

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра зарубежной литературы

ОВЧИННИКОВА Ольга Александровна

РЕАЛЬНОЕ И ВЫМЫШЛЕННОЕ В РОМАНАХ
ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА

Магистерская диссертация

специальность 1-21 80 10 «Литературоведение»

Научный руководитель
Борисеева Елена Александровна
кандидат филологических наук,
доцент

Минск, 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ.....	2
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.....	3
АГУЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.....	4
ALLGEMEINE CHARAKTERISTIK.....	5
ВВЕДЕНИЕ.....	6
Глава 1. РЕАЛЬНОСТЬ И ВЫМЫСЕЛ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ АСПЕКТЫ.....	11
1.1. Категория фикциональности в современном литературоведении.....	11
1.2. Эстетические поиски Даниэля Кельмана в контексте литературного процесса рубежа XX–XXI веков.....	19
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ.....	28
Глава 2. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНАХ ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА.....	30
2.1. Сюжетно-композиционные особенности романов.....	30
2.2. Человек в пространственно-временном континууме.....	37
ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ.....	44
Глава 3. МЕТАФИКЦИОНАЛЬНАЯ ПРИРОДА РОМАНОВ ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА.....	46
3.1. Организация нарратива в романе Д. Кельмана «Слава».....	46
3.2. Гибридизация жанров в романе Д. Кельмана «Тиль».....	52
ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ.....	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	59
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	62
СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ МАГИСТРАНТА.....	67

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Овчинникова Ольга Александровна

РЕАЛЬНОЕ И ВЫМЫШЛЕННОЕ В РОМАНАХ ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА

Структура магистерской диссертации. Магистерская диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованных источников, включающего 61 источник. Полный объем работы – 67 страниц печатного текста.

Ключевые слова: ВЫМЫСЕЛ, ГИБРИДИЗАЦИЯ ЖАНРОВ, ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ МЕТАРОМАН, КОМПОЗИЦИЯ, «ЛОМАНЬИ РЕАЛИЗМ», МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ, МЕТАФИКЦИОНАЛЬНОСТЬ, НАРРАТИВ, ПОСТМОДЕРНИЗМ, СЮЖЕТ, ФИКЦИОНАЛЬНОСТЬ.

Цель магистерской диссертации: раскрыть соотношение реального и вымышленного в романах Даниэля Кельмана.

Для осуществления данной цели необходимо выполнить следующие **задачи:**

- обозначить категорию фикциональности с позиций современного литературоведения;
- представить эстетические поиски Даниэля Кельмана в контексте литературного процесса рубежа XX – XXI веков;
- выявить специфику художественной реальности в романах Д. Кельмана «Слава» и «Тиль»;
- раскрыть организацию нарратива в романе Д. Кельмана «Слава»;
- определить авторские стратегии гибридации жанров в романе Д. Кельмана «Тиль».

Объект и предмет исследования. Объектом исследования данной магистерской диссертации являются романы «Слава» («*Ruhm*», 2009) и «Тиль» («*Tull*», 2017) Даниэля Кельмана.

Предмет исследования – соотношение реального и вымышленного в романах Даниэля Кельмана.

Методы исследования: структурный, герменевтический, метод нарратологического анализа.

АГУЛЬНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА РАБОТЫ

Аўчыннікава Вольга Аляксандраўна

РЭАЛЬНАЕ І ВЫДУМАНАЕ Ё РАМАНАХ ДАНІЭЛЯ КЕЛЬМАНА

Структура магістарскай дысертацыі. Магістарская дысертацыя складаецца з уводзінаў, трох раздзелаў, заключэння, бібліяграфічнага спіса, які ўключае 61 найменне. Поўны аб'ём работы – 67 друкаваных старонак.

Ключавыя словы: ВЫМЫСЕЛ, ГІБРЫДЫЗАЦЫЯ ЖАНРАЎ, ГІСТАРЫЯГРАФІЧНЫ МЕТАРАМАН, КАМПАЗІЦЫЯ, «ЛОМАНЫ РЭАЛІЗМ», МАГІЧНЫ РЭАЛІЗМ, МЕТАФІКЦЫЯНАЛЬНАСЦЬ, НАРАТЫЎ, ПОСТМАДЭРНІЗМ, СЮЖЭТ, ФІКЦЫЯНАЛЬНАСЦЬ.

Мэта магістарскай дысертацыі: раскрыць суадносіны рэальнага і выдуманнага ў раманах Даніэля Кельмана.

Для ажыццяўлення гэтай мэты неабходна выканаць наступныя **задачы:**

- азначыць катэгорыю фікцыянальнасці з пазіцыі сучаснага літаратуразнаўства;
- прадставіць эстэтычныя пошукі Даніэля Кельмана ў кантэксце літаратурнага працэсу мяжы ХХ–ХХІ стагоддзяў;
- выявіць спецыфіку мастацкай рэальнасці ў раманах Д. Кельмана «Слава» і «Тыль»;
- раскрыць арганізацыю наратыву ў рамане Д. Кельмана «Слава»;
- вызначыць аўтарскія стратэгіі гібрыдызацыі жанраў у рамане Д.Кельмана «Тыль».

Аб'ект і прадмет даследавання. Аб'ектам даследавання дадзенай магістарскай дысертацыі з'яўляюцца раманы «Слава» («*Ruhm*», 2009) і «Тыль» («*Tull*», 2017) Д. Кельмана.

Прадмет даследавання – суадносіны рэальнага і выдуманнага ў раманах Даніэля Кельмана.

Метады даследавання: структурны, герменеўтычны, метады нараталагічнага аналізу.

ALLGEMEINE CHARAKTERISTIK

Owtschinnikowa Olga Alexandrowna

REALITÄT UND FIKTION IN DEN ROMANEN VON DANIEL KEHLMANN

Struktur der Magisterarbeit. Die Magisterarbeit besteht aus Einleitung, drei thematischen Abschnitten, Zusammenfassung und Literaturverzeichnis, das 61 Quellen enthält. Der Gesamtumfang der Magisterarbeit beträgt 67 Seiten.

Schlüsselbegriffe: FIKTION, HYBRIDISIERUNG VON GENRES, HISTORIOGRAPHISCHER METAROMAN, KOMPOSITION, «GEBROCHENER REALISMUS», MAGISCHER REALISMUS, METAFIKTIONALITÄT, NARRATIV, POSTMODERNISMUS, HANDLUNG, FIKTIONALITÄT.

Ziel der Magisterarbeit: Feststellung des Verhältnisses zwischen Realität und Fiktion in den Romanen von Daniel Kehlmann.

Zum Erreichen dieses Ziels ist es notwendig, folgende Problemstellungen zu bearbeiten:

- die Kategorie der Fiktionalität aus der Perspektive der modernen Literaturwissenschaft zu bezeichnen;
- die ästhetische Suche von Daniel Kehlmann im Kontext des literarischen Prozesses an der Wende vom XX. zum XXI. Jahrhunderts vorzustellen;
- die spezifischen Besonderheiten der künstlerischen Realität in D. Kehlmanns Romanen «Ruhm» und «Tyll» festzustellen;
- die narrative Organisation in D. Kehlmanns Roman «Ruhm» aufzudecken;
- die Autorsstrategien für die Hybridisierung von Genres in D. Kehlmanns Roman «Tyll» zu bestimmen.

Forschungsobjekt und -gegenstand: als Objekte der Forschung dienen die Romanen «Ruhm» (2009) und «Tyll» (2017) von Daniel Kehlmann.

Gegenstand der Forschung ist das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion in den Romanen von Daniel Kehlmann.

Hauptmethoden: strukturelle, hermeneutische Methoden und die Methode der narratologischen Analyse.

ВВЕДЕНИЕ

Вымысел традиционно считается основной характеристикой художественного произведения. При этом вымысел неизбежно связан с реальностью, к которой обращается автор для того, чтобы сконструировать вымышленный мир. Проблема соотношения реальности и вымысла в художественном произведении может быть исследована на теоретическом и историко-литературном уровнях. Теоретический аспект предполагает рассмотрение категории фикциональности, разработанной в современном литературоведении. Историко-литературный аспект затрагивает вопрос о границах реальности и вымысла в разных литературных эпохах, направлениях, художественных методах. В этом отношении большой интерес представляет творчество современного немецкого и австрийского писателя Даниэля Кельмана.

Даниэль Кельман – одна из самых известных и важных фигур в современной немецкоязычной литературе. Он родился 3 января 1975 года в Мюнхене. Отец Д. Кельмана был известным австрийским режиссером, а дед – писателем-экспрессионистом. В возрасте шести лет Д. Кельман переехал в Вену, где посещал иезуитскую школу. Окончил Венский университет, защитив диссертацию о теме возвышенного у И. Канта. Первый свой роман – «Магия Берхольма» («*Beerholms Vorstellung*», 1997) Д. Кельман написал, будучи еще студентом. В это же время начал сотрудничать с известными немецкоязычными газетами – «*Süddeutsche Zeitung*», «*Frankfurter Rundschau*», «*Frankfurter Allgemeine Zeitung*». На творчество писателя оказали влияние магический реализм, фантастическая проза писателей пражской школы (А. Кубин, Л. Перуц).

Через год после выпуска первого романа появляется сборник новелл «Под солнцем» («*Unter der Sonne*», 1998). Еще через год выходит роман «Время Малера» («*Mahlers Zeit*», 1999). 2001 год стал годом выхода в свет романа «Der fernste Ort». В 2003 году Д. Кельман пишет роман «Я и Камински» («*Ich und Kaminski*», 2003), экранизированный в 2015 году. Огромную славу писателю принес роман «Измеряя мир» («*Die Vermessung der Welt*», 2005), экранизация которого появилась в 2012 году. Роман, посвященный двум великим немецким ученым, Карлу Фридриху Гауссу и Александру Гумбольту, стал самым кассовым немецкоязычным романом со времен «Парфюмера» П. Зюскинда. В 2009 году мир увидел роман в девяти историях «Слава» («*Ruhm*», 2009), а еще через 4 года появился роман «Ф» («*F*», 2013). Мировую известность приобрел роман «Тиль» («*Tyll*», 2017), появившийся в 2017 году. Роман посвящен Тридцатилетней войне, тяжелому времени в истории Европы, которое в особенности принесло огромные потери Германии. В 2020 году роман «Тиль»

оказался в шорт-листе Международной Букеровской премии. Кроме того, перу писателя принадлежит ряд поэтических эссе.

