

E-mail: t-a-p52@mail.ru

УДК 82.091

*М. С. Потёмина*

**МЕТАПОВЕСТВОВАНИЕ  
В РОМАНЕ ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА «СЛАВА»**

*Рассматривается процесс конструирования и реконструирования художественного текста на примере романа Д. Кельмана «Слава» (2009). Используя различные нарративные стратегии, Д. Кельман создает многоуровневое, художественное пространство, основой которого становятся метаповествование и саморефлексия персонажей и повест-*



*вователя. Двойственность, смешение реальности и вымысла, зеркальность, а также вовлечение читателя в моделирование текста посредством перекрестных ссылок и интертекстуальных связей становятся основой поэтики Д. Кельмана.*

*This article focuses upon the features of constructing and re-constructing a literary text in the case of Daniel Kehlmann's novel Fame (2009). Using various narrative strategies, Daniel Kehlmann manages to create a multilayered fictional space based on meta-narration and self-reflection of the characters and the narrator. The duality, amalgamation of reality and fiction, reciprocity, and the inclusion of the reader into the process of textual modeling through cross-references and intertextual connections constitute the basis of Daniel Kehlmann's poetics.*

**Ключевые слова:** Д. Кельман, метаповествование, современный роман, саморефлексия.

**Key words:** D. Kehlmann, metanarration, modern novel, self-reflection.

В своих интервью Даниэль Кельман часто упоминает о том, что граница между иллюзией и реальностью чрезвычайно хрупка: «В литературе меня всегда очень увлекало не то, как ею нарушаются правила синтаксиса, а то, как ею ломаются правила действительности», — говорит писатель в одной из своих лекций по поэтике [6, S. 137]. При этом под взаимодействием фикции и реальности автор понимает «отношение литературного текста и литературной работы над ним» [8, S. 16], то есть метаповествование.

Метаповествование, или метафикшн, становится объектом изучения литературоведов еще в 70-е годы XX века. Одним из первых этот термин применяет в своем эссе Уильям Х. Гасс в контексте новой повествовательной стратегии модернистских антироманов Х.Л. Борхеса, Д. Барта, Флэнна О'Брайена и др. [3]. В последующие годы понятие «метаповествование» расширяет свое значение и представляет собой такую стратегию повествования, целью которого является выявление его фикционального характера. Темой романа тем самым эксплицитно или имплицитно становится теория жанра.

В тексте метаповествование может встречаться на структурном, нарративном и содержательном уровнях. Патрисия Во в рамках постструктуралистского подхода выделяет в своей монографии такие особенности метатекста, как саморефлексия, игра с языком и литературными формами, размытость границ между реальностью и вымыслом, тенденция к пародии и иронии [14]. Некоторым образом Патрисия Во продолжает и идею У. Гасса о том, что метафикшн извлекает из известных форм новые значения. Бернд Шеблер в свою очередь описывает следующие характерные черты метаповествования: нарушение иллюзии реальности, антимиметическое, неререференциальное повествование, метафикционально-рефлексивное разоблачение искусственного характера вымысла [13, S. 462—521]. Кроме этого исследователь подчер-



кивает роль осознанной, сопричастной рецепции текста читателем, который активно участвует в его создании и (ре)конструкции. Для авторов подобных произведений характерно прерывистое, нелинейное повествование, техника монтажа и отказ от традиционного понимания таких категорий текста, как интрига, история и характер.

В данной статье рассматриваются особенности повествования в романе Даниэля Кельмана «Слава» («Ruhm»), который был опубликован в 2009 году с подзаголовком «Роман в девяти историях». Каждая из историй, на первый взгляд, достаточно автономна, рассказы, кажется, не объединены ни главным героем, ни каким-либо одним действием. Присмотревшись к тексту внимательнее, читатель, однако, узнает некоторые, уже известные ему по предыдущим фрагментам, обстоятельства, смутно вспоминает уже где-то встречавшуюся ситуацию, когда-то упомянутое имя протагониста. Истории трудно читать в произвольном порядке, поскольку в этом случае нарушается авторский замысел, внутренняя, имплицитная и эксплицитная связь.

По мнению Д. Кельмана, основными объектами описания в его книге являются «новые технологии и средства коммуникации» (мобильные телефоны, e-мейл и айпод), а также «то, как сильно мы на них полагаемся, и что может случиться, если они перестанут работать?» [11]. Исчезновение реального мира в угоду виртуальному позволяет протагонистам придумать себе альтернативную личность, одновременно существовать в параллельных пространствах.

