

образования, отображающие особенности авторского мировосприятия и являющиеся своеобразными идентификаторами идиостиля писателя: *ветер встреч; волны песни; дыхание огня; звезда любви; камень тела; лавина дней; тишина души; топь неизвестности; трона любви; шепот шагов; беззлая душа; небеса злорадны; спит дерзновенье; море улыбается* и др.

Основу метафорической концептосферы поэзии и прозы З. Гиппиус составляют базовые концепты «Вода» (метафоры *волна, всплеск, море, озеро, поток, прилив, река, струя, капать, лить, литься, струиться, таять, течь*), «Свет» (метафоры *луч, мгла, отсвет, свет, тень, тьма*), «Жизнь» (метафоры *жизнь, жить, погибать, рождаться, умирать*), «Дыхание» (метафоры *дыхание, дышать*), «Голос» (метафоры *говор, голос, лепет, молчанье, речь, шепот, безмолвный, болтливый, многоголосый, молчаливый, немой, шепотливый, бормотать, ворчать, говорить, кричать, лепетать, молчать, шептать*), «Взгляд» (метафоры *взгляд, взор, глядеть, смотреть*), «Характер» (метафоры *беззлойный, верный, жадный, жестокий, злой, капризный, кроткий, ласковый, нежный, несмелый, покорный, смелый, стыдливый, трусливый, упрямый*), «Желание» (метафоры *желанье, желать, ждать, просить, хотеть*), «Плач» (метафоры *слеза, слезливый, плакать, рыдать*), «Усталость» (метафоры *утомленный, усталый, устать*), «Сон» (метафоры *сон, сонный, дремать, пробудиться, просыпаться, спать*) и «Птица» (метафоры *гнездо, крыло, птица, стая, ястреб, крылатый, взлетать, обескрылеть*). Ведущее место в поэзии и прозе З. Гиппиус принадлежит концептам «Голос» и «Характер», поэтому они составляют ядро авторской концептосферы. Концепты «Желание» и «Плач» эксплицируются преимущественно в ее стихах и соответственно находятся на периферии концептосферы. Все остальные концепты образуют приядерную зону концептосферы писателя.

Таким образом, стихи и проза З. Гиппиус составляют единство как результат творческой реализации художественного мышления их автора. Наиболее продуктивными источниками метафоризации в произведениях автора являются понятийно-денотативные сферы мегасферы «Человек»: «физические свойства человека», «физиологические свойства человека» и «душевные свойства человека». Базовыми метафорическими концептами поэзии и прозы З. Гиппиус выступают ключевые понятия «Вода», «Свет», «Жизнь», «Дыхание», «Голос», «Взгляд», «Характер», «Желание», «Плач», «Усталость», «Сон» и «Птица». Большая часть концептов связана с человеком, то есть окружающий мир мыслится автору в человеческих категориях.

Метафорическая картина мира З. Гиппиус является преимущественно антропоцентричной: центром метафорического мира автора выступает человек в физическом, физиологическом, духовном и социальном планах.

Литература

Гиппиус З.Н. Сочинения: Стихотворения. Проза / Сост. К. Азадовский, А. Лавров. Л.: Художественная литература, 1991. 672 с.

Г.В. Кучумова (Россия, Самара)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПАРАТЕКСТУАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОМ РОМАНЕ 1980-2000 гг.

Соприкосновение текста с миром опосредуется весьма разнообразной системой околотекстового окружения, что определяется как паратекст. В работе «Палимпсесты. Литература во второй степени» (1982) французский литературовед Жерар Женетт относит к паратексту оглавление, подзаголовок, название частей текста, предисловие, послесловие, введение, эпиграф, иллюстрации, а также упаковку (суперобложку) и другие сигнальные аксессуары [Genette 1982: 9]. Термин паратекст представляется весьма удачным: греческая приставка «пара» обозначает одновременно близость по отношению к чему-либо и противопоставленность ему. (Эта смысловая амбивалентность реализуется, например, в понятии «пародия».) Явление, обозначаемое приставкой «пара», не только находится одновременно по обе стороны границы, но и есть сама граница, которая разделяет внешнее/внутреннее, связывает их воедино. Паратекст в данном случае выполняет «инвариантную функцию границы», которая «сводится к ограничению проникновения, фильтрации и адаптирующей переработке внешнего во внутреннее», функцию, значимую для понимания текста