Даниэль Кельман является лауреатом премий «Кандид» (2005), премий Клейста (2006), Хаймито Додерера (2006), премии общества Конрада Аденауэра (2006), газеты Welt (2007), премии Томаса Манна (2008) и других наград.

Проблема соотношения реальности и вымысла в художественном произведении привлекала интерес множества исследователей. В первую очередь следует отметить работы зарубежных исследователей: «Вымысел и слог» Ж. Женетта [10], «Нарратология» В. Шмида [35], «Понятие литературы» Цв. Тодорова [31], которые разрабатывают категорию фикциональности в современном литературоведении. В. Изеру принадлежит исследование «Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте» [12], в котором литературовед выдвигает собственную концепцию, противопоставляя традиционной оппозиции реальность/вымысел триаду реальное/фиктивное/воображаемое. В работе немецкого исследователя Э. Ауэрбаха «Мимесис» [2] автор рассматривает изображение реальности на разных этапах развития литературы от Античности до современности. Также стоит отметить российского литературоведа Е. Н. Ковтун и ее работу «Художественный вымысел в литературе XX века» [18], в которой автор исследует категорию «вымысел» в различных литературных явлениях. Исследованию философии текста и различных аспектов, касающихся вымысла в тексте, посвящена работа В. П. Руднева «Прочь от реальности: исследования по философии текста» [28].

Проза Д. Кельмана привлекает внимание зарубежных литературоведов, поэтому исследованию разных аспектов творчества писателей посвящено немало работ, прежде всего немецкоязычных. Значительный вклад в изучение прозы немецкого писателя внесли работы G. Nickel [54], M. Gasser [40], J. Rickes [58], J. Tranacher [60], K. Bichler [37], в которых рассматриваются разные аспекты его творчества. В частности, J. Rickes и J. Tranacher исследуют влияние латиноамериканского магического реализма на прозу Д. Кельмана и выявляют черты данного художественного метода в произведениях немецкого писателя, что положило начало традиции вписывать творчество Д. Кельмана в контекст магического реализма. Исследованию роли магического реализма в творчестве Д. Кельмана посвятили работы австрийские литературоведы: K. Zeyringer [61], M. Lüdke [52], H.-P. Preusser [56], G. Scholz [59]. В русскоязычном литературоведении творчество Д. Кельмана стало объектом исследования Ю. К. Казаковой [13], которая рассматривает прозу писателя в контексте немецкоязычной литературы конца XX – начала XXI веков. Также исследованию романов немецкого писателя посвящены диссертации

Ж. А. Голенко [7], А. Ю. Калиновской [14], Д. А. Чугунова [34], а также ряд отдельных статей. В белорусском литературоведении исследований, посвященных детальному анализу прозы Д. Кельмана нет. Среди белорусскоязычных работ следует отметить статью О. Ч. Гронской [8], в которой подробно рассматривается рецепция поэзии немецкого барокко на разных уровнях романа «Тиль».

Стоит отметить, что большинство литературоведческих работ посвящено анализу романов «Измеряя мир» и «Слава». Последний роман писателя «Тиль» недостаточно изучен как в зарубежном литературоведении, так и в русскоязычном и белорусскоязычном.

Актуальность темы исследования обусловлена существующим достаточно долгое время и возрастающим к XXI веку интересом к проблеме соотношения реальности и вымысла в художественном тексте. Интерес к вопросу о границах реальности и вымысла в литературе подтверждается появлением многочисленных трудов таких известных исследователей, как Цв. Тодоров, Ж. Женетт, В. Шмид, В. Изер, Р. Барт, Е. Н. Ковтун, а также возникновением в литературе рубежа XX–XXI веков таких явлений, как магический реализм, постмодернизм, историографическая метапроза и жанр историографического метаромана. В этом отношении немецкий и австрийский писатель Даниэль Кельман является репрезентативным для современного литературного процесса автором. В настоящее время он считается одним из самых известных и важных авторов современной немецкоязычной литературы. Благодаря переводам его романов и новелл на другие языки, творчество Д. Кельмана приобрело большую популярность не только в Германии, но и во всем мире, и стало предметом бурных обсуждений читателей и критиков. Обращаясь к творчеству Д. Кельмана, исследователи рассматривают его произведения в контексте магического реализма, черты которого можно обнаружить во всех известных романах и новеллах автора. Однако сам Д. Кельман характеризует свое творчество по-другому.

Наибольший интерес у писателя вызывает вопрос о границах реальности и вымысла в литературе. В связи с этим Д. Кельман разрабатывает свой собственный творческий метод и называет его «ломаным реализмом» (нем. «*gebrochener Realismus*»). «Ломаный реализм» стал самоопределением писателя. В своих литературоведческих статьях и эссе Д. Кельман акцентирует внимание на тех особенностях, которыми, по мнению писателя, должна обладать хорошая литература. Из эссе немецкого писателя можно узнать и о том, какой смысл вкладывает Д. Кельман в свой художественный метод. «Ломаный реализм» характеризует особый вид прозы, в которой изображение достоверной, на первый взгляд, реальности нарушают незаметные разломы. Таким образом, в прозе немецкого писателя ставится вопрос о том, какое место

отведено вымыслу в художественном произведении, где проходят его границы с реальностью. Эстетические поиски Д. Кельмана репрезентативны для современного литературного процесса, для которого характерна актуализация разных форм условности. Интерес к соотношению реального и вымышленного в художественном произведении характерен и для белорусской литературы, в связи с чем можно упомянуть авторов историографической метапрозы (С. Балахонов, А. Наварич, Л. Рублевская).

Практическая значимость исследования заключается в том, что результаты данного исследования могут быть использованы при разработке курсов по зарубежной и немецкой литературам, зарубежному литературоведению, а также в качестве материала для спецкурса по творчеству Д. Кельмана. Исследование произведений Д. Кельмана и уточнение его художественного метода способствует привлечению внимания к творчеству немецкого и австрийского писателя. Подробный анализ романов «Слава» и «Тиль» способствует переводам произведений Д. Кельмана на русский и белорусский языки или уточнению существующих переводов. Стоит отметить, что роман «Тиль» в 2020 году был переведен на белорусский язык О. Ч. Гронской. Исследование этого романа вносит вклад в белорусское литературоведение и может способствовать активизации интереса читателей и исследователей к белорусским переводам зарубежной литературы и белорусским текстам в целом. Результаты данного исследования могут стать основой для дальнейших исследований творчества Даниэля Кельмана или писателей, художественный метод которых схож с художественным методом, разработанным Д. Кельманом.

Нучная новизна данного исследования заключается в том, что в работе систематизированы наработки зарубежных и русскоязычных исследователей, касающиеся категории вымысла в художественной литературе в теоретическом и историко-литературном аспектах. Кроме того, впервые в белорусском литературоведении предпринимается попытка охарактеризовать художественный метод Даниэля Кельмана, выявить черты «ломаного реализма» в романах писателя, обозначить основные особенности его поэтики, а также исследовать романы писателя на разных уровнях: сюжетно-композиционном, жанровом, уровне пространственно-временной организации и организации нарратива.

Цель исследования: раскрыть соотношение реального и вымышленного в романах Даниэля Кельмана.

Для реализации поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- 1) обозначить категорию фикциональности с позиций современного литературоведения;

- 2) представить эстетические поиски Даниэля Кельмана в контексте литературного процесса рубежа XX – XXI веков;
- 3) выявить специфику художественной реальности в романах Д. Кельмана «Слава» и «Тиль»;
- 4) раскрыть организацию нарратива в романе Д. Кельмана «Слава»;
- 5) определить авторские стратегии гибридизации жанров в романе Д. Кельмана «Тиль».

Объект исследования: романы Даниэля Кельмана «Слава» и «Тиль».

Предмет исследования: соотношение реального и вымышленного в романах Даниэля Кельмана.

Методы исследования: структурный, герменевтический, метод нарратологического анализа.

Магистерская диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. В данной работе мы будем рассматривать немецкие тексты романов Д. Кельмана «Слава» и «Тиль», перевод романа «Слава» на русский язык Т. Зборовской и перевод романа «Тиль» на белорусский язык О. Ч. Гронской.

ГЛАВА 1. РЕАЛЬНОСТЬ И ВЫМЫСЕЛ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ АСПЕКТЫ

1.1. Категория фикциональности в современном литературоведении

Любое художественное произведение сочетает в себе реальные и вымышленные элементы. Вымышленность описываемых в произведении событий и их участников, то есть персонажей, принято считать основным признаком художественного произведения. При этом вымысел неразрывно связан с реальностью, обращаясь к которой автор конструирует художественный мир своего произведения.

Проблему границ реального и вымышленного в художественном произведении можно изучать в двух аспектах: теоретическом и историко-литературном. Теоретический аспект предполагает исследование вымысла как литературоведческой категории. Историко-литературный аспект, который будет представлен во втором разделе данной главы, связан с рассмотрением определенных литературных эпох и представляющих эти эпохи направлений, предполагающим исследование данных явлений с позиции того, какая роль в них отведена вымыслу и как он соотносится с реальностью.

