

УДК 82.091

Д. А. Чугунов

**ОПТИКА ВИДЕНИЯ В РОМАНЕ «ПОСЛЕДНИЙ ПРЕДЕЛ»
ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА**

Рассматривается вопрос текстовой доминанты применительно к «Последнему пределу» – одному из известнейших романов современного немецкого писателя Д. Кельмана. Описывается организация текста в этом романе, проводятся смысловые параллели с другими произведениями мировой литературы. Ставится вопрос о влиянии модернистских опытов XX века на творчество писателя. В статье обращается внимание на общие и наиболее характерные черты творческого портрета писателя.

This article discusses the dominant textual elements in Der fernste Ort – one of the most famous novels of German author D. Kehlmann. The novel's



text organization is described; parallels to other literary works are drawn. The author analyses the influence of the 20th century modernist experiments on Kehlmann's works. The article focuses on the general and specific features of the writer's literary image.

Ключевые слова: Д. Кельман, текстовая доминанта, визуализация повествования.

Key words: D. Kehlmann, dominant textual elements, narration visualisation.

Даниэль Кельман, один из популярных авторов последних лет, принадлежит к числу тех, кто на рубеже XX-XXI веков вернул немецкоязычной художественной литературе массового читателя. Как замечал М. Баслер, именно благодаря молодым писателям «немецкая литература с некоторых пор может по-настоящему доставлять удовольствие!» [1, S. 184]. По его же меткому определению, именно 1990-е годы дали авторов, «которых рекомендует не какая-нибудь культурная редакция, а люди твоего же круга, а главное — чью следующую книгу ты в любом случае будешь читать сразу же после ее выхода в свет» [1, S. 10]. Приблизительно в то же время похожие перемены произошли и в австрийском культурном пространстве. И здесь заявили о себе молодые авторы, которые «просто пишут о жизненных проблемах современных людей в современном обществе, без какой-либо привязки к слишком уж конкретным историческим обстоятельствам, происхождению и национально-семейным травмам», которые руководствуются принципом: «Главное, чтобы чтение не доставляло мучений и не доводило до отчаяния» [3].

Привлекательность произведений Даниэля Кельмана состоит, на наш взгляд, именно в этом. И если в его первых произведениях, таких как, например, «Магия Берхольма» (1997) или «Время Малера» (1999), чувствовалась усложненность художественной формы, местами требовавшая от читателя вдумчивой «расшифровки» нарративных стратегий, то в романе, принесшем Кельману настоящую славу («Измеряя мир», 2005), философская глубина размышлений наконец-то сочеталась с удивительной простотой восприятия текста. Не случайно серьезные литературные премии стали находить писателя лишь после выхода этого романа.

Блистательная экранизация книги «Измеряя мир», осуществленная в 2012 году, продемонстрировала еще одну важную и привлекательную для читателя особенность кельмановского текста. Австрийский писатель действительно не стал «из последних сил пытаться поспеть за кино и ТВ» [3]. Он просто совместил визуальный язык кино и ТВ с языком художественной прозы, используя, по сути, «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств» [4, с. 154]. Удивительная словесная и сюжетная точность экранизации в ее соответствии книге не была бы достигнута без эффекта интермедийности, заложенного автором в текст. Кельман учитывал как постмодернистскую манеру клипового восприятия произведений искусства (лег-



ко воспроизводимую в жанре кино), так и огромный поток визуальной информации, обрушивающийся на современного человека и вызывающий его привыкание к восприятию именно зрительных образов.

Роман «Измеряя мир» не был первым подобным опытом Кельмана. Подходы к нему автор, несомненно, нащупывал в другом произведении — в небольшом романе «Последний предел» («Der fernste Ort», 2001), на анализе которого мы остановимся в данной статье.

При его внимательном чтении в глаза сразу же бросается интересная стилистическая особенность. Ее можно обозначить как последовательную авторскую установку на *видение* происходящего.

Это легко заметить по избытию глаголов зрительного восприятия, имеющих отношение к созерцанию мира вокруг человека. «С любопытством посмотрел...», «прицелившись, запустил... мяч», «беспомощно глядел...», «как зачарованный смотрел» [2, с. 8]; «пытаясь разглядеть... вершины гор», «мелькали... бледные лица» [2, с. 8]; «глаза... слипались», «покосился на озеро» [2, с. 9]...