[Лотман 1996: 179]. Таким образом, паратекстуальные элементы обеспечивают присутствие текста в реальном мире, гарантируют его рецепцию и потребление.

При всей новизне термина само явление паратекстуальности давно и прочно закрепилось в европейской литературной традиции. Традиция всевозможных паратекстов зародилась в эпоху Возрождения и укрепилась в XVIII столетии, когда значимость околотекстового пространства была особенно велика. В последующие века литература освобождала себя от избытка паратекстуальных элементов, оставляя лишь самые необходимые – имя автора, название, содержание. При этом другие варианты паратекста (эпиграф, предисловие, послесловие, комментарии, словарь и др.) становились достаточно редким фактом. И лишь в конце XX века отчетливо обозначилась тенденция возврата к паратекстуальности: новейший западноевропейский роман характеризует весьма обширное паратекстовое окружение.

Возвращение к литературной традиции паратекстуальности связано, во-первых, с новой природой текста в постмодернистской реальности. Романы, имеющие богатые интертекстуальные связи и гипертекстовую структуру, достаточно сложны для восприятия, поэтому основная нагрузка ложится на околотекстовое пространство, в первую очередь – на предисловия и эпиграфы, открывающие повествование, и на комментарии, словари, списки, замыкающие повествование. В поле постмодернистской игры читатель «путешествует» по тексту, как по лабиринту, у которого нет ни центра, ни периферии, а любая повествовательная дорожка может пересечься с иной. Паратекст помогает читателю в поиске повествовательных вех, моделирующих процесс распутывания повествования (текст как лабиринт). Именно так описывает итальянский семиотик Умберто Эко постмодернистскую ризому, столь непохожую на различные виды классического лабиринта, восходящие к философии аргентинского мыслителя Борхеса [Борхес 2002: 210].

Во-вторых, нарастающий с эпохи модернизма интеллектуальный потенциал литературы сопровождается интенсивным обновлением романских форм, что требует от автора пояснения того, что и зачем он делает. Паратекст, как раз в силу изначально присущих ему особенностей, обладает этим даром прояснять текст. Пространственная отграниченность паратекстуальных вставок (эпиграфы, предисловия, затекстовые комментарии и др.) позволяет читателю быстро сориентироваться и понять, где следует искать объяснение тому, о чем говорится в книге. Более пристальный взгляд на функционирование паратекстуальности в современном романе выявляет максимальное сближение «возвращенной традиции» и саморефлексии новых романских форм [Липская 2005: 97]. Классический пример – паратексты, созданные У. Эко. В романе «Имя розы» (1980) авторская активность максимальна: писатель заинтересован в адекватном прочтении своего текста. Отсюда – загадочное название романа, три предваряющих роман дискурса, подробное, как в романах XVII-XVIII веков, оглавление, а также автопредисловие «Заметки на полях «Имени розы». Очевидно, что паратекст выступает здесь важной составляющей авторской стратегии, позволяющей вовлечь читателя в игровое пространство романа.

