wort und Bild / B. Rakic, Vechta-Langförden, 2004; Von einem Land und vom andern … . См. также следующее примечание.
[305] Ср., в частности проблемно-тематический спектр в поэтических антологиях разных издательств: «Реклам» — Die vier Jahreszeiten. Gedichte / E. Kleβmann (1991); Heimkehr. Neue deutsche Lyrik zum Thema Heimkehr. Hockenheim (1994); Zum Glück. Wege und Umwege / J. Zirfas (1994). Von der Ehe. Erzählungen, Gedichte, Traktate / W. Münz (1994); Deutsche Naturlyrik. Vom Barock bis zur Gegenwart / G.E. Grimm (1995); Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen / F.R. Max, E. Kleβmann (1995); Über Musik. Gedichte, Erzählungen, Betrachtungen / E. Kleβmann (1996); Jahrhundertgedächtnis. Deutsche Lyrik im 20. Jahrhundert …; Berlin, mit deinen frechen Feuern. 100 Berlin-Gedichte / M. Speier (1997); Blätter zusammengeweht. Gedichte und Bilder / U. Namislow (1998); Blumen auf den Weg gestreut. Gedichte / H. Wunderlich (1998); Großstadtlyrik / W. Wende (1999); Morgenstund und Mitternacht. Gedichte für alle Tageszeiten / E. Polt-Heinzl, Ch. Schmidjell (1999); Fünfzig erotische Gedichte / H. Fröhlich (2000); Glaube, Zweifel, Hoffnung. Religiöse Gedichte aus Vergangenheit und Gegenwart / D. Jaegle (2000); Blaue Gedichte / G. Sander (2001); Diese Rose pflück ich dir. Die schönsten Rosengedichte / H. Wunderlich (2001); Engel. Gedichte aus allen Sphären / A. Wüstner (2001); Frühlingsgedichte / E. Polt-Heinzl, Ch. Schmidjell (2001); Herbstgedichte / E. Polt-Heinzl, Ch. Schmidjell (2001); Sommergedichte / E. Polt-Heinzl, Ch. Schmidjell (2001); Wintergedichte / E. Polt-Heinzl, Ch. Schmidjell (2001); «Ландпрессе» — Der Mond ist aufgegangen. deutschsprachige Gedichte mit Mond vom Barock bis zur Gegenwart / A. Kutsch (1995); Der parodierte Goethe …; Städte. Verse. Deutschsprachige Großstadtlyrik der Gegenwart / A. Kutsch (2002). «Антон Лайтнер» — Göttlicher Schein. Heilige Gedichte (2001); Politik+Poesie. Gedichte gegen Gewalt (2002); Lunas kleine Weltrunde. Das Mondkarussell der Poesie (2002); Heiß auf dich. 100 Liebes-und Lockgedichte (2002).
[306] Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur … S. 46.
[307] См.: Grimm E. Das Gedicht nach dem Gedicht: über die Lesbarkeit der jüngsten Lyrik // Deutschsprachige Gegenwartsliteratur: wider ihre Verächter … S. 287–311.
[308] См. подр.: Bleutge N., Leitner A.G. Sprach-Räume mit der Stimme gestalten … S. 72.
[309] Lafleur S. bei murat // fresse.verse. Köln, 1999. Unpaginiert.
[310] Турецкая закусочная.
[311] Ср. стихотворение Б. Папенфуса на стр. 83данной работы.
[312] Rarisch K.-M. Anti-Sonett // Die Geigerzähler hören auf zu ticken … S. 71. Выделение наше. — Т.К. Ср. стихотворение Р. Гернхардта на стр. 251 данной работы. Курсивом выделены места, не совпадающие с оригиналом и составляющие основу контроверзы.
[313] Stolterfoht U. immer stärkere lesergehirne bedrohen die wirkmacht der dichtiung // Diapason… S. 170–171. Перевод с немецкого — Б. Замеса. К сожалению, переводчик не владеет русским языком в той степени, чтобы на основании перевода читатель мог адекватно оценить оригинал.
[314] Löffel H. Bemerkungen zum modernen Gedicht. Цитируется по рукописи. — ЛАТК. Ср. также: Block F.W., Horch H.O. Großstadt, Technik, Industrie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Ein literaturhistorischer Längsschnitt vom Naturalismus bis zur Gegenwart am Leitfaden eines zentralen Motivfeldes. Kassel, 2000.
[315] Demuth V. Landstück. Standfotos // Durch Halden. Weilerswist, 1996. S. 33.
[316] Löffel H. Im Wald. Печатается по рукописи. — ЛАТК.
[317] Löffel H. Eine Wolke sein. Печатается по рукописи: :п. Х. Лёффеля от 27.01.2003 —ЛАТК
[318] Облако — один из излюбленных вечных образов в современной немецкой поэзии. Ср. у Х. Домин: Ein Mandelbaum sein / eine kleine Wolke / in Kopfhöhe über dem Boden (Wahl // Der Baum blüht trotzdem … S. 12.).

[319] Demuth V. Textrisiko … S. 70.
[320] Ibid. S. 78.
[321] Demuth V. Die Form des Gedichts … S. 140.
[322] Demuth V. Textrisiko … S. 75.
[323] См., в частн.: Warnecke R. Kurswechselparade eines Intellektuellen. Konsequent inconsequent: Hans Magnus Enzensberger // Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur … S. 97–105; Colombat-Didier F. La situation poétique de Peter Rühmkorf …; Tae-Ho Kang. Poesie als Kritik und Selbstkritik: Hans Magnus Enzensbergers negative Poetik. Inaugural-Diss. Wuppertal, 2002..
[324] См. следующий параграф.
[325] П. от 14.09.2004. — ЛАТК.
[326] П. от 3.02.2003. — ЛАТК.
[327] Malkowski R. Dreizehn Arten das Gedicht zu betrachten … S. 20.
[328] Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In 8 Bdn. Bd. 5. Mannheim; Leipzig, 1994. S. 2463. Ср. также: Das Fremdwörterbuch // Der Duden in 10 Bdn. Bd. 5 … S. 548.
[329] Фирма по изготовлению пианино. Обыгрывается семантическое наполнение слова: böse — злой, dorf — деревня.
[330] Контаминация: скоро (bald).
[331] Начало слова «heureca» — эврика
[332] Pastior O. O-Ton «Automne» — Linguistikherbst // Südostdeutsche Vierteljahresblätter. München, 1996. S. 265.
[333] Греческое восклицание.
[334] Название буквы L в греческом алфавите.
[335] Wilms J. Fünftes doppeltes Akrostichon // Zirkular am Zeitsrand. 2001. №5. S. 5. Выделение наше. — Т.К.
[336] См.: Malkowski R. Dreizehn Arten das Gedicht zu betrachten … S. 21.
[337] Demuth V. Textrisiko … S. 81.
[338] Claudius M. Abendlied // Der neue Conrady … S. 244.
[339] Kirsten W. September am Ettersberg // Lyrik der neunziger Jahre … S. 88.
[340] Rubcov N. In der Stube // Komm, Erde: Gedichte. Schweinfurt, 2004. S. 33.
[341] Kunert G. Traum von Stephan Hermlin // Nachtvorstellung. München, 1999. S. 21.
[342] Demuth V. Textrisiko … S. 72.
[343] Ibidem.
[344] См. текст стихотворения на стр. 121 данной работы.
[345] Müller-Seidel W. Probleme der literarischen Wertung. Stuttgart, 1965. S. 44.
[346] Benn G. Probleme der Lyrik … S. 57.
[347] Löffel H. Bemerkungen zum modernen Gedicht. Цитируется по рукописи. — ЛАТК.
[348] Brecht B. Erinnerung an die Marie. A. // Gesammelte Werke … Bd. 8. … S. 232.
[349] Biermann W. Von mir und meiner Dicken in den Fichten // Alle Lieder … S. 158.
[350] Vogelweide Walter von der. Under der linden // Der neue Conrady … S. 109.
[351] Gräf D. M. Die struppige Schöne // Treibender Kopf: Gedichte. Frankfurt a.M., 1997. S. 71. Курсивом автор выделяет места, произносимые при декламации менее выраженно.
[352] См.: Brecht B. Gedichte 1913–1926 // Gesammelte Werke … Bd. 8. … S. 232.
[353] Drawert K. Vorwort // Lagebesprechung … S. 10.
[354] Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In 8 Bdn. ... Bd. 5. S. 2381.
[355] См.: Meier Ch. Einführung // Sprache in Not? Zur Lage des heutigen Deutsch / Ch. Meier. Göttingen, 1999. S. 7.
[356] См. подр.: Drews J. Auf dem Weg zum Denglisch. Wieviel Angloamerikanisch verträgt die deutsche Sprache? // Sprache in Not? Zur Lage des heutigen Deutsch / Ch. Meier. Göttingen, 1999. S. 15–31.
[357] Mejstrik K. Deutsches Dilemma // Flaschenzug … S. 118.
[358] П. от 12.12.2002. — ЛАТК.
[359] Toys T. de (TR)AN(SK)AL(YPSE). Печатается по рукописи. — ЛАТК.
[360] Demuth V. Textrisiko … S. 80.
[361] Demuth V. Sektor A/B // Bits and Bones. Köln, 2001. S. 17.
[362] Die Wahrheit ist grauenerregend: der Dichter Paul Wühr im Gespräch mit Thomas Combrink über seine poetischen «Teigwaren» // www.titel-magazin.de. 19.07.2004.
[363] Malkowski R. Dreizehn Arten das Gedicht zu betrachten // Akzente. 2001. H. 1. S. 22.
[364] Ср. в этой связи: Вебер В. Что западный читатель ждет от русской литературы? // Иностранная литература. 2005. №7. С. 239–249.
[365] Verschlüsselt // Trausch Ch. Kamillensträuße … S. 34.
[366] Malkowski R. Dreizehn Arten das Gedicht zu betrachten … S. 19.
[367] Rarisch K.M. Deepblue // Der Nachgeborene — Redensartigkeiten und Sonette. Hamburg, 2000. Unpaginiert.
[368] Ibidem.
[369] Ibidem.
[370] Ibidem.
[371] Ibidem.
[372] Ср. анализ этого стихотворения в переписке между Р. Вольлебеном и К.М. Раришем на сайте в сети Интернет: www.fulgura.de.
[373] Ibidem.
[374] Stolterfoht U. Muttersprache 1968 / 2: sterbeverein ernst mach // Das verlorene Alphabet … S. 98.
[375] П. от 23.01.2002. – ЛАТК.
[376] Данные опроса 100 респондентов разных возрастов. — ЛАТК. Ср. также соотношение стихов в антологии «Новый Конради»: античные мотивы и образы фиксируются у всех без исключения поэтов.

[377] Стихи, в которых так или иначе пристутствует Гёльдерлин, можно встретить у 50% авторов. (Выборка из антологии ««Новый Конради». См. также: Helden wie Ihr. junge Schriftsteller über ihre literarischen Vorbilder / J.J. Becker, U. Janetzki. München, 2000; Wirtz Th. Verwirrung der Zöglinge // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 9.10. 2000. S. 50.
[378] Gernhardt R. Klappaltar. Frankfurt a. M., 2005. S. 89. Ср. также стихотворение «IV. Vorsatz» (Gen Italien will ich reisen / Um im Schatten der Zypressen / Deutscher Nebel, deutscher Händel, / Deutscher Knödel zu vergessen. // In dem Herzen der Toscana / Will vom Deutschtum ich genesen). S. 14. О месте Гёте, Гейне и Брехта в творчестве Р. Гернхардта см. также: Möller J. David und Goliath: Robert Gernhardt mißt sich an Heine, Brecht, Goethe // literaturkritik.de. № 5. 1999. S. 47–49.
[379] П. от 1.09.2001. — ЛАТК.
[380] Gernhardt R. Mondaufgang // Klappaltar … S. 43. Ср. также: Vom Klebstoff (Folgenreiches Feigenpflücken! / Zähes Harz an beiden Händen / Zwingt mich nach genoßner Süße / im Parabelton zu enden). S. 52.
[381] Hühn W. freude // Unsere Zeit. 27.04.2007. S. 13.
[382] См.: Hitliste der Jahrhundertdichter: die wichtigsten Dichter des 20. Jahrhunderts // Das Gedicht. 1999.2000. № 7. S. 102.
[383] См., в частн.: An Maurice Maeterlinck: Exterieur; An Arthur Rimbaud: Der Pasquillant // Arndt M. von. Asrael … S. 49–52; Tristan Corbière: Still-Leben … S. 87; Rubén Darío: Lichtwärts die mysteriöse Rose … S. 93.
[384] П. от 16.01.2006. — ЛАТК.
[385] Maier G. Der Sound der Ode: ein Gespräch mit Urs Allemann // ff. Südtiroler Wochenmagazin. 9.09.2004. S. 52.
[386] Ibidem.
[387] П. от 18.03.2006. — ЛАТК.
[388] Gernhardt R. XVI. St. Heine // Klappaltar … S. 30. Ср. также: V. Er beginnt die Lektüre (S. 14), XVII. Epilog in Frankfurt (S. 30).
[389] Ф.Й. Раддац (1931) — известный немецкий публицист, писатель и издатель.
[390] Gernhardt R. IV. Vorsatz // Klappaltar … S. 14.
[391] Rühmkorf P. Magie in den Massenmedien // «agar agar-zaurzaurim» …S. 24.
[392] Rarisch K.M. Über eigene Sonette … S. 117.
[393] Ibid. S. 114.
[394] Demuth V. Textrisiko … S. 75.
[395] Demuth V. Animation // Durch Halden, Landpresse Verlag, Köln, 1995. S. 37 .
[396] Безвременно ушел из жизни в 1993 г.
[397] Ср., в частн.: Weil ich am Flussufer arbeite, Gu Cheng (Bits and Bones, Landpresse Verlag, Köln 2001. S. 10), Verlandete Routen (Ibid. S. 11).
[398] Malkowski R. Dreizehn Arten das Gedicht zu betrachten … S. 21.
[399] П. от 6.06.2002. — ЛАТК.
[400] Murray L. Die Liebe zur Poesie: die Dichtung entwickelt sich nicht, sie breitet sich aus // Neue Zürcher Zeitung. 30.04.2004. S. 80.

