



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 очочевенными пальцами и зашвырнул в метель.

Очки уменьшались, падали, поглощаемые бурей, а потом разбились. Но он уже не видел этого, он шел дальше...» [1, 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» [1, с. 107]. Обратите внимание на эпитеты! Несколькими ранее стремление вырваться за пределы прежнего мира, начавшееся изменение в системе жизненных координат Юлиана было так же выражено через момент *зеркальности*: «Юлиан... прислонился к стеклу, столкнувшись лоб в лоб со своим отражением, потом посмотрел на *потусторонних* обитателей вагона...» [1, 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...» [1, с. 25]. Или чуть ранее: «Юлиан обернулся. В зеркале на стене увидел кровать, стол, открытую дверь в ванную» [1, 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, 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 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 — постоянная отсылка к ним, через их упоминание, через их движение — происходят озарения, посещающие человека, и различные его чувства, переживания в самой действительности.

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

«Первым, что попало ему на глаза, оказалась картонная коробка, жестяная банка и два полотенца...» [1, с. 16];

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

«...Здесь жили только участники инцидента, 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, а вскоре снова расплылись светлыми пятнами» [1, с. 18].

Постепенно читателю делается понятной и заметной особенная оптика авторского видения. Эстетический доминант повествования реализуется в оригинальной, своеобразной форме. Образ мира то делается четким, то начинает размытываться, 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 характеристик. В романе Кельмана мы видим иное — почти исключительную зрительную экспозицию внешних по отношению к герою вещей и событий. Например: «Кондуктор кивнул, облизал губы и проследовал дальше» [1, с. 27]. Или: «— Не стоит благодарности, — сказал толстяк. Бледным, поганка, дряблые, обвисшие щеки, глаза навывкате 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



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 1995 году П. Зюскинд в романе «Парфюмер» сделал *запах, аромат* точкой отсчета. Вся стилистика его текста подчинена обонянию. В 1997 году Роберт 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. Кельман Д. Последний предел. М.: АСТ, 2007.

Об авторе

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

E-mail: dr-chugunov@yandex.ru

About the author

Prof. Dmitry Chugunov, Head of the Department of Foreign Literature, Voronezh State University.

E-mail: dr-chugunov@yandex.ru