Подобные примеры, взятые с первых трех страниц, могут показаться абсолютно не значимыми, не репрезентативными. Само по себе наличие неких глаголов в тексте, действительно, ничего не доказывает. Однако показательным может быть их постоянное повторение. Чтобы проверить нашу гипотезу, попытаемся оценить события, происходящие в тексте, отделяя один тип действия от другого.

Общим моментом всего повествования становится, несомненно, то, что происходящее воспринимается персонажами преимущественно с помощью зрения, а не слуха, не обоняния, не тактильно и не интуитивно.

В I главе все начинается с того, что портье гостиницы «с любопытством посмотрел» [2, с. 7] на Юлиана, главного героя. Затем ракурс меняется, и уже глазами Юлиана мы воспринимаем пейзаж рядом с гостиницей в его мелких бытовых подробностях. После этого перспектива расширяется: «До призрачных холмов на горизонте тянулось светлое и спокойное озеро, над водой вяло парила одинокая чайка» [2, с. 7]. Пейзаж здесь — не авторское описание, а снова видение глазами героя: «Юлиан как зачарованный смотрел вниз и не шевелился» [2, с. 7].

Уход героя внутрь, в воспоминания, ничего, в сущности, не меняет. Конференция, на которую он приехал, воспринимается им картинно, образно, как пребывание в провинциальном захолустье, в типичной «размытой дождями деревне» [2, с. 8]. Оставленные на службе дела получают оптическое воплощение: в его памяти всплывают такие характерные картинки с рабочего места, как «непросмотренные бланки» и «зависавший компьютер» [2, с. 8].

Перемещение в пространстве из одного мира в другой вновь сопровождается преимущественно зрительными впечатлениями. В самолете Юлиан пытается «разглядеть через плечо соседа вершины гор и плывущие по земле тени облаков» [2, с. 8]. Когда вечером его разморило от алкоголя, вокруг него начинают кружиться фантазмагорические образы: «бледные лица коллег, очки, волосы, посыпанные перхотью, и донельзя пестрые галстуки» [2, с. 8]. В рассказе соседки на ужине появля-



ется образ третьей лунки на поле для игры в гольф. И наконец, завершение долгого дня и усталость персонажа воплощаются во фразе «глаза впервые за долгое время слипались против воли» [2, с. 9].

Подобные примеры позволяют выделить определенную модель построения текста. Герои Кельмана, во-первых, совершают разнообразные действия и, во-вторых, обязательно фиксируют их зрительно. Происходит последовательное чередование «действия» и «наблюдения» за ним. Констатации определенных фактов сменяются связующими наблюдениями от лица героя, после чего снова выстраивается сухая последовательность действий. Возникает впечатление, что, с одной стороны, в тексте находится картинка, а с другой — все остальное: движение, звук, ощущение, запах, воспоминание, переживание...

99

Модель, используемая Кельманом, не нова. В мировой литературе существует множество примеров того, как художественный текст выстраивается автором вокруг определенной доминанты, смысловой или эстетической. Легко вспомнить такие философские «доминанты» повествования, как «мысль народную» в «Воине и мире» или «мысль семейную» в «Анне Карениной» Л. Н. Толстого. Характерным и постоянным эмоциональным маркером повествования можно назвать трогательное, нежное отношение к ребенку в романах Диккенса или карнавальную стихию мироощущения в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Ф. Рабле. В романе «Последний предел» мы также можем нащупать нечто особенное. Кельмановский текст является чрезвычайно кинематографичным. Он легко распадается на отдельные кадры, словно «снятые» авторским сознанием, выхваченные камерой зрения из потока бытия.

Таково, например, начало III главы. Пробудившийся от сна герой,

сначала *«смутно»* припомнил *«приветливое лицо водителя»* автобуса, приглашавшего его подвезти,

затем *«увидел под мышкой мокрые плавки — главное вещественное доказательство, от которого надлежало бы поскорее избавиться»*,

затем выбросил плавки в контейнер, *«похожий на мусорный»*,

затем испытал расстройство чувств на вокзале, *«когда перед глазами всё расплывается»*,

затем сидел на скамейке, *«наблюдая за сновавшими туда-сюда людьми и мухами»* и за тем, как по потолку ползали *«их громадные тени»*,

затем в поезде столкнулся с контролером, и *«контролер, точнее его силуэт, бестелесный, озаренный голубоватым светом»*, проверил у него билет [2, с. 47].

Затем *«вдруг в окно ворвался свет, и он увидел, как вырастают и уменьшаются холмы»*,

затем *«показался вокзал»*,

и Юлиан, открыв дверь и спрыгнув, *«стоял на перроне и оглядывался по сторонам»*... [2, с. 48].