Глава 4. Востребованность поэзии в современном немецком обществе

На вопрос рабочей анкеты, важна ли поэзия для духовной жизни человека, 100% респондентов дали положительный ответ, как бы подписавшись под словами Й. Зарториуса: «Стихи должны быть приближены к читателям, как электричество и бензоколонки»[1]. Тем более ощутимым оказывается разрыв между оценкой и реальной ролью поэзии в современной Германии. Любителей стихов за пределами цеха профессионалов едва ли больше, чем самих авторов. К.М. Рариш с горечью констатирует: «Для духовной жизни 99,99% людей поэзия не имеет никакого значения»[2]. «Мой сосед — мясник в стране мыслителей, и он заявляет: я живу в Германии, но поэзия для меня пустой звук»[3], — подтверждает эти слова примером из жизни другой поэт.

Среднестатистический немецкий читатель может, не задумываясь, назвать не более двух-трех имен современных немецкоязычных поэтов[4]. Эта тенденция характерна и для участников самой литературной сцены. Один из поэтов-респондентов, хорошо ориентирующийся в современной немецкой поэзии, среди самых известных мог припомнить П. Рюмкорфа, П. Вюра, В.Х. Фрица, Р. Гернхардта, Д. Грюнбайна и Р. Хауфса.

Согласно итогам опроса среди жителей ФРГ, проведенного в 2000 г. «Фондом чтения», «Союзом немецких книготорговцев», Министерством науки и образования Германии и журналом «Шпигель», число немцев, которые читают ежедневно, снизилось с 16% в 1992 г. (время проведения предыдущего аналогичного исследования) до 6% в 2000 г. Чтение беллетристики вообще, а поэзии, в частности, представляется необходимым лишь для трех из каждых десяти жителей ФРГ. Причём, это не означает, что опрошенные читают. 28% населения ФРГ не испытывает потребности в чтении художественной литературы[5]. По субъективным оценкам Х.М. Энценсбергера, современную поэзию читают не более 1354 человек. Эта статистика основана на его личном опыте, согласно которому соотношение продаваемых и раздариваемых поэтических сборников составляет 34:1000[6].

По данным В. Тишера, руководителя одного из самых известных литературных сайтов в сети Интернет «Литературкафе» («Literaturcafé»), его ежедневно посещают 4500 пользователей, причем эта цифра постоянно растет. Так, в 2002 г. число посетителей составляло 4000. Но даже если учесть, что контингент каждый день меняется (к сожалению, подобная

статистика на сайте отсутствует), то в год эта цифра составит 1,6 миллиона человек, т.е. из 37 миллионов пользователей сети Интернет лишь 4,3% интересуются поэзией.

Главной причиной служит то обстоятельство, что удовлетворение духовных потребностей не осознается большинством людей как экзистенциально необходимое проявление жизни. Еще Гейне, задавая себе вопрос, что побуждает читателя браться за книгу, в свойственной ему манере горького сарказма так ответил на этот вопрос: «Это тысячеголовое чудовище берется за книгу лишь для того, чтобы убить время и облегчить себе пищеварение!»[7] Символично высказывание председателя Общества германо-венгерской дружбы (профессора экономики) по поводу предложения известного поэта из бывшей ГДР Г. Дайкке продолжить некогда прерванную работу по изданию переводов венгерской поэзии: «Поэзия — удел визионеров. Она не вписывается в общество развлечения»[8]. Перефразируя слова Гейне, Х. Лёффель так отзывается об участи своих собратьев по перу: «Если бог хочет кого-то наказать, он делает его поэтом»[9].

Причины низкой культуры чтения в немалой степени кроются в общей тенденции к вытеснению печатных изданий аудиовизуальными СМИ, не требующими от потребителей информации активного включения работы мозга в процесс восприятия[10]. Литературный критик и писатель Э. Хайденрайх с сожалением отмечает нежелание аудиовизуальных, в частности, телевизионных СМИ использовать свои технические возможности (в первую очередь большой охват аудитории) для пропаганды словесного искусства и привития любви к литературе[11]. О невостребованности поэзии в эпоху массовых коммуникационных технологий — стихотворение ХЕЛЯ «Автогенные сонеты»:

Das feld der poesie wird immer schmaler, als hätten wir es erbgeteilt verloren an internetparzellenprospektoren, es GEO fotografen überlassen[12].	Поэзии пространство узким стало, как будто мы наследство растеряли, отдав его на откуп интернету.

Одна из причин недостаточного внимания к поэтическому жанру — отсутствие эффективных методик по привитию любви к литературе вообще,

а к поэзии в частности, среди населения, прежде всего, школьников и молодежи. Работа (организация чтений в школах, библиотеках и пр.), проводимая в этом направлении многочисленными клубами любителей чтения и фондами («Лезе Арт» — «Lese Art», «ЛезАрт» — «LesArt», «Лезен» — «Lesen», «Фридрих Бёдекер Крайс» — «Fridrich Bödeker Kreis» и др.) оказывается малоэффективной, поскольку проводится по принципу «навязанной услуги»: подобные мероприятия включаются в планы работы учителей словесности. Школьник лишен права выбора; расширение литературного кругозора осуществляется без учета индивидуальных склонностей учащихся. Недавнее нововведение — проведение чтений в местах большого скопления детей, как-то: рестораны сети «Макдональдс» либо залы игровых автоматов, — призваны соединить «приятное с полезным», другими словами, восполнить недостаток духовной атмосферы в подобных заведениях[13].

Издатель и учитель словесности Х. Айзель уподобляет культурный ландшафт современной Германии мельницам, с которыми борется Дон Кихот. Гуманитарное образование, по его словам, переживает кризис. «В техногенном обществе утрачивается не только культура речевого общения: поражает низкий уровень владения родным языком даже среди образованной части населения»[14]. По результатам тестирования навыков чтения у школьников, регулярно проводимого в рамках международной программы «Пиза» («Pisa»), немецкие учащиеся в 2000 г. оказались на 25 месте, а по некоторым позициям — на предпоследнем (31). Для сравнения: Австрия — на 12 месте, Швейцария — на 20-ом[15]. Ситуация не претерпела изменений и в последующие годы. «В подобной ситуации, — полагает Х. Айзель — осознание большинством населения того факта, что язык может выполнять и эстетическую функцию, просто невозможно»[16].

Типичные черты среднестатистического немецкого потребителя культуры воплотил один из читателей-респондентов, по образованию — дипломированный инженер. Отметив большое значение поэзии в духовной жизни человека, назвав в числе известных и любимых писателей Гёте и Шиллера, он объяснил отсутствие у него тяги к чтению стихов нехваткой свободного времени. На вопрос, о чем может идти речь в уже анализировавшемся стихотворении «Deepblue»: «Многие карлики мнят: Не вышли / Мы телосложением и не породисты, / но берем числом и массой», ответил: «О Белоснежке и семи гномах».

Равнодушие к современной поэзии не в последнюю очередь обусловлено низким качеством массовой литературной продукции. Взяв за основу анализа и подвергнув уничи-

жительной критике антологию Х. Бендера «Что это за времена», Х.М. Энценсбергер в 1989 г. подвел своеобразный итог развитию поэзии в ФРГ в 1980-е гг. Согласно вынесенному им вердикту, она переживала сильнейший упадок. Поэт выразил это в терминах «вседозволенность, посредственность, пустота содержания и формы»[17]. Несколько месяцев спустя, а именно 10 октября 1989 г., литературный критик Ф. Ширрмахер статьей «Идиллии в пустыне или сдача позиций метрополии: техника выживания современной немецкой литературы в конце восьмидесятых годов» положил начало аналогичной дискуссии в отношении современной западногерманской прозы[18].

Несмотря на полемичную заостренность, выводы Энценсбергера имеют под собой реальную почву: он противопоставляет литературу застойной эпохи правления Х. Коля конца 1980-х гг., резко контрастировавшей с ней яркой поэзии «бунтарей» 1960-х и «певцов повседневности» 1970-х гг.

Похожая характеристика поэзии 1980-х гг. содержится и в статье Х. Корте «На протоптанной тропе»[19] Симптоматично, что острие критики составителя антологии Т. Эльма «Процессы кристаллизации. Немецкие стихи восьмидесятых годов» («Kristallisationen. Deutsche Gedichte der achtziger Jahre. Stuttgart, 1992») направлено и против самого Энценсбергера — как представителя «поколения эпигонов постмодернистской эпохи и предвестников очередного апокалипсиса»[20].

Известные поэты старшего и среднего поколения 1980-х (Кунерт, Хертлинг, Хартунг, Крюгер, Рюмкорф — ФРГ, Браун, Чеховский, Эндлер, Кирстен — ГДР) не выдерживают, по мнению Х. Корте, конкуренции с вершиной айсберга, которую заняли утвердившие себя на литературном Парнасе О. Пастиор и Г. Гернхардт[21], а также «социально ориентированные авангардисты»[22] (Т. Эльм) Т. Клинг, Б. Паппенфус-Горек, С. Андерсон. Примечательно, что молодой Грюнбайн еще не замечен упомянутыми выше литературоведами.

За прошедшие с того времени годы ситуация не претерпела существенных качественных и количественных изменений. Так, из 49 авторов антологии Т. Эльма «Процессы кристаллизации» 33 остались репрезентативны для следующего поэтического десятилетия. В антологии «Поэзия девяностых годов» в поле зрения составителя попадают поэты старшего поколения Д. Ник, Х. Домин, Р. Гернхардт, по какой-то причине оказавшиеся неактуальными для литературного процесса предшествующего периода, а также молодые (М. Байер, А. Остермайер, Д. Петерсдорфф) и не очень молодые (У. Дреснер, К. Драверт,

Д. Грюнбайн, К. Хензель, К. Кивус, У. Крехель, Б. Олешински, Й. Зарториус, В. Зёлльнер). Эти поэты, наиболее ярко, по мнению Т. Эльма, демонстрируют эволюцию поэзии в рамках того же водораздела, что был обозначен им в отношении этого жанра для 1980-х гг. (поэзия переживания и транзитная поэзия)[23].

«Поэзия в Германии теряет форму и содержание»[24], — констатирует одна из старейших представительниц этого жанра, Д. Ник, интуитивно характеризуя литературу «мейнстрим», определяющим критерием которой служит имя автора, а не достоинства конкретного произведения. Возникает парадоксальная ситуация. С одной стороны, главная цель автора — напечататься и быть узнанным, с другой — полное пренебрежение к читателю.

Несмотря на декларирование государством соединения интересов рынка и культуры[25], рыночные интересы превалируют и в сфере сбыта интеллектуальных продуктов. Как правило, государство не вмешивается в рыночное ценообразование. Правда, книжный рынок — исключение из этого правила. Чтобы защитить от монополистов малые предприятия книготорговли и книгоиздания, обеспечить их конкурентоспособность и доступность для потребителя, используется механизм ценового регулирования[26]. И все же книги рассматриваются в первую очередь как продукт издательской индустрии и делятся на те, что «идут», и те, что «не идут». При оценке и отборе художественного произведения главным критерием для издательства служит потенциальная прибыльность товара: раскупится — не раскупится[27]. Один из молодых поэтов-анархистов рассматривает литературу «последним бастионом на пути установления абсолютного капитализма»[28].

