

М. С. Потемина, В. А. Волошина*

Балтийский федеральный университет им. И. Канта

АВТОФИКШН И ИНТЕРДИСКУРС В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Статья посвящена интердискурсивной концептуализации документального и фикционального в современной немецкоязычной литературе. С помощью метода дискурс-анализа художественные и полижанровые тексты (*Империя* и *Европфрэн* Кристиана Крахта, *Оденвальд* Томаса Майнеке, *Нет причин сразу так кричать* Мартина Зутера и Бенямина фон Штукрад-Барре и др.) рассматриваются как социокультурная практика. Отмечается, что литература не только реагирует на социальные дискурсы, но и активно формирует их. В рамках теорий «автофикшн» Сержа Дубровского и Венсана Колонны рассмотрены нарративные стратегии, которые способствуют стиранию границ между документальным и фикциональным в романе, а также внелитературные факторы, оказавшие влияние на художественный дискурс XX—XXI вв. Немецкие исследователи (Ансгар Нюннинг, Мария Вагнер-Эгельхааф и др.) отмечают, что автофикшен не ограничивается первичным текстом, а дополняется самопрезентацией писателей во время публичных выступлений. Тем самым медийные формы самовыражения (микродискурсы) могут рассматриваться как «тексты» и интегрироваться в макродискурс автофикциональной самоинсценировки автора. В условиях современного медиапространства вопрос о стирании границ между публичной и частной жизнью, реальными фактами и художественным вымыслом становится предметом обсуждения в литературном поле. Дискуссии, возникшие вокруг художественных произведений (*Эфра* Максима Биллера, *Моря* Албана Николаи Хербста, *Стелла* Такиса Вюргера и др.), дают импульс не только к пересмотру актуальных теоретически-значимых вопросов (в рамках оппозиций интертекст vs плагиат, автофикшн vs художественный текст, поп-литература vs литература пост-постмодерна), но и становятся поводом для обсуждения психологических, социальных и общественно-политических обстоятельств жизни современного человека.

* Потемина М. С. — концепция исследования, сбор и анализ практического, а также систематизация теоретического материала по темам автофикшн и интердискурс (п. 1, п. 2, п. 4, п. 5), написание текста; Волошина В. А. — сбор теоретического материала по теме автофикшн (п. 3).

В немецкоязычных романах XX—XXI вв. поднимаются вопросы поиска собственной идентичности, личного и коллективного опыта, исторической и индивидуальной памяти, рассматриваются общественно-политические аспекты (де)конструкции художественного текста, фиксируется воспроизводство неявно высказанных предубеждений в литературе, СМИ и институциональных дискурсах. В связи с этим можно предположить, что интердискурсивный характер современного литературного ландшафта позволяет рассмотреть литературные произведения в более широком контексте изменений, происходящих в структуре не только художественного, но и социокультурного и историко-политических дискурсов.

Ключевые слова: автофикшн; современная немецкоязычная литература; роман; Кристиан Крахт; Томас Майнеке; Б. фон Штукрад-Барре; Такис Вюргер; поп-литература; художественный дискурс; дискурс-анализ

1. Введение

Современная немецкоязычная литература становится все более разноплановой, не вписывающейся в привычные рамки литературной традиции. На это указывают как гибридные полижанровые тексты (книга-манифест поп-культурного квинтета И. Бессинга *Королевская грусть* («Tristesse Royale», 2002); автофиктивные беседы М. Зутера, Б. фон Штукрад-Барре *Все стали такими серьезными* («Alle sind so ernst geworden», 2021) и *Нет причин сразу так кричать* («Kein Grund, gleich so rumzuschreien», 2024), так и многочисленные окололитературные метадискурсы (немецко-немецкий литературный спор, литературные скандалы и писательские медиапровокации).

В одном из своих интервью, отвечая на вопрос, как можно было создать почти философскую историю из фрагментов поверхностной болтовни о косилках-роботах (см. книгу М. Зутера и Б. фон Штукрад-Барре *Нет причин сразу так кричать*), Беньямин Штукрад-Барре так сформулировал основной принцип своего художественного метода:

Unser erstes Buch erschien vor vier Jahren, und auch dessen Titel war ein Zeitbefund: „Alle sind so ernst geworden“. Kriege, Krisen, die Pandemie, es stellten sich permanent große und allzu große Fragen. Auch in der Kunst wurden viele immer ernster, eindeutiger, fast staatstragend, und das ist natürlich ganz falsch. Und furchtbare

Kunst, immer. Also haben wir gesagt: „Lass uns über Badehosen reden“. Die ästhetische Idee war Eskapismus. Das neue Buch jetzt ist die gegenteilige Setzung: live aus der Katastrophe. Denn natürlich haben sich die Weltereignisse unterdessen nicht beruhigt, ganz im Gegenteil. Auch in unseren eigenen kleinen Leben passierten große, umfassende Erschütterungen (MAUS 2024: 44). Наша первая книга вышла четыре года назад, и ее название тоже было отражением времени — *Все стали такими серьезными*. Постоянно возникают войны, кризисы, пандемии, серьезные и даже слишком глобальные вопросы. В искусстве также многие люди становились все более серьезными, более откровенными, несущими на себе ответственность вселенского масштаба и это, конечно, совершенно неправильно. И ужасное притворство, всегда. Итак, мы сказали: «Давайте поговорим о чемоданах». Эстетической идеей был эскапизм. Новая книга совсем другая: live из катастрофы. Конечно, события в мире за это время не утихли, скорее наоборот. Даже в нашей маленькой жизни случались большие, всеобъемлющие потрясения... (здесь и далее перевод М. С. Потеминной — М. П.).