В первой истории «Голоса» («Stimmen») онтологическая возможность прожить еще одну жизнь в виртуальном пространстве ставится под сомнение и критикуется автором. Техник Эблинг при покупке мобильного телефона случайно получает номер известного киноактера Ральфа Таннера. Отвечая на звонки, предназначенные неизвестному ему человеку, главный герой входит во вкус анонимного общения и постепенно приобретает новую идентичность, примеряя на себя маску нагловатого и бескомпромиссного киноактера. «Может быть, бытие Ральфа всегда было предназначено именно для него, возможно, случай поменял местами их судьбы», — думает герой [9, S. 17]. Теперь он чувствует, что может делать все, что захочет, при этом не отвечая ни за один из своих поступков. Так, он ставит под угрозу отношения Таннера и его любимой женщины, отменяет важные деловые встречи и даже по незнанию подстрекает лучшего друга киноактера к самоубийству. Он ощущает «электрический зуд», когда разговаривает по мобильному телефону от имени известного человека.

По мнению исследователя Оливера Руфа, такое внедрение в жизненное пространство человека, которому звонят, представляет собой «потенциальную возможность изображения кризиса постмодернистского субъекта» [12, S. 276].

В романе читателю открываются несколько измерений (размышления о коммуникативных средствах и социальных отношениях), которые тесно связаны с проблемой идентификации действующих лиц.



Благодаря различным средствам коммуникации герои могут принимать идентичность другого лица и тем самым размывать собственную. Мир теперь кажется им хрупким и ненадежным, собственное существование воспринимается героями часто как иллюзорное и нереальное.

С проблемой идентичности сталкивается и Ральф Таннер, герой четвертой истории «Выход» («Der Ausweg»): «Отметив свое 39-летие, актер Ральф Таннер сам себе начал казался несуществующим, так как ему неожиданно перестали поступать звонки» [9, S. 79]. К этому моменту читатель уже обладает информацией, которая поможет ему понять комичность и трагичность ситуации Ральфа Таннера, теряющего свою идентичность. Ситуация Таннера становится понятной лишь в том случае, если читатель уже знаком с судьбой Эблинга из первой истории «Голоса».

Итак, с Ральфом Таннером начинают происходить удивительные вещи. Давние друзья и хорошие коллеги почему-то перестают с ним здороваться. Любимая женщина вдруг прилюдно дает ему пощечину. Эту скандальную сцену снимают на телефон и выставляют в интернет на канале «YouTube» случайные зеваки. В тени этого ролика теперь оказывается слава всех предыдущих фильмов известного актера.

Интересно, что в своем реальном существовании актер пытается убедиться посредством Интернета. Он забывает свою фамилию в поисковой системе «Гугл», исправляет о себе статью в Википедии и просматривает на «YouTube» выступления своего двойника — имитатора Ральфа Таннера — «мужчины, который поразительно походил на него, и чьи голос и жесты были почти как у него» [9, S. 80]. Тем самым герой ищет подтверждение своему существованию в своем виртуальном отражении в зеркале СМИ, Интернета и средств коммуникации.

С другой стороны, виртуальный образ самого себя пугает героя: «У него уже давно было предположение, что частое фотографирование изнашивало его лицо. <...> Ему казалось, что после стольких лет известности от него осталась только часть, и словно ему стоило только умереть, чтобы оставаться только там, где ему место: в фильмах и на бесчисленных фотографиях. А то тело, которое все еще дышало, хотело есть и по каким-то причинам слонялось то тут, то там, перестало бы, наконец, мешать — тело, которое и так не очень-то походило на кинозвезду» [9, S. 81].

Изображения сохраняют для Таннера память о его «настоящей» идентичности. Через некоторое время Таннер полностью теряет себя, не может вспомнить, когда он снимался в фильме, который сейчас рекламируется по всем каналам [9, S. 88]. В итоге его двойник-имитатор сначала заменяет актера в виртуальном мире кино, а затем и в жизни. В конце истории читатель догадывается: возможно, главный герой просто придумал себе, что он известный актер, и все, что с ним происходило, — не что иное, как самообман.

Вторая история романа Даниэля Кельмана «Слава» начинается с важной для понимания структуры текста фразы: «Роман без главного



героя. Понимаешь? Композиция, связи, скрепы, но без протагониста, без сквозного героя» [9, S. 25]. По мнению Мартина Герстенбройна, вопрос «Понимаешь?» на метауровне представляет собой вопрос к читателю, стремящемуся найти в романе главного героя [5, S. 30].