В-третьих, особое значение паратекстуальные элементы приобретают в условиях массмедийного существования литературы. Для современного романа характерно избыточное и пестрое как полиграфическое, так и текстовое оформление, которому предпосланы: посвящение, предисловие, текстуры на форзацах и обеих обложках. Например, обложка книги выступает как важный контекстуальный фактор рецепции романа, вызывающий покупательский интерес. Так, в романе «Имя розы» читателю бросается в глаза несвойственная академическим изданиям агрессивная пестрота красок, складывающаяся в изображении похотливого монаха с обнаженной девушкой, облик которой вполне соответствует устойчивой иконографической традиции *femme fatale*. Таким образом, массовому, «наивному читателю» (то есть большинству реальных читателей) роман У. Эко представляется как роман готический с элементами мистики, садизма и эротики. Лишь «сильный читатель» прочтет роман как постмодернистский эпос с семиотическим сюжетом и философскими аллюзиями на Пирса, Уильяма Оккама, Борхеса и других. Аналогичный рецептивный вакуум первоначально существовал и вокруг неизвестного тогда Патрика Зюскинда. Первое издание романа «Парфюмер. История одного убийцы» (1985) было снабжено иллюстрацией – фрагментом картины Антуана Ватто «Нимфа и сатир, или Юпитер и Антиопа». На картине не ясно, спит ли обнаженная девушка с бледным лицом или она мертва. Заявка на криминальный роман с эротическим уклоном, несомненно, подогревала покупательский интерес, но вместе с тем выстраивала ловушку для читателя. Красивые девушки в романе Зюскинда играют лишь подчиненную, второстепенную роль, поскольку не являются объектом любовной страсти. Поведенческие стратегии героя выдают его не как сексуального маньяка, а, напротив, как трезво мыслящего человека, увлеченного естествоиспытателя, парфюмера-самоучки, художника, стремящегося к совершенным (ольфакторным) образам.

Рассмотрим на конкретном художественном материале, как функционируют паратекстуальные элементы в немецкоязычном романе конца XX века и как в рамках заданных автором структурных параметров текста варьируются параметры интерпретации.

Важным моментом в рецепции художественного текста выступает предисловие. Репрезентация текста на уровне предисловия есть не что иное, как самообъяснение. По Женнетт, предисловие есть зона напряжения между полюсами новое/старое, знакомое/незнакомое, «сигнальная зона», где автор намечает вехами путь читателя к книге, непосредственно обращаясь к читателю, «посвящая» его в текст [Gennett 1982: 9]. Предисловие – это риторический акт, «сообщение о сообщении», в котором осуществляется предварительное знакомство с книгой, автором, читателем. Такая «прорисовка» действующих сил сама по себе не является самоцелью. Это – средство, налаженный традицией риторический механизм, функционирование которого обеспечивает приближение к правильному прочтению текста.

В предисловии процедура «посвящения» читателя, его приобщение к новому вполне соответствует переходу из реального в мир вымысла, где все как в реальности или еще сложнее, но все условно. Именно в предисловии автор разрабатывает весьма жесткие стратегии письма, программируя своего читателя. С первых же страниц он ненавязчиво вводит читателя в игровое пространство романа. В итоге реальный читатель попадает в зону авторских манипуляций, и традиционно безопасное пространство предисловия превращается в «ловушку». Авторское пояснение становится системой правил, кодом, рамкой восприятия читателем текста. Читателю остается лишь принять правила игры, осуществить переход из одной реальности в другую.

В предисловии автор очень часто выстраивает поле игры с классической нарративной схемой, разрушая ее в новом романном дискурсе. Пример откровенной игры с формой демонстрирует немецкий писатель Инго Шульце (р.1962) в своем романе «33 мгновенья счастья. Записки немцев о приключениях в Питере» («33 Augenblicke des Gluecks. Aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter», 1995). Уже само название романа и его подзаголовок отсылают читателя как к жанру календаря, в котором 365 чистых страниц заполняются событиями самых счастливых минут жизни, так и к жанру записок на документальной основе. Однако предлагаемые «Записки» на объективность вовсе не претендуют. Автор достаточно вольно распоряжается документальным материалом, смело комбинирует детали реальной жизни с элементами вымысла, использует стереотипы и мифы сознания, русские пословицы и житейские обороты, легко и свободно импровизирует, сплетая аллюзии и цитаты из литературных текстов русской классики. В романе читатель найдет отдельные фрагменты из романа А. Белого «Петербург», песенку Дуни из «Белой гвардии» М. Булгакова, цитаты из чеховских драм «Три сестры», «Дядя Ваня», «Чайка». Иногда И. Шульце намеренно фальсифицирует русскую литературу от А.С. Пушкина до А. Белого, от Д. Хармса до В. Сорокина. Все это создает явно придуманный и надуманный образ России, который иноязычного обывателя веселит и развлекает, а критического читателя приглашает к интеллектуальной игре узнавания «чужого» текста культуры и к соразмышлениям [Урупин 2003: 87].