В качестве отличительных черт рыночной литературы отмечаются ее «реалистичность, оптимистичность, жизнерадостность, сексуальность и дидактичность» (М. Хагедорн)[29]. По мнению Й.-Ф. Шинкеля, отсутствие содержательной глубины, поверхностность возводятся в ранг художественного стиля. Массовая книжная продукция кишит отсутствием всякого понятия о литературном ремесле. По-настоящему талантливых писателей можно пересчитать по пальцам. В потоке безымянных и именитых литераторов мейнстрима они выглядят «динозаврами». В качестве примера приводится Г. Грасс, вынужденный, как полагает Шинкель, делать работу молодых: непринципиальные и неразборчивые в суждениях, они в своем большинстве в погоне за успехом, известностью, деньгами приспосабливаются к условиям, которые диктует рынок, боясь высказать собственное мнение. Об этом говорит и журналистка К. Фишер в статье, посвященной бардам К. Веккеру и

Х. Вадеру: «В силу недостатка в Германии заметных политических бардов молодого поколения […] певцам 1970-х […] не остается ничего другого, как распроститься с заслуженным отдыхом»[30]. Отсутствие гражданской позиции, прежде всего, среди литераторов мейнстрима, волнует поэтессу К. Трауш (1934). В отличие от многих именитых ровесниц (С. Кирш, Д. Ник, Е. Штриттматтер и др.), ограничивающих в последние годы свое творчество темами и проблемами личного либо обобщенно философского плана, лирический диапазон Трауш становится с годами шире и глубже. Наградой за это — неизменная признательность земляков. Мало кто собирает на чтения столько поклонников, сколько может вместить средних размеров протестантская церковь[31]. Однако результаты подвижнической работы поэтессы в масштабах всего литературного поля Германии остаются все же исключением, достойным подражания.

Свое отношение к засилью в литературе рыночной идеологии недвусмысленно выразил Л. Хариг:

Hier herrscht das Marktgesetz.
Der Kunstverstand der Meute
als Kern der Spasskultur – erzwingt die Überwindung
der Imagination. Infolge von Erblindung

gibt's niemand, der erklärt, was uns die Welt bedeute.
Das Marketing nimmt sich die Poesie zur Beute,
erwirkt zum Boom des Kitschs den Fall der Buchpreisbindung.
Vorbei die schöne Zeit mit Wagnis und Erfindung,

der Dichtung Ausverkauf: Im Ramsch, da steht sie heute!
Der Druck des Kapitals macht alles eins und gleich.
Doch Vielzahl brauchen wir, sie ist ein Zaubermittel,
heißt es bei Hofmannsthal in einem Buchkapitel…[32]

Здесь рынок правит бал.
Искусство — в лапах клики,
культурный шоу-бум воображенье
душит. Всех ослепил,

никто сказать не может, зачем живем.
Маркетинговый план – ловушка для поэтов,
халтура – протеже дешевого обмана.
Дерзаньям места нет

на бойкой распродаже поэзии!
Всё капитал сравнял и подавил.
Нам нужно волшебство разнообразья,
как Гофмансталь сказал в одной из книг…

О несовместимости законов рынка с природой искусства говорит и молодая поэтесса из г. Карлсруэ К. Раймерт:

Macht endlich Mut
Unserer Unluft
Zeit ist Kunst
Kunst ist knapp und
Mit Geld kann man
Nicht über uns reden[33]

Вселите, наконец, мужество
в нашу душную атмосферу
время – искусство
искусства мало и
с помощью денег о нас
говорить нельзя.

Симптоматична пессимистическая оценка атмосферы торгашества, в которой творят нынешние писатели и поэты, в стихотворении Р. Штольца «Бит»:

Da sah ich die Kunst: ein Turm aus Schrott.
Drumherum lungerten Warengruppen.
Ich sah wie Kontrakte sich schlossen.
Ich ging gespenstisch um in vertrauten Ketten.
Wieder trat die Utopie hart ein.
Happyendverbraucher sah ich
und ging rasch zum Bäcker[34].

Тут увидел я искусство: башню из металлолома.
Вокруг томились от безделья товары.
Я видел, как заключались контракты.
Призраком кружил в родных цепях.
Утопии жестокой пленник.
Увидел потребителей «happyend»
и поспешил в булочную.

В «Краткой истории немецкой литературы» Х. Шлаффера, значение поэзии как цельного культурно-мировоззренческого комплекса в этом отношении полностью обесценивается: «Росту популярности комических сочинений Яндля или Гернхардта служит, по-видимому, желание читателя хотя бы на миг избежать обязанности читать серьезную литературу. При отсутствии постоянной угрозы принудительного приобщения к эстетике сопротивления Петера Вайса или к дешифровке стихов Пауля Целана греховная страсть к поэтическому абсурду была бы меньше»[35].

Если для публикации издатели выбирают из богатого поэтического ассортимента выбирают в среднем произведения 20% поэтов (цифра получена на основе сравнения общего количества пишущих и членов Союза немецких писателей), то простые читатели ограничиваются 0,15%. Так, на вопрос анкеты «Любимое стихотворение», размещенной на сайте «Литературкафе» в период с 16 апреля по 8 мая 2002 г., было получено 43 ответа. Среди современных поэтов выбор пал на Г. Грасса, Р. Гернхардта, П. Рюмкорфа, К. Кролова, Е. Штриттматтер. В рубрике «Поэзия» с 1 июля 2000 г. по 29 апреля 2002 г. зафиксировано 240 откликов. Из них лишь 8 посвящены современным поэтам: Х.-Э. Венцелю, С. Кирш, Х.М. Энценсбергеру, Х. Домин, Э. Борхерс, Р. Гернхардту, Р. Экснеру, Н. Хуммельту. Читатели проявляют живой интерес и к творчеству Д. Грюнбайна, причем порой оценки читателей диаметрально противоположны.

На полках книжных магазинов г. Бибераха (ФРГ) в октябре 2003 г., кроме поэтических антологий, изданий классиков и местных поэтов, пишущих на диалектах, нам удалось обнаружить сборники стихов У. Хан, Р. Гернхардта и П. Рюмкорфа. Примечательно, что при общей невостребованности поэзии в современном немецком обществе региональная литература, главным образом, стихотворные сборники на диалектах, занимает 20% (цифра получена в результате проведенного нами анализа книжной продукции в магазинах г. Бибераха в октябре 2003 г.) от общего числа беллетристики. Как правило, их авторы — поэты старшего поколения, для которого характерны связанные с малой родиной ностальгические чувства к своему прошлому.

О том, какая литература пользуется спросом, можно судить по продажам тех или иных произведений. Совокупный тираж сборника Х. Калау «Ты. Стихи о любви» («Du. Liebesgedichte», «Ауфбауферлаг») с 1971 по 1997 гг. составил приблизительно 148 000 экземпляров, с 1997 по 2002 г.г. — около 23 000[36]. Тиражи произведений Е. Штриттматтер

(«Ауфбауферлаг»), включая прозу, составили с 1973 г. примерно 500 000 экземпляров. По мнению редактора издательства А. Гизеке, причина успеха поэтессы кроется в том, что она понятно пишет о том, что близко и знакомо читателям. По той же причине пользуется спросом и серия «Сто стихотворений» («Hundert Gedichte»), включающая избранные произведения от классики до наших дней. Тривиальные темы: быт, любовь, природа в сочетании с ясностью выражения служат слагаемым популярности подобных изданий у читателей[37].

Этим объясняется и популярность Х. Круппы, фактически не представленного ни в одной «модной» антологии. Основанные на христианских заповедях нравоучительные лирические сентенции, рожденные в простых житейских ситуациях, оказывают на читателей психотерапевтический эффект[38], показывая позитивный выход эмоций в жестоком индивидуалистическом мире:

Alles kann warten, nur die Liebe nicht. Wer die Liebe warten läßt, beleidigt den wichtigsten Gast seines Lebens und sieht ihn vielleicht nie wieder[39].	Все подождет кроме любви. Кто заставляет любовь ждать, наносит обиду самому важному гостю в жизни и рискует никогда его больше не увидеть.

Совокупный тираж произведений этого писателя (более 70 названий, включая прозу) превысил 1,5 миллионов экземпляров.

Внятным языком говорит с читателем К. Трауш, воспевшая в восьми сборниках (1993 – 2006)[40] природу и земляков из крошечного местечка Вегелебен близ Магдебурга:

Nach jahrzehntelangen Strassen bin ich nun nach Haus gekommen. Es hat die kleine alte Stadt mich in ihren Schoss genommen.	По дорогам длиною в годы я пришла домой. Маленький старый город открыл мне свои обьятия.
Gewartet hat ein graues Haus, formte sich nach meinem Willen. Die Erde nahm mein Saatkorn auf, kann den Kindertraum erfüllen. Und Nachbarn leben neben mir, die die Tageslast zerteilen. Ein Lächeln hängt im Gartenzaun, wenn wir reden und verweilen[41].	Здесь дожидался серый дом, чтобы измениться по моему хотенью. Земля приняла от меня зерно, чтобы исполнить детское желанье. Рядом живут соседи, деля со мной тяготы дня. На заборе – улыбка, слушает нас.

Одна из причин недостаточной осведомленности читателей о лучших образцах современной поэзии – плохая обозримость литературного рынка.

Как правило, первое знакомство с читателем происходит не на страницах известных журналов или в студиях центральных аудиовизуальных СМИ, а на чтениях в кругу друзей и коллег, в местных библиотеках, книжных магазинах, домах литературы, в творческих мастерских, через публикации в региональных СМИ, в самиздате.

Однако явление, когда литератор становится «пророком в своем отечестве», служит скорее исключением из правил. Обычно писатель находит поддержку в издательствах и творческих объединениях за пределами «малой родины». Так, регенсбургский поэт Р. Диттрих имеет возможность осуществить литературные замыслы благодаря поддержке швайнфуртского издательства «Визенбург» («Wiesenburg-Verlag»). Кёльнец Т. де Тойс приобрел известность, лишь переехав в Берлин. Литератор из швабского города Биберах Х. Лёффель, произведения которого получили в свое время признание М. Вальзера, издавшего, в частности сборник его рассказов «Солисты» («Solisten». Friedrichshafen, 1992), до последнего времени был в родном городе фактически никому неизвестен. И это притом, что во всей округе лишь он и его коллега Г. Шефер — единственные представители литературного цеха. Х. Лёффель признается, что его творчество 30 лет не находило должного отклика ни среди коллег по работе, ни среди культурной общественности города, ни в местной прессе. Ситуация несколько изменилась в 2004 г. Автор был замечен после выхода в свет нового сборника рассказов «Осторожно: ловушки» («Die Anfälligkeit für Fallen», Karlsruhe, 2004) и пьесы «Der listige Lazarus. Annäherungen an Heinrich Heine» в переводе на русский язык («Лукавый Лазарь. Приобщаясь к Генриху Гейне». М., ИМЛИ РАН)[42].

Отношение общественности к своим землякам-писателям часто связано с культурными традициями тех мест, где они живут. По признанию одного из респондентов, земля Баден-Вюртемберг исторически больше внимания уделяет экономике, нежели культуре. Как свидетельствует один из уроженцев г. Карлсруэ, интерес его жителей к культурной жизни еще лет десять назад был удручающе низок, что, среди прочего, заставило его поменять место жительства. Отсутствие должного интереса к словесному искусству у земляков отмечают и авторы из Гамбурга[43].

В 1990-е гг. самым доступным способом заявить о себе стал Интернет. Сегодня трудно найти писателя либо творческое объединение, которые не заявили бы о себе на сайте в

международной электронной информационной сети. Согласно данным «Справочника для писателей» С. Уштрин, в Германии услугами Интернета пользуются 20 миллионов пользователей[44]. По другим данным — 46% населения Германии (из них 77% — молодежь)[45]. Помимо дублей печатных изданий, имеются чисто электронные издания[46]. Так, на платформе www.lyrikline.org берлинского объединения «литературная МАСТЕРская» представлены известные поэты Ю. Беккер, М. Байер, Ф. Браун, А. Эндлер, Х.М. Энценсбергер, Э. Эрб, Г. Фалькнер, О. Гомрингер, Д. Грюнбайн, Т. Клинг, У. Кольбе, У. Крехель, К. Ленерт, О. Пастиор, В. Петри, Л. Ратенов, П. Рюмкорф, Й. Зарториус, З. Шойерман, У. Штольтерфот, П. Вюр, Р. Винклер и др. В 2006 г. на базе Немецкого литературного архива в Марбахе (Deutsches Literaturarchiv) открыт общефедеральный «Литературный портал» («Literaturportal» — www.literaturportal.de). Новая Интернет-платформа служит визитной карточкой для 500 самых известных писателей, публикуя отрывки из произведений, прозвучавших на чтениях, знакомя с литературными новинками и пр., давая читателю возможность совершить виртуальное литературное путешествие по стране.