Эстетической стратегией современных авторов становится, как отмечает Штукрад-Барре, «рефлекторное дурачество»:

STUCKRAD-BARRE: Ich habe eine Art Reflexalbernheit. Ich muss die Künstlichkeit jeder sozialen Situation, das Heilige, das Gestellte erst einmal anerkennen und dann durchbrechen. Dafür muss ich genau den Satz sagen, den man eigentlich gerade nicht sagen sollte. Der Satz kommt einfach. Natürlich konnte ich ihn verhindern. Aber ich habe damit in meinem Leben die besten Erfahrungen gemacht: Raus mit der Peinlichkeit, einer muss den Fehler machen. Ist gut für den Teint (ibid.: 46). ШТУКРАД-БАРРЕ: Я должен сначала признать искусственность каждой социальной ситуации, ее священность, постановочность, а затем прорваться сквозь нее. Для этого мне нужно произнести именно то предложение, которое на самом деле говорить не следует. Предложение вырывается само. Конечно, я мог это предотвратить. Но у меня эта стратегия — лучший опыт в моей жизни: не смущайтесь, кто-то должен совершить ошибку. Это хорошо влияет на цвет лица.

И далее:

STUCKRAD-BARRE: ...Wer es ernst meint mit dem Humor, lacht auch in der Katastrophe. Man muss den Uernnst verteidigen bis zuletzt. Das ist eben nicht mehr Eskapismus, sondern eine Strategie. SU-

TER: Eine Strategie, um die Normalität am Leben zu erhalten (ibid.: 44). ШТУКРАД-БАРРЕ: ...Любой, кто серьезно относится к юмору, будет смеяться даже находясь в центре катастрофы. Вам придется до конца отстаивать несерьезность. Это уже не эскапизм, а стратегия. Зутер: Стратегия сохранения нормальности.

Пост-ироническое восприятие писателями действительности подчеркивает ее абсурдность, а упоминание предыдущих поведенческих стратегий автора и его текстов, вынуждает читателя включиться в интер- и интрадискурсивный диалог.

Интердискурсивная концептуализация исторического, документального и вымышленного открывает множество перспектив для конструирования новой реальности в литературе. Автор может сочетать элементы научного, публицистического, художественного, документального и других жанров, создавая гибридную форму. Такой подход позволяет тексту выходить за рамки традиционных жанровых ограничений и приобретать новые смыслы и формы.

2. Характеристика материала и методов исследования

Литературные тексты автофикциональной направленности становятся в последние годы предметом пристального внимания литературоведов (WAGNER-EGELHAAF 2013; ZIPFEL 2009; NÜNNING 2007; KRUMREY 2015). Художественный текст как социальная практика все еще малоизучен (AMLINGER 2021). Автофикшн как жанр также требует дополнительного рассмотрения с точки зрения его поликодовой «постфактуальности» (WEIXLER & al. 2021; MEIER 2002).

В этом контексте представляется интересным рассмотреть художественные тексты таких пост-постмодернистских формаций как автофикшн (WAGNER-EGELHAAF 2013), «фиктивная метабиография» (NÜNNING 2007) и «эго-литература» (HAMEN 2017; BILLER 2011), представляющих собой, по сути, одно и то же явление современной европейской литературы. Автофикшн сочетает в себе элементы реального жизненного опыта автора с фиктивной художественной реальностью, за счет чего создается текст, который одновременно является и правдой, и вымыслом.

Дискурсивно-аналитический подход (LINK 2004), который воспринимает любые тексты как «живые документы» (JØRGEN-

SEN & PHILIPS 2002: 15), позволяет предположить, что литература не только реагирует на социальные дискурсы, но и активно формирует их (ПОТЕМИНА 2022).

3. Автофикшн как объект исследования

Термин *автофикшн* появился в 1970-х гг. на фоне проблематизации жанра автобиографии. Французский писатель и литературный критик Серж Дубровский (DUBROVSKY 2004: 117) использовал данный неологизм, чтобы обозначить основной принцип своего творческого подхода. Дубровский осознает «фикцию» не как отношения между сюжетом книги и внесюжетным миром, а лишь как структуру и процесс написания текста. Автор считает, что автофикциональный роман возникает тогда, когда появляется необходимость компенсировать недостаток накопленных социальных капиталов или известности. Если человек не особо интересен, можно сделать его интересным при помощи литературных приемов и сюжета, как писатель-романист делает интересными своих героев. Автофикшн требует обнажения самых сокровенных тайн личной жизни, все должно быть на виду. Этот базовый принцип автофикшн наглядно продемонстрирован в романе Дубровского *Рассытавшаяся книга* («Le Livre Brisé», 1989), где автор рассказывает о своей супружеской жизни, депрессии, алкоголизме второй жены и даже включает в текст ее комментарии. Она умерла еще до завершения работы над романом в 1987 г. при неизвестных обстоятельствах, что сделало роман скандально успешным. Нельзя с полной уверенностью заявить, что Дубровский довел жену до самоубийства, обнажив все тайны личной жизни на страницах романа. В любом случае, фраза автора «чем больше я пишу, тем быстрее (с каждой новой книгой) я приближаю смерть своей жены» приобретает характер сбывшегося пророчества, «автофантастика стала автобиографией», как пишет Дубровский (ibid.: 117). Тезис Де Мана о том, что автобиография может оказывать такое же влияние на жизнь, какое жизнь оказывает на автобиографию (DE MAN 1979: 922), находит подтверждение в работах Дубровского, который использует личный опыт утраты в качестве основного источника вдохновения, что вызвало общественный резонанс. Однако новизна автофантастики заклю-

чается не столько в самом художественном методе, сколько во взаимодействии с внелитературной реальностью. Работа Дубровского становится понятной в контексте современного

медиального эксгибиционизма (со стороны автора) и вуайеризма (со стороны аудитории), который с конца XX в. подпитывается форматами реалити-шоу, многочисленными ток-шоу и сценарными реалити (WAGNER-EGELHAAF 2013: 12).