Одной из стоящих особняком фигур, объединяющих других героев романа Д. Кельмана «Слава», является писатель Лео Рихтер. В романе он представлен как автор «запутанных коротких рассказов, полных отражений и неожиданных поворотов, блестящих, но несколько стерильных» [9, S. 29]. Интересно, что этот герой встречается и в других произведениях Д. Кельмана (например, в романе «Портрет Лео Рихтера») и может условно рассматриваться как альтер эго автора. Лео Рихтер находится в состоянии постоянного наблюдения за ситуациями и людьми, его окружающими. Даже его подруге становится страшно, когда она замечает, что он постоянно делает мысленно «какие-то записи» [9, S. 31].

Наблюдения писателя, в свою очередь, задают читателю некое направление для понимания всего романа. Практически все яркие личности, встречающиеся на его пути, или события, взятые на заметку Лео Рихтером, через некоторое время становятся основой одной из его историй.

Лео Рихтер — писатель, которого утомляет реальность, необходимость вести публичную жизнь, отвечать на один и тот же вопрос: «Откуда он берет свои идеи?» Он, как и Карл Фридрих Гаусс и Александр фон Гумбольдт из романа «Измеряя мир», уже не в состоянии выносить изматывающие светские приемы. Этот мир кажется ему таким же нереальным, как и мир его книг. Никакое вмешательство автора не влияет на уже написанный другими сценарий подобной встречи. Об этом свидетельствует следующий почти абсурдный диалог:

Когда Лео закончил читать, ему аплодировали, а затем на его глазах, как ужасное дежавю, вновь стал разворачиваться сценарий вчерашнего приема... посол... похлопал Лео по плечу и спросил, откуда он берет свои идеи. Последнюю книгу Лео он, кстати, начал читать в самолете, во время путешествия из Берлина в Мюнхен.

«Интересно», — сказал Лео с выражением лица, по которому было видно, что он на самом деле думает в этот момент.

Посол кивнул: «В первый раз здесь?»

«В последний».

«Угу».

«Я вас убью», — сказал Лео.

«Очень рад, — сказал посол. — Я знаю, вы в хороших руках». Он улыбнулся госпоже Ридерготт и пропал в толпе [9, S. 45].

Мало того, автор ничего не может сделать даже с героями своих книг: «Из всех моих фигур она самая умная», — говорит писатель о Розали — героине третьей истории романа «Розали отправляется умирать» («Rosalie geht sterben») [9, S. 51]. Семидесятилетняя Розали узнает, что



смертельно больна, и всячески пытается уговорить Лео Рихтера переписать конец романа. «Розали, это не в моей власти, — отвечает ей писатель, — я не могу... Речь идет о твоём последнем пути. Без него нечего было бы о тебе рассказать...» [9, S. 55].

Повествовательные перспективы и пласты повествования постепенно переплетаются до такой степени, что уже невозможно различить, где реальность, а где вымысел, где персонаж, а где автор:

— Когда-нибудь ты тоже будешь на очереди, и тогда будешь также умолять, как и я.

— Но это же будет другое!

— И не поймешь, почему для тебя не делают исключения.

— Ты не можешь это сравнивать. Ты мой вымысел, а я...

— Да?

— Я реальный!

— Неужели? [9, с. 64].

Персонаж и писатель обсуждают возможный жанр произведения: «Это могла бы быть другого рода история... жизнеутверждающая...», — говорит Розали. «Это не жизнеутверждающая история, если и говорить об этом, то, скорее, теологическая», — отвечает ей писатель [9, S. 67].

При этом Розали не совсем уверена, что ведет диалог именно с писателем: «Она не уверена, действительно ли я ей что-то говорил или она сама придумала мои ответы» [9, S. 65].

Перепадка между персонажем и автором разрушает установленные рамки повествования и позволяет иронично и саморефлексивно представить процесс написания художественного произведения. «Я в ярости молчу, и чтобы Розали не начала все сначала, делаю так, что через пару минут она уже будет в аэропорту» [9, S. 64–65]. Тем самым автору удастся сжать время, в то время как в конце повествования неожиданно происходят события, оттягивающие трагический конец истории (самолет не может приземлиться из-за тумана; поезд, на котором едет Розали, останавливается из-за аварии на дороге).

Писатель постепенно полностью теряет контроль над ситуацией, когда на горизонте появляется вовсе неизвестный ему персонаж — водитель такси, предлагающий Розали довести ее до места: «Меня очень беспокоит, — говорит автор, — я не имею понятия, кто этот парень за рулем, кто его придумал и как он оказался в моей истории» [9, S. 71]. У Лео Рихтера был совсем другой план рассказа, и теперь ему придется выбросить двадцать страниц набросков и идей, некоторые из которых были «действительно хороши» [9, S. 71].