Тем не менее, ведущую роль в издательском деле по-прежнему сохраняют печатные издания. Из существующих в Германии 16 500 издательств не менее 600 публикуют художественную литературу и около 150 – преимущественно современную поэзию. Как правило, на издании поэтической продукции специализируются мелкие издательства, нередко имеющие характер самиздата. Среди них — «Афайя» («Aphaia Verlag», 95% лирических произведений от общего числа изданий), «Эдицион арт-менеджмент» («Edition art-management», 80%), «Роберт Вольлебен», 90%). В год мелкие издательства выпускают от 1 («лихтунг», «lichtung verlag» до 15 («Геест») книжных наименований. В этом отношении они ничем не уступают крупным, где поэтические издания составляют обычно 5–10% от совокупного ассортимента. Так, издательство «Брандес и Апсель» («Brandes&Apsel Verlag») выпускает в год 3–4 поэтических сборника, а «Карл Ханзер Ферлаг» — от 5 до 8. В серии «Литературная карманная книжка» («Das literarische Taschenbuch») издательства «Лухтерханд» в 2001 г. были изданы поэтические сборники Г. Грасса, У. Дреснер, Н. Хуммельта, К. Хензель, П. Туррини. В библиографическом указателе 2001 г. американского центра по изучению современной немецкоязычной литературы «Макс Каде» из 700 наименований 70 (10%) — поэтические сборники. В сводном каталоге Информационного

центра немецкой книготорговли за 2001 г. из 300 наименований беллетристики — 30 (10%).

Обычно первое издание выходит тиражом от 1 до 1000 экземпляров. Крупные издательства могут позволить себе 2000 и более[47]. В среднем же тираж издаваемых поэтических сборников составляет 300 экземпляров, причем первое издание обычно выходит тиражом от 10 до 50 экземпляров. При тираже первого издания в 500 экземпляров обычно оказываются нераспроданными от 10 до 20%. Для сравнения: средний тираж прозаических произведений на порядок выше — 2000–3000 экземпляров. Выход из подобной ситуации — либо получать субсидии от различных фондов, либо работать с огромными тиражами при условии их гарантированного сбыта. В частности, «Зуркамп» издает входящую в школьные программы и поэтому пользующуюся спросом классику. Благодаря этому издательство имеет на книжном рынке новых федеральных земель лучшие позиции (14% общего товарооборота), чем восточногерманские издательства (5 – 7%)[48.] Средние тиражи школьных хрестоматий составляют от 10 до 20 тысяч экземпляров при цене от 10 до 20 евро за книгу и при минимальном гонораре (до 150 евро) авторам, представленным в подобных изданиях. При этом большинство писателей, входящих в корпус книг для чтения, перешагнули границу (70 лет со дня смерти), предусматривающую соблюдение авторских прав. На вырученные деньги издательства имеют возможность выпускать конъюнктурные книги. В 1990-е гг. среди критиков и литературоведов большой популярностью пользовались молодые авторы (З. Шойерман, К. Ленерт), в особенности писательницы, обращавшиеся к любовной тематике[49]. Распространению моды на молодых производителей массовой литературы способствовало издательство «Кипенхойер & Вич». Речь, в частности, идет о таких писателях, как С. Штукрад-Барре, Б. Лебер и т. п.

Наибольшие тиражи имеют издания тривиальной прозы. Тираж бестселлера, по оценкам книготорговой фирмы КНО КФ, может достигать нескольких сотен тысяч экземпляров. Согласно сведениям, предоставленным дирекцией этого предприятия, тираж поэтических сборников не определен, но оценивается значительно ниже. Самый высокий тираж не превышает 50 000 экземпляров, что само по себе – большая редкость[50]. Стихи практически не покупаются, вне зависимости от известности поэта. Так, в частности, поэтический сборник И. Бродского «Избранные стихотворения» («Ausgewählte Gedichte»), вышедший в издательстве «Бехтле / ВВА» («BECHTLE /VVA») в 1987 г. с пометой «нобелевский лау-

реат», не распродан до сих пор. Тем не менее, и на поэтическом рынке имеются «фавориты». «Самого преуспевающего поэта Германии зовут Лотар Хаблер»[51], — делает вывод корреспондент «Зюддойче Цайтунг» В. Винклер. Совокупный тираж произведений этого счастливчика из городка Шпринге (Нижняя Саксония), составляет 5 миллионов экземпляров. Он сочиняет подписи к открыткам a là «кометы цветут тайно / их видишь только, когда они гаснут» (Kometen im Verborgenen blühen / man sieht sie erst, wenn sie verglühen)[52].

Ни самиздат, ни крупное предприятие, публикующее поэзию, обычно не рассчитывают на получение прибыли от изданий: в лучшем случае покрываются лишь издательские расходы. Так, довольно известное альтернативное издательство «Визенбург» (постоянный участник на Лейпцигской книжной ярмарке) выпускает книги средним тиражом 250 экземпляров. Он определяется финансовыми возможностями издателя (он же — банковский служащий), для которого издательская деятельность — дорогое хобби. При более высоком тираже могут возникнуть трудности со сбытом. В издательстве публикуются преимущественно начинающие или малоизвестные писатели и поэты, при отборе которых издатель руководствуется двумя принципами: произведения должны нравиться ему самому и потенциальным читателям, т. е. продаваться.

Нередко, как свидетельствуют издатели, приходится отказываться от субсидий и от размещения платной рекламы, поскольку, принимая их, издатель рискует потерять свободу в выборе авторов и концептуальной направленности. Р. Барбулеску, руководитель одноименного издательства «Раду Барбулеску» («Radu Barbulescu») и редактор журнала «Археноа» («Archenoah. Zeitschrift zur Förderung multikultureller Beziehungen»), в частности признается: «Можно сказать, что мое предприятие своего рода хобби, с той лишь разницей, что оно несколько дороже, чем некоторые другие (машина, парусник и т. д.). Журнал, равно как и издательство — абсолютно независим, финансируется из собственного кармана (7–10 тысяч евро в год), за счет небольшой подписки и неоплачиваемой работы авторов. Многие берут на себя также оплату производственных расходов»[53].

Довольно распространена практика создания небольших издательств при типографиях. В качестве примера можно привести основанное в 1992 г. издательство «Ландпрессе». Благодаря доходам от типографии (владельцы — С. и Р. Либе), оно берет на себя расходы по производству книг, не требуя с авторов задатка и не вменяя им в обязанность выкупать минимальный тираж. Поэтическая продукция составляет в издательстве 60% от общего

количества наименований, издается небольшими тиражами (50% от других жанров) и распространяется через торговую сеть и на чтениях[54]. Своим успешным стартом издательство в немалой степени обязано тому обстоятельству, что первым автором «Ландпрессе», издавшим в нем свой единственный сборник стихов, стал известный кёльнский прозаик Д. Веллерсхоф. Однако маленькие издательства, как правило, работают нестабильно и обычно существуют не более 10 лет.

В 1990-е гг. наблюдался бум возникновения новых издательств (не менее 50% от общего количества публикующих поэзию)[55], что в первую очередь объясняется новыми техническими возможностями в организации производственного процесса. Современные технологии настолько упростили и удешевили процесс книгопечатания, что любой безработный может заявить о себе в самиздате, процедура юридического оформления которого очень проста. Так, Т. де Тойс с 1990 г. выпустил в своем издательстве «Г&ГН» («G&GN») свыше 60 поэтических наименований[56].

Самиздатовские авторы известны и любимы чаще всего в кругу индивидуальных поклонников. Т. де Тойс признается, что круг его почитателей коллекционирует все, что выходит из-под пера (в данном случае — принтера. — Т.К.), желательно с автографом и с личным посвящением, в надежде получить в дальнейшем прибыль за потенциальный музейный или антикварный экспонат. Обычно авторы самиздата сами распространяют свои книги, в том числе отдавая их на комиссию[57]. Большое значение при этом имеет знание приоритетов и настроений книготорговцев. Некоторые при виде самиздатовских сборников «морщат нос, другие, напротив, чувствуют себя польщенными оттого, что писатель оказывает им честь своим вниманием» (Т. де Тойс). Немаловажную роль играет и то обстоятельство, как расходится книга того или иного автора в конкретном магазине. Иногда книготорговцы сами предлагают свои услуги по распространению заведомо «ходового» товара. Как правило, самиздатовская продукция не имеет номеров ISBN, хотя, как свидетельствуют издатели, получить их несложно. Обычно этой формальностью пренебрегают начинающие авторы. В качестве примера можно привести самиздатовский юношеский журнальчик С. Лафлёра «электропанзен» («elektropansen»). С 1994 по 1998 гг. вышло 8 номеров тиражом 50–100 экземпляров, ценой от 2,5 до 5 DM. Т. де Тойс объясняет свой «бойкот» номеров ISBN идеалистической мечтой, что читатель найдет его при жизни, а не

после смерти. И не в каталоге, не на книжной полке в магазине или в компьютере, а в непосредственном общении с ним, т. е. на чтениях и т.п.

Примером того, как трудно публиковать поэзию, может служить реакция 50 издательств на предложение выпустить подготовленное в 2003 г. автором данной работы совместно с Р. Диттрихом двуязычное издание избранных произведений Н. Рубцова[58]. Признавая важность такого рода проекта, большинство издательств ответили отказом, мотивируя его тем, что велика степень финансового риска, поскольку поэзия не пользуется спросом на рынке, тем более, если речь идет об авторе, неизвестном читателю.

При перенасыщенности книжного рынка (огромное количество названий при малых тиражах) и отсутствии информационного голода у среднего обывателя ставка делается в первую очередь на яркое полиграфическое оформление книг, что удорожает их стоимость, не гарантируя должного качества содержания. В качестве примера могут, в частности, служить фолианты «Национальной библиотеки немецкоязычного стихотворения». Обычно малотиражные самиздатовские книги не могут конкурировать по оформлению с продукцией крупных издательств. Хотя это не правило. Так, в частности, по качеству полиграфического исполнения и по содержанию ассортимент издательств «Тальфельд», «Геест», «Цитен», «Визенбург» ничем не уступает товару, предлагаемому акулами издательского бизнеса.

Подобно тому, что очень мало издательств, публикующих исключительно или, главным образом, стихи, почти нет и таких журналов. Обычно в них присутствуют все жанры: проза, драматургия, литературно-критические, литературоведческие, общественно-политические эссе и статьи, а также публикации, посвященные другим видам искусства (кино, живопись и т. д.). Поэзия занимает, как правило, 30–40% от общего числа публикаций (свободная выборка из журналов «Нойе дойче литератур» («Neue deutsche Literatur», «Новая немецкая литература»), «Орт дер Ауген» («Ort der Augen. Blätter für Literatur aus Sachsen-Anhalt», «Взгляд»), «Диван», «Флигенде литератур-блеттер» (Литературные листки в полете»), «Нойе сирене» («Новая сирена»).

Согласно справочнику С. Уштрин, в Германии насчитывается 500 литературных журналов[59]. Обычно они создаются при творческих литературных объединениях: «ИгдА-актуэль» («IgdA-aktuell») — «Общество по интересам немецкоязычных авторов», «Концепте» – «Федеральный союз молодых писателей», «Литературботе» («Der Literatur-Bote»,

«Литературный вестник») – Гессенское Литературное бюро (Hessisches Literaturbüro), «Язык в век техники» («Sprache im technischen Zeitalter») — «Литературный коллоквиум»; при литературных обществах: «Айсвассер» («Eiswasser», «Ледяная вода») — Общество Рольфа-Дитера Бринкмана (Rolf-Dieter-Brinkmann-Gesellschaft); при университетах: «Экспериментелле тексте» («Experimentelle Texte») — университет г. Зигена; при издательствах: «Акценте» («Akzente») — «Карл Ханзер Ферлаг», «Нойе дойче литератур» — «Ауфбауферлаг», «Нойе Рундшау» («Die neue Rundschau», «Новое обозрение») — «С. Фишер Ферлаг». Самые престижные журналы — «Нойе Рундшау», «Зинн унд Форм», «Нойе дойче литератур»[60], «Акценте», «Язык в век техники», «Гедихт» (Das Gedicht», «Стихотворение»). Они, как правило, представляют на своих страницах известных поэтов. Так, в «Гедихт» — это, в частности, О. Пастиор, Г. Нойман, В.Х. Фриц, Г. Кунерт, А. Эндлер, К. Меккель, Р. Гернхардт, Ф. Ходьяк, У. Хан, Л. Ратенов, У. Кольбе, Д.М. Греф, У. Дреснер, К. Хензель. Заметным исключением из правила служит журнал «Нойе дойче литератур», ставший в 1990-е гг. настоящим подиумом для молодых писателей воссоединенной Германии. Известные прозаики и поэты старшего поколения (В. Барч, Х. Герлах, Т. Бёме, К. Меккель, А. Дорн, П. Госсе, Л. Ратенов и др.) смотрятся на страницах журнала скорее почетными гостями, передающими эстафету своим младшим коллегам: К. Эккеру, М. Бонне, Х. Росту, Б. Бётхеру и другим, менее известным поэтам. Процентное соотношение авторов молодого (до 35 лет) и более старшего поколения колеблется от 1:2 до 1:5. Для сравнения: в журнале «Гедихт» соответствующий показатель участия молодых составляет не более 16%.