Первым делом представляется целесообразным обратиться к самому понятию «вымысел», которое, хоть и кажется простым и понятным, может употребляться в разных значениях. Согласно определению, представленному в «Краткой литературной энциклопедии», «вымысел – один из основных моментов литературно-художественного творчества, состоящий в том, что писатель, исходя из реальной действительности, создает новые, художественные факты... Писатель, используя реальные частные факты, обычно соединяет их в новое “вымышленное” целое» [19, с. 1069]. Е. Н. Ковтун отмечает, что понятие «вымысел» используют, имея в виду одно из трех его основных значений. Первое значение, наиболее широкое, связано с пониманием вымысла как институирующей черты художественной литературы, что воплощается в субъективном воссоздании автором художественной реальности в тексте. Такое значение выражает свойство любого произведения литературы, как фантастического, так и реалистического жанра [18].

Второе значение связано с принципом построения таких жанров, как детективный роман, авантюрно-приключенческий роман, в которых присутствуют элементы невероятного, однако не невозможного: удивительные совпадения и стечения обстоятельств, необычные испытания, с которыми сталкиваются герои. Последнее значение, в котором может употребляться термин «вымысел», сближает его с понятиями «фантастическое», «чудесное». В

этом случае вымысел нарушает границы правдоподобия, в результате чего в произведении возникают необычайные фантастические явления, порожденные воображением писателя [18].

Хотя вымысел является существеннейшей чертой художественной литературы, произведение не может быть создано без апелляции вымысла к реальности. По словам Д. Кара, «лучшие придуманные истории повествуют как раз о реальности» [15]. Знакомясь с произведением художественной литературы, читатель не пытается проверить, соответствует ли описанное в нем реальной действительности, однако связь с реальностью у читателя возникает за счет соотнесения им своего жизненного опыта с прочитанным. По словам Н. Т. Пахсарьян, «художественный текст не воспроизводит реальность, но конструирует текстовые миры» [23, с. 68].

Исторически первым теоретическим аспектом, о котором можно говорить в рамках вопроса о соотношении вымысла и реальности в произведении, является концепция мимесиса (мимезиса), разработанная древнегреческими мыслителями. Концепцию мимесиса связывают с именами Платона и Аристотеля. В общем смысле под мимесисом принято понимать подражание искусства действительности. Однако концепции подражания у двух философов отличаются.

Исследуя концепцию мимесиса у Платона, А. Ф. Лосев отмечает, что у древнегреческого мыслителя можно обнаружить пять различных представлений, касающихся подражания. Первое связано с осмыслением подражания как субъективно-произвольного акта, при котором предмет подражания представлен в хаотическом виде, так что в результате подражания остается неясным, чему оно подражает. Второе представление основано на буквальном воспроизведении физических предметов без соблюдения перспективы изображения. Помимо буквального, Платон говорит о смысловом подражании, которое предполагает наличие идеального предмета, сущности, которой и будет подражать человек. Результатом такого подражания являются все реальное физическое, созданное человеком. Это представление расширяется до общекосмического подражания. Под ним понимается подражание, которое возникает из взаимодействия осмысленных идей и вечно становящейся бессмысленной материи. Такое подражание представляет собой творческий акт, доступный только богу, результатом которого становится создание предельно общих идей вещей и который признается истинным творчеством [21]. Чаще же всего под концепцией мимесиса у Платона понимают подражание подражанию: произведения искусства, в том числе и литературы, находятся лишь «на третьем месте от истины» [25], так как искусство подражает предметам видимого мира, а эти предметы подражают высшему миру идей.

Более подробно теория мимесиса представлена у Аристотеля. К его «Поэтике» принято обращаться при исследовании художественного вымысла. Согласно концепции мимесиса Аристотеля, поэзия представляет собой подражание, а разные ее виды отличаются друг от друга предметом, способом и средствами подражания. При этом искусство для Аристотеля – подражание творческое. Оно не предполагает простое копирование реальности, в таком подражании есть место творческому вымыслу. Задачу поэта мыслитель усматривает в том, чтобы говорить о возможном, о том, что могло бы произойти. Именно в обращении к творческому подражанию Аристотель усматривает сущность поэзии. Формальный же аспект, особый язык, свойственный художественному произведению, для философа не является критерием, определяющим сущность поэтического творчества. Историк, который пишет стихами, не становится поэтом, а его сочинение не превращается в поэзию лишь потому, соответствует формальному критерию поэзии [1].

Многие современные исследователи, в том числе В. Шмид и Ж. Женетт, отмечали, что концепция мимесиса Аристотеля, выражающаяся в «имитации воображаемых поступков и событий» [10], перекликается с современными литературоведческими представлениями о вымысле как основной характеристике художественного произведения.

«Поэтика» Аристотеля оказала огромное влияние на литературу последующих эпох. Концепция мимесиса, которая с течением времени подвергалась многочисленным переосмыслениям, определяла литературную мысль Западной Европы на протяжении более чем двух тысячелетий.

В современном литературоведении наблюдается усиление интереса к вопросу о границах реальности и вымысла в художественном произведении. В этом отношении в работах западноевропейских литературоведов исследуется категория фикциональности.

По мнению Цв. Тодорова, литература представляет собой вымысел (fiction). Наряду с системно организованным языком, исследователь называет вымысел структурным определением литературы. Исследователь утверждает, что «литературный текст не поддается испытанию на истинность, что он не истинен, ни ложен, он – вымысел (fictionnel)» [31]. Литературовед замечает, что каждый текст может быть прочитан как «литературный»: для этого нам не нужно изменять историю, нужно лишь воспринимать ее так, «как если бы» она являлась художественным произведением. Рассуждая о двух структурных определениях литературы, Цв. Тодоров тем не менее приходит к выводу, что ни вымысел, ни системно организованный язык не является достаточным критерием обоснования литературности того или иного текста [31].

В. Шмид также выделяет фикциональность в качестве одного из основных

признаков художественного произведения. Рассматривая термин «фиктивный», который используется в качестве обозначения для чего-то вымышленного, при этом выдающего себя за действительное, литературовед отмечает, что применительно к литературе, термин не обладает отрицательной окраской: «литературный вымысел (*fictio*), однако, – это симуляция без отрицательного характера, выдумка, в которой отсутствует момент ложности и обмана» [35, с. 32]. Исходя из этого, В. Шмид говорит о необходимости связывать литературный вымысел не только с понятием «симуляция», но и с концепцией изображения «автономной, внутрилитературной действительности» [35].

В. Шмид разделяет термины «фикциональный» и «фиктивный». Понятие «фикциональный» относится к специфике текста, а понятие «фиктивный» является характеристикой статуса того, что изображается в фикциональном тексте [35].

Как и Цв. Тодоров, Ж. Женетт говорит о вымысле как основной характеристике художественного текста: «Таким образом, если у языка есть только один-единственный способ наверняка стать произведением искусства, то способ этот, безусловно, – вымысел» [10]. Вместе с этим исследователь обосновывает значимость формального критерия, связанного с традицией, восходящей к немецкому романтизму и завершающейся выделенной Р. О. Якобсоном поэтической функцией языка. Как и Цв. Тодоров, Ж. Женетт заключает, что ни фикциональность, ни формальный критерий не могут быть присущи всему, что можно назваться литературой, так как применять тематический критерий (вымысел) правомерно в случае прозаических произведений, а формальный – когда речь идет о поэзии. Таким образом, фикциональность признается определяющей характеристикой ряда художественных произведений. Обосновав неправомерность определения двух указанных критериев как обязательного свойства художественных произведений, Ж. Женетт обращается к еще одному критерию, называя такой тип поэтики кондиционалистским (в отличие от двух критериев, о которых было сказано ранее, которые попадают под определение эссенциалистской поэтики). Кондионалистская поэтика связана с обоснованием субъективной вкусовой оценки в качестве критерия литературности. в результате Ж. Женетт приходит к следующему выводу: «...мы должны не подменять эссенциалистские поэтики поэтикой кондионалистской, но предоставить ей место наравне с ними, чтобы каждая из них владела той областью, где ее власть законна, то есть уместна» [10].

Для исследования вымышленного в фикциональном тексте В. Изер предлагает заменить традиционную диаду «действительность/вымысел» на триаду «реальное/фиктивное/воображаемое», поскольку, по мнению литературоведа, «в художественном тексте много места занимает такая

реальность, которая не только должна относиться к распознаваемой социальной действительности, но и может относиться к реальности чувств и ощущений» [12, с. 188]. В данном случае речь идет о понятии «воображаемое», которое и представляет собой сферу чувств и ощущений. Под термином «реальное» В. Изер понимает внутритекстовый мир, принадлежащий художественному тексту как данность и формирующий его сопряженные поля, совокупность дискурсов, которые оказываются важными при обращении к миру, созданному писателем в тексте. Понятие «фиктивное» обозначается исследователем как интенциональный акт, оно всегда целенаправленно, «в нем должны быть выдержаны представления о цели, воплощающие собой условия, при которых воображаемое переводится в определенную форму, отличающую его от фантазий, проекций, мечтаний и бесцельных идеализации, через которые мы опытным путем постигаем воображаемое» [12, с. 189].

Акт вымысла всегда представляет собой переход границы. В процессе вымысливания происходит удвоение реальности, то есть фиктивное, или вымышленное, воспроизводит в художественном произведении реальное. Посредством вымысла воображаемое получает не свойственную ему определенность, здесь также происходит переступание границы. Воображаемое при этом не становится реальностью, однако приобретает видимость реальности, позволяющей ему входить в данный нам мир и действовать в нем. При этом «в превращении удвояемой жизненной реальности в знак для чего-то другого переход границы манифестирует себя как одна из форм ирреализации; в превращении размытости воображаемого в определенность целенаправленного воображаемого обретает реальность» [12, с. 189].

Вымысел, то есть компонент, названный в описываемой триаде «фиктивным», имеет для В. Изера первостепенное значение: «Как ирреализация реального и становление реальностью воображаемого, вымысел создает предпосылки (через вызываемый вымысливанием переход границы), во-первых, для переформирования уже сформированного мира, во-вторых, для обеспечения понятности этого переформированного мира и, в-третьих, для узнаваемости такого события» [12, с. 190].

