

Библиографический список

1. Алексеева, Т.С. О половой дифференциации как одном из факторов, влияющих на процесс коммуникации [Текст] / Т.С. Алексеева // Проблемы прикладной лингвистики: сборник материалов семинара / под ред. А.П. Тимониной. – Пенза: Пензенский гос. пед. ун-т, 1999. – С.10-12.
2. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов [Текст] / О.С. Ахманова. – М.: Советская энциклопедия, 1966.
3. Вольф, Е.М. Функциональная семантика оценки [Текст] / Е.М. Вольф. – М.: Едиториал УРСС, 2002.

Список источников выборки и принятые для них сокращения

- Modern English Drama. – М., 1984 (MED).
 Plays for Reading. – Washington D.C., 1984 (P for R).
 Priestley J.B. Time and the Conways. – М., 1997 (Priestley).

Г.В. Кучумова
 Самарский государственный университет

Элементы фантастики в современном немецком романе

Galina Kutschumowa

**«Wiederkehr des Erzählens»:
 das fantastische Element im Roman der 90-er**

Die Romane der «Wiederkehr des Erzählens» (Sten Nadolny: Die Entdeckung der Langsamkeit, Patrick Süskind: Das Parfum, Robert Schneider: Schlafes Bruder) erweisen sich als Spiel mit Formen und Inhalten, ein Spiel mit Realität und Fiktion. Die erzählten Geschichten verweisen auf Erzähltraditionen des 19. Jahrhunderts, auf das Schema eines Erziehungs- oder Künstlerromans. Die authentischen Ereignisse werden hier bunt mit fiktionalen Elementen gemischt. Die Romanhelden – alle sind Sonderlinge –

entdecken die Welt durch den Zeit-, Rhythmus- und Geruchssinn. Die Einführung der fantastischen Elemente erklärt hier die Grundidee der genannten Romane: die Totalität aller Lebensformen zu erkennen und die Welt in ihrer Vielfältigkeit zu entdecken.

В немецкой литературе последних десятилетий возрождается забытая повествовательная традиция [4]. После процесса «десюжетизации», которым «грешил» постмодернизм, литература заново осознает и признает ценность *со-бытия*. В литературу вновь возвращается сюжет и обеспечивающее его движение линейное время. Последнее «отвечает» за границу между реальностью и вымыслом. Элементы старой повествовательной техники (в частности, романа воспитания и его разновидностей — «биографического» романа, романа испытания, романа о художнике) совмещаются с элементами фантастического, запредельного, необычайного.

В поле нашего исследования попадают романы немецких авторов Стена Надольны «Die Entdeckung der Langsamkeit» (1983), Патрика Зюскинда «Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders» (1983) и Роберта Шнайдера «Schlafes Bruder» (1992), в повествование которых вводятся элементы фантастики. Главные герои перечисленных романов наделяются необычайными способностями, природу которых рационально объяснить не удастся. Так, герой романа Стена Надольны «Die Entdeckung der Langsamkeit» Джон Франклин — чрезвычайно медлительный человек, он воспринимает окружающую его действительность как на ускоренной ленте кино («человек-черепашка»). Патрик Зюскинд наделяет своего героя Гренуя гениальной восприимчивостью к запахам («человек-нос»). В романе Роберта Шнайдера «Schlafes Bruder» мы знакомимся с Элиасом, с музыкальным гением, обладающим абсолютным слухом («человек-ухо»).

Художественная форма этих романов во многом определена традициями немецкого романа воспитания. Рассматриваемые произведения имеют моноцентрическое построение: субъектно-лирическое повествование доминирует здесь над тенденцией эпической. Главный герой как бы обставляется целой системой персонажей-двойников, которые встречаются ему на его духовном пути и создают «благоприятные» или «затруднительные» ситуации, заставляя его, таким образом, познавать и «открывать» себя в этом мире. В основе сюжет-

но-композиционной структуры произведения лежит характерная для данного вида романа ступенчатость, постепенность как необходимые модусы духовного «открытия» мира и себя в этом мире.