Жажда славы и обещание, что каждый может стать звездой, иронично эстетизируются в автофикшн.

В то время как концепция автофикшн Дубровского по-прежнему тесно связана с традициями автобиографического романа, Венсан Колонна (COLONNA 1989: 260) отстаивает более широкое определение, которое фокусируется на сознательной фикционализации собственного «я». Согласно этому определению, тождество имен автора, рассказчика и главного героя может встречаться как литературное явление практически в любом типе текста, независимо от дискурсивной традиции и эпохи. В своем исследовании *Автофикшн и другие литературные мифы* («Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires», 2004) Венсан Колонна проводит различие между четырьмя различными традиционными линиями автофантастического романа. В «фантастическом автофикшн» («autofiction phantastique») (ibid.: 75) писатель позиционируется как протагонист в очевидно несуществующем мире, находящимся за пределами всякой реальности. В «биографическом автофикшене» (autofiction biographique) (Colonna 2004: 93) история жизни писателя излагается на основе реальных событий. В «зеркальном автофикшн» («autofiction spéculaire») (ibid.: 105) «литературный двойник автора» не столько находится в центре событий, сколько отражает процесс написания книги. Наконец, в «аукториальном автофикшн» («autofiction intrusive (autoriale)») (ibid.: 135) «писатель» выступает в роли рассказчика или комментатора, но не играет никакой роли в сюжете романа. Во всех случаях, при этом, автор создает в художественном произведении образ самого себя.

Тот факт, что попытка Колонны типологизировать автофикшн включает широкий спектр писательских стратегий, также свидетельствует о его отказе от жанрового или родового по-

нимания автофикшн и общей тенденции «интерпретировать автонарратив как перманентное искушение для всей художественной литературы», как пишет Питер Гассер (GASSER 2012: 25). Если в основной части научно-исследовательской литературы автофикшн рассматривается как разновидность автобиографии (DE MAN 1979), то с точки зрения аргументации Колонны эти понятия могут быть противопоставлены. По мнению ученого, автофикшн — это литературный феномен, который гораздо старше неологизма Дубровского и может быть обнаружен в художественных текстах разного плана, а автобиография — это лишь частный случай проявления автофикшн с заявкой на достоверность. Жерар Женетт также относит автофикшн к сфере художественной литературы и выводит следующие уравнения, иллюстрирующие данный термин: «автор $\neq$ рассказчик = персонаж» и «автор = персонаж»: «Эта формула, конечно, противоречива, но не более и не менее, чем сам термин или принцип, который она описывает: «Я есть и меня нет»» (GENETTE 1992: 87). Если утверждаемая нетождественность автора и повествователя обусловлена категоризацией автофикшн в области художественной литературы, то уравнение «автор = персонаж», по мнению Женетта, лишь обозначает тождественность имени, но не утверждает реальную идентичность, иначе речь идет о «нераспознанных автобиографиях» (ibid.: 87). Подобно определению Колонны, автофикшн, таким образом, дистанцируется от автобиографической традиции и трактуется как более широкое понятие: идентичность имени у автора и персонажа в художественном мире является вполне допустимым.

В немецкоговорящих странах феномен автофикшн стал предметом изучения только в 2000-х гг. и в основном вне связи с его создателем Сержем Дубровским, отчасти потому, что на немецкий и английский языки были переведены лишь отдельные отрывки из его романов. Одним из немногих исследователей этого феномена, наряду с Клаудией Гронеманн (GRONEMANN 1999), является Франк Ципфель (ZIPFEL 2009), который знакомит немецкоязычный мир с различными определениями термина *автофикшн* во французском литературоведении и подвергает критике концепцию Дубровского за ее излишнюю психоанали-

тичность. Ципфель понимает использование Дубровским терминов *фикция* и *роман* как стратегию, направленную лишь на то, чтобы сделать тексты интересными для широкой публики и вписать их в рамки художественной литературы. Однако стратегия мнимой беллетризации полезна и по другим причинам: под грифом вымысла автор может не только избежать обвинений в нарушении авторских прав упомянутых в тексте людей, но и не беспокоиться о возможных последствиях, вызванных компрометирующими признаниями (ibid.: 299). Ципфель делает вывод, что использование Дубровским терминов *фикция* и *роман* — это всего лишь уловка и что его концепция автофантастического романа опирается на автобиографию так же сильно, как и на сомнительные автобиографические источники (ibid.: 301). Сам Ципфель отдает предпочтение третьей возможной интерпретации автофикшн, согласно которой классификация всего текста как фактического или вымышленного становится невозможной, и читатель в процессе чтения переключается между референциальным и фикциональным пактами (ibid.: 306).

В отличие от Ципфеля Ансгара Нюннинга в меньшей степени волнуют отношения между художественным вымыслом и реальностью и в большей степени — саморефлексивность автофикциональных текстов, которые он предпочитает называть «вымышленными метаавтобиографиями» (NÜNNING 2007), фокусируясь таким образом на «метаизации» писательского процесса. Автофикциональные тексты функционируют, согласно одному из центральных тезисов, в равной степени «как жанровая память и жанровая критика автобиографии» (ibid.: 280), поскольку они имеют дело с пределами памяти, конвенциями жанра и условиями его производства и рецепции. Подобно тому, как персонаж в тексте похож на эмпирического автора, последний изображает на публике своего собственного персонажа. Эта автофиктивная самоинсценировка должна рассматриваться как ответная реакция на концепцию «смерти автора» Р. Барта и возвращает автору право интерпретировать собственную биографию и произведение так, как он считает нужным.