Фиктивный мир – это мир, изображенный в художественном произведении, возможный мир, сконструированный писателем. Компоненты фиктивного мира могут быть взяты из реального, культурного миров или брать начало исключительно в мире воображения. Становясь предметом изображения в мире художественного произведения, все элементы, даже знакомые по реальному миру, непременно становятся фиктивными. Элементы воображаемого мира, таким образом, являются фиктивными и отличаются от реальных не на основании каких-либо формальных или содержательных признаков, а лишь потому, что они существуют в фиктивном мире художественного произведения

[35]. Мир художественного произведения сконструирован из набора элементов, так называемых «носителей» фикциональности. К носителям фикциональности можно отнести хронотоп, сюжетно-композиционную организацию, систему персонажей, нарратив.

По словам Г. Фреге, «вымысел является тем случаем, когда выражение мыслей не сопровождается, несмотря на форму утвердительного предложения, действительным утверждением их истинности, хотя у слушающего может возникнуть соответствующее переживание» [32]. В связи с этим возникает вопрос, каким образом у читателя возникает это самое ощущение истинности происходящего, если читатель осознает, что описанное в художественном тексте – вымысел. По мнению Дж. Сёрля, при создании фикционального мира автор художественного текста осуществляет притворную референцию, то есть «делая вид, что он осуществляет референцию к людям и рассказывает о происшедших с ними событиях, автор создает вымышленных персонажей и вымышленные события» [29]. Писатель заключает с читателем набор соглашений, которые предполагают, что автор произведения прибегает к вымыслу, создавая свой художественный мир, персонажей и события. При этом важным является критерий правдоподобия. Что будет считаться правдоподобным, зависит от жанра произведения, направления, в русле которого творит писатель, а также частично от договора между автором и читателем [29].

В. Руднев выделял три случая вымысла в художественном произведении:

1. Когда художественное высказывание приписывает несуществующим именам существующие предикаты. Это тот случай, когда в произведении действуют вымышленные персонажи, но происходящие с ними события не являются вымышленными в том смысле, что они могли бы произойти в реальности.

2. Когда семантически заполненным именам приписываются вымышленные предикаты. В этом случае персонажи, которые существовали в реальности, оказываются задействованными в событиях, которые в действительности не происходили с реальными людьми. Этот вариант представлен в исторических романах, в которых действуют реальные исторические лица, однако события с их участием представляют собой художественный вымысел.

3. Когда вымышленным именам приписываются вымышленные предикаты. Такой вариант можно обнаружить в научно-фантастической, мистической литературе, где действуют полностью вымышленные персонажи, а описанные события разрушают границы правдоподобия [28].

Важнейшим компонентом, создающим фиктивный мир, является хронотоп. Под хронотопом понимается взаимосвязь временных и пространственных отношений в произведении. В художественном тексте время уплотняется и

становится художественно-зримым, а пространство втягивается в движение времени. По словам М. М. Бахтина, «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» [5]. Время и пространство, которые перекликаются с реальным историческим временем и существующим в реальности местом, становясь частью изображаемого в произведении мира, становятся фиктивными [35].

Хронотоп тесно связан с сюжетом, именно в пространственно-временных взаимоотношениях разворачиваются все события художественного произведения. Хронотоп, таким образом, выступает в качестве центра основных событий, в котором образуются сюжетные узлы [5].

Основу сюжета составляет некоторое изменение. В. Руднев выделяет шесть модальных рамок, которые служат индикатором изменения:

1. Алетическая модальность характеризует, является высказывание необходимым, возможным или невозможным. Этот тип модальности состоит из трех членов: возможно, невозможно, необходимо. Алетической модальности соответствует алетический сюжет, построенный на том, что невозможное становится возможным или необходимым и наоборот.

2. Аксиологическая модальность представлена информацией о том, является высказывание позитивно или негативно окрашенным. Она также включает в себя три члена: ценное, антиценное, нейтральное. Этому типу модальности соответствует аксиологический сюжет, который основывается на том, что представленное в начале как негативное или безразличное становится позитивным.

3. Деонтическая модальность характеризует, содержится в высказывание норма или нарушение нормы. Деонтическая модальность состоит из трех членов: должное на одном полюсе, запрещенное на противоположном полюсе, разрешенное как средний медиативный член. Соответствующий этому типу модальности деонтический сюжет строится на нарушении запрета или же когда не делается то, что должно.

4. Эпистемическая модальность определяет, является высказывание известным, неизвестным или полагаемым. Три члена, составляющие этот тип модальности модальность: знание, незнание, полагание. Эпистемический сюжет, индикатором которого выступает эпистемическая модальность, возникает, когда в произведении происходит переход от незнания к знанию или наоборот.

5. Темпоральная модальность показывает, включает ли высказывание информацию о том, что события относятся к прошлому, настоящему или будущему. Соответственно, она также включает в себя три члена: прошлое, настоящее, будущее. Темпоральная модальность лежит в основе темпорального

сюжета, представляющего собой путешествие во времени, когда будущее становится прошлым или наоборот.

6. Пространственная модальность описывает, включает ли высказывание информацию о том, что субъект высказывания принадлежит к тому же актуальному пространству, что и говорящий (здесь), к разным пространствам (там) или же субъект высказывания находится за пределами пространства (нигде). Три члена пространственной модальности: здесь, там, нигде. Соответствующий этому типу модальности пространственный сюжет строится на переходе от «здесь» до «нигде» и наоборот [28].

Сюжет, таким образом, возникает тогда, когда осуществляется переход от одного члена модальности к другому. Один и тот же сюжет при этом может включать в себя несколько типов модальности, например, происходит нарушение запрета (деонтическая модальность) и вместе с тем это нарушение предполагает негативную оценку (аксиологическая модальность).

Композиция представляет собой взаимную соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств в произведении, скрепляющее остальные элементы формы и подчиняющее их авторской концепции. Композиция включает в себя систему персонажей, организацию событий (т.е. сюжет), способов повествования, подробности обстановки, переживаний и других деталей, стилистические приемы, расстановку внесюжетных элементов [19].

В качестве героев литературного произведения могут выступать не только полностью вымышленные лица, порожденные воображением писателя, но и созданные по образу существующих в реальности лиц. Персонажи, основой для создания которых послужили исторические лица, в художественном тексте также становятся фиктивными, независимо от того, перекликаются их образы с образами реальных лиц или нет [35].

Сюжет живет в конкретных высказываниях [28], а значит, тесно связан с нарративом. В нарратологии существует множество разночтений, однако в качестве основных концептов в различных определениях нарратива выступают событийность, адресованность дискурса и наличие повествователя [11]. Событийность предполагает наличие истории, состоящей из последовательности событий, участниками которых выступают герои произведения. Согласно определению П. Рикёра, «событие – это то, что могло произойти по-другому» [27, с. 115], то есть событие предполагает изменение, обладающее отличным от других возможных вариантов значением. Помимо события, о котором рассказывается в произведении, важным становится событие самого рассказывания, которое характеризуется адресованностью и наличием повествовательной инстанции. Нарраторская коммуникация, представленная нарратором, адресатом и самим повествовательным актом,

является важнейшей составной частью фиктивного мира.

Итак, вымысел является институтирующей чертой художественной литературы. Первой теорией, разработанной в рамках вопроса о соотношении вымысла и реальности в художественном тексте, является теория мимесиса, представленная концепциями Платона и Аристотеля. У Платона под мимесисом понималось подражание третьей степени. Аристотель же преодолевает платоновскую концепцию, его мимесис предполагает участие воображения автора, что сближает античную теорию с современным пониманием художественного вымысла. Современными литературоведами (Ж. Женетт, В. Шмид, Цв. Тодоров) разработана категория фикциональности, которая предполагает рассмотрение художественной литературы как вымысла без отрицательного характера. Произведения литературы не являются истинными, но в то же время не являются ложными, то есть не предполагают обман читателя. Создавая художественный текст, писатель заключает с читателем набор соглашений, благодаря которым автор получает право создавать свой вымышленный мир. Ограничений в вымысле как таковых не существует. Допустимые границы вымысла при этом зависят от задумки автора, жанра произведения и той литературной парадигмы, в которую вписывается творчество того или иного писателя. Фиктивный мир, то есть мир, созданный воображением писателя через апелляцию к реальности, строится из набора элементов, называемых «носителями» фикциональности, к которым относят хронотоп, сюжет, композицию, персонажей и нарратив. Каждый из этих элементов, даже если он соотносится с реальным местом, временем или персонажем, входя в мир художественного произведения, становится фиктивным.

1.2. Эстетические поиски Даниэля Кельмана в контексте литературного процесса рубежа XX–XXI веков

Художественные произведения, начиная от древних памятников и заканчивая новейшей литературой, всегда содержали в себе элементы вымысла, однако на ранних этапах развития литературы включение вымысла в художественный текст не осознавалось его автором и не было осмыслено как определенная концепция или прием. Собственно вымысел берет начало в мифологии. Миф воспринимался первобытным сознанием как часть реальности, более того, как «высшая реальность», способ осмысления действительности. Мифологическое сознание не могло отличить естественное от сверхъестественного и не требовало обоснований и проверки опытом имеющихся представлений об окружающей действительности. Однако с приходом к принципу логической проверки представлений о мире миф стал

восприниматься как фантазия [18].

Разные литературные эпохи и направления по-разному относились к вымыслу в художественном произведении. В классицизме, реализме и натурализме большое значение имели принцип правдоподобия, правдивое воспроизведение действительности. В таких произведениях присутствовал вымысел в значении образной формы познания мира и воссоздания художественной реальности писателем, однако элементы необычайного, чудесного, переходящие границы правдоподобия, отсутствовали. В литературе барокко, романтизма, в различных течениях модернизма имел место и вымысел как изображение невероятного.