В постмодернистском романе предисловие как бы сбивает читателя с прямого пути – пути спокойного размеренного чтения, характерного для классической литературы, авторы которой обычно настаивают на идентичности того, о чем пишут. Так, роман «33 мгновенья счастья» предваряется двумя письмами. Первое – от попутчицы, обнаружившей рукопись в купе поезда. Второе – от самого автора книги с его инициалами I. S. (Инго Шульце), где он раскрывает замысел своей книги – написать данные истории не с целью развлекать, а с целью оживить нескончаемые споры о значении счастья в жизни человека. По его мнению, это оказывается возможным только в «русском пространстве» [Шульце: 10]. «Записки немцев о приключениях в Питере» принадлежат некоему господину Гофману, который на одной из станций по пути следования в С.-Петербург бесследно исчезает, оставив после себя рукопись с пожеланиями ее опубликовать. И. Шульце использует здесь известный романтический прием подставного автора, который оставляет после себя дневниковые записи, требующие дальнейшей их интерпретации. Это связано как с желанием самого И. Шульце отстраниться от написанного текста, так и с его попыткой оправдать стилистические различия составляющих книгу рассказов, записанных со слов разных людей. Ведь смысл текста можно прочесть по-разному, так как заявленная изначально игровая ситуация восприятия предполагает постоянное включение неожиданных поворотов, соединения разных пластов материала.

Другой роман И. Шульце «Простые истории» («Simple Storys», 1998) оказывается сложнее, чем кажется на первый взгляд. Каждой главе, рассказывающей житейские истории из жизни восточных немцев в нынешней объединенной Германии, предпослан краткий пародийный пересказ содержания.

Такое паратекстуальное «решение» ставит своей задачей вывести читателя на путь «ложной идентификации». Причем обман читателя повторяется из одной главки в другую, так что читатель всякий раз оказывается в ловушке. Отдельные главки кажутся новеллами, которые обещают развертывание интересной истории, но в которых не происходит ничего особенного. Романские персонажи лишь опосредованно связаны друг с другом, у каждого из них своя простая история. Единое целое романа распадается на отдельные фрагменты. Такая форма бытописательства, создаваемая в стиле импрессионизма, позволяет создать более убедительный портрет современного европейца, жителя бывшей несвободной страны, так и не сумевшем из-за духовной и материальной нищеты обрести вождленную свободу и в этой несвободе продолжающий жить.

Воплощением обманутых ожиданий читателя можно назвать и роман австрийского писателя Роберта Шнайдера (р.1961) «Сестра сна» («Schlafes Bruder», 1992). Выстраивая развернутое предисловие к своему роману, автор дает одну, очень большую преамбулу. В ней Р. Шнайдер возвращает современного человека к идее утраченного порядка, к литературной традиции развернутых заглавий в романе XVIII века. В каноническом предисловии романист раскрывает тайны своей творческой лаборатории, максимально приближая читателя к своему тексту и делая его союзником. Он расставляет необходимые для понимания текста ориентиры, настраивает читателя на определенный тип восприятия, направляет чтение в нужную сторону. Развернутые заглавия традиционно представляют собой сложную синтаксическую конструкцию, состоящую из одного или нескольких предложений, и напоминают скорее план книги. У Шнайдера в развернутом предисловии, объеме в целую страницу текста, отображается и его эстетическая концепция. В романе автор создает портрет постмодернистского художника, «мертвого» по своей сути («*Portrait des Kuenstlers als toter Mann*»), постулируя в лице заглавного героя новый модус существования художника – «не спать, а постоянно бодрствовать». Состояние бодрствования Р. Шнайдер полагает показателем душевной чистоты и духовной высоты, состоянием духовного роста человека, любящего людей и мир вокруг. Современный же художник, покинутый Богом, может лишь искусственно поддерживать себя в состоянии творческого экстаза за счет употребления наркотических веществ (в романе Шнайдера – соком трав дурмана и красавки). Такая психоделическая мотивация творческих усилий героя дает автору полную свободу говорить о самых тонких вещах с любой степенью серьезности или иронии, не очень заботясь о правдоподобии. Поиски любви и гармонии в ситуации невозможности сотворения истины объявляются автором как неосуществимые и обозначаются в романе как «грандиозная химера, порожденная промахом Всевышнего» [Шнайдер 2003: 227].