Однако продуктивное исследование автофикшн должно изучать не только возвращение автора в литературу, но и свя-

занный с этим уход его литературной авторской фигуры во вне-литературную реальность, который становится заметным на основе паратекстов. В рамках самопрезентации высказывания эмпирического автора, выражение его намерений, а также демонстрируемый им габитус становятся объектом исследования в автофикшн и предлагают конструктивное дополнение к рецепции первичных текстов. В то же время включение паратекстов является необходимым условием для понимания биографических аллюзий и явно оспаривается в автофикциональных текстах. Для литературоведения это означает, что необходимо мыслить нестандартно, поскольку автофикшн не ограничивается первичным текстом, а дополняется самопрезентацией во время публичных выступлений. В самом широком смысле все медийные формы самовыражения могут быть поняты как «тексты» и интегрированы в макродискурс автофикциональной самоинсценировки автора. С этой точки зрения, автофикшн — это способ письма, в котором литературное авторство потенциально может стать авторством трансцендентных (поскольку граница между повседневной реальностью и литературой стирается) и повседневнореализуемых референтных субъектных фигур, которые могут восприниматься как личности.

По мнению Уте Шнайдер (SCHNEIDER 2022), начиная с конца XX в. можно наблюдать процесс непрерывного расширения и одновременной дифференциации медиапредложений. Газеты, журналы, телеканалы и радиостанции конкурируют за ограниченное свободное время пользователей СМИ и поэтому находятся под постоянным давлением инноваций. Эта дифференциация затрагивает и книжный рынок, на котором из-за «постоянного роста ежегодного выпуска книг» при относительно неизменном количестве читателей предложение значительно превышает спрос. Растущее конкурентное давление означает, что издательства, «большинство из которых сейчас объединились в холдинги», выпускают всё меньшие тиражи и в основном ограничивают свой сбыт «несколькими лучшими заголовками с потенциалом бестселлера» (ibid.: 431). Чтобы заявить о себе как об авторе в такой конкурентной ситуации и привлечь внимание, необходима паратекстовая и кроссмедийная самопрезентация, в которой

провокация является наиболее эффективным средством привлечения внимания публики. Достаточно вспомнить К. Крахта, чья публикация романа *Империя* в 2012 г. и обмен электронными письмами с американским писателем Д. Вудардом под названием *Пять лет: переписка 2004–2009* («Five Years: Briefwechsel 2004–2009», 2011) вызвали дискуссию о расистских идеях и свободе слова на страницах журналов об искусстве. Особенность автофантастических романов заключается в том, что они адаптируют описанное стремление к паратекстуальной инсценировке в самом тексте, рефлексировать над ним и возводят эту рефлекссию в ранг литературного процесса. Эмпирический автор оставляет свои следы в тексте, а в паратексте обретает черты своей вымышленной авторской фигуры. Таким образом, и без того хрупкая граница между реальностью и вымыслом не только трансгрессирует, но и упраздняется с обеих сторон. Автофикшн явно связан с маркетинговыми и медийными условиями искусства в целом и механизмами литературной индустрии в частности, что фактически исключает идеал автономного искусства.

4. Результаты исследования и их обсуждение

В условиях современного медиапространства вопрос о стирании границ между публичной и частной жизнью, реальными фактами и художественным вымыслом становится предметом обсуждения в литературном поле. Обращение к реальным персонажам в рамках литературного произведения может привести к юридическим последствиям, как например, в случае с судебными процессами вокруг романов Максима Биллера *Эсра* («Esra», 2003) и романа *Моя* («Meere», 2003) Альбана Николая Хербста.

Напомним, что роман Биллера был запрещен к распространению практически сразу после его выхода из типографии, поскольку некоторые детали любовной истории еврея Адама и турчанки Эсры содержали так много реальных деталей, что в главных героинях можно было узнать реальных людей (бывшую подругу писателя и ее мать). После многочисленных судебных заседаний и судебного запрета более ста писателей и представителей культурного сообщества (в том числе Г. Грасс, Э. Елинек, Ф. Займоглу и др.) подписали петицию в поддержку Биллера и против литературной цензуры.

Следует отметить, что Биллер присутствует в большинстве своих прозаических текстов тем или иным образом: через автобиографические аллюзии, интертекстуальные ссылки на другие произведения его же авторства, комментарии текущих событий или исторических дебатов, вложенные в уста рассказчиков-протагонистов. Он разрушает разделение между реальной биографией (реальным Биллером) и вымыслом (литературной версией Биллера), например, помещая реальных людей, дебаты и события в тексты, помеченные как вымышленные. Таким образом, Биллер создает определенный образ самого себя как аутсайдера, что позволяет ему критиковать окружающее его общество.

Роман Хербста был запрещен в 2003 г. по схожей со случаем Биллера причине: судебный иск был подан бывшей возлюбленной писателя. Литературный критик Кристоф Юргенсен режюмировал публичные дебаты в 2004 г. следующим образом:

Вопрос о взаимосвязи между поэзией и правдой в тексте примерно так же стар, как сама литература... Фактически, несмотря на все оговорки литературоведов относительно пересечения границы текст-контекст, прообразы литературных персонажей всегда можно определить настолько легко (и, вероятно, это было сделано намеренно), что суды решают запретить эти тексты, в то время как в романах Клауса Манна *Мефистофель. история одной карьеры* или Томаса Бернхарда *Рубка леса*, расшифровываемость аллюзий представляют собой важнейший элемент их повествовательной стратегии (JÜRGENSEN 2004).