Имеется большое количество журналов, издаваемых региональными отделениями литературных союзов, домами литературы и пр., где преимущественно публикуются местные авторы (в частности, «Гамбургер Литерарише Блеттер» («Hamburger Litrerarische Blätter», «Гамбургские литературные листки»), эссенский «едерцайт» («jederzeit», «в любое время»), «Орт дер Ауген», и др.

Все большее распространение получают журналы, ориентированные на пропаганду искусства других стран и расширение международных контактов, публикующие иностранных писателей в оригинале и в переводе на немецкий язык. Среди подобных изданий — «Нойе Сирене», «Цвишен ден Цайлен» («Zwischen den Zeilen», «Между строк»), «Либус», «Археноа», «диван». Редактор журнала «Археноа» Р. Барбулеску формулирует программ-

но-концептуальную заданность подобных изданий следующим образом: «Я начал свою издательскую деятельность в 1994 г. в надежде собрать литераторов со всего мира, чтобы они по меньшей мере узнали друг о друге. И мне доставляет большую радость знакомить писателей из Индии, Украины, Румынии, Венгрии, Югославии, Ирака, Израиля с немцами, англичанами, американцами, испанцами, итальянцами, ирландцами»[61].

В 1990-е гг. возник ряд новых журналов. Они составляют в общей сложности 55% от общего числа подобных изданий[62]. Самый престижный из них – «Гедихт». По словам издателя, ранее никому не известного юриста А.Г. Лайтнера, чтобы раскрутить проект, потребовалось 9 лет[63]. Залогом успеха в немалой степени послужило то обстоятельство, что молодой издатель сумел привлечь нужных людей. После года подготовительной работы, в 1993 г. тиражом 1500 экземпляров вышел первый номер, своеобразной рекламой которого послужили стихи таких известных поэтов, как К. Кролов и Х. Домин. В создании журнала участвовал, оставаясь на протяжении двух лет (1992–1994) его соиздателем, Л. Штайнгерр. В 1996 г. почетным главным редактором, определявшим концептуальную направленность издания — пропаганда и развитие «современного стихотворения» – был известный поэт У.Й. Байль. По мнению Лайтнера, успех издания кроется в его концепции. Отбирая авторов, издатели и редакторы следуют понятиям медийной известности, стремятся сохранять обзорный характера журнала, охватывать весь спектр проблем, волнующих общество, и учитывать читательские приоритеты. «Гедихт» ориентируется на все возрастные группы, стремится отражать все важнейшие течения современной поэзии. Сочетание неопубликованных произведений известных поэтов с новыми именами, литературно-критические заметки, библиографические справки, актуальные темы, современная графика – все это позволило ему догнать и перегнать по рейтингу известности одно из старейших изданий — журнал «Акценте».

Журнал проводит большую работу с авторами. С 1995 г. при редакции работает служба сервиса, осуществляющая редакционно-консультационные услуги для писателей. В 1998 г. в журнале была открыта литературная мастерская. Среди референтов и руководителей семинаров — У.Й. Байль, К. Хензель, У. Кольбе, Г. Нойман, Л. Ратенов и др.

Несмотря на отбор, происходящий внутри литературного цеха, книжный рынок также труднообозрим. К услугам торговой сети — постоянно в наличии 400 000 книжных наименований на немецком языке[64]. По сведениям, полученным в Отделе работы с клиента-

ми книготоргового концерна ЛИБРИ (LIBRI), ежегодно на книжный рынок Германии поступает 90 000 новых наименований (из них 68 400 — первый тираж, 21 600 — повторные тиражи). Согласно данным, предоставленным дирекцией КНО КФ (KNO KF), доля беллетристики составляет 14,2% от общего количества книг, то есть 9700 из 68 400 изданий, выходящих первым тиражом. Если верить данным справочника «Книга и книготорговля в цифрах» (Buch und Buchhandel in Zahlen. Frankfurt a. M., 2003) Биржевого Союза Немецкой Книготорговли, официальная статистика вообще не выделяет поэзию отдельной строкой. Результаты анализа ассортимента в книжных магазинах г. Бибераха, проведенного нами в октябре 2003 г., показывают, что поэзия, включая классику, составляет не более 1 % от этого показателя. Некоторые усматривают, однако, в этом обстоятельстве и положительные стороны. Так, М. Хагедорн, в частности, полагает, что в такой ситуации сводится к минимуму возможность нивелирования и подражания. Наибольшее разнообразие тем, форм, направлений, тенденций в развитии поэзии наблюдается, по его мнению, на альтернативном литературном пространстве. А отсутствие единства и есть показатель нормального здорового развития искусства.

Правила игры в книжной торговле определяют оптовые поставщики, КНО КФ и ЛИБРИ, услугами которых пользуются около 10 000 книжных торговых предприятий, а также три гигантские империи: издательские концерны «Бертельсман» («Bertelsmann»), «Хольцбринк» («Holtzbrinck») и «Шпрингер» («Springer»). Им принадлежит сеть супермаркетов, в частности «Хугендубель» («Hugendubel») и «Клуб-Центр» («Club-Center»). Сбыт через сеть книжных магазинов возможен лишь при наличии договорных отношений издательства с вышеназванными магнатами либо с Биржевым Союзом Немецкой Книготорговли, насчитывающим 5000 членов, среди которых — более 2000 издательств, дающих 95% товарооборота, и фирменные книжные магазины[65].

Чтобы будущий читатель мог узнать о вышедшей книге, в системе книжной торговли существует налаженный механизм оповещения о книжных новинках. Издатели рассылают рекламные проспекты либо экземпляры книг в магазины, с которыми у них существуют договорные отношения. Авторы также получают подобные проспекты и могут сами заниматься рекламой. Кроме того, в литературных журналах о вышедшей книге размещаются платные объявления-аннотации, иногда в подобных изданиях арендуют площадь, чтобы с той или иной периодичностью сообщать потенциальным читателям о новинках книжного

рынка. Последние также рассылаются в различные СМИ в надежде, что на них будет написана соответствующая рецензия. Два экземпляра книги поступают в Немецкую национальную библиотеку (Deutsche Nationalbibliothek). После этого книга автоматически заносится в Немецкую национальную библиографию (Deutsche Nationalbibliogaphie), которой пользуются все научные (в том числе университетские) библиотеки, заказывая нужные им по профилю издания. Кроме того, существуют специальные справочные материалы, где размещается информация (аннотации, рецензии) для публичных библиотек. Наконец, каждое новое издание вносится в каталог предлагаемых на рынке книг (VLB), который имеется во всех книжных магазинах и библиотеках в печатном и электронном виде.

Согласно аналитическим прогнозам «Союза Немецкой Книготорговли», немецкий книжный рынок в настоящее время переживает самый сильный кризис за все послевоенные годы. В 2002 г. товарооборот в отрасли сократился на 7%[66]. Так, в 2001 г. он составил 9,4 миллиарда евро, что на 0,1% меньше чем в 2000 г., и сравнялся со статистическим показателем для ФРГ 1976 г. В течение 5 месяцев 2002 г. эта цифра снизилась еще на 2,1%. Только в Берлине в 2001 г. закрылось более 20 книжных магазинов[67]. Эта тенденция особенно бросается в глаза в новых федеральных землях. В бывшей ГДР, считавшей себя страной «читающей», за 2001–2003 гг. товарооборот в сфере книжной торговли сократился на 30%[68]. В последние годы ситуация продолжает усугубляться.

З. Лёффлер, одна из ведущих литературных критиков Германии, издатель журнала «Литературен. Журнал о книгах и темах» («Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen»), видит основную задачу своей профессии в посредничестве между писателем и читателем. Роль критика, по ее мнению, состоит в том, чтобы высказывать обоснованное профессиональное суждение о том или ином произведении и тем самым способствовать созданию правильных читательских приоритетов[69]. Ряд университетов Германии (в частности Институт новой немецкой литературы и средств массовой информации Марбургского университета) готовит профессиональных литературных критиков. Основанный в 1950 г. Союз немецких критиков (Verband der deutschen Kritiker e.V., г. Лейпциг) насчитывает 140 членов. Специализированные литературно-критические издания («Литературблат» — «Literaturblatt», «Листен» — «Listen», «Литературен», «Критише Корреспонденц» — «Kritische Korrespondenz», «ЦайтЛитератур» — «ZeitLiteratur», literaturkritik.de — лите-

ратурно-критический журнал в сети Интернет и др.) помещают на своих страницах статьи, рецензии, интервью ведущих критиков и самих писателей, которые призваны подсказать читателю, какие книги стоит читать. Тем не менее, по единодушному мнению большинства респондентов, современная официальная немецкая литературная критика не способна к объективному отражению литературного процесса и не может способствовать независимому развитию литературы.

«Чего не достает немецкой литературе, к сожалению, уже давно, так это литературных критиков, которые выступали бы не только в роли шоуменов в СМИ, а могли бы профессионально оценивать достоинства и недостатки литературы, в том числе языковые» (Х.Д. Шлоссер)[70], — так оценивают состояние современной литературной критики литературоведы.

Подобные суждения связаны, главным образом, с углубляющимся процессом коммерциализации критики. Как и все литературное дело в целом, критика подчиняется законам рыночной экономики, отражает идеологические приоритеты государства, эстетические пристрастия массового читателя и интересы литературной номенклатуры. Основное внимание уделяется раскручиванию имен, произведения которых считаются прибыльными. Как правило, это массовая развлекательная литература, главным образом, любовный, детективный, в лучшем случае исторический, роман. Поэзия вообще, а экспериментальная и социально-критическая в особенности, в своем большинстве остается вне поля зрения критиков. Так, в журнале «Литературен» в 2003 г. из более 600 публикаций менее 2% посвящены современной поэзии. Среди представленных авторов — Д. Грюнбайн, Т. Дюккерс, Л. Хариг, К. Дуве, П. Хертлинг, К. Хензель, К. Меккель. По мнению авторов и читателей, главные недостатки немецкой критики — «поверхностность, тенденциозность, однообразие, пустословие, безразличие, отсутствие желания сделать лишнее движение в сторону от крупных имен, предлагаемых крупными издательствами» (М. Хагедорн)[71]. Профессор Марбургского университета, один из известных теоретиков и практиков современной литературной критики в Германии, Т. Анц констатирует интерес своих коллег исключительно к продукции издательских магнатов, следовательно, к уже раскрученным именам. Примечателен пример восхождения на литературный олимп Т. Клинга и Д. Грюнбайна, которых «муфтии от культуры» (М. Хагедорн) стали возводить в канон и делать из них «государственных поэтов» (Р. Корте) уже после того, как кумиры молодежной альтернативной

сцены конца 1980-х – начала 1990-х гг. утратили свою прежнюю роль и авторитет среди бывших поклонников. В немалой степени это связано с их постепенным отказом от эстетических и мировоззренческих принципов свободного творчества и в качестве результата — со снижением художественного уровня произведений, что неизбежно в условиях зависимости от приобретенного медийного авторитета и подчинения законам конвейерного литературного производства[72]. По мнению одного из респондентов, Т. Клинг в годы своего пребывания в андеграунде слыл «живой легендой» Дюссельдорфа и еще лет 15 назад писал стихи, потрясавшие силой выражения и формальной изобретательностью. Последние опусы поэта — лишь слабые копии прежних оригиналов, демонстрирующие хорошее владение техникой стиха, не более того. Бывший оппозиционер Д. Грюнбайн превратился, по мнению критика Х. Шлаффера, в высокомерного вразумителя невежественной публики и одновременно крепостного на издательском рынке, ждущем от него, как от скатерти-самобранки, новых сентенций и формальных открытий[73].