Подзаголовок – зона авторских манипуляций – позволяет современному романисту выстроить, с одной стороны, новые повествовательные стратегии, управляющие вниманием читателя, с другой же – намеренно запутать и направить его по ложному пути. Так, в подзаголовке романа «Парфюмер. История одного убийцы» («*Das Parfum. Die Geschichte eines Moerders*», 1985) Патрик Зюскинд (р.1949) выстраивает ложные идентификации, настраивая читателя на детективный жанр. Однако уже в первом абзаце романа автор «раскрывает все карты»: он не только называет убийцу по имени, но и вписывает Гренуя в ряд других зловещих фигур человеческой истории, очерчивая, таким образом, чудовищный масштаб деяний «ольфакторного» гения. Таким образом, две главные составляющие детективного жанра – его построение как погони-выслеживания преступника и повествование с точки зрения собаки-ищейки – у Зюскинда с самого начала отсутствуют. Важнейшая подсказка дается на первой странице, где в перечислении «самых гениальных и отвратительных фигур» изображаемой эпохи первым названо имя де Сада. Сравнение здесь тоже обманчиво, поскольку Гренуя с маркизом де Садом роднит вовсе не сладострастие, а сам факт существования абсолютного зла. В выстраивании ложной идентификации фигура известного соблазнителя используется не случайно. На этом сопоставлении автору важно передать то особое духовное состояние, при котором преступление страсти, совершаемое во имя познания истинной природы человека и порядка вещей в мире, едва ли не целиком и полностью сводится к наслаждению, к глумлению над заповедями и табу.

Одним из важнейших паратекстуальных элементов выступает заглавие произведения. Среди ряда взаимосвязанных функций заглавия, названных Ж. Женеттом, выделим две. Первая функция – описательная – дает ключ к интерпретации текста, вторая – аттрактивная – позволяет привлечь внимание читателя, мотивировать его для расшифровки и толкования текста (читательское интеллектуальное самоудовлетворение). На каждом уровне читательского вживания в текст и осмысления авторских подсказок происходит постижение/открытие идеи, заложенной в тексте романа.

Заголовок романа швейцарского писателя Кристиана Крахта (р.1966) «Faserland» (1995) отсылает читателя к возможности прочтения текста через центральную в молодежной субкультуре метафору «мир как супермаркет» (М. Уэльбек). Уже в самом симбиозе слов-значений – Fatherland (англ.) и Vaterland (нем.) – присутствует горькая ирония Крахта по поводу того, что Германия постепенно утрачивает свою самобытность под натиском англо-американских поп-культурных вторжений и все более превращается в своеобразный космополитический супермаркет с необозримым ассортиментом товаров и услуг. Концепт «Vaterland», один из основополагающих идентификационных признаков нации, ставший в послевоенной немецкой литературе, по сути, табу, в современной ситуации не получает «права на существование» [Korfkamp 2006: 71]. Второе толкование названия романа выводит читателя к рассуждениям о возможностях прочтения текста, используя особую, волоконную «оптику» медицинских приборов (нем. Faseroptik). Автор как бы «под микроскопом» детально изучает сложно стратифицированное общество, рассматривая его через глубокий социально-культурный срез. Это позволяет мультиплицировать образ современного потребителя в разных его «ипостасях»: от грубых таксистов, барменов до банковских служащих, художников, высоких интеллектуалов.