В случае с романом *Моря*, по мнению Юргенсена, этот вопрос о соотношении реальности и вымысла решить невозможно, поскольку бывшая девушка Хербста не является значимой личностью современной истории и поэтому о ней ничего не известно читателю. Тем не менее, Юргенсен возражает против обвинений судей в цензурировании литературы, поскольку цензура — это

вмешательство государства, против которого невозможна никакая юридическая защита. В случае с запретами романов *Эсра* и *Моря* вместо этого сталкиваются два фундаментальных права, а именно свобода искусства и защита личности (ibid.).

И в обоих случаях суды отдали приоритет защите личности.

Такого рода околосудебные скандалы — не исключение в современном художественном дискурсе: писатель Такис

Вюргер после выхода романа *Стелла* («Stella», 2019) был вынужден отбиваться от адвокатов потомков реальной Стеллы Гольдшлаг. Отзывы на книгу также неоднозначны, критики считают: а) книга увлекательная, но нарушает некоторые общественные табу, связанные с темой Холокоста, б) роман поверхностен, его красота заключается исключительно в «эстетике шока» (JANDL 2019; OTTE 2019; SÜSELBECK 2019; WOLFF 2019). Книготорговцы, напротив, опубликовали открытое письмо в защиту Вюргера. Писательница и журналистка Ханна Люмани, например, осуждает критиков за неправомерное сравнение писателя с немецким журналистом Клаасом Релотиусом, которого обвинили в мистификации репортажей.

Скандал, развернувшийся вокруг романа *Стелла* Вюргера затрагивает сразу несколько важных для художественного процесса вопросов. Он, с одной стороны, напоминает о противостоянии Г. Грасса и М. Райх-Райницкого, связанном с якобы неполиткорректным представлением истории в романе Грасса *Широкое поле* («Ein weites Feld», 1995). Результатом многоуровневого диспута стало общественное обсуждение вопросов о месте писателя, критиков и СМИ в современном литературном поле (ПОТЕМИНА 2014) а также возможностях «выживаемости» искусства в декорациях более широкого историко-политического контекста. С другой стороны, критикой романа Вюргера поднимается важный вопрос о допустимом уровне заимствований в художественном тексте.

В этом контексте любопытными представляются последствия обвинения молодой писательницы Х. Хегеманн *Аксолотль сбит на дороге* («Axolotl Roadkill», 2010) в плагиате, выдвинутого блогером Дифом Примазенсом. Большая часть романа Хегеманн представляет собой переписанный текст *Стробоскоп* («Strobo», 2009) берлинского блогера, писателя и журналиста Айрена (псевдоним: Airen). Его роман был опубликован в небольшом издательстве за год до выхода в свет дебютного романа Хегеманн. Скандал стал поводом к размышлениям литературоведческого сообщества над термином «интертекстуальность», поскольку в попытке оправдать плагиат «Frankfurter Allgemeine Zeitung» предложила ввести новое понятие «сетевая интертек-

стуальность» («webbasierte Intertextualität», FAZ 2010), а в издательстве с прессой поделились следующими доводами:

Dieser Roman folgt in Passagen dem ästhetischen Prinzip der Intertextualität und kann daher weitere Zitate enthalten (SCHUCHTER 2010). Этот роман в отрывках следует эстетическому принципу интертекстуальности и, следовательно, может содержать дополнительные цитаты.

Вторая волна скандала была связана с номинированием романа Хегеманн на Лейпцигскую книжную премию, в то время как претекст (вне дискуссии о правообладателе идеи) остался в литературном сообществе практически без внимания.

Интердискурсивное взаимодействие документального и фикционального проявляется не только на уровне медиадискурсивных социальных практик, но и на уровне основного сюжета романа. В *Империи* («Imperium», 2012) Крахт рассказывает подлинную историю немецкого эмигранта Августа Энгельхардта (1875—1919), который поселился на острове на территории нынешней Папуа-Новой Гвинеи, где содержал кокосовую плантацию и основал кокосовую общину «Орден Солнца». Крахт берет исторические документы, однако отчуждает их различными языковыми приемами. Так, например, в романе говорится о встречах главного героя с Францом Кафкой, Германом Гессе или Альбертом Эйнштейном, которые при небольшом исследовательском усилии оказываются вымышленными персонажами в романе. Кроме этого в романе Крахта игнорируется настоящая дата смерти Энгельхардта (1919 год), главного героя забрали ВМС США в конце Второй мировой войны.

Крахт включает в вымышленную «реальность» романа отсылки к комиксу Франка Ле Галля *Мари Верите* («Mari Vèritè», 1988), не только используя имя одного из его персонажей, но и помещая изображение заключительного эпизода комикса (разумеется, в измененной форме) в качестве иллюстрации на обложку своего романа.

Включение интердискурсов в общее полотно текста, таким образом, может быть обеспечено различными способами. Автор может использовать цитаты, парафразы, пародии или реминисценции, чтобы включить в текст элементы других дискурсов,

например, элементы политической пропаганды, исторических хроник. Набирает популярность и включение визуальных и медийных элементов, например, фотографий, иллюстраций, графики или даже QR-кодов, отсылающих к определенному элементу или ресурсу, что позволяет автору расширить границы текста и включить в него элементы визуального или цифрового дискурса.