Исследуя изображение действительности в текстах Гомера и Ветхого Завета, Э. Ауэрбах выделяет два отличных друг от друга миметических изображения, которые исследователь обозначает как «стиль». Один – это «описание, придающее вещам законченность и наглядность, свет, равномерно распределяющийся на всем, связь всего без зияний и пробелов, свободное течение речи, действие, полностью происходящее на переднем плане, однозначная ясность, ограниченная в сферах исторически развивающегося и человеческого проблемного» [2, с. 43]. Второй же стиль – это «выделение одних и затемнение других частей, отрывочность, воздействие невысказанного, введение заднего плана, многозначность и необходимость истолкования, претензии на всемирно-историческое значение, разработка представления об историческом становлении и углубление проблемных аспектов» [2, с. 43]. Первый вариант изображения действительности характерен для произведений Гомера, второй – для ветхозаветных текстов. По мнению Э. Ауэрбаха, европейская литература унаследовала две разные традиции репрезентации действительности. Гомеровский стиль играл определяющую роль в литературе до Поздней Античности. Начиная с Поздней Античности художественная литература начинает постепенно осваивать разные сферы социальной жизни, что позволяет отображать в произведениях противоречивый характер жизни [2].

Для литературы рубежа XX–XXI веков характерна актуализация различных форм условности. Появляются направления, методы и жанры, в которых важное место отводится художественному вымыслу.

В конце XX века в европейских литературах распространился и приобрел большую популярность магический реализм – художественный метод, который предполагает вплетение в реалистическую картину мира вымышленных элементов. Магический реализм оформился в латиноамериканской литературе и был связан с особым мироощущением и мифологическим сознанием. В произведениях латиноамериканских авторов жизненная реальность соединяется с так называемой «чудесной реальностью» (концепция, предложенная

А. Карпентьером в предисловии к «Царству земному»): «Между реальностью, которую можно было бы назвать собственно „реальной реальностью“, и магической реальностью, с которой люди сталкиваются, существует третья реальность, и эта другая реальность не только продукт видимого и осязаемого, не только галлюцинации или сна, но и результат слияния этих двух элементов <...> это то, что мы можем назвать магическим реализмом» [42, S. 394]. При этом магические элементы подаются как часть реальности и потому не объясняются автором, а персонажи воспринимают их как данность, как нечто, изначально присущее миру.

Часто в произведениях наблюдается нарушение причинно-следственных связей, а также особый хронотоп, характеризующийся вольным обращением со временем, его искажением, при котором время становится цикличным или кажется отсутствующим. Важными мотивами в произведениях магического реализма становятся одиночество и смерть. Большое значение приобретает нарратив. Магический реализм ориентирован на коллективное сознание, а потому в произведениях латиноамериканских авторов может использоваться коллективный нарратив, повествование от коллективного «мы». Нередким становится смена точек зрения.

Хотя магический реализм в литературе чаще всего ассоциируется с творчеством латиноамериканских писателей, он получил распространение и в других странах, в том числе в Германии. Большую роль в формировании немецкого магического реализма сыграл роман Г. Казака «Город за рекой» («Die Stadt hinter dem Strom», 1947), представляющий собой метафорически закодированную модель мира и разоблачающий фашизм.

Во второй половине XX века происходит формирование постмодернистской парадигмы. Важной составляющей постмодернистской философии становится разработанное Ж. Бодрийяром понятие симулякра, который представляет собой копию без оригинала, «самореферентный знак, диссимулирующий отсутствие означаемого» [30]. Симуляция стирает различия между «истинным» и «ложным», а также между «реальным» и «воображаемым». Симулякры образуют гиперреальность, представляющую собой поразительно похожую на оригинал симуляцию действительности. Гиперреальность характеризуется ощущением утраты реальности. В этой симуляции действительности невозможно отыскать реальность, а потому и иллюзия тоже становится невозможной. При этом «реальность симуляции невыносима» [6]. Гиперреальность стремится стать подменой реальности, существование которой в мире симулякров ставится под сомнение: «Речь идет <...> о том, чтобы скрыть, что реальное перестало быть реальным, и таким образом спасти принцип реальности» [6].

Постмодернизм постулирует радикальный плюрализм как представление о

множественности истин. Характерной чертой постмодернистской литературы становится фрагментарность, нелинейность и вариативность повествования, что создает ощущение хаоса и разрушает правдоподобие в художественном произведении. Одним из игровых приемов в постмодернистской литературе становится авторская маска. Авторская маска представляет собой введенную в произведение фигуру автора, представленного в виде автора-персонажа, который прибегает к постоянному самопародированию и самоиронизированию [30]. Комментарии, данные от лица такого автора-персонажа отличаются ироническим характером, автор «явно забавляется своей авторской маской и ставит под вопрос самые понятия вымысла, авторства, текстуальности и ответственности читателя» [53, с. 164]. Постмодернистская игра с симулякрами, использование авторской маски, пародия и самопародия размывают границы реального и условного в художественном произведении.

В рамках постмодернистской литературы с ее концепцией множественности истин и ориентацией на вариативность и множественность интерпретаций сформировалась историографическая метапроза, представленная жанром историографического метаромана. Становление историографической метапрозы связано с изменением отношения к истории. История стала пониматься как нарративная дисциплина, которая мало чем отличается от художественной литературы: «История – это конструкт, нарратив, и в качестве такового она представляет нам настоящее наряду с прошлым; ее текст сам принадлежит литературе [19, с. 259]. Мысли о схожести художественного и исторического текста высказывали исследователи второй половины XX века: историки П. Вейн, Р. Дж. Коллинвуд и А. Тойнби, философы Ж.-Ф. Лиотар и М. Фуко, литературоведы Р. Барт, А. Компаньон, Ю. Лотман, У. Эко [9]. Р. Барт, например, отмечал, что историография представляет собой вид литературного творчества [3].

Л. Хатчен подчеркивает, что под постмодернистской прозой прежде всего подразумевается метапроза, которая отличается двойственным характером: «В литературе, по аналогии, термин “постмодернизм” следует применять для того, чтобы подчеркнуть двойственный характер метапрозы – метахудожественный, с одной стороны, и исторический (поскольку она содержит в себе отголоски текстов и контекстов прошлого) – с другой» [33]. Как и всей постмодернистской литературе, историографической метапрозе свойственны саморефлексивность и пародийная интертекстуальность. При этом пародийный характер при обращении к истории не предполагает разрушение прошлого: «Пародировать – не значит разрушать прошлое; фактически, пародировать – значит, с одной стороны, хранить прошлое и, с другой – подвергать его сомнению» [33].

В историографическом метаромане объединены исторический и

литературный интертексты. Историческое прошлое воспринимается как нечто реально существовавшее, однако узнать что-то о прошлом можно только через литературные тексты о нем. Истинное знание о прошлом при этом не представляется возможным. Вместо единственной истины историографический метароман предлагает неисчерпаемое множество интерпретаций прошлого, различные версии истории.

Важным понятием в рамках постмодернистской философии и эстетики является так называемый «эффект реальности», который достигается путем описания в тексте «ненужных» деталей, совокупность которых делает текст реалистичным. Как отмечал Р. Барт, эффект реальности – «основа того скрытого правдоподобия, которое и формирует эстетику всех общераспространенных произведений новой литературы» [4]. Изображая многочисленные детали, автор вызывает у читателя ощущение того, что описываемое в тексте ему знакомо, а значит, соотносится с реальной действительностью.

С литературой постмодернизма, историографической метапрозой и магическим реализмом связано и творчество немецкого и австрийского писателя Даниэля Кельмана, без которого невозможно представить современную немецкоязычную литературу. Проза Д. Кельмана приобрела большую популярность и стала предметом бурных обсуждений. Произведения, принесшие славу писателю, получали неоднозначные оценки как читателей, так и критиков. При этом даже тем, кто восторженно принял романы и новеллы Д. Кельмана, не всегда удавалось уловить особенности его творческой манеры.

Для немецкоязычной литературы рубежа XX–XXI веков в целом характерны гибридизация идеологий и культур, синтез различных реальностей и дискурсов, соединение разных творческих принципов. Это можно проследить и на примере прозы Д. Кельмана. Творчеству писателя свойственны жанровая гибридизация, псевдоинтеллектуальность, обращение к демифологизации и ремифологизации [13]. Характерными особенностями творчества Д. Кельмана становятся интертекстуальность, ирония, игра с читателем, двойное кодирование, саморефлексивность. Поэтому прозу писателя часто рассматривают в контексте литературы постмодернизма. Сам писатель признавался: для формирования его творческой манеры немаловажным стало творчество В. В. Набокова, влияние которого проявляется в «ощущении персонажами того, что в этом мире они будто находятся в подземелье, из которого они постоянно пытаются выбраться», в представлении, что «за темными туманами реальности существует и другая сторона» [57]. В. В. Набоков учит Д. Кельмана, как «заставлять своих читателей дрожать», а также тому, что «в литературе все возможно и, следовательно, все разрешено» [57].

Интересно, что в первых исследованиях творчества писателя, которые проводились немецкоязычными литературоведами, Д. Кельман представлялся как автор реалистической прозы. В более поздних работах подчеркивается связь писателя с латиноамериканским магическим реализмом, прежде всего с творчеством таких писателей, как Габриэль Гарсиа Маркес, Хорхе Луис Борхес, Алехо Карпентьер, Хуан Рульфо, Роберто Боланьо, Марио Варгас Льюса. Это влияние явно прослеживается в первом произведении, принесшем Д. Кельману мировую известность, в романе «Измеряя мир». Герои романа получают имена Карлос, Габриэль, Марио и Хулио, отсылающие читателя к именам знаменитых латиноамериканских писателей – Карлос Фуэнтес, Габриэль Гарсиа Маркес, Марио Варгас Льюса и Хулио Кортасар [57]. Исследуя влияние магического реализма на творчество Д. Кельмана, в частности на роман «Измеряя мир», Й. Рикес приходит к выводу, что имена великих латиноамериканцев не содержат в себе указаний на какие-либо связи героев Д. Кельмана с этими писателями, а представляют собой лишь интертекстуальную шутку [58].