Многозначительны заголовки и других немецких романов-«культурных каталогов» – Беньямина фон Штукрад-Барре «Соло-альбом» («Soloalbum», 1998), Инго Шульце «Простые истории» («Simple Stogys», 1998), Беньямина Леберта «Crazy» (1999), Флориана Иллиеса «Поколение Гольф» («Generation Golf. Eine Inspektion», 2000). В англоязычных названиях этих романов иронично звучит тема отсутствия родной немецкой речи как внутреннего «пространства души». Веселое обыгрывание ситуации «лингвистической катастрофы» (Denglisch) в современной Германии выступает адекватной реакцией современного интеллектуала на растворение немецкой культуры в культуре англоязычной.

Помимо заголовков, «критическую нагрузку» в новейшем немецком романе получают эпиграфы, паратекстуальные элементы (Ж. Женнет), или «малые формы» (*partes minores*) художественного текста (А.В. Михайлов). Будучи предтекстовыми компонентами, эпиграфы направляют процесс восприятия, выводят читателя на два уровня прочтения текста, определяют основную тональность повествования (серьезный настрой или ирония). Эпиграфом автор современного романа выстраивает ироничный путеводитель, намечающий особый способ восприятия текста.

Отметим тщательную проработку системы околотекстового окружения в романах К. Крахта. Так, его роман «Faserland» предваряется двойным эпиграфом. Автору очень важно выстроить эти предтекстовые компоненты в определенной последовательности и правильно их интонировать. Первый эпиграф – цитата из романа ирландского писателя Сэмюэла Беккета «Безымянный» («L'Innomable», 1953). (Загадочность и безысходность сближает этих двух мастеров абсурда.) Эпиграф в данном случае свидетельствует о том, что под будничным слоем повествования скрывается какой-то иной смысловой пласт, который предстоит читателю открыть. Цитата из «Безымянного» содержит указание на то, что и безымянный герой К. Крахта, трагически осознающий абсурдность окружающего его вещного мира, и, вместе с тем, свою поработченность этим миром, отправляется на поиски одиночества. Двусмысленность состояния героя романа «Безымянный» – как существа уже покинувшего мир людей, но еще не достигнувшего мира мертвых – является отражением и состояния современного героя К. Крахта. Благодаря этому же эпиграфу в романе «Faserland» обозначен «внутренний» (символический) сюжет – духовная инициация заглавного героя со знаком минус.

Второй эпиграф к роману «Faserland» – «Give me, Give me – pronto – Amaretto» – цитата из современного корпуса рекламных текстов, являясь своеобразным проводником читателя в мир известных торговых марок и брендов, задает определенные рамки движения героя в мире тотального потребления и предполагает, соответственно, свой особый код прочтения текста. Мир потребления изображается в романе как некая абсолютная реальность, пространственно обозначенная супермаркетами, барами, ресторанами, вечеринками, пространством дома обывателей, просиживающих вечерами перед телевизором или предающихся в подвалах наркотическим оргиям. Такое существование в модусе «иметь» и «потреблять» перекрывает человеку доступ к тем мирам, которые даны ему для самоопределения и самореализации.

Эпиграф к другому роману К. Крахта «1979» (2001) передает ощущение растерянности героя, его одиночество в огромном и сложном мире, который, с одной стороны, испытывает его на прочность, а с другой – дарит ему надежду на обретение выхода из абсурдного мира. Автор явно симпатизирует своему «неустроенному» герою, испытывает к нему сострадание и печальную нежность, что проявляется и в ритмическом рисунке романа, и в многочисленных отсылках к музыкальным текстам. Музыкальным эпигра-

фом здесь выступает текст «Моя молитва останется с тобой...», который можно понять как своего рода Гефсиманскую молитву человека, «заброшенного в мир» (в хайдеггеровском смысле).