Многочисленные цитаты и пастиши, на первый взгляд, соответствуют структурным признакам постмодернистского романа. Однако серьезные темы, поднимаемые писателем (тоталитаризм нацистской эпохи или влияние «американского образа жизни» на протагонистов), и пафосное название романа *Империия* (которое, к слову, упоминается в тексте лишь дважды), позволяют рассматривать этот роман как образец «пост-постмодернистской» литературы.

Одной из ключевых особенностей автофикшн является стирание границ между автором и главным героем. В романах Крахта это проявляется через использование первого лица и создание персонажа, который во многом напоминает самого автора. В романе *Еврофрэш* («Eurotrash», 2021) Крахт смешивает автобиографические элементы с художественным вымыслом, использует реальные исторические и культурные контексты, но при этом создает фикциональный нарратив, который ставит под сомнение саму природу реальности. Крахт не стремится к полной автобиографичности, оставляя место для вымысла и художественного преувеличения.

В контексте современной теории пост-постмодерна в поисках новой комплексной пост-иронической формы автофикшн Крахт в *Еврофрэш* ретроспективно архивирует более ранние поп-романы (свой *Faserland* (1995) и роман Штукрада-Барре *Солоальбом* («Soloalbum», 1998)).

В романе *Солоальбом* другого представителя «поп-литературы» Бенджамина фон Штукрад-Барре автодиегический рассказчик в своей самопрезентации использует формы перформативности, которые были характерны для публичных выступлений его любимой группы «Оазис». Второй роман писателя *Живой альбом* («Livealbum», 1999) представляет собой в большей или меньшей степени вымышленный отчет о саморефлексивном

путешествии по страницам первого текста; *Ремикс* («Remix», 1999) собирает воедино авторские рассказы, уже опубликованные ранее в других контекстах и эссе, чтобы их переработать и создать новое произведение.

Автобиографический роман Беньямина Штукрад-Барре *Сердце паники* («Panikherz», 2016), как и *Еврофрэнш* Крахта рассматривает актуальные вопросы действительности в рамках постпостмодернистской концепции «новой серьезности». Исследователь Симон Хансен отмечает: «В этом автобиографическом обзоре Штукрад-Барре проблематизирует свою устаревшую поп-идентичность, но не отказывается полностью от эстетических приемов поп-музыки» (HANSEN 2022: 129). При этом в процессе автобиографического анализа, как само собой разумеющееся, протагонистом применяются литературные методы, которые, в свою очередь, в ходе действия романа саморефлексивно проверяются на предмет их дальнейшей пригодности (ibid.).

В романе Томаса Майнеке *Оденвальд* («Odenwald», 2024) затрагиваются практически все актуальные темы общественно-культурного дискурса: подсвеченные в новом свете исторические анекдоты, классические и новейшие теории социальной, психологической и гендерно-телесной идентичности, интеллектуальные дебаты современности. Автор включает в художественное произведение длинные цитаты из философских (Теодор Адорно), литературных («теория художественной литературы как сумки» Урсулы ле Гуин, фигура Зигфрида из *Песни о Нибелунгах*) и исторических текстов (граф цу Лейнингена), фрагменты разнообразных эссе о моде и поп-культуре, научных исследований, заметки о современной музыке, разговоры и переписку с возлюбленными, друзьями и экспертами, собственные авторские тексты. В новый роман включаются ссылки на объявления о реально прошедших авторских чтениях Майнеке в Нью-Йорке и Париже, пассажи из предыдущих романов писателя *Томбой* («Tomboy», 1998) и *Светло-синий* («Hellblau», 2001). Критик М. Басслер в своей заметке, подготовленной для «Frankfurter Allgemeine Zeitung», справедливо отмечает, что весь этот материал представляет собой не просто элемент авторского идиостиля: «из этих разрезанных, тщательно смонтированных и

заново подогнанных друг к другу фрагментов можно составить новый роман» (BASSLER 2024: 62).

В *Оденвальде*, по мнению Басслера, Майнеке

остается верен своей теме, своему литературному подходу и теории постмодерна. Вы по-прежнему наслаждаетесь чтением и возвращаетесь после прочтения обогащенным. И все же что-то изменилось: можно сказать, что весь процесс оказался под необычным давлением из-за изменившихся обстоятельств, и вы это знаете, но не хотите защищаться. Цифровые архивы, интенсивные дискуссии об идентичности, гендере и культурном присвоении, угроза западным демократиям, не говоря уже о климатической катастрофе (неужели никто еще не замечает этого в Оденвальде?): все это, похоже, подталкивает к позициям, от которых Майнеке сознательно отказывается (ibid.: 62).

В тексте очевидно присутствуют элементы пост-постмодернистского видения действительности, автором также предпринимается попытка художественного освоения критического дискурса-анализа несмотря на то, что Майнеке в своем романе показывает, что критическое мышление заключается не в собственной оценке событий, а в отказе от любой оценки, а все выводы персонажей и самого автора строятся на фрагментах и цитатах чужих мнений и поэтому должны рассматриваться как ситуативные тексты, помещенные в определенные исторические и субъективные контексты.

5. Заключение

Как показывают примеры современной немецкоязычной литературы, интердискурсивность делает художественный текст более объемным, позволяет создать иерархию контекстов посредством включения культурных кодов из различных сфер культуры. Смена точки зрения, нелинейное или фрагментарное повествование, включение в текст вымышленных или исторических документов, писем, дневников и других форм письма, рефлексия и самореференция позволяют современному писателю напрямую обратиться к читателю, комментировать процесс создания текста или включать в текст элементы его критического осмысления.