В литературном отделе газеты «Берлинер Цайтунг» («Berliner Zeitung») в 2002–2003 гг. было опубликовано 100 статей, так или иначе связанных с темой «поэзия». Статьи, как правило, носят уведомительный характер и освещают события литературной жизни, как-то: мероприятия по поводу юбилеев, вручения премий, кончины того или иного писателя, конкурсов, книжных новинок и пр. Круг обсуждаемых авторов весьма ограничен. В их числе — С. Андерсон, Ю. Беккер, Ф.К. Делиус, Ф. Ходьяк, Т. Клинг, П. Рюмкорф, С. Кирш, А. Эндлер, В. Кирстен, К. Кролов, Б. Олешински, Е. Штриттматтер, Р. Кунце, В. Хильбиг, Х. Чеховский, Х. Калау, П. Рюмкорф, Ф. Браун, Й. Зарториус, К. Миккель. Такая же картина наблюдается и в других изданиях. Так, среди рецензируемых писателей в газете «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг» (124 публикации за 2002 г.) — В. Хёллерер, Х.М. Энценсбергер, Ф.К. Делиус, Т. Клинг, Р. Гернхардт, Т. Дюккерс, А. Остермайер, Ш. Якобс, Р. Кунце, Х. Хартунг, З. Шо, К. Драверт, Т. Браш, К. Кролов. Показателен проведенный К.М. Раришем анализ рубрики «Новое стихотворение» («Das neue Gedicht») в «Тагесшпигель» за период со 2 июля по 20 августа 1995 г. Из восьми рецензий четыре приходятся на издания «Зуркампа». На литературной странице «Тагесшпигеля» (№ 15363 от 20.08.1995) из пяти рецензий три посвящены книгам, вышедшим в том же издательстве. Из 111 наименований, отмеченных на Франкфуртской книжной ярмарке 2001 г., 32 представляют беллетристику. Среди рецензируемых книг — ни одного поэтического сборника.

Как признается Г. Шааф, ведущая литературной передачи «Наследники Гёте» («Goethes Erben») на радиостанции «Немецкая волна», поэзия в силу низкой конъюнктуры занимает в ней менее 5% всех материалов. Поскольку немецкая редакция располагает лишь одной ставкой ведущего литературных передач, ему не остается ничего другого, как ориентироваться на показатели рынка. Так, в последние годы гостями программы стали Л. Зайлер, Н. Хуммельт, а также кёльнская поэтесса китайского происхождения Ху-Пэй. Наличие внештатных сотрудников несколько меняет картину, но не делает ее полностью объективной, поскольку в силу вступает закон субъективного отбора, главными принципами которого служат личное знакомство и (либо) близость культурно-эстетических и духовно-нравственных взглядов писателя и его рецензента.

Теми же критериями руководствуются ведущие литературных телепередач. В качестве примера можно привести программу на центральном телеканале «ЦДФ» М. Райх-Раницкого «Литературный квартет» («Literarisches Quartett»). Среди 385 книг, обсужденных в 77 передачах за время ее существования с 25 марта 1988 г. по 14 декабря 2001 г., только две — поэтические сборники[74].

Широко распространена практика написания рецензий по заказу на еще не вышедшие книги известных писателей. Так, по свидетельству одного из респондентов, ему было предложено написать для престижного немецкого периодического издания положительную рецензию на еще не опубликованный сборник стихов известной поэтессы по причине «принципиальной расположенности к ней». Образцом современного критического жанра, обслуживающего мейнстрим, может служить рецензия поэта А. Ницберга на поэтический сборник собрата по перу и издателя А.Г. Лайтнера, предисловие к которому написал Й. Зарториус[75]. Никого не удивляет, когда авторы сами пишут предисловия и аннотации к своим книгам и сами их рецензируют.

Питательной средой для литературной критики нередко служат скандалы, сплетни, сенсация. Рассмотрение же самого предмета — литературы – уходит на второй план. Небывало высокий тираж (10 000 экземпляров) специального выпуска журнала «Гедихт» «Эротика. Специальное предложение. От миннезанга до кибersекса. Сладострастные стихи» («Erotik-Special. Vom Minnesang zum Cybersex. Geile Gedichte!» (№8, 2000) объясняется не только и не столько его содержанием, сколько провокационной обложкой, послужившей причиной судебного разбирательства и скандала, широко освещавшихся прессой.

Аналогичный пример — инициированная издателем «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг» Ф. Ширрмахером полемика по поводу романа М. Вальзера «Смерть критика» («Tod eines Kritikers»)[76]. В прототипе главного героя многие узнали М. Райх-Раницкого. По мнению журналиста Х. Енера, нездоровый ажиотаж вокруг романа М. Вальзера «Смерть критика» стал симптоматичным итогом развития послевоенной немецкой критики, превратившейся в «гипертрофированного монстра коммерциализированного литературного дела»[77]. Любопытна реакция критиков на роман Б. Кирхгоффа «Бульварный роман» («Schundroman»), где, по его мнению, в качестве жертвы также выступает М. Райх-Раницкий, а в качестве убийц выбраны М. Вальзер и Г. Грасс[78]. В дискуссию были втянуты политики такого ранга, как канцлер ФРГ Г. Шрёдер[79]. Любопытно отметить, что содержание книги осталось известным лишь самому автору, прототипу и издательству, где вышел роман.

Патриарх немецкой критики, внесший большой вклад в ее развитие, М. Райх-Раницкий превратился в одиозную фигуру. «Не может рассчитывать на профессиональную состоятельность критик, руководствующийся при оценке художественной ценности литературного произведения лишь степенью произведенного им на него эмоционального воздействия», — утверждает Х. Лёффель, комментируя прозвучавший 5 февраля 2002 г. на немецком телевизионном канале «ЦДФ» («ZDF») в новой телепередаче М. Райх-Раницкого «Соло» отзыв критика на новеллу Г. Грасса «Траектория краба» («Im Krebsgang»), вызвавшую у критика слезы умиления. Объективные критерии отсутствуют и в его высказывании 21 октября 2001 г. на том же телеканале по поводу романа У. Хан «Спрятанное слово» («Das verborgene Wort»): «Поэтам не следует писать прозу»[80]. Попытка М. Райх-Раницкого реанимировать традицию «Литературного квартета» не удалась. Передача просуществовала с 3 февраля по 3 декабря 2002 г. Среди 17 авторов, на которых пал выбор критика, — два поэта: Р. Гернхардт и М. Крюгер.

Официальная литературная критика и ее идолоподобные «боссы» нередко воспринимаются как нечто враждебное самой литературе. О М. Райх-Раницком говорят: «Он не может считаться критиком уже только потому, что не ценит Якоба Аржуни»[81]. Бранденбургская писательница И. Арльт называет Раницкого «древним капитаном, который уже давно потерял курс, но не хочет отдавать штурвал»[82].

По-настоящему независимая критика существует, по сути, лишь в альтернативных изданиях. Примером непредвзятого анализа ситуации, сложившейся в литературном деле

немецкоязычных стран, может служить акция «Литературная биржа» («Literaturbörse»), проведенная в 2001 г. журналом «Шрайбхефт» («Schreibheft») в рамках проекта «Штирийская осень» («Steirischer Herbst»)[83]. Профессиональный разбор работ, присланных на конкурс, отвечает всем требованиям жанра и опровергает сетования по поводу несостоятельности литературной критики, справедливые больше в отношении престижных СМИ. Так, один из членов жюри, П. Гайст, следующим образом определяет для себя задачи литературной критики и критерии литературного произведения: «Имена меня никогда не интересовали […] главное в произведении — слаженность композиции, оригинальность и адекватность высказывания»[84]. Этими принципами руководствовались и другие критики, оценивавшие произведения, присланные на конкурс[85].

В связи с общей невостребованностью поэзии в немецком обществе снижаются не только количественные, но и качественные критерии самого жанра литературной критики. Как полагает М. Хагедорн, в Германии отсутствует культура пропаганды поэзии. Причину этого он видит в том, что большинство издателей сами пишут, публикуются и выступают в роли критиков. В качестве примера можно привести «Поэтический альманах». В роли соиздателей в разные годы выступали известные поэты М. Байер, Р. Шротт, А. Эндлер, Л. Хариг, Л. Зайлер, К. Миккель, Т. Розенлёхер, Р. Гернхардт, Й. Зарториус, М. Крюгер, П. Вюр, Г. Кунерт и др. Среди участников дискуссии о поэзии в журнале «Гедихт» — писатели В. Хёллерер, Д. Грюнбайн, Г. Кунерт, Ю. Беккер, П. Вюр, К. Драверт, М. Луци (Италия)[86].

С точки зрения экономики, писать стихи – дело бесполезное, во всяком случае для самих поэтов. Примечательно признание мюнхенской поэтессы З. Лоренц: «Время от времени я задаюсь вопросом, зачем отдаю себя такому безрассудному занятию, как сочинительство. Моя мама не устает повторять то же самое, а отец еще в детстве предостерегал меня, что это – невыгодное занятие»[87]. По мнению многих, согласно экономическим законам, поэзия как жанр не может рассчитывать на выживание. Тем не менее, она существует. Чем объясняется этот феномен? М. Хагедорн отвечает на этот вопрос следующим образом: «Самая хрупкая из литературных форм, лирика ценится выше других именно в силу своей несовместимости с экономической выгодой»[88]. «Поскольку поэзия оказывает более глубокое воздействие на читателей, чем другие виды литературы», — дополняет его поэт

К. Драверт, — «то всегда найдется круг людей, готовый потреблять этот духовный продукт»[89].

Примечательно, что все без исключения респонденты субъективно (основываясь на личных впечатлениях от творческих поездок и пр.) оценивают литературную ситуацию в ФРГ с точки зрения условий бытования лирического жанра в других странах — в первую очередь восточноевропейских и азиатских — как более благоприятную. Э. Шенкель, к примеру, отмечая, что в современной Германии поэзия игнорируется обществом, полагает, что в Великобритании стихи больше проникают в народ. Поэт объясняет это, в частности, тем, что в английских школах широкое распространение получили уроки практического стихосложения, которые, в отличие от аналогичных немецких программ, менее формализованы. Он отмечает, кроме того, более тесную и живую связь творцов лирического жанра с читателями, приводя, в частности, в качестве примера Т. Хьюджа и Т. Леонарда.

Весьма любопытны наблюдения корреспондентки «Зексише цайтунг» («Sächsische Zeitung») А. Хулч по поводу литературной ситуации в Чехии. Если верить ее словам, в стране много читают. Литературная сцена отличается большим идейным и эстетическим разнообразием[90]. «Страной поэтов» называет Словению М. Кюхен, где тиражи дебютантов достигают 500 экземпляров (что равнозначно 20 000 в Германии)[91].

Тем не менее многие полагают, что и в немецкой поэзии начался новый отсчет времени, выход из очередного «часа нуль» (К. Драверт)[92]. Т. Эльм видит в этом явлении некое повторение ситуации fin-de-siècle века XIX[93]. Примечательно, что в 1990-е гг. лауреатами самой престижной литературной премии (Бюхнера) стали поэты, в том числе В. Бирман, П. Рюмкорф, Д. Грюнбайн, С. Кирш.

---

[1] Sartorius J. Atlas der Poesie … S. 15.
[2] П. от 11.01.2001. — ЛАТК.
[3] Toys T. de. Die Neue Lässigkeit. Habermaschine & kuhligklone // www.lyrikwelt.de (рубрика «rezensionen»; www. RheinischeBrigade.de (рубрика «frischtext», Akte № 6. 11.06.2002).
[4] Данные из бесед с гражданами ФРГ (2000—2004 гг.). Всего более 100 опрошенных разных возрастов и профессий.
[5] См. подр. Штродтман А. Как и что читают немцы // Kulturchronik. №3. 2001. С. 13–14; Franzmann B. Die Deutschen als Leser und Nichtleser. Ein Überblick // Leseverhalten in Deutschland im neuen Jahrtausend: eine Studie der Stiftung Lesen / B. Franzmann. Mainz, 2001. S. 11.
[6] См.: Enzensberger H.M. Nachrichten vom lyrischen Betrieb. Über Dichtung und Dichter der achtziger Jahre: Sitten, Bräuche und Übungen eines sonderbaren Clans // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 14.03.1989. S. 12.
[7] Kalischs L. Heine-Erinnerungen // Gespräche mit Heine» / H.H. Houbens. Hamburg, 1973. S. 151.
[8] П. от 4.03.2002. См. также: Kudrjawzewa T. Günther Deicke wurde achtzig: «Lyrik ist für Traumtänzer» // Unsere Zeit. 25. 10. 2002. S. 13.
[9] Löffel H. Der listige Lazarus: Annäherungen an Heinrich Heine. Biberach, 2002. S. 58.
[10] См., в частн.: Schmitz-Scholemann Ch., Menz E., Wagener S. Hilft das Fernsehen der Literatur? Antworten auf die Preisfrage der Deutschen Akademie fur Sprache und Dichtung vom Jahr 1996. Göttingen, 1997; Lesen zwischen neuen Medien und Pop-Kultur: Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments / H.-H. Ewers, A. Weinmann. München, 2002