*Моя молитва
останется с тобой,
когда кончится день,
в божественном сне.
Моя молитва –
это экстаз в синеве...*

Характерное для выше названных романов-каталогов перечисление инвентаря наличного предметного мира включает себя репертуар современной духовной культуры. Все «высокие» и «низкие» регистры, звучащие в одном пространстве мозаичной постмодернистской культуры, «архивируются», сохраняются с помощью техники монтажа в едином тексте культуры 1990-х. В таком тексте-коллаже гетерогенные перечисления, наподобие киноленты, позволяют передать различные процессы и скорость в соположении. В один изобразительный и повествовательный ряд включаются предметы быта, рекламный текст и документальные факты, расписание поездов и гороскопы, списки гостей на вечеринку и продукты питания, различные виды диет и название музыкальных групп, названия новых фильмов, романов, имена модных философов и т.д. Так, в романе Ф. Иллиеса «Поколение Гольф» информационный поток, содержащий ключевые слова культуры 1990-х, свернут в Список («Register A-Z») и вынесен за пределы текста. Здесь Ф. Иллиес использует и иронически обыгрывает известный в немецком пространстве формат «100 слов года». В этом же романе автор предпринимает попытку имитировать образ жизни как бесконечного текста вопрошания об истине, помогающее его герою сохранять осмысленное состояние в хаотично движущейся массе вещей-знаков. Бесконечный перечислительный поток прерывается вопрошанием героя (в духе Кьеркегора): *Кто я? Откуда я? Каково мое предназначение? «Woher komme ich? Wohin gehe ich?»* [Illies 2001: 8]. Вопросы вынесены в «сильную позицию» названия первой главы и сразу же обращают на себя внимание.

Пронзительно звучит эпитафия к роману немецкого автора Марселя Байера (р.1965) «Летучие собаки» («Flughunde», 1995), позволяющий выявить в современном мире существование абсолютного зла и проследить по «звуковым дорожкам» историю становления и краха Третьего Рейха («топофония фашизма»). Роман читается как увлекательный детектив на исторической основе. История страшного прошлого подается от лица рядового участника. «Акустический гений» Герман Карнау записывает для истории выступления нацистских вождей и голоса простых немецких солдат, гибнущих на Восточном фронте.

Роман композиционно выстроен как «мелодия на два голоса»: здесь два рассказчика, каждому отведен собственный пласт повествования. Все события дублируются, получают освещение сначала с точки зрения героя-акустика, затем отзвуком фиксируются в наивном сознании ребенка. История нацистского прошлого рассказывается от лица акустика Карнау, живого участника и свидетеля военных событий, доверительного лица, по-отечески опекавшего детей семьи Геббельса. Бытовая безбидность Карнау делает его «домашним» и уютным, что в контексте романа звучит особенно зловеще. Начиная со второй главы романа, в диалог со страшным свидетелем нацистской деятельности вступает невинный ребенок Хельга, старшая дочь семейства Геббельса. Если в восприятии Карнау предстает страшная «акустическая» изнанка нацизма, то в восприятии Хельги дается лишь событийная сторона внешнего мира – последние недели войны. «Живой» диалог Карнау – Хельга обрамляется акустической рамкой, загадочным эпитафией, который лишь в финале романа обнаруживает свое авторство.

*Ich höre die süßen Stimmchen,
die mir das Liebste auf der Welt sind.
Welch ein Schatz, Welch ein Besitz!
Gott erhalte ihn mir!*

[Beyer 1996: 5]

*Я слышу сладостные голоса,
дорожке которых нет для меня ничего на свете.
Какое сокровище, какое достояние!
Сохрани мне его, Господи!*

(Перевод наш. – Г. К.)