Дискуссии, возникшие вокруг художественных произведений (*Эсра* Биллера, *Моря* Хербста, *Стелла* Вюргера и др.), дают импульс не только к пересмотру актуальных теоретически-

значимых вопросов (в рамках оппозиций интертекст vs плагиат, автофикшн vs художественный текст, поп-литература vs литература пост-постмодерна), но и становятся поводом для обсуждения психологических, социальных и общественно-политических обстоятельств жизни современного человека.

В немецкоязычных романах XX—XXI вв. поднимаются вопросы поиска собственной идентичности, личного и коллективного опыта, исторической и индивидуальной памяти, рассматриваются общественно-политические аспекты (де)конструкции художественного текста, фиксируется воспроизводство неявно высказанных предубеждений в литературе, СМИ и институциональных дискурсах. В связи с этим можно предположить, что интердискурсивный характер современного литературного ландшафта позволяет рассмотреть литературные произведения в более широком контексте изменений, происходящих в структуре не только художественного, но и социокультурного и историко-политических дискурсов.

Список литературы / Zitierte Literatur / References

- Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М: Прогресс, 1989. [Bart, Roland. (1989) *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* (Selected Works. Semiotics. Poetics). Moscow: Progress. (In Russian)].
- Потемина М. С. Литературное поле Германии после Объединения // Вестник Балтийского федерального ун-та им. И. Канта. 2014. № 2 С. 74—81. [Potyomina, Marina S. (2014) *Literaturnoye pole Germanii posle Obyedineniya* (The Literary Domain of Germany after the Reunification). *Vestnik of I. Kant Baltic Federal University*, 2, 74—81. (In Russian)].
- Потемина М. С. Что осталось от Берлинской стены? Литература Германии после Объединения. Калининград: Балтийский федеральный ун-т им. И. Канта, 2022. [Potyomina, Marina S. (2022) *Chto ostalos' ot Berlinskoy steny? Literatura Germanii posle Obyedineniya* (What is left of the Berlin Wall? Literature of Germany after the Reunification). Kaliningrad: I. Kant Baltic Federal State University. (In Russian)].
- Amlinger, Carolin. (2021) *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin: Suhrkamp-Taschenbuch.
- Bassler, Moritz. (2024, October 13) In den Beuteln des Textes. *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 41, 62.

- Colonna, Vincent. (1989) *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. The unpublished thesis. EHESS. Retrieved from <https://theses.hal.science/tel-00006609/document>.
- Colonna, Vincent. (2004) *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Paris: Tristram.
- De Man, Paul. (1979) Autobiography as De-facement. *Modern Language Notes*, vol. 94. no. 5, 919—930.
- Doubrovsky, Serge. (2004) Nah am Text. In: Gronemann, Claudia. (ed.) *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim: Georg Olms.
- Gasser, Peter. (2012) Autobiographie und Autofiktion. Einige begriffskritische Bemerkungen. In: Pellin, Elio & Weber, Ulrich. (eds): „all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs.“ *Autobiographie und Autofiktion*. Göttingen: Wallstein, 13—27.
- Genette, Gérard. (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré* (Palimpsests: Literature in the Second Degree). Paris: Département des littératures de l'Université Laval.
- Genette, Gérard. (1992) *Fiktion und Diktion*. Übersetzt von Heinz Jatho. München: Fink.
- Gronemann, Claudia. (1999) ‚Autofiction‘ und das Ich in der Signifikantenkette: Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 237—262.
- Hansen, Simon. (2022) Altern im Pop. Benjamin von Stuckrad-Barres Panikherz. In: Schloon, Jutta; PäpLOW, Torsten; Schmidt, Maike; Illgner Julia & Grote, Michael. (eds) *Alter & Ego. (Auto)fiktionale Altersfigurationen in deutschsprachiger und nordischer Literatur*. München: IUDICIUM Verlag, 125—136.
- Joch, Markus. (2013) Geschmacksterrorismen. Eine Möglichkeit, deutsche Pop-Literatur zu beschreiben. In: Gansel, Carsten & Herrmann, Elisabeth. (eds) *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: V&R unipress, 91—140.
- Jørgensen, Marianne & Phillips, Luis. (2002) *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publications.
- Jürgensen, Christoph. (2004) Ich ist ein anderer. Alban Nikolai Herbst erzählt in „Meere“ nah an der Wirklichkeit entlang. *literaturkritik.de*, 7.
- Krumrey, Birgitta. (2015) *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen: V&R unipress.

- Link, Jürgen. (2008) Sprache, Diskurs, Interdiskurs und Literatur (mit einem Blick auf Kafkas Schloß). In: Kämper, Heidrun & Eichinger, Ludwig. (eds) *Sprache — Kognition — Kultur: Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung*. Berlin; Boston: De Gruyter, 115—134.
- Link, Jürgen. (1988) Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik. In: Fohrmann, Jürgen & Müller, Harro. (eds) *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 284—307.
- Lühmann, Hannah. (2019) „Stella“-Debatte: Ist so kurzweilig auch noch wahrhaftig? Retrieved from <https://www.welt.de/kultur/literarische-welt/plus186949096/Stella-Debatte-Ist-so-kurzweilig-auch-noch-wahrhaftig.html>.
- Maus, Stephan. (2024, November 28) „Gibt es den Tod im Plural?“ — „Leider ja.“ Interview mit M. Suter und B. von Stuckrad-Barre. *Stern*, 42—47.
- Meier, Albert. (2002) Irony is Over: Der Verzicht auf Selbstreferenzialität in der neuesten Prosa. In: Detering, Heinrich. (ed.). *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart: Metzler, 570—581.
- Otte, Carsten. (2019) Ein Fall von literarischer Hochstapelei. *die tageszeitung*. 14.01.2019. Retrieved from <https://taz.de/Takis-Wuergers-Stella/!5563177>.
- Nünning, Ansgar. (2007) Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen. In: Parry, Christoph & Platen, Edgar. (eds) *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium, 269—292.
- Schneider, Ute. (2022) Autorschaft und literarischer Markt. In: Wetzel, Michael. (ed.) *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*. Berlin; Boston: De Gruyter. 429—447.
- Schuchter, Veronika. (2010) Der Fall Hegemann. Analyse einer Debatte. *literaturkritik.de*. Retrieved from <https://www.uibk.ac.at/literaturkritik/zeitschrift/769111.html>.
- Süselbeck, Jan. (2019) Schuldig, jeder auf seine Art. *Zeit Online*. Retrieved from <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2019-01/takis-wuerger-stella-roman-kritik>.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. (ed.) (2013) *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktionen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Weixler, Antonius; Chihaia, Matei; Martínez, Matias; Rennhak, Katharina; Scheffel, Michael & Sommer, Roy. (eds) (2021) *Postfaktisches Erzählen?: Post-Truth — Fake News — Narration*. Berlin; Boston: De Gruyter, 1—10.