Автор вступает в диалог не только со своим персонажем, но и с читателем. Так, например, он отмечает, что не придумал швейцарскую организацию по помощи в эвтаназии, и если читатель об этом ничего еще не слышал, то должен быть внимательнее, так как «из истории тоже можно чему-нибудь научиться». Розали звонит господин Фрейтаг, появление которого автор комментирует так: «Я должен упомянуть,



что я выдумал господина Фрейтага». Позже Лео Рихтер отмечает: «Я не тот тип писателя, у которого все факты соответствуют действительности. Другие радуются, если они педантично изучили мельчайшие детали и какой-нибудь магазин, мимо которого один из персонажей пробегает, не обращая на него никакого внимания, носит настоящее название. Для меня все это не имеет значения» [9, S. 53]. Грубые слова отчаявшейся Розали писатель воспринимает как «нарушение стиля, испортившее его прозу» [9, S. 72].

Литературная саморефлексия в этих отрывках служит отражению литературной ситуации и изображению непосредственного процесса написания произведения в самом же произведении.

Писатель в итоге принимает решение пойти навстречу Розали и переместить ее в другое повествовательное пространство, в котором она будет опять молода и здорова. Это решение дается ему нелегко: «Это могла бы быть хорошая история, правда немного сентиментальная, но меланхолия была бы уравновешена юмором, жесткость, висящая в воздухе, с чем-то философским. Я все продумал. А теперь? Сейчас я все порчу» [9, S. 75].

После изменения финала история перестает быть интересна автору. «Поскольку я окончательно покидаю эту историю, бытие Розали исчезает. В долю секунды. Без борьбы со смертью, боли или перехода. <...> Только что странно одетая девочка, растерянная от удивления, а теперь все больше барашек в воздухе, всего секунду сохраняющийся звук, стирающееся воспоминание в моей памяти и в вашей, в тот момент, когда вы читаете этот абзац» [9, S. 77].

Практически все герои романа Д. Кельмана постепенно исчезают. Даже он сам. Роман «Слава» первоначально должен был называться «Исчезнувшие» [4, S. 122]. В рассказе Д. Кельмана «Портрет Лео Рихтера» после публичных чтений Лео Рихтер чувствует себя так, словно он отделился от своего тела и выглядывает из-за своего же плеча: «В полузабытьи — в прямом смысле слова, изнуренный процессом умирания — он следит за своим исчезновением. Он в полусне теряет свои очертания, в полузабытьи ему приходит в голову его последний роман и превращается в другое существо, которое сотворила из него общественность своими вопросами, и прекращает, смехотворный призрак, свое существование... пусть даже только на эту ночь [8, S. 131]. Тем самым писатель Лео Рихтер становится прекрасной иллюстрацией идеи Ролана Барта о смерти автора.

Под метаповествованием в этом контексте понимаются способы, которые помогают читателю осознать, что перед ним вымышленный текст, и этот факт становится важным элементом литературного переживания. Темой романа, кроме всего прочего, становится сам процесс чтения, ситуации рецепции, которая существует во время прочтения, условия, делающие текст текстом, при которых вообще может возникнуть литературное произведение. Метафигурные тексты подвергают испытанию нарративную компетенцию читателя.



Множество повествовательных перспектив и явно выраженная игра с фикциональными маркерами приводят к «продуктивному вселению неуверенности в реципиента» [11, S. 72]. Следуя за авторскими указаниями, читатель достаточно явно может идентифицировать в тексте интертекст. Так, например, в романе «Слава» Д. Кельман перенимает технику пересекающихся сюжетов и переплетения повествовательных уровней и перспектив, используемую Марио Варгасом Льюсом в романе «Зеленый дом» («La casa verde», 1968). В седьмой истории романа «Доклад для обсуждения» («Ein Beitrag zur Debatte») прослеживается аллюзия на раздел книги Жерара Женетта «Комплекс нарцисса», в котором он отмечает, что «сама по себе тема отражения — тема двойственная: отражение — это *двойник*, то есть одновременно *другое* и *то же самое*. "Я" находит себе подтверждение, но приняв вид другого: зеркальный образ является совершенным символом отчуждения» [2, с. 114]. В вышеупомянутом рассказе Д. Кельмана «Портрет Лео Рихтера» поднимается тема «маскировки пишущего субъекта, с которым сразу же ассоциируется имя Хорхе Луиса Борхеса» [11, S. 73].