Тем не менее влияние магического реализма на прозу Д. Кельмана очевидно. Во всех известных произведениях писателя можно обнаружить множество магических элементов. М. Э. Бауэрс отмечала: «Разнообразие магического реализма включает в себя призраков, исчезновения, чудеса, необычные таланты и странную обстановку» [38, р. 21]. Эти явления встречаются и в произведениях Д. Кельмана. Например, Карл Гаусс из романа «Измеряя мир» обладает выдающимся талантом в области математики. В новелле «Der fernste Ort» все описанные события происходят на границе между жизнью и смертью: когда Юлиан заходит в воду, его затягивает вглубь, у него начинается агония, а все дальнейшее повествование разворачивается в голове главного героя [45].

Помимо упомянутых магических элементов, Д. Кельман разрабатывает свои собственные. Например, телепатию между Гумбольдтом и Гауссом в романе «Измеряя мир» и между братьями-близнецами в романе «Ф». В некоторых произведениях Д. Кельмана присутствуют демоны, которые, как правило, пытаются оказать помощь другим персонажам: например, мужчина из романа «Я и Камински», пытающийся предотвратить катастрофу [45].

Влияние латиноамериканского магического реализма в прозе Д. Кельмана проявляется и в эпизодичности: «Постоянное развитие и отбрасывание маленьких и мельчайших историй, которые кажутся одинаково важными и которые небрежно отбрасываются, как будто мир настолько полон историй, что едва ли все зависит от каждой отдельной, – вот в чем заключается южноамериканский повествовательный жест» [49, S. 40].

Помимо латиноамериканского магического реализма, Д. Кельман испытал влияние фантастической прозы представителей пражской школы, в частности

Л. Перуца. В уже упомянутой новелле «Der fernste Ort» прослеживаются сходства с романом Л. Перуца «Прыжок в неизвестное» («Zwischen neun und neun», 1918), главный герой которого так же, как и герой Д. Кельмана, пребывает в агонии, воображая, будто смог выжить после прыжка с крыши. Только в конце произведения читатель понимает, что часть описанного в романе – это лишь фантазия главного героя, развернувшаяся в его голове, когда тот находился в предсмертном состоянии [57].

Несмотря на влияние магического реализма и сходство творческой манеры немецкого автора с художественным методом латиноамериканских писателей, сам Д. Кельман характеризует свое творчество иным образом. Главное, что привлекает внимание писателя, – отношения между реальностью и вымыслом: «Я всегда находил литературу наиболее увлекательной, когда она нарушает правила не синтаксиса, а реальности» [49, S. 15]. В связи с этим писатель разрабатывает свой собственный творческий метод, называя его «ломаным реализмом» (нем. «*gebrochener Realismus*») и обозначая следующим образом: «... проза, которая притворяется реалистичной, но незаметно вносит разломы в, казалось бы, достоверно переданную реальность» [43]. «Ломаный реализм» стал самоопределением Д. Кельмана, художественным методом, позволяющим охарактеризовать особенности уникальной творческой манеры немецкого писателя.

По мнению Д. Кельмана, художественное произведение обязательно должно содержать в себе «элемент экзистенциальной истины», «соприкосновение с основными фактами нашего существования» [49, S. 12]. Создавая художественный мир в своих произведениях, Д. Кельман, кажется, изображает реалистичные картины, где каждая деталь имеет значение: «Детали не просто небезразличны, детали – это все» [49, S. 11]. Однако они кажутся реалистичными лишь на первый взгляд, а если присмотреться ближе, становятся заметны минимальные сдвиги, разрывы в реальности [55]. Действительность в прозе Д. Кельмана обладает гибкостью, позволяющей прибегать к вымыслу, нарушающему границы правдоподобия: «Рассказчик <...> оперирует реальностью. Из желания исправить существующее в соответствии со своими представлениями» [48, S. 29]. Д. Кельман нарушает законы реалистического повествования, пряча в своих произведениях лазейки в ирреальное и открывая читателю вторую реальность [40].

М. М. Андерсон описывает прозу Д. Кельмана как «авантюрные путешествия в абстрактные области философии, физики и прежде всего математики» [36]. Это отчетливо прослеживается в романе «Измеряя мир», где в качестве одного из ключевых персонажей выступает известный немецкий математик и физик Карл Фридрих Гаусс, а также в романе «Время Малера», главный герой которого, Давид Малер, является гениальным математиком и

физиком, талант которого позволяет ему с помощью вычислений определять, куда именно полетит футбольный мяч.

Герои Д. Кельмана часто пребывают в пограничных состояниях: между жизнью и смертью, реальностью и сном. При этом они ощущают и отчужденность от самих себя и будто бы пытаются сбежать от жизни, которая кажется им чужой. Таким образом, в произведениях немецкого писателя, помимо вопроса о границах реальности и вымысла, важное место отведено проблеме идентичности.

Одной из важнейших тем прозы Д. Кельмана становится тема смерти, в которой писатель видит «основное раздражение человеческого бытия, то, что вызывает разрыв в единстве» [50, S. 81]. Герои Д. Кельмана часто сталкиваются со смертью, пытаются перехитрить ее или же, напротив, жаждут ее, видя в ней возможность сбежать от мира [57].

Большое внимание в прозе Д. Кельмана уделено вопросу создания художественного текста, то есть метаповествованию. Это четко прослеживается в произведениях на исторические темы, например, в романе «Измеряя мир», а также в изучаемых в данном исследовании романах «Слава» и «Тиль».

В рассказе Д. Кельмана «Портрет Лео Рихтера» («*Leo Richters Porträt*», 2009) знакомый по роману «Слава» писатель наблюдает за собственным исчезновением. М. С. Потёмина отмечает, что теряющий свой облик Лео Рихтер является наглядным отображением концепции «смерти автора», предложенной Р. Бартом [26].

Характерной особенностью литературного процесса рубежа XX–XXI веков становится активизация различных форм условности, что обуславливает развитие в литературе методов, направлений и жанров, где важное место отведено художественному вымыслу, разрушающему границы правдоподобия: магический реализм, представляющий две взаимодействующие и взаимопроникающие реальности – повседневная действительность и чудесная реальность, элементы которой проникают в мир повседневной реальности и воспринимаются как ее часть; постмодернизм, где стираются границы реального и условного; историографическая метапроза, представленная жанром историографического метаромана, в которой высказывается идея о невозможности познания прошлого и единственно возможного истолкования истории, место которого занимают многочисленные возможные варианты. Творчество немецкого и австрийского писателя Даниэля Кельмана вписывается в контекст литературы рубежа веков с ее повышенным интересом к категории вымысла. На творчество Д. Кельмана оказал влияние латиноамериканский магический реализм, в контексте которого принято рассматривать произведения писателя. Однако сам писатель, основным интересом которого становится проблема границ между реальностью и вымыслом, определяет свою

прозу как «ломаный реализм». «Ломаный реализм» представляет собой уникальный художественный метод, ставший самоопределением Д. Кельмана. Этот художественный метод предполагает незаметное вплетение в реалистическую картину мира вымышленных элементов, которые разрушают правдоподобие.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

Произведения художественной литературы содержат в себе элементы реальности и вымысла. При этом вымысел может пониматься в нескольких значениях: как воссоздание автором субъективной реальности в тексте; как изображение невероятного, но не невозможного; как нарушающее границы правдоподобия изображение фантастического. В первом значении вымысел выступает в качестве существеннейшей институтирующей черты художественного произведения. При этом вымысел всегда апеллирует к реальности.

Современными литературоведами – Цв. Годоровым, Ж. Женеттом, В. Шмидом – разработана категория фикциональности, которая связана с пониманием литературы как вымысла без отрицательного характера, то есть произведения литературы не являются ни истинными, ни ложными, а представляют собой вымысел, не предполагающий элемент ложности, обмана.

Фиктивный мир художественного произведения конструируют так называемые «носители» фикциональности, к которым можно отнести сюжет, композицию, хронотоп, персонажей, нарратив. Все элементы фиктивного мира связаны между собой и являются фиктивными, вымышленными.

Характерной особенностью литературного процесса рубежа XX–XXI веков становится активизация различных форм условности. В конце XX в европейских литературах распространился магический реализм, предполагающий изображение вымышленных элементов, нарушающих правдоподобие, как части реального мира. В литературе постмодернизма, сформировавшейся во второй половине XX века, происходит размытие границ реального и условного, достигающееся за счет использования авторской маски, пародии и самопародии, игры с симулякрами, фрагментированному и нелинейному повествованию. В рамках литературы постмодернизма возникает историографическая метапроза, представленная жанром историографического метаромана. Ее появление было связано с изменением отношения к истории, которая теперь стала пониматься как нарративная дисциплина, схожая с литературой. В историографической метапрозе высказывается мысль о невозможности постижения прошлого, которое может быть представлено только в виде многочисленных вариантов истории.

С магическим реализмом, постмодернизмом, историографической метапрозой связано творчество немецкого и австрийского писателя Даниэля Кельмана. На прозу Д. Кельмана оказал влияние латиноамериканский магический реализм, в рамках которого было принято рассматривать произведения писателя. Однако сам Д. Кельман обозначает свой художественный метод как «ломаный реализм». Художественный метод

Д. Кельмана предполагает незаметное внесение разломов в изображение реалистической картины мира. Герои Д. Кельмана часто находятся между жизнью и смертью, реальностью и сном, ощущают нереальность собственного существования. Важной темой для писателя становится проблема создания художественного текста, то есть метаповествование.

ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНАХ ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА

2.1. Сюжетно-композиционные особенности романов

Вопрос о границах реальности и вымысла в художественном произведении отражается на разных уровнях, затрагивая, в том числе, сюжетно-композиционные особенности произведений.

