RETRACTED

УДК 82.091

Д. А. Чугунов

ОПТИКА ВИДЕНИЯ В РОМАНЕ ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА «ПОСЛЕДНИЙ ПРЕДЕЛ»

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 к другим произведениям мировой литературы. Ставится вопрос о влияние модернистских опытов XX века на творчество писателя.

This article considers the textual dominant in the context of The Farthest Place *– one of the most famous novel of the modern German author Daniel Kehlmann. The organization of the novel's text is described and parallels to other literature works are drawn. The article focuses on the influence of the 20th century modernist experiments on Kehlmann's works.*

Ключевые слова: Кельман, текстовая доминанта, визуализация повествования.

Key words: Kehlmann, text dominant, visualization of narration.

При внимательном чтении небольшого романа Д. Кельмана «Последний предел» («Der fernste Ort», 2001) в глаза сразу же бросается интересная стилистическая особенность. Ее можно обозначить как последовательную авторскую установку на *видение* происходящего.

Это легко заметить по изобилию глаголов зрительного восприятия, имеющих отношение к созерцанию мира вокруг человека: «с любопытством посмотрел…»; «прицелившись, запустил… мяч»; «беспомощно глядел…»; «как зачарованный смотрел»; «пытаясь разглядеть… вершины гор»; «мелькали… бледные лица» [1, с. 8]; «глаза… слипались»; «покосился на озеро» [1, с. 9].

© Чугунов Д. А., 2015

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 главе I все начинается с того, что портье гостиницы «с любопытством посмотрел» [1, с. 7] на Юлиана, главного героя. Затем ракурс меняется, и уже глазами Юлиана мы воспринимаем пейзаж рядом с гостиницей в его мелких бытовых подробностях. Постепенно перспектива расширяется: «До призрачных холмов на горизонте простиралось светлое и спокойное озеро, над водой вяло парила одинокая чайка» [1, с. 7]. Пейзаж здесь — не авторское описание, а субъективное видение глазами героя: «Юлиан как зачарованный смотрел вниз и не шевелился» [1, 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» [1, с. 8]. Проведенные на службе дела получают оптическое воплощение: из памяти всплывают такие характерные картинки с рабочего места, как «непросмотренные бланки» и «зависавший компьютер» [1, с. 8].

Перемещение в пространстве из одного мира в другой вновь сопровождается преимущественно визуальными впечатлениями. В самолете Юлиан пытается «разглядеть через плечо соседа вершины гор и плывущие по земле тени облаков» [1, с. 8]. Когда вечером его разморило от алкоголя, вокруг него начинают кружиться фантасмагорические образы: «бледные лица с колючими ресницами, волосы, посыпанные перхотью, и донельзя пестрые подтяжки» [1, с. 8]. В рассказе соседки на ужине появляется образ трех девушек 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» [1, с. 9].

Итак, легко выделить определенную модель построения текста. Герои [illegible], во-первых, совершают разнообразные действия и, во-вторых, внимательно 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…

Модель, используемая Кельманом, не нова. В мировой литературе существует множество примеров того, как художественный текст выстраивается автором вокруг определенной доминанты, смысловой или

RETRACTED

эстетической. Легко вспомнить такие философские «доминанты» повествования, как «мысль народную» в «Войне 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 чрезвычайно кинематографичен. Он легко распадается на отдельные кадры, словно «снятые» авторским сознанием, выхваченные камерой зрения из потока бытия.

Таково, например, начало III главы. Пробудившись 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, «*полный* какого-то мусорный»,

затем испытал расстройство чувств на вокзале, «когда *перед глазами все 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 [1, 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*»… [1, с. 48].

Похожую последовательность картин мы обнаруживаем и в других местах романа.

Принцип визуализации художественного пространства отражается в выборе характерных деталей повествования, связывающих авторскую мысль с эстетической формой, в которую она облекается. В «Последнем 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, подобный 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?» — этот лейтмотив начинает звучать в романе почти сразу [1, с. 11]. Герой то снимает очки, то надевает — в соответствии со своим внутренним состоянием. Кри-

RETRACTED

зисный момент, когда на Юлиана нападают грабители, выражается в повествовании знаково: «Осмотрел очки: по правому стеклышку протянулась тонкая трещина» [1, 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, [illegible]ом разбились. Но он уже не видел этого, он шел дальше…» [1, [illegible]13].

Разбившиеся очки — конец прежнего мира в его [illegible] измерении. Это обозначение «последнего предела» или [illegible]чала пути к тем самым «дальним краям», о наличии которых ге[illegible]й [illegible]егда смутно догадывался. Это конец обыденности и начало нов[illegible]ния и понимания вещей и событий вокруг себя.