Похожую последовательность картин мы обнаруживаем и в других местах романа.

Принцип визуализации художественного пространства отражается на выборе характерных деталей повествования, связывающих авторскую мысль с эстетической формой, в которую она облекается. В «По-



следнем пределе» речь идет о человеке, запутавшемся в иллюзорном настоящем между прошлым и будущим, потерявшем смысл своего существования и решившемся на побег от себя прежнего. Едва не утонув, он решает воспользоваться стечением обстоятельств и сымитировать несчастный случай, якобы произошедший с ним, чтобы затем продолжить жизнь под другим именем и в другом месте, самом далеком от места его нынешнего пребывания. Иллюзорность, неопределенность, неоформленность стремлений Юлиана писатель сопровождает указанием на его близорукость. Символом здесь оказываются *очки*.

«Всегда, когда он вдруг оказывался без очков, легкая дрожь пробегала по миру, свойственная ему четкость пропадала в тумане красок и смазанных движений. А может, лучше вернуться?» [2, с. 11] — этот лейтмотив начинает звучать в романе почти сразу. Герой то снимает очки, то надевает — в соответствии со своим внутренним состоянием. Кризисный момент, когда на Юлиана нападают грабители, выражается в повествовании знаково: «Осмотрел очки: по правому стеклышку протянулась тонкая трещина» [2, с. 109]. Вспомним русский перевод названия и соотнесем между собой трещинку на стекле и «последний предел»!

Очки играют свою роль и в финале истории, превращаясь в предмет-парадокс. В обычном мире они помогают увидеть что-то. В новом мире героя они — помеха: «И вдруг наступило прозрение. Он снял залепленные снегом очки и сложил. Секунду взвешивал в руке. Потом повертел окоченевшими пальцами и зашвырнул в метель.

Очки уменьшались, падали, поглощаемые бурей, а потом разбились. Но он уже не видел этого, он шел дальше...» [2, с. 113].

Разбившиеся очки — конец прежнего мира в его видимом измерении. Это обозначение «последнего предела» или начала пути к тем самым «дальним краям», о наличии которых герой всегда смутно догадывался. Это конец обыденности и начало нового видения и понимания вещей и событий вокруг себя.

Другим ключевым предметом в повествовании оказывается *зеркало*, также связанное с *видением*, прозрением через отражение. Например, мучимый предчувствием перемен, Юлиан в поезде заходит в туалет и там смотрит в «слепое и запотевшее зеркало» [2, с. 107]. Обратите внимание на эпитеты! Несколько ранее стремление вырваться за пределы прежнего мира, начавшееся изменение в системе жизненных координат Юлиана было также выражено через момент *зеркальности*: «Юлиан... прислонился к стеклу, столкнувшись лоб в лоб со своим отражением, потом посмотрел на *потусторонних* обитателей вагона...» [2, с. 106]. Разделение прежде цельного мира надвое — на потусторонний и обычный, перемены в состоянии персонажа символически выражаются через подобное отражение. Например: «Рядом по стеклам витрин шествовал прозрачный двойник...» [2, с. 25]. Или чуть ранее: «Юлиан обернулся. В зеркале на стене увидел кровать, стол, открытую дверь в ванную» [2, с. 20] — предметы совершенно обычные, однако сделавшиеся вдруг чужими.



Таким образом, очки и зеркала в романе Кельмана — столь же значимые предметы повествования, как грампластинка у Марселя Байера в «Летучих собаках» или флакончик с духами у Патрика Зюскинда в «Парфюмере».

Размышляя о художественном тексте, мы всегда пытаемся понять его внутренние скрепы. И не всегда речь заходит о таких привычных вещах, как особенности сюжета, или композиции, или языка писателя. Подчас в тексте мы обращаем внимание на нечто иное, не фиксируемое литературоведением в качестве терминов, в качестве привычных пунктов анализа, однако значимое именно для этого, конкретного автора, обращаем внимание на то, что обеспечивает ему уникальность восприятия, обеспечивает его узнаваемость в глазах читателя. Такими внутренними особенностями художественных текстов оказываются, например, необычная, необъяснимая пластика немецкой речи в стихотворениях Р.-М. Рильке, или особенная, северная поэтичность новелл Т. Шторма, или духовное умение, открывающееся у М. В. Ломоносова, — подняться над вещественным, земным миром и затем взглянуть на него с эпической высоты... В «Последнем пределе» Д. Кельмана мы тоже можем обнаружить одну из подобных скреп, обнаружить центральный пункт авторской эстетики повествования. Назовем это постоянной отсылкой к зрению, к видению.