Введение в повествование элементов фантастического апеллирует к тайному «демократизму» человеческого восприятия: если «квалифицированное большинство» элементов картины достоверно, значит, достоверна и вся картина. В силу этого важнейшее значение приобретает здесь реалистичность повествования. Авторы рассматриваемых романов неслучайно «погружают» своих феноменальных героев в биографические рамки известных исторических личностей (жизнь известного английского путешественника и полярника Джона Франклина), в реальное историческое время (история английского мореплавания, освоение новых территорий) или в рамки определенного способа освоения мира (история парфюмерного дела во Франции XVIII века).

Рассматриваемые тексты не являются сказочными, но содержат элементы фантастического. Появление в литературном произведении невероятного, необычного факта непременно нуждается в объяснении и оправдании. Ведь природа фантастического сложным образом связана с содержанием самой реальности. Если в тексте присутствует отклонение от реальности, то необходим ответ на вопрос — почему это происходит? Каков источник странностей? В сказках, например, появление сверхъестественного, чудесного, необычайного объясняется с помощью волшебства, в произведениях научной фантастики — с помощью научных гипотез, прогнозируемых достижений науки и техники. Художественный мир такого произведения, в котором все чудеса объяснены, может быть рассмотрен как замкнутая, самодостаточная реальность, в которой пути постижения и открытия человеком мира заданным образом уже «прописаны» и определены сюжетными рамками [7].

В прозе модернизма фантастические мотивы часто вводились без всякого объяснения. Литература модернизма начала XX века дает нам подобные образцы. Неожиданность и беспричинность чудесного, как полагает исследователь К. Фрумкин, является открытием модернизма [10, 48-49]. Так, в известной новелле Ф. Кафки превращение человека в насекомое не объясняется ничем — ни волшебством, ни Божьей карой, ни научным экспериментом. Писатель тем самым как бы

подчеркивает, что чудесное превращение существует лишь в рамках дискурса литературы. Подлинным источником фантастического здесь является исключительно способность воображения и языка имитировать факты, не присутствующие в человеческом опыте. На первый план выдвигается подлинная, языковая природа фантастического. Таким образом, проблематизируются взаимоотношения текста с действительностью, то есть текст выдается за реальность, а сама реальность — за текст. Читателю предлагается самому найти связь текста с реальностью. Текст Кафки «Превращение», отказываясь от объяснения сверхъестественного, напрямую ставит перед читателем вопрос о том, чтобы не просто читать текст, а именно интерпретировать его, увидеть метафорическую значимость текста.

Немецкий роман 90-ых годов XX века также отказывается от внятного эксплицитного оправдания описываемых «странностей» героев. Для объяснения и оправдания фантастического в текстах анализируемых романов присутствует скрытое оправдание фантастического. Здесь «сильный» читатель найдет латентную отсылку к аналогичным фантастическим элементам, содержащимся в ранее написанных произведениях. Примеры: Шамиссо «Петер Шлемиль», Гофман «Крошка Цахис», Бальзак «Шагреневая кожа», Кафка «Превращение», Канетти «Ослепление», Грасс «Жестяной барабан» и др.

В немецком романе 90-ых годов фантастический элемент становится ценным и значимым: он указывает на присутствие в тексте некоей новой реальности, которую предстоит поэтапно открывать герою (и читателю). Уже в начальных строках анализируемых романов содержится заявление на существование в тексте некоей загадки, указание на исключительный характер происходящего.

Sten Nadolny: Die Entdeckung der Langsamkeit

«John Franklin war schon zehn Jahre alt und noch immer so langsam, dass er keinen Ball fangen konnte.»

Patrick Süskind: Das Parfum

«Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte.»