- Wolff, Fabian. (2019) Ein Ärgernis, eine Beleidigung, ein Vergehen. *Süddeutsche Zeitung*. 11.01.2019. Retrieved from <https://www.sueddeutsche.de/kultur/takis-wuerger-stella-goldschlag-rezension-buchkritik-1.4282968>.
- Zipfel, Frank. (2009) Autofiktion: Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Winko, Simone; Jannidis, Fotis & Lauer, Gerhard. (eds) *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin; New York: De Gruyter, 285—314.

Список источников / Quellenverzeichnis / List of Sources

- Billr, Maxim. (2003) *Esra*. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag.
- Herbst, Alban Nikolai. (2009) *Meere*. Hamburg: Mare Buchverlag.
- Kracht, Kristian. (2012) *Imperium*. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag.
- Kracht, Kristian. (2021) *Eurotrash*. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag.
- Meineke, Thomas. (2024) *Odenwald*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Suter, Martin & von Stuckrad-Barre, Benjamin. (2020) *Alle sind so ernst geworden*. Zürich: Diogenes Verlag.
- Suter, Martin & von Stuckrad-Barre, Benjamin. (2024) *Kein Grund, gleich so rumzuschreiben* Zürich: Diogenes Verlag.
- Würger, Takis. (2019) *Stella*. München: Carl Hanser Verlag.

Marina S. Potyomina, Varvara A. Voloshina
Immanuel Kant Baltic Federal University

Autofiction and Interdiscourse in Contemporary German-Language Literature

The article is devoted to the interdiscursive conceptualization of the documentary and fictional in modern German-language literature. Using the method of discourse analysis, artistic and multigenre texts (*Empire* and *Eurotrash* by Christian Kracht, *Odenwald* by Thomas Meinecke, *There's No Reason to Shout like That* by Martin Suter and Benjamin von Stuckrad-Barre, etc.) are considered as a socio-cultural practice. It is noted that literature not only reacts to social discourses, but also actively forms them. Within the framework of the theories of *autofiction* by Serge Dubrovsky and Vincent Colonna, narrative strategies that contribute to blurring the boundaries between the documentary and the fictional in the novel, as well as extra-literary factors that influenced the artistic discourse of the 20th — 21st centuries, are considered. German researchers (Ansgar Nünning, Maria Wagner-Egelhaaf, and others) note that autofiction is not limited to the primary text, but is complemented by writers' self-presentation during public appearances. Thus, media forms of

self-expression (microdiscourses) can be considered as *texts* and integrated into the macrodiscourse of the autofictional self-staging of the author. In the context of the modern media space, the issue of blurring the boundaries between public and private life, real facts and fiction is becoming the subject of discussion in the literary field. The discussions that have arisen around works of art (*Esra* by Maxim Biller, *Meere* by Alban Nikolai Herbst, *Stella* by Takis Würger, and others) give an impetus not only to the revision of current theoretically significant issues (within the framework of the oppositions intertext vs plagiarism, autofiction vs artistic text, pop literature vs post-postmodern literature), but they also become an occasion for discussing the psychological, social, and socio-political circumstances of modern human life. The German-language novels of the 20th — 21st centuries raise questions of the search for one's own identity, personal and collective experience, historical and individual memory, consider the socio-political aspects of the (de)construction of a literary text, and record the reproduction of implicit biases in literature, the media, and institutional discourses. In this regard, it can be assumed that the interdiscursive nature of the modern literary landscape allows us to consider literary works in the broader context of changes taking place in the structure of not only artistic, but also socio-cultural and historical-political discourses.

Keywords: autofiction; modern German-language literature; novel; Kristian Kracht; Tomas Meinecke; Benjamin von Stukrad-Barre; Takis Würger; pop literature; artistic discourse; discourse analysis

Для цитирования:

Потемина М. С., Волошина В. А. Автофикшн и интердискурс в современной немецкоязычной литературе // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2025. № XXII. С. 430—450.
DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2025-22-430-450.

To cite this Article:

Potyomina, Marina S. & Voloshina, Varvara A. (2025) Avtofikshn i interdiskurs v sovremennoy nemetskoazychnoy literature (Autofiction and Interdiscourse in Contemporary German-Language Literature). *Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov* (Germanic Philology in Russia: Yearbook of the Russian Union of Germanists), 22, 430—450. (In Russian).
DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2025-22-430-450.

Статья поступила в редакцию 02.04.2025; принята к публикации 03.05.2025
The article was submitted 02.04.2025; accepted for publication 03.05.2025