Другим ключевым предметом в повес[illegible]нии оказывается *зеркало*, также связанное с *видением*, прозрением через [illegible]ражение. Например, мучимый предчувствием перемен, Ю[illegible]н в поезде заходит в туалет и там смотрит в «слепое и запотевшее [illegible]еркал[illegible]» [1, с. 107]. Обратите внимание на эпитеты! Несколько ранее [illegible]ремл[illegible]ие вырваться за пределы прежнего мира, начавшееся изменени[illegible]истеме жизненных координат Юлиана было так же выра[illegible]ерез момент *зеркальности*: «Юлиан… прислонился к стеклу, ст[illegible]нул[illegible]сь лоб в лоб со своим отражением, потом посмотрел на *пот[illegible]оронних* обитателей вагона…» [1, с. 106]. Разделение прежд[illegible]ьной мира надвое — на потусторонний и обычный, перемены [illegible]со[illegible]и персонажа символически выражаются через подобное отр[illegible]ие. Например: «Рядом по стеклам витрин шествовал прозрач[illegible]и двой[illegible]к…» [1, с. 25]. Или чуть ранее: «Юлиан обернулся. В зерк[illegible]а стене увидел кровать, стол, открытую дверь в ванную» [1, с. 2[illegible] — [illegible]меты совершенно обычные, однако сделавшиеся вдруг ч[illegible]ими.

Таким об[illegible]зо[illegible] очки и зеркала в романе Кельмана — столь же значимые предм[illegible]ствования, как грампластинка у Марселя Байера в «Летучих [illegible]бак[illegible]» или флакончик с духами у Патрика Зюскинда в «Парф[illegible]ме».

Р[illegible] художественном тексте, мы всегда пытаемся понять его внутр[illegible]ие 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, 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,

RETRACTED

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 таких скреп, 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, [illegible] в самой действительности.

«И вдруг его посетила догадка. Он открыл глаза» [1, с. 15];

«Первым, что попалось ему на глаза, оказались сумки, жестяная банка и два полотенца…» [1, с. 16];

«Юлиан прищурился и, стараясь не [illegible]ать, изо всех сил всматривался в дорогу. Туман застлал мир…» [1, с. 17];

«…Здесь жили только участники конгресса, которые все сейчас находились в большом зале, рисовали человечков, спали с открытыми глазами…» [1, с. 17—18];

«Юлиан крепко закрыл глаза, потом открыл, на секунду лампы приняли свои обычные формы, но скоре снова расплылись светлыми пятнами» [1, с. 18].

Постепенно читателю делается понятной и заметной особенная оптика авторского видения. Эпическая доминанта повествования реализуется в оригинальной [illegible]ной форме. Образ мира то делается четким, то начинает [illegible]ваться, как при плохой фокусировке на фотоаппарате. Портреты превращаются в безжизненную оптическую иллюзию, в момент[illegible]ый 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 характеристик. 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» [1, с. [illegible]]. Или: «— Не стоит благодарности, — сказал толстяк. Бледный, [illegible]поганка, дряблые, обвисшие щеки, глаза навыкате и мятая куртка. Но смотрел он приветливо» [1, 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

RETRACTED

сталкивается с доминантой *Времени*, рождающей поток сознания. Джойс выстраивает повествование о настоящем-прошлом, схваченном в его вневременной протяженности. У Кельмана мы им[illegible]о с доминантой *Пространства*, воспринимаемого зрением, с[illegible]кива[illegible]ся с восприятием мира в его графических, оптических характе[illegible]ках.

Можно соотнести опыт Кельмана и с друг[illegible]ми про[illegible]ведениями, стоящими куда ближе к «Последнему пределу». [illegible]19[illegible] году П. Зюскинд в романе «Парфюмер» сделал *запах*, *аромат* точ[illegible]от[illegible]ета. Вся стилистика его текста подчинена обонянию. В 19[illegible] году [illegible] Байер выпустил роман «Летучие собаки», где связующим [illegible]ентом всего текста стал *звук*. В романе «Последний предел» Д. К[illegible]льма[illegible]ы находим реализацию того же замысла — подчинить художественное целое одному элементу, каковым становится *видение*.

Список лит[illegible]

1. *Кельман Д.* Последний преде[illegible].

Об[illegible]оре

Дмитрий Александро[illegible] Ч[illegible] — д-р филол. наук, проф., Воронежский государственный универси[illegible]
E-mail: dr-chugunov[illegible]yandex[illegible]

About the author

Prof. Dmitr[illegible]Chu[illegible]unov, Head of the Department of Foreign Literature, Voronezh State Uni[illegible]si[illegible]
E-mail: dr-c[illegible]no[illegible]yandex.ru

RETRACTED