[11] Интервью с ведущим Интернет-сайта «Literatur-Café» В. Тишером «Das Fernsehen ist zu doof für Literatur» от 29.04.2002 (www.literaturcafe.de).
[12] HEL. Autogensonette. Hamburg, 2000. Unpaginiert.
[13] В этой связи любопытен остающийся, по всей видимости, непревзойденным пример молодых представителей лирического жанра в Австралии, расклеивающих свои стихи на дверях общественных туалетов. См. подр: Toilet Door Project // The Sun – Herald. 29.08.2004.
[14] П. от 4.05.2001. — ЛАТК.
[15] См. подр.: Deutsche Sprache, schwere Sprache // Der Spiegel. 2001. № 49. S. 17.
[16] П. от 4.05.2001. — ЛАТК.
[17] Enzensberger H.M. Nachrichten vom lyrischen Betrieb … S 11.
[18] См. подр: Schirrmacher F. Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole ….. У автора данной работы имеется обзорный доклад, посвященный этой дискуссии, прочитанный Р. Диттрихом 28.04.2003 в ИМЛИ РАН. Анализ состояния немецкой литературы к началу 1990-х гг. содержится также в издании: Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur / H.L. Arnold. München, 1992.
[19] Korte H. Auf dem Trampelpfad: deutsche Lyrik 1985 bis 1991 // Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur … S. 52–62.
[20] Elm Th. Einleitung // Kristallisationen … S. 20.
[21] Korte H. Auf dem Trampelpfad. Deutsche Lyrik 1985 bis 1991 // Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur … S. 52.
[22] Elm Th. Einleitung // Kristallisationen … S. 20.
[23] См.: Elm Th. Einleitung // Lyrik der neunziger Jahre … S. 16.
[24] П. от 10.01.2002. — ЛАТК.
[25] Ср. в частности, соответствующее заявление Биржевого Союза Немецкой Книготорговли – www.boersenverein.de. 12.03.2001.
[26] См.: Im Bund mit der Kultur … S. 62.
[27] См., в частн.: Hoffmann J.W.A. Freier Autor. Freier Fall ... S. 106–108.
[28] П. от 28.04.2001. — ЛАТК.
[29] П. от 2.09.2002. —ЛАТК.
[30] Fischer C. «Tobe, zürne, misch dich ein!» … S. 13.
[31] См. подр.: Grübel N. Wegelebener und Gäste kamen mit Kind und Kegel. Aprilwetter im Mai tat Eulentumfest keinen Abbruch // Volksstimme / Halberstädter Tageblatt 24.05.2004; Christel Trausch stellt morgen abend neuen Gedichtband in Adersleben vor. Wegelebener Dichterin verbringt Geburtstag mit ihren Lesern // Volksstimme / Halberstädter Tageblatt. 24.05.2004; Klose S. Lyrisches Fest für Dichterin // Volksstimme / Halberstädter Tageblatt. 27.05.2004; Bornholdt L. U. «Die nächste Strophe» in Adersleben // Volksstimme. 01.06.2004; Mammen U. Trausch, Christel: Die nächste Strophe // Volksstimme. 01.06.2004.
[32] Harig L. Zeitenwende. Drei Sonette zur Arspoetica des 20. Jahrhunderts. Für Benno Rech // Manuskripte. 2000. № 150. S. 68.
[33] Reimert K. Macht endlich Mut // Fluchtzeiten. Das Ende der Totlachgesellschaft. Vechta-Langförden, 2002. S. 89.
[34] Stolz R. Beat-Gedicht // Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen … S. 58.
[35] Schlaffer H. Die kurze Geschichte der deutschen Literatur. München [u.a.], 2002. S. 150.
[36] Информация редактора издательства «Ауфбау» А. Гизеке в п. от 11.04.2002. — ЛАТК.
[37] Там же.
[38] Ср., в частн.: Bördlein I. Gedichte können bei Problemen einen Zugang zu den eigenen Gefühlen vermitteln // Die Welt. 19.04. 2005. S. 31.
[39] Kruppa H. Zaubersprüche. Aphorismen. München, 1996. S.6.
[40] См.: Trausch Ch. Meine Wege leben. Oschersleben, 1993 (2. unveränderte Aufl. 1994; Gespräche aus dem späten Tag … 1994; Über die Ufer. Oschersleben, 1995; Spuren ziehn. Oschersleben, 1997; Kamillensträuße …; Ein Lächeln gratis. Oschersleben, 2002; Die nächste Strophe. Wernigorode, 2004; Kräuterkuss. Oschersleben, 2006.
[41] Trausch Ch. Liebeserklärung // Meine Wege leben. 2. unveränderte Aufl. Oschersleben, 1994. S. 9.
[42] См., в частн.: Zepp A. Neues Buch von Hartmut Löffel. Intolerant gegen Weitschweifigkeit jeder Art // Schwäbische Zeitung. № 207. Biberach - Stadt und Land. 7.09.2004; Zepp A. Die Anfälligkeit für Fallen // Schwäbische Zeitung. № 212. Regionale Kulturseite. 13.09.2004.
[43] Ср. стр. 39 данной работы.
[44] HU. S. 194.
[45] Информация, прозвучавшая в передаче радиостанции «Немецкая волна» от 15.12.2003.
[46] Ср., к примеру, журнал «cet – Literatur im Internet» (http://www.cet-literatur.de).
[47] Информация сотрудника издательства «Ханзер» В. Матца в п. от 20.11.2001. — ЛАТК.
[48] См.: Esch Ch. Beladen mit Traurigkeit: über den Niedergang des Buchhandels in Ostdeutschland // Berliner Zeitung. 20. 04.2004. S. 23.
[49] См., в частн.: Böttiger H. Bin nicht Mädchen, bin nicht Frau, bin Fräuleinwunder: die neuen deutschsprachigen Schriftstellerinnen schauen uns mit großen Augen an // Der Tagesspiegel. 27.05.2001. W.4. (Рецензия на книгу: Eden W. Keine Angst vor großen Gefühlen: die neuen Schriftstellerinnen. Dortmund, 2001.)
[50] Ср., в частности, тиражи произведений П. Рюмкорфа: Haltbar bis Ende 1999. Gedichte, Reinbek bei Hamburg, 1. Aufl. 1987 (20 000 экземпляров); Einmalig wie wir alle. Reinbek bei Hamburg, 1990 (9000 экземпляров).
[51] Winkler W. Das Leben ist schön // Süddeutsche Zeitung. 3.04.2004. S. 16.
[52] Ibidem.
[53] П. от 27.10.2003. — ЛАТК.
[54] Информация редактора литературного отдела издательства А. Куча от 19.02.2002, 28.05.2003.
[55] Выборка на основании информации, полученной от 100 издательств. — ЛАТК и HU.
[56] Среди прочего: Die Mystische Inflation (100 Expl. G&GN 1989); Ca-Nada (Prosa, 100 Expl. G&GN 1991); Pariser Prophezeiungen (50 Expl. G&GN 1992); JeDaZeitBereit (1000 Expl. Claus Richter 1993); Die Welt als Schock u. erweit. Tatsache (200 Expl. G&GN 1995); Transzentrische Totalitäten (50 Expl. G&GN 1996); Durchraise (Prosa, 300 Expl. Vapet 1997); Vorboten der Befreiung (100 Expl. G&GN 1999); Überweltigung (300 Expl. Vapet 2000); Umlaitung (Prosa, 300 Expl. G&GN 2000); Vorläufige Vollendung (100 Expl. G&GN 2000); Bißchen Brasilien (100 Expl. G&GN 2001); Lieben Machen (200 Expl. G&GN 2001); Präsentomatik (100 Expl. G&GN 2001); Versuch über den Wältuntergang (Prosa, 100 Expl. G&GN 2001); Neuromagnetismus (100 Expl. G&GN 2002); Poemie I–III: Film, Liebe, Slam (100 Expl. G&GN 2002); E.chte Q.uantenlyrik (100 Expl. G&GN 2002). Полный список см: http://www.wulle.de/ GGN/TACHELES/ werke1.htm.
[57] Ср., к примеру, список магазинов, где распространяет свои книги Т. де Тойс: www.GGN.de/termine.html.

[58] Rubcov N. Komm, Erde: ausgewählte Gedichte; Russisch und Deutsch / R. Dittrich, T. Kudrjavceva, H. Löffel. Schweinfurt: Wiesenburg, 2004. Книга вышла тиражом в 300 экземпляров. Не распродана до сих пор.
[59] HU. S. 145.
[60] Приостановил деятельность в 2006 г. в связи с финансовыми трудностями. Приостановил деятельность в связи с финансовыми трудностями. С 2005 г. выходит как ежегодник. См.: Small talk im holozän: neue deutsche literatur / J. Engler. Berlin, 2005. Ср. также: Bernhardt R. Jedes t «Neue Deutsche Literatur» wird weitergeführt // Unsere Zeit. 21.07.2006. S. 13.
[61] П. от 20.10.2001. – ЛАТК.
[62] Свободная выборка из 114 наименований: HU. S. 146–176.
[63] Информация в п. от 14.01.2002. – ЛАТК.
[64] Информация Й. Вонфуртера (отдел работы с клиентами ЛИБРИ) — п. от 10.01.2003 и Г. Рёш (секретариат дирекции КНО КФ) — п. от 22.01.2003. – ЛАТК.
[65] Информация с официального сайта Биржевого Союза Немецкой Книготорговли в сети Интернет: www.boersenverein.de. 14.02.2003.
[66] Там же.
[67] Информация М. Хагедорна, собрана по просьбе автора данной работы по материалам Биржевого Союза Немецкой Книготорговли (п. от 24.08.2002. — ЛАТК).
[68] См: Esch Ch. Beladen mit Traurigkeit: über den Niedergang des Buchhandels in Ostdeutschland … S. 23.
[69] Интервью с Г. Шааф в программе «Наследники Гёте» («Goethes Erben») на радиостанции «Немецкая волна» 24.09.2003.
[70] Schlosser H.D. dtv-Atlas Deutsche Literatur … S. 287; Ср. также: Schmidt U. Engagierter Ästhetizismus. Über neudeutsche Literaturkritik // Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur … S. 86–96; Literaturkritik. Theorie und Praxis / W. Schmidt-Dengler, N.K. Streitler. Innsbruck; Wien, 1999; Köhler M. Wertung in der Literaturkritik: Bewertungskriterien und sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten des Bewertens in journalistischen Rezensionen zeitgenössischer Literatur. Würzburg, 1999; Albrecht W. Literaturkritik. Stuttgart, 2001; Positionen der Literaturkritik / N. Miller, D. Stolz. 1. Aufl. Köln, 2002; Reich-Ranicki M. Über Literaturkritik / 2. Aufl. Stuttgart; München, 2002; Neuhaus S. Literaturkritik: eine Einführung. Stuttgart, 2004; Kaufen! statt Lesen!: Literaturkritik in der Krise? / G. Nickel. Göttingen, 2005.
[71] Из п. от 25.07.02. – ЛАТК.
[72] См., в частн. рецензию на книгу Т. Клинга «Botenstoffe» (DuMont Buchverlag: Köln, 2001): Kraft Th. Waten in Marmelade: Thomas Kling macht sich stark für die poetische Avantgarde // Der Tagesspiegel. 20.05.2001. S. W5.
[73] См. подробнее: Schlaffer H. Zwei Augen bei guter Sicht. Geschwind, geschwind: Durs Grünbeins neuer Gedichtband «Erklärte Nacht» (Suhrkamp: Frankfurt a. M., 2002) // Frankfurter Rundschau. 20.03.2002. S. 7.
[74] 1988 — Hahn U. Unerhörte Nähe: Gedichte; mit einem Anhang für den, der fragt. Stuttgart; 1991 – Biermann W. Alle Lieder. Köln, 1991. См. также: Wunderlich D. Das Literarische Quartett // http://www.dieterwunderlich.de/index.html.
[75] См.: Nitzberg A. Das Wort beim Wort nehmen. A.G. Leitner: «Das Meer tropft aus dem Hahn. Fließ, Blätter; Gedichte» (Berlin, 2001) // Zeit-Literatur. 04.10.2001. S. 22.
[76] См., в частн.: Jähner H. Unter Krawallschachteln. Was ist dran an Walsers Roman? Der Autor hat die Aufregung um sein Buch genau kalkuliert // Berliner Zeitung. 01.06.2002; Wütende Literatenfehde oder mehr? Der Streit um Walsers neues Buch bleibt heftig // Berliner Zeitung. 01.06.2002; Die Tür bleibt offen: Der Suhrkamp Verlag entscheidet sich für Martin Walsers Roman // Berliner Zeitung. 06.06.2002; Roman erscheint früher — Martin Walser liest vor // Berliner Zeitung. 07.06.2002. S. 11; Elie Wiesel verzichtet auf Walsers Vorwort // Berliner Zeitung. 10.07.2002; Reich-Ranicki: Ein Buch, das gegen die Juden hetzt// Berliner Zeitung. 12.07.2002; Viel Ichwichtigkeit: Martin Walsers Roman «Tod eines Kritikers» ist nun lieferbar // Berliner Zeitung. 28.07.2002. Ср. также: Hinkerohe F. Martin Walsers Roman «Tod eines Kritikers» in der Diskussion der deutschen Literaturkritik. Duisburg, 2006.
[77] Jähner H. Unter Krawallschachteln… S. 11.
[78] См. в частн.: Martus S. Wenn Leser zu Detektiven werden — in seinem «Schundroman» lässt auch Bodo Kirchhoff den Großkritiker ermorden // Berliner Zeitung. 8.07.2002. S. 13.
[79] Ср.: Speicher S. Trauer und Angst eines Ehrendoktors // Berliner Zeitung. 12. 07. 2002. S. 9.
[80] Цит по: Krause T. Das kleine Freitag-Nacht-Gespenst ... S. 27.
[81] Fischer Ch. Ein deutscher Chandler? Jakob Arjouni: ein Mann, ein Mord. Zürich, 1993 // Unsere Zeit. 1.03.02. S. 13.
[82] П. от 05.07.02. – ЛАТК.
[83] См. подр.: Big Business Literatur, - - Reflexionen über den Marktwert der Literatur / H. Luxbacher, A.R. Peternell, W. Schandor. Wien, 2002.
[84] П. от 12.10.2001. – ЛАТК.
[85] См.: www. literaturboerse.com. 21.11.2001.
[86] «Спор о поэзии» – № 4 (1996); «Существует ли европейское стихотворение» — № 5 (1997).
[87] П. от 20.02.2004. — ЛАТК.
[88] П. от 22.09.2002. — ЛАТК.
[89] Drawert K. Vorwort // Lagebesprechung ... S. 11. Ср. также: Warum Gedichte? Eine Umfrage // Der Tagesspiegel. 13.06.2001;Vormweg H. Verteidigung des Gedichts: eine Polemik und ein Vorschlag. Göttingen, 1990.
[90] См.: Hultsch A. Der Steinbruch rumort. Epische Renaissance und unterhaltende Lektüre: In der tschechischen Literatur ist die Normalität eingekehrt // Sächsische Zeitung. 16.04.2004.
[91] См.: Küchen M. Ich spreche, ich bin. Wo die Dichter Politiker sind: Ein literarischer Streifzug durch Slowenien // Die Welt. 30.04. 2004. S. 5.
[92] Drawert K. Vorwort // Lagebesprechung ... S. 14. Ср. аналогичную оценку ситуации в прозе: Соколова Е.С. Современная литература Германии: Поиски выхода из постмодернизма // Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX – XXI вв.). М., 2006. С. 101–141.
[93]См.: Elm Th. Einleitung // Lyrik der neunziger Jahre … S. 15.