Приведенный эпиграф оказывается цитатой из дневника министра пропаганды Йозефа Геббельса, записью от 21 апреля 1941 года, акцентирующей главный элемент коллекции Карнау. Ставленник нацизма Геббельс искренне и с любовью пишет о божественных голосах своих детей, которые он слышит из своего рабочего кабинета, детей, которых он же в мае 1945 года по своему решению умертвит в страхе перед концом Рейха. Восприятие романа «Летучие собаки» отсылает современного читателя к той шоковой ситуации, которую еще помнит поколение 1960-х. Тогда в открытой печати впервые был опубликован личный дневник коменданта Освенцима Рудольфа Гесса. В нем фашистский преступник предстает хорошим семьянином, заботливым отцом, сентиментальным человеком, любящим животных, природу, книги, музыке. Вместе с тем дневниковые записи выдают жесткого человека-фанатика, убежденного в существовании низших рас, которые следует уничтожить во имя утверждения национал-социалистических идеалов.

За рамками данной статьи остается обширный материал, иллюстрирующий активность околотекстового пространства в новейшем романе. Здесь важно подчеркнуть, что паратекст, предстающий как совокупность различных подходов к восприятию художественного текста, во многом определяет не только его интерпретацию, но и выявляет своего читателя. Уже на уровне паратекста отчетливо проявляется новизна читательской позиции в современной литературе. Восприятие читателя заключается не в поглощении информации и созерцании готовой картины мира, создаваемой автором, а в творении ее.

Литература

- Борхес Х.С.* Сокровенное чудо. СПб.: Азбука-классика, 2002.
- Липская Л.И.* Предваряющий дискурс: функции предисловия в современном романе // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 2005. № 2. С. 97-117.
- Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. М., 1996.
- Урутин И.Я.* «Русский» интертекст в немецком тексте // Литература в контексте художественной культуры. Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 4. Новосибирск, 2003. С. 84–92.
- Шнайдер Р.* Сестра сна. Роман / Перевод с нем. В.Фадеева. СПб.: Изд-во Symposium, 2003.
- Шульце И.* 33 мгновенья счастья. Записки немцев о приключениях в Питере. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2000.
- Beyer, M.* Flughunde. Roman. Frankfurt/Main Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1996.
- Genette G.* Palimpsestes. La Litterature au seconde degree. Paris, 1982.
- Illies, Fl:* Generation Golf. Eine Inspektion. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 2001.
- Korfkamp J.* Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion. Berlin: Logos Verlag, 2006.

А.С. Ерушова, О.В. Марьина (Россия, Барнаул)

ВКЛЮЧЁННЫЙ ТЕКСТ С ПОЗИЦИИ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ РАССКАЗОВ НАТАЛЬИ ВОЛНИСТОЙ)

В современных исследованиях под языковой игрой подразумевается широкий круг явлений, функционирующих в текстах различной принадлежности и направленности. Тот факт, что языковая игра реализуется за пределами художественных текстов, объясняет научный интерес специалистов разных профилей, изучающих её (лингвисты, психологи, философы, социологи, юристы) и успешно применяющих в прикладных целях (журналисты, люди, работающие в рекламной сфере). Подобная многогранность, многоплановость языковой игры затрудняет попытки дать ей «непротиворечивое и исчерпывающее определение» [Николина... 2000: 551].

Основания теории языковой игры в отечественном языкознании получили развитие примерно с середины 1980-х годов с появлением работ Е.А. Земской, М.В. Китайгородской, Н.Н. Розановой, исследований Т.А. Гридиной, Н.А. Николиной и других.

На сегодня в лингвистике сложилось несколько подходов к изучению языковой игры, в рамках которых предлагаются различные варианты её определения.

Так, языковая игра – это ситуация, «когда говорящий «играет» с формой речи, когда свободное отношение к форме речи получает эстетическое задание» [Земская... 1983: 172]; «творческое, нестандартное использование любых языковых единиц или категорий для создания остроумных высказываний, в том