Как отмечал сам Х.Л. Борхес: «Подобные сдвиги внушают нам, что если вымышленные персонажи могут быть читателями или зрителями, то мы по отношению к ним читатели или зрители тоже, возможно, вымышленные» [1, с. 369].

И действительно, граница реального и вымышленного в романе Д. Кельмана чрезвычайно размыта. Практически каждый из героев сомневается в своем существовании. Каждому кажется, что он двойник, имитатор. Что-то, что происходит с ним, — чужая злая воля. Каждый смотрит в зеркало и не узнает свое отражение. Так, Розали все теперь «кажется нереальным и театральным, словно это история кого-то другого или словно кто-то все это выдумал» [9, S. 62]. Уже известный нам киноактер Ральф Таннер, «смотрясь в зеркало, всеми фибрами своей души желал себе оказаться с другой стороны гладкой поверхности... Ему казалось, словно кто-то чужой случайно попал в эту комнату»; «могло ли быть такое, что каждый раз, когда его снимали в кино, появлялся другой человек, не очень удачная его копия, которая вытесняла тебя из самого себя...» [9, S. 81].

В структуре и идее романа прослеживаются определенные параллели с концепцией короткометражного фильма австрийского режиссера Виргиля Видриха (Virgil Widrich) «Copy Shop». В нем главный герой Альфред Кагер встает ранним утром, умывается, идет в свой копи-шоп, чтобы сделать несколько копий. Случайно он копирует собственную руку, и копировальный автомат начинает производить копии с изображением сцен проведенного им сегодня утра. Дальше больше, каждая сделанная копия производит его двойника. Двойники наблюдают за ним в окно, когда главный герой разрывает копию, двойник исчезает. Затем копировальный автомат делает копии с картинками событий, которые еще не произошли, но вскоре случаются с героем. Альфред идет домой и наблюдает в замочную скважину за своей копией, лежа-





щей в кровати, затем сталкивается с подобиями себя в ванной комнате и столовой и т.д. В конце фильма Альфред вырывает из автомата картридж и, преследуемый тысячами своих копий, бросается с крыши близлежащего дома. В момент столкновения с землей раздается звук, похожий на разрыв бумаги.

Тем самым конец фильма, впрочем как и книги Д. Кельмана «Слава», как бы намекает на то, что и главный герой был не оригиналом, а копией. Но кто же тогда оригинал? Где правда, а где ложь? Реальность и выдумка переплетаются в причудливый конгломерат. Можно предположить, что в романе Д. Кельмана автор играет не столько с реальными образами, сколько с их отражениями.

### Список литературы

1. Борхес Х.Л. Скрытая магия в «Дон Кихоте» // Борхес Х. Л. Собр. соч. : в 4 т. СПб., 2011. Т. 2. С. 366–369.
2. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. М., 1998. Т. 1.
3. Gass W. Fictions and the figures of Life. N. Y., 1971.
4. Gasser M. Das Königreich im Meer: Daniel Kehlmanns Geheimnis. Göttingen, 2010.
5. Gerstenbräun M. A fiction is a fiction is fiction? Metafikcionalität im Werk von Kehlmann D. Studien zu Literatur und Film der Gegenwart. Marburg, 2012. Bd. 4.
6. Kehlmann D. Lob. Über Literatur. Hamburg, 2011.
7. Kehlmann D. Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen. Göttingen, 2007.
8. Kehlmann D. Leo Richters Porträt. Reinbeck bei Hamburg, 2009.
9. Kehlmann D. Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten. Hamburg, 2009.
10. Lovenberg F. In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann? // FAZ. 2008. 29. Dezember. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-daniel-kehlmann-in-wie-vielen-welten-schreiben-sie-herr-kehlmann-1754335.html> (дата обращения: 02.10.2014).
11. Petras O. Tragischer Realismus. Über Daniel Kehlmanns konservative Ästhetik // Gegenwart des Konservativismus in Literatur, Literatur Wissenschaft und Literaturkritik / hrsg. von V. Maike Schmidt. Kiel, 2013.
12. Ruf O. Transzendenz-«Kanäle»: Medienphilosophie und Memoria bei Daniel Kehlmann. Göttingen, 2013. S. 259–284.
13. Schäbler B. Amerikanische Metafiktion im Kontext der Europäischen Moderne. Gießen, 1983.
14. Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. L., 1984.

### Об авторе

Марина Сергеевна Потёмкина – канд. филол. наук, доц., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград.

E-mail: mpotemina@mail.ru

### About the author

Dr Marina Potemina, Associate Professor, I. Kant Baltic Federal University, Kaliningrad.

E-mail: mpotemina@mail.ru