Заключение

В рамках системно-комплексного анализа в работе рассмотрен в совокупности составляющих его элементов один из сегментов современного немецкого литературного пространства, а именно, поэзия.

На основании выше изложенного можно сделать следующие выводы:

Процентное соотношение основных сегментов поэтического пространства в немецкой литературе выглядит следующим образом: альтернативная поэзия занимает в нем 98%, официально признанная — 2% (из них поэзия, вышедшая на медийный уровень и формирующая историко-литературный канон — 0,05%).

Вся современная литература Германии, а поэзия в особенности, подвержена негативному воздействию рынка, что выражается в увеличении поэтической продукции при снижении их качества и общей невостребованности жанра среди читателей. Никогда в истории немецкого книжного дела не издавалось столько поэтических произведений, как в последние 15 лет. Это объясняется в первую очередь упрощением и ускорением процесса прохождения текста от рукописи к книге. Мнимая легкость выхода на книжный рынок имеет в качестве негативного результата весьма низкое художественное достоинство общей массы мейнстримовской поэзии, в процентном соотношении сопоставимой с альтернативной литературой.

Труднообозримость книжного рынка и нежелание издателей и критиков заниматься серьезным профессиональным отбором поэтических произведений приводит к тому, что читатель получает весьма превратное представление о ценностных критериях литературы вообще и все больше отворачивается от поэтического жанра, несмотря на, казалось бы, приближение его к реципиентам с помощью мультимедийных изданий и хэппининговых форм подачи. Затерянная в потоке массовой литературы, высокохудожественная поэзия имеет мало шансов пробить путь к массовому читателю.

Германия никогда не была страной, где царил культ литературы, сравнимый, в частности, с опытом России (СССР). Пожалуй, подобный феномен имел место в ГДР, где ситуация «читающей нации» поддерживалась на уровне государственных институтов. Если учесть, что число настоящих ценителей поэзии, как правило, всегда сопоставимо с числом

самих пишущих, то ситуация в современной Германии мало чем отличается от прошлых времен: читают и оценивают в основном себя и собратьев по перу. Тем не менее, несмотря на то, что подпитываемый интересами рынка безликий мейнстрим продолжает подминать под себя не находящее надлежащей финансовой и общественной подпитки некоммерческое искусство, его сила не кажется необоримой.

В условиях существенного диссонанса между внутрилитературной активностью (налицо небывалый всплеск творческой энергии поэтов) и недостаточным общественным резонансом поэтического жанра в современной поэзии Германии (как в альтернативном, так и официальном сегменте) все же просматривается (с поправкой на национальные приоритеты) весь комплекс явлений, отражающий типологию и эволюцию основных жанров и версификационных техник мировой поэтической традиции. Причем нельзя не заметить все более активного обращения к традиции, творческого освоения последней молодым поколением поэтов.

Не случайно поэтому, что точки зрения на просматривающиеся тенденции в поэзии 1990 х – 2000-х гг. у разных издателей, литературоведов, критиков и самих авторов расходятся. Одни не видят «в океане реприз, реконструкций, пародий и пр. источников для поэтических революций в обозримом будущем» (М. Браун)[1]. Другие же, напротив, усматривают в процессе «инвентаризации» наличности искры творческого эксперимента (М. Андреотти, Х. Киндер)[2].

Не случайно и включение поэтического творчества в сферу эстетического поля модерности. Очевидно, что поколение творящих сейчас поэтов находится в поисках новых ценностных ориентиров в жизни и в искусстве. Это проявляется в достаточно устойчивой тенденции к векторному разнообразию компонентов, из которых складывается современное поэтическое пространство. Освоенными и востребованными практически оказывается все наработанное веками поэтическое наследие. Ситуация, сложившаяся сейчас в немецкой литературе, в некоторой степени напоминает последнюю треть века XIX: куда свернуть «с протоптанной тропы», когда все написано, переписано и выхолощено.

Если учесть сравнения постмодернизма с эпохой поздней античности, что выражается как в повышенном интересе к ее наследию со стороны современных авторов[3], так и в некотором типологическом сходстве мировоззренческих и эстетических посылов[4], то возникает соблазн спроецировать дальнейший ход истории культуры по образцу тысячелетней

давности, а именно, предположить ее возвращение к канону с поправкой на специфику новейшей трансмодернистской эпохи[5]. Об этом свидетельствует целенаправленное стремление поэтов нового поколения, в отличие от поколения авангарда начала XX века, не разрушить и отбросить наработанное веками, но переварить, освоить, переосмыслить и выработать нечто новое, основанное на прочном историческом фундаменте. И это, пожалуй, самая характерная черта современного поэтического процесса, что позволяет надеяться на появление нового мейнстрима, который начнет определять лицо немецкой поэзии в духе ее лучших традиций.

Предпосылки для такой динамики имеются как на формальном, так и на содержательном уровне. Готовность продемонстрировать владение поэтическими формами всех времен и народов в сочетании с попытками модифицировать традицию в духе постмодернистского эксперимента с большой вероятностью может увенчаться в литературно-исторической перспективе рождением нового качественного образования, подобного тому, что существовало в прежние эпохи.

Период 1980-х – 1990-х гг., определенный Т. Эльмом как время «кристаллизации», по всей видимости, заканчивается, уступая место, условно говоря, «созидательному авангардистскому порыву», гармонично сочетающемуся в лучших образцах современной немецкой поэзии с желанием быть «больше чем поэт». И это, в свою очередь, также служит доказательством приверженности творцов поэзии к национальной культурно-духовной традиции.

---

[1] Braun M. Nachwort // Das verlorenen Alphabet ... S. 205.
[2] См., в частн.: Kinder H. Sätze zum Satz vom Ende der Literatur // Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur … S. 3–9.
[3] См., в частн.:Mythos Ödipus — Texte von Homer bis Pasolini / N. Roßbach. Leipzig, 2005; Mythen in nachmythischer Zeit: die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart / B. Seidensticker, M. Vöhler. Berlin u.a., 2002; Barié P. Antike Texte im Horizont der Moderne. Annweiler am Trifels, 2005; Bibliographie zum Fortwirken der Antike in den deutschsprachigen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts / M. Albrecht, W. Kißel, W. Schubert. Frankfurt a. M. u.a., 2005.
[4] Ср. также точку зрения Д. Затонского, говорящего о «месте в культуре» двух эпох в его статье «Постмодернизм в историческом интерьере» («Вопросы литературы». 1996. №3. С.)
[5] О «трансмодернизме заговорили в Европе в 1990-е гг., как о как о новой фазе исторической эволюции человечества, направлении общекультурного развития, которое ставит перед собой задачу конструктивного синтеза достижений модернизма (и более ранних эпох) на базе критического переосмысления опыта последних десятилетий и налаживания диалога современных и традиционных культур. При этом во главу угла ставятся принципы толерантного мышления, ориентированного на анализ сложных комплексных проблем, попытки адаптации традиций к динамике современных веяний на основе комплексной, нелинейной, «неисключающей», а оставляющей выбор между «да» и «нет» логике. Преодоление «внутреннего раскола» культур, противостояния конструктивных и деструктивных ее элементов — такова важнейшая задача трансмодернизации общественных отношений. См. подр., в частн.: Малиновский П.В. Россия в контексте глобальных тенденций современности // Россия и современный мир. №2. 2001. www.archipelag.ru/authors/malinovsky/?library=1167. 17.05.2007.

Оглавление

Предисловие. ***Введение в проблематику*** 3

Глава 1. ***Специфика литературной ситуации в воссоединенной Германии*** 15

1.1. Условия создания единого литературного пространства 15

1.1.1. Проблемно-тематический комплекс «оси-веси» 17

1.1.2. Содержание понятия «родина»: патриотизм с оглядкой на прошлое 23

1.2. Культурная политика государства как инструмент формирования «новой» идеологической модели немецкого общества 29

1.3. Основные характеристики литературной сцены 33

1.3.1. «Поэтическая диаспора»: социально-демографические и культурные параметры 33

1.3.2. Реальное и медийное литературное пространство 41

1.3.3. Особенности формирования поэтической элиты 52

Глава 2. ***Структура поэтического пространства и художественное сознание поэта в современной Германии*** 78

2.1. Художественные критерии поэзии «mainstream» 79

2.2. «Равенство плюс справедливость»: социально-ангажированная поэзия 85

2.3. «Всполохи совести» в экзистенциальной поэзии сопричастности 92

2.4. В зале ожидания для «транзитных» поэтов 101

2.5. Зеркало современной «души»: религиозно-нравственная поэзия 107

2.6. Экспериментально-авангардистский потенциал 113

2.7. Традиционные жанры в современной поэзии 128

2.7.1. Трансформация жанра баллады 133

2.7.2. Элементы японского стихосложения и эстетика озарения по-немецки 143

2.8. Движение «соушел бит» и поэзия «слэм» как всплеск невостребованной энергии андеграунда 153

2.9. Поэзия для детей: неосознанная потребность времени 177

Глава 3. ***Традиции модерности в современной немецкой поэзии*** 208

3.1. К эволюции концепта «die Moderne» 208

3.2. К понятию «современное стихотворение» (das moderne Gedicht) 217

3.3. Игра с традицией — «тотальная пародия» модерна 223

3.4. Специфика современного стихосложения 237

3.4.1. Единицы соизмеримости и особенности членения 237

3.4.2. Рифма в арсенале современных поэтов 247

3.5. Специфика образа в современном стихотворении 253

3.6. Референтно-коммуникативный модус современного стихотворения 259

3.7. Проблемно-тематический спектр и и коэффициент полезного действия современной поэзии 264

3.8. Дихотомия «современный» — «конвенциональный»: аксиологический ракурс 270
3.9. Особенности восприятия современного стихотворения 280
3.10. Соотношение новации и традиции 286
Глава 4. ***Востребованность поэзии в современном немецком обществе*** 306

Заключение 334

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН
Научное издание

Тамара Викторовна Кудрявцева

Новейшая немецкая поэзия (1990-е — 2000-е гг.):
основные тенденции и художественные ориентиры

Технический редактор: Костыле В.Н.
Корректор: Сченснович Е.Н.
Подписано в печать 15.09.2008. Формат60х90/15. Бумага офсетная.
Гарнитура Times. Печать офсетная. Печ.л. 21.5. Тираж 600 экз.

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
Тел: (095) 690-05-61; 690-23-01.
Отпечатано с готовых диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубниковский пер., 6. Заказ № 2098