Robert Schneider: Schlafes Bruder

«Das ist die Geschichte des Musikers Johannes Elias Alder, der zweiundzwanzigjährig sein Leben zu Tode brachte, nachdem er beschlossen hatte, nicht mehr zu schlafen.»

Писатели рассматриваемых романов сознательно возводят своего героя к «мифологическому и культурному архетипу». Так, главный герой может быть вписан в парадигму героического мифа: его врожденные феноменальные способности (*gratis data*), быстрое продвижение к славе, наличие сильного покровителя (духовного наставника), с помощью которого герой решает поставленные перед ними сверхчеловеческие задачи. Окружающие главного героя персонажи (персонажи-подобия и персонажи-антагонисты) лишь дополняют и усиливают физическую и духовную мощь главного героя. Они являются, по сути, символическим олицетворением целостной психики человека, более глубокой и самобытной. Основное назначение героического мифа, преломленного здесь в художественном тексте современного романа, состоит в развитии индивидуального самосознания, в осознании своих сильных и слабых сторон для преодоления нелегких жизненных коллизий, а символическая смерть главного героя знаменует достижение человеком формы зрелой жизни.

В пространстве художественной реальности протагонисту отводится и роль человека, «одержимого познанием» (культурный архетип Фауста). Такой герой становится «внеположенным», то есть равно открытым для всех планов бытия. Он всегда — «открыватель» еще неизведанного, первопроходец, покоритель «новых» земель и новых сфер человеческого духа. «Томимый жаждой знания», герой познает разные планы бытия в рамках своего жизненного пути (характерная для романа воспитания триада: «годы учения», «годы странствия», «приход к мудрости земной»). Для немецких авторов именно «одержимость познанием» становится критерием подлинной жизни человека творческого, человека-художника.

Введение фантастического в повествование дает писателю возможность наделить своего героя *большой степенью свободы*. Свободным, пластичным и склонным к метаморфозам — таковым был мир архаического человека. Вполне возможно, что древний человек обладал такими сверхъестественными способностями, благодаря которым он мог видеть «за тридевять земель», «слышать» запахи окружающего

мира, настраиваться на природный ритм, то есть открывать и познавать внутренний мир вещей. Язык современного человека диктует ему представления о гомогенном пространстве, линейном времени, специфические представления о причинности и т.д. Такая картезианского типа рациональность не объясняет всей сложности и многообразности мира. В действительности человек живет синкретической смесью мифологических моделей. Современная литература с элементами фантастики, выражая определенную тоску по мифологической свободе от закономерностей, пытается этот мир реконструировать. Фантастическое, воображаемое позволяет человеку встретиться с миром причудливых и необычных образов, восприятие которых способствует расширению границ сознания, преодолению логических и пространственно-временных разрывов. Здесь речь идет об особом виде знания — открытие тайны «как эмоциональное переживание незнания некоторого знания» [9, 8]. Как известно, сознание человека выполняет не только регулятивную и отражательную функцию, сознание *догадывается* о причинах, господствующих в мире, *«тоскует»* по внутренней сути вещей. По мнению философа И. Бесковой, фантазия, воображение есть компенсация того, что современный человек не способен видеть «внутренней стороны вещей» [6, 108]. В поле зрения «одномерного» человека находится лишь «плоская картина мира» [8, 127].

Отметим далее, что введение в повествование романов элементов фантастического объясняется и самой концептуальной задачей авторов. Автор не «уводит» своего читателя в призрачный мир иллюзорного, напротив, он погружает его в реальный мир. Необычное, фантастическое в поэтике этих романов направлено не на разрушение или игнорирование реальной действительности, а на ее преобразование. Увеличивая и расширяя с помощью воображения значимость познавательной деятельности, писатель снабжает своего читателя «новой оптикой», открывает ему новые, неизведанные еще пути исследования реального мира. Фантастическое как форма иррационального мировоззрения служит эффективной основой преодоления ограниченности рационального мировоззрения, расширяя его гносеологическое, онтологическое и аксиологическое поле.