«Слава» Д. Кельмана – это роман, состоящий из девяти историй: «Stimmen» («Голоса»), «In Gefahr» («В опасности»), «Rosalie geht sterben» («Розалия отправляется умирать»), «Der Ausweg» («Выход»), «Osten» («Восток»), «Antwort an die Äbtissin» («Ответ настоятельнице»), «Ein Beitrag zur Debatte» («Вклад в дискуссию»), «Wie ich log und starb» («Моя ложь, моя смерть»), «In Gefahr» («В опасности»). Каждая история имеет свой сюжет и представляет собой рассказ из жизни разных героев. На первый взгляд может показаться, что все эти истории никак друг с другом не соотносятся, однако с каждой новой историей выявляются все новые и новые связи, объединяющие истории.

Первая история романа сосредоточена вокруг жизни человека по имени Эблинг, который не так давно приобрел мобильный телефон. После этой покупки на номер Эблинга начинают поступать звонки от незнакомых людей, которые уверены в том, что звонят некоему Ральфу. Поначалу Эблинг пытается донести дозвонившимся, что они ошиблись номером, и даже звонит в службу поддержки, чтобы прояснить ситуацию. Однако там ему сообщают, что такого произойти не могло, а звонки от желающих поговорить с Ральфом не прекращаются, и заверения Эблинга в том, что он вовсе не Ральф, никак не действуют. Со временем Эблинг начинает отвечать на звонки и поддерживать разговоры, даже не зная, о чем именно идет речь. Спустя время он даже решается набрать чей-то номер и в этом разговоре, по-видимому, подталкивает человека к самоубийству. Эблинг примеряет на себя чужую идентичность и со временем становится зависим от телефона, предоставляющего ему возможность сыграть роль другого. При этом его собственная идентичность размывается. Проблема утраты идентичности в современном мире развитых технологий поднимается во всех историях романа.

Ральфу Таннеру, известному актеру, идентичность которого примеряет на себя Эблинг, посвящена четвертая история романа. Начинается история с того, что Ральф *«вдруг почувствовал, что в своих же собственных глазах становится каким-то ненастоящим»* [17]. Он ощущает, что теряет контроль над своей жизнью: люди, которых он считал друзьями, пропадают, женщина, которую он любил, утверждает, что Ральф насмехался над ней по телефону, а

другая устраивает ему скандал из-за того, что Ральф будто бы кинул ее целых три раза. Сомнения в собственной подлинности заставляют актера искать подтверждения своему существованию, и с этой целью он обращается к технологиям: начинает вбивать свое имя в «Гугле», перечитывает и исправляет статью о себе в Википедии, читает форумы, где незнакомые люди рассуждают о его жизни. Так, потеря связи с реальностью и утрата своей идентичности вынуждают человека искать ответы в виртуальной реальности.

Позже Ральф Таннер находит на «YouTube» очень похожего на него двойника, а встретившись с мужчиной, попросившим у актера автограф, вдруг заявляет, что сам он никакой не актер, просто похож на Ральфа Таннера, и выступать в качестве двойника – его профессия. И если этот мужчина еще сомневается в сказанном, то собравшиеся посмотреть на пародировавших Ральфа Таннера люди теряют интерес к настоящему Ральфу, который тоже решил выступить, но по какой-то причине растерялся. А женщина по имени Нора, с которой у Ральфа завязался разговор, и вовсе заявляет: «*Ach, so ähnlich siehst du ihm gar nicht. Vielleicht solltest du jemand anderen imitieren. Du bist gut, aber... Er ist nicht der Richtige*» [51] («*Не так уж вы и похожи. Может, тебе лучше пародировать кого-нибудь еще? Не то чтобы у тебя плохо получалось, но... Просто это не твой типаж*» [17]). Все заканчивается полной потерей Ральфом своей идентичности: придя домой, он обнаруживает, что его там уже никто не узнает. Людвиг, принявший его за пародиста, сообщает, что хозяин уже дома, и просит Ральфа удалиться. Ральф уходит с ощущением, что теперь он свободен: «*Es war jedesmal seltsam, öffentliche Verkehrsmittel zu benutzen, wenn man einem Star ähnlich sah. Die Leute starrten, Kinder stellten dumme Fragen, und man wurde mit Telefonen fotografiert. Oft machte es ja auch Spaß. Manchmal schien es einem, als wäre man ein anderer*» [51]. («*Если ты похож на известного человека, поездки в общественном транспорте неизменно доставляют неудобство. Окружающие пялятся на тебя, дети задают всякие глупые вопросы, кто-то снимает тебя на мобильник. Но порой это даже способно доставить удовольствие. Начинает казаться, будто ты – не ты, а кто-то другой*») [17]. Описанные в романе Кельмана ситуации едва ли могли бы произойти в реальности.

Восьмая история романа сосредоточена вокруг жизни героя, который решил вести двойную жизнь и с того дня пропал и стал лжецом. Будучи женатым и являясь отцом, он начинает роман с женщиной по имени Люция, обманывает и ее, и жену и в результате совсем запутывается. Его идентичность раскалывается, он больше не может жить лишь одной жизнью, ведь «*полная открытость равносильна смерти, а одного-единственного существования человеку не хватает*» [17]. Он чувствует, что любит обеих, и больше всего ту, которая в этот самый момент находится не рядом с ним. Его будто бы не

устраивает собственная идентичность и он стремится примерить на себя другую, но, войдя в роль, тут же хочет стать другим. Со временем ему начинает казаться, что он сошел с ума: *«Ich wachte spätnachts auf, horchte auf die Atemzüge der Frau neben mir und fragte mich für bange Sekunden nicht so sehr, welche von beiden sie, sondern wer eigentlich ich gerade sein sollte und in welchem Irrgarten ich mich verloren hatte. Nur ein Schritt nach dem anderen, keiner groß, keiner schwierig, aber unversehens war ich so tief darin, daß ich den Ausgang nicht mehr sah»* [51] («Я просыпался под утро и, слушая размеренное дыхание спящей рядом женщины, несколько секунд в ужасе спрашивал себя, не кто она, а кто же я сейчас такой и в каком лабиринте заблудился. Шаг за шагом – ни один не давался мне с трудом, ни один не казался значительным – я все больше углублялся, сам того не ведая, и забрел так далеко, что потерял из вида выход») [17].

Итак, герои романа Д. Кельмана сталкиваются с проблемой потери идентичности: примеряют на себя роль другого, постепенно утрачивают себя или разрываются между двумя ролями, окончательно запутываясь и переставая понимать, кем являются. Вместе с идентичностью герои будто бы теряют связь с реальностью. И даже Лео Рихтер, который выступает в качестве нарратора третьей истории, начинает сомневаться в своей реальности, а сомнения ему внушает созданная им же героиня, которые вступает в спор с писателем. Здесь же подчеркивается важность Другого как необходимого условия индивидуального существования меня самого: *«Denn wie Rosalie kann auch ich mir nicht vorstellen, daß ich nichts bin ohne die Aufmerksamkeit eines anderen, ja daß meine bloß halb wahre Existenz endet, sobald dieser andere den Blick von mir nimmt – so wie eben jetzt, da ich diese Geschichte endgültig verlasse, Rosalies Dasein erlischt»* [51] («Ведь я, как и Розалия, не могу себе представить, что если никто не обращает на меня внимания, то и сам я – ничто; что моему и без того полумифическому существованию приходит конец, стоит только этому Другому отвести от меня взгляд, – вот как сейчас, когда я наконец прощаюсь с сюжетом навсегда, приходит конец существованию Розалии») [17]).

Вторая история «In Gefahr» начинается словами писателя Лео Рихтера, который рассказывает своей спутнице Элизабет о написанном им романе: *«Ein Roman ohne Hauptfigur! Verstehst du? Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held»* [51] («В этом романе нет главного героя! Понимаешь? Есть композиция, есть связи, рамочная конструкция, но одного персонажа, проходящего сквозь все повествование, того самого героя, нет») [17]. Это описание соотносится и с самим романом «Слава», в котором действительно нет главного героя, который мог бы служить связующим звеном между историями романа. Эта история также затрагивает проблему идентичности: в разговоре с Лео Рихтером Элизабет просит писателя

не превращать ее в образ, в героиню его романов. Лео отвечает, что это была бы уже не она, на что получает возражение: «*Auch wenn es nicht ich bin, bin es ich. Das weißt du genau*» [51] («*Даже если это уже не я, это все равно я. И ты это знаешь*») [17].

В последней истории романа, которая также называется «*In Gefahr*» Элизабет, опасавшаяся, что Лео Рихтер сделает ее персонажем своего произведения, встречает Лару Гаспар, известную героиню историй писателя, которая, между тем, поразительно похожа на Элизабет. И тогда она осознает, что ей не удалось избежать участи попасть на страницы произведения Лео Рихтера. В этот момент Лео Рихтер исчезает из истории и становится автором этого рассказа, а другие персонажи уже не помнят о нем. В этом эпизоде размываются границы двух миров – мира реального, который представлен в самой истории романа Д. Кельмана, и мира вымышленного, представленного в произведении, созданном персонажем романа Кельмана Лео Рихтером. Сам же Лео Рихтер в конце истории произносит такую фразу: «*Wir sind immer in Geschichten [...]. Geschichten in Geschichten in Geschichten. Man weiß nie, wo eine endet und eine andere beginnt! In Wahrheit fließen alle ineinander. Nur in Büchern sind sie säuberlich getrennt*» [51] («*Мы все всегда пребываем в какой-то истории [...]. Истории в истории в истории. Никогда не знаешь, где кончается одна и начинается другая! В реальности все они сплетаются одна с другой, и только в книгах четко разделены*») [17]. Соотносится ли это описание с самим романом «Слава»? На первый взгляд может показаться, что да, ведь роман разделен на девять историй, в каждой из которых представлен рассказ о жизни отдельных личностей. Однако в отличие от высказанного Лео Рихтером замечания о книгах, в книге Д. Кельмана нет четких границ между историями, и читатель, дошедший до конца романа, уже успел отследить нити, связывающие истории друг с другом. Получается, что роману Д. Кельмана соответствует описание, данное не книгам, а реальности, в которой истории переплетаются одна с другой. Таким образом, высказывание подрывает представление о границах реальности и вымысла.