Например, анализируя портретные характеристики, мы легко отметим ключевую точку в облике как главного героя, так и окружающих его персонажей. Это *глаза*. И более того, глаза персонажей не должны рассматриваться только как элемент портретной характеристики. Глаза выступают как центр всего мира в романе. Через них — через отсылку к ним, через их упоминание, через их движение — передаются и озарения, посещающие человека, и различные его чувства, и перемены в самой действительности.

«И вдруг его посетила догадка. Он открыл глаза» [2, с. 15];

«Первым, что попало ему на глаза, оказались окурки, жестяная банка и два полотенца...» [2, с. 16];

«Юлиан прищурился и, стараясь не заплутать, изо всех сил всматривался в дорогу. Туман застлал мир...» [2, с. 17];

«...Здесь жили только участники конгресса, которые все сейчас находились в большом зале, рисовали человечков, спали с открытыми глазами...» [2, с. 17–18];

«Юлиан крепко закрыл глаза, потом открыл, на секунду лампы приняли свои обычные формы, но вскоре снова расплылись светлыми пятнами» [2, с. 18]...

Постепенно читателю делается понятной и заметной особенная оптика авторского видения. Оптическая доминанта повествования реализуется в оригинальной художественной форме. Образ мира то делается четким, то начинает расплываться, как при плохой фокусировке на фотоаппарате. Портреты превращаются в безжизненную оптическую иллюзию, в моментальный снимок, лишенный иного насыщения, кроме оптических характеристик. Постоянная смена кадров лишает смысла сам термин — «портрет», ибо портретные характеристики подразумевают раскрытие личной многомерности, комплекса свойств и харак-



теристик. В романе Кельмана мы видим иное — почти исключительную зрительную фиксацию внешних по отношению к герою вещей и событий. Например: «Кондуктор кивнул, облизал губы и проследовал дальше» [2, с. 28]. Или: «— Не стоит благодарности, — сказал толстяк. Бледный как поганка, дряблые, обвисшие щеки, глаза навывкате и мятая куртка. Но смотрел он приветливо» [2, с. 28]. Если вспомнить классическую литературу, то всем известные бросающие в глаза «красные руки» Евгения Базарова не отменяют создания полнокровного динамического портрета на протяжении всего корпуса «Отцов и детей». У Кельмана в романе «Последний предел» совершенно иная оптика видения.

И здесь мы вправе задать вопрос теоретического порядка.

Что перед нами — опыт, эксперимент? Можем ли мы рассматривать роман «Последний предел» как продолжение модернистских экспериментов с формой произведения? У Дж. Джойса в «Улиссе» читатель сталкивается с доминантой *Времени*, рождающей поток сознания. Джойс выстраивает повествование о настоящем-прошлом, схваченном в его вневременной протяженности. У Кельмана мы имеем дело с доминантой *Пространства*, воспринимаемого зрением, сталкиваемся с восприятием мира в его графических, оптических характеристиках?

Можно соотнести опыт Кельмана и с другими произведениями, стоящими куда ближе к «Последнему пределу». В 1985 году П. Зюскинд в романе «Парфюмер» сделал *запах, аромат* точкой отсчета. Вся стилистика его текста подчинена обонянию. В 1995 году М. Байер выпустил роман «Летучие собаки», где связующим элементом всего текста стал *звук*. В романе «Последний предел» Д. Кельмана мы находим реализацию того же замысла — подчинить художественное целое одному элементу, каковым становится *видение*.

Список литературы

1. Baßler M. Der Deutsche Pop-Roman: die neuen Archivisten. München, 2002.
2. Кельман Д. Последний предел. СПб., 2004.
3. Плахина А. Немецкоязычная, но не немецкая. Некоторые аспекты австрийской прозы 1970–1990-х годов // Вопросы литературы. 2007. №6. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/6/pl1.html> (дата обращения: 18.05.2014).
4. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Когана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Сер. «Symposium». Вып. №12. СПб., 2001. С. 149–154.

Об авторе

Дмитрий Александрович Чугунов — д-р филол. наук, доц., Воронежский государственный университет.

E-mail: dr-chugunov@yandex.ru

About the author

Prof. Dmitry Chugunov, Voronezh State University.

E-mail: dr-chugunov@yandex.ru