Характерно, что герои названных романов благодаря своим феноменальным способностям не только задают читателю новые нео-

бычные *рамки восприятия* мира (через запахи, ароматы, ритмы и звуки), не только открывают читателю *новые стратегии восприятия* мира во всем его богатстве, но и анализируют, исследуют полученный опыт. По сути дела, все они — естествоиспытатели. Здесь просматривается попытка немецких авторов воссоединить в художественном мире своих романов художественно-образную и научно-рациональную модели мира.

Так, герой романа П. Зюскинда Гренуй с завидным упорством ученого-ботаника открывает и исследует мир запахов и ароматов, выстраивая эволюционную цепочку — объекты неживой природы, растения, насекомые, мелкие и крупные животные, человек, «сверх-человек». Он создает целую империю запахов, в которой он и раб, и господин. Весь свой опыт (все когда-то «услышанные» запахи) он носит в своей голове.

Главный герой романа Стена Надольны открывает и исследует окружающий мир благодаря своей феноменальной способности — утонченному чувству времени. Автор предлагает внимательному читателю увидеть мир через специфическое восприятие времени как качества проживаемого человеком пространства жизни, почувствовать эту особого рода связь времени с характером деятельности человека. Результаты своих исследований феномена суеты/неспешности Джон заносит в таблицу («геометрия человеческой жизни»), иллюстрирующую «качество» прожитой жизни. Список содержит имена всех погибших во время морских путешествий людей, которые, по наблюдениям Джона, жили слишком быстро и суетно [1, 107].

Удивительная способность Элиаса (роман «Schlafes Bruder») чувствовать природные ритмы позволяет ему увидеть мир в звуковом и ритмическом диапазоне. Потрясенный многообразием звуков вокруг себя, Элиас торопится сохранить свои опытные данные, классифицировать их. Главное достижение Элиаса — открытие любви как прообраза нового типа связи людей, как принцип структурирования личности, как Высший принцип мироздания.

Итак, введение элементов фантастического в повествование современного немецкого романа оправдывается самой концептуальной задачей авторов. Романские герои, оставаясь в рамках своего биографического пространства-времени, обнаруживают в своем сознании трагическую неполноту и узость жизни в предопределенных рамках

восприятия, а главное, они (вместе с читателем) открывают для себя новые пути освоения реальности. Анализируемые романы являются художественной иллюстрацией нового этапа осмысления действительности, «сверхзадача» которого заключается в воссоединении в рамках новой парадигмы человеческого знания художественно-образную и научно-рациональную модели мира.

Библиографический список

1. Nadolny, Sten. Die Entdeckung der Langsamkeit. R. Piper-Verlag, München 1983.
2. Schneider, Robert. Schlafes Bruder. Reclam Verlag Leipzig, 1992.
3. Süskind, Patrick. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Diogenes Verlag AG Zürich, 1985.
4. Der deutsche Roman der Gegenwart / Hrsg.: Wieland Freund; Winfried Freund. — München: Fink, 2001.
5. Аллахвердов, В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений [Текст] / В.М. Аллахвердов. — СПб.: Изд-во ДНК, 2001.
6. Бескова, И.А. Эволюция и сознание: новый взгляд [Текст] / И.А. Бескова. — М., 2002.
7. Ковтун, Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, притчи и мифа [Текст]: на материале европейской литературы первой половины XX века / Е.Н. Ковтун. — М., 1999.
8. Маркузе, Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек. Исследование идеологии индустриального общества [Текст] / Г. Маркузе. — М., 2002.
9. Пигров, К. Хаос как тайна [Текст] / К. Пирогов // Размышления о хаосе. — СПб.: Эйдос, 1997.
10. Фрумкин, К.Г. Философия и психология фантастики [Текст] / К.Г. Фрумкин. — М.: Едиториал УРСС, 2004.