Можно заметить, что в историях, описанных в романе «Слава», многие события подчиняются случайности: Эблингу случайным образом достается номер Ральфа Таннера, писательница Мария Рубенштейн по случайности остается одна в гостинице в чужой стране, Розалия случайно встречает худощавого мужчину в очках, который совершенно случайно знает, что ей необходимо попасть в Цюрих. Такие случайности, хоть они и не представляются чем-то фантастическим или чудесным, нарушают правдоподобие описываемых событий.

Кроме того, следует отметить незавершенность, характерную для историй романа: некоторые обрываются на неоконченном диалоге, который

будто бы должен был иметь продолжение, одна история заканчивается раздавшимся телефонным звонком, другая – раскрывшейся дверью. Незаконченность историй предоставляет возможность читателю домыслить события романа и как бы стать соавтором. А учитывая проходящие сквозь все повествование связи, упоминания героев и ситуаций из других историй, а также используемые автором нарративные стратегии, позволяющие размыть границы между автором и персонажем, между автором и читателем, происходящее кажется совсем запутанным, и будто бы действительно неясно, где начало и конец каждой истории. Кроме того, границы реальности и вымысла в романе тоже оказываются размыты.

Роман Д. Кельмана «Тиль» посвящен Тридцатилетней войне, жестоким и кровавым событиям в истории Западной Европы, которые оказались особенно разрушительными для Германии. Вопрос жанровой природы нового романа Кельмана привлек внимание немецкоязычных исследователей, указывавших на характерную для произведения гибридизацию жанров. В связи с этим в первую очередь затрагивается вопрос о принадлежности произведения к жанру исторического романа. Однако композиция и сюжет произведения Кельмана отличается от классической. Роман разделен на восемь глав: «Schuhe» («Чаравікі»), «Herr der Luft» («Уладар паветра»), «Zusmarshausen» («Цусмарсгазэн»), «Könige im Winter» («Каралі зімку»), «Hunger» («Голад»), «Die große Kunst von Licht und Schatten» («Вялікае мастацтва святла і ценю»), «Im Schacht» («У шахце»), «Westfalen» («Вестфалія»). Главы романа не воспроизводят события в хронологической последовательности и представляют собой разрозненные отрывки. Хотя «Тиль» и посвящен Тридцатилетней войне, описания самих военных действий по сути здесь не найти. Вместо этого в каждой из глав по кусочкам воссоздается картина эпохи.

В первой главе показана жизнь небольшого городка, жители которого молятся, чтобы до них не дошла война. Здесь же мы впервые сталкиваемся с персонажем по имени Тиль Уленшпигель, который присутствует во всех главах романа и часто выступает в роли катализатора сюжета. Он известный бродячий артист, и его приезда с нетерпением ждут жители города. Тиль является тем самым персонажем, который выступает связующим звеном, объединяющим разобщенные истории.

Тиль Уленшпигель – известный персонаж немецкой литературы и культуры в целом, который впервые встречается на страницах немецкой народной книги о Тиле Уленшпигеле. Народная книга представляет собой сборник шванков – небольших историй юмористического характера, сюжет которых строится вокруг фигуры шута, который странствует по миру и нарушает привычный уклад жизни людей своими непредсказуемыми выходками. Тиль Уленшпигель – сложный и многогранный образ, который

приковывает внимание читателя, в том числе и потому что сам герой и созданная вокруг него атмосфера наполнены чем-то таинственным. С этим персонажем связаны присутствующие в романе магические элементы. К примеру, на протяжении всего романа отмечается необычная способность Уленшпигеля внезапно появляться из ниоткуда и так же внезапно исчезать из поля зрения.

В своем романе Д. Кельман обращается к самым известным историям из сборника шванков, сохраняя их сюжетную основу. Однако автор трансформирует события, изменяя конец истории, что позволяет интерпретировать знаменитые сюжеты непривычным образом и вписать их в контекст романа о Тридцатилетней войне.

В первой же главе можно узнать сюжет всем известной истории про башмаки. Жители города, в который приезжает Тиль, с нетерпением ждут представлений. И вот Уленшпигель натягивает канат и ходит по нему так легко, что все затаили дыхание. Остановившись, он вдруг просит всех снять правый ботинок и выкинуть его. Люди выполняют указания, после чего Тиль называет их дураками, смеется над ними и говорит подобрать ботинки обратно. Между жителями деревни начинается драка. Эта жестокая драка, из-за которой тяжело пострадали некоторые жители, а один из них даже погиб, и о которой потом никто никогда не вспоминал, уже не похожа на ту драку, что описана в народной книге. У Кельмана эта ситуация не представляется смешной и не призвана развлечь читателя. В рамках своей роли просветителя Тиль пытается показать людям, к чему может привести наивное послушание и бездумное выполнение любых поручений. Так как эти события происходят уже тогда, когда Тиль приобрел популярность среди людей и стал любимцем публики, его слава и поручения могут восприниматься людьми как нечто авторитетное. Это заставляет задуматься над абсурдностью войны, в контексте которой разворачиваются события. Подобным образом используются известные истории про невидимую картину и чудесное исцеление больных чумой.

Еще одна известная история народной книги повествует о том, как Тиль взялся обучить осла грамоте. В романе Кельмана Тиль пытается научить осла говорить. Уленшпигель говорит королю, что для обучения ему нужна еда, чтобы класть ее в книгу, и что через два месяца осел заговорит. Сначала Тиль делает вид, что обучает осла, и смеется, уверяя, что осел уже умеет произносить И и А. Когда Уленшпигель приобрел популярность и начал выступать с представлениями по миру, он прибегнул к чревоуещанию, чтобы создавать иллюзию говорящего осла. Однако в отличие от истории из народной книги, знакомясь с которой читатель не ожидает, что осел может заговорить, ведь он уже хорошо знаком с героем, в романе Кельмана мы видим, как осел действительно говорит. Когда Тиль оказывается в шахте, в его воспоминаниях

осел не просто говорит, а затевает с ним спор, после которого заявляет, что слушать своего учителя он не намерен, поэтому их пути расходятся: «*Dir hätst man's auch nicht beibringen sollen, du sagst kaum was, das Sinn hat, und du jonglierst nicht mehr sicher. Demnächst rutscht dir noch der Fuß vom Seil. Du hast mir gar nichts zu befehlen!*» [46, S. 405] («*Лени бы і цябе не навучылі, вярзеи усялякую лухту. Ды і жангліраваць ужо развучваешся. А там глядзіш – і нага саслізне з каната. Ты не можаш мне нічога загадваць!*» [16, с. 282]). На самом деле Тиль смог обучить осла человеческой речи, остается неясным, ведь это воспоминания Тиля, в которые он окунается, оказавшись под угрозой смерти, так что выбор, верить в это или нет, остается за читателем. Кельман использует историю из народной книги, привнося в свой роман черты «ломаного» реализма.

Вторая глава романа возвращает читателя в прошлое, в детство Тиля. Здесь же описан судебный процесс над его отцом, которого обвиняют в колдовстве и приговаривают к смертной казни. Охота на ведьм, которая еще велась в Германии в то время, также помогает воссоздать картину эпохи, в которой развернулась Тридцатилетняя война. В третьей главе романа действия снова переносятся вперед. Эта глава представляет собой автобиографию вымышленного графа Мартина фон Волькенштайна. Описывая последнюю битву войны, Волькенштайн обращается к роману «Симплициссимус» известного немецкого писателя Г. Я. К. Гриммельсгаузена, однако в итоге получается, что описания войны взяты вовсе не оттуда: «*Was der dicke Graf nicht wissen konnte, war aber, dass Grimmelshausen die Schlacht von Wittstock zwar selbst erlebt, aber ebenfalls nicht hatte beschreiben können und stattdessen die Sätze eines von Martin Opitz übersetzten englischen Romans gestohlen hatte, dessen Autor nie im Leben bei einer Schlacht dabei gewesen war*» [46, S. 224] («*Вось чаго тоўсты граф не мог ведаць, дык гэта таго, што Грымельсгаўзэн, пержыўшы бітву над Віштокам, роўна гэтак жа не змог яе апісаць і замест таго скраў сказы з перакладзенага Марцінам Опіцам англійскага рамана, аўтар якога ніколі ў жыцці на ўласныя вочы ніводнай баталіі не бачыў*» [16, с. 156]). И этот текст, переживший несколько переписываний, созданный человеком, который никогда не сталкивался с реальными картинами войны, не вызывает сомнений в его подлинности. Здесь Д. Кельман опять же размывает границы между реальностью и иллюзией, так что получается, что полностью вымышленный текст, не имеющий никакого отношения к тому, что происходило на войне на самом деле, как будто оказывается наиболее реальным и достоверным. Тут также затрагивается проблема создания художественного текста и восприятия этого текста читателем.

Следующая глава сосредоточена вокруг реальных исторических лиц, причастных к событиям войны – короля Фридриха V и его жены Елизаветы

Стюарт. Пятая глава представлена ретроспекцией и посвящена описанию голода простых людей во время войны. Далее события снова переносятся в будущее. В шестой главе действуют разные исторические личности – ученый Афанасий Кирхер, поэт Пауль Флеминг и его друг Адам Олеарий. Превращая исторических личностей в персонажей своего романа, Кельман, однако, оставляет место для художественного вымысла, переплетая реальные факты с вымышленными. Кроме того, следует отметить представленную на разных уровнях рецепцию немецкой поэзии барокко, которая выступает в качестве фундамента, на основе которого автор создает художественный мир романа.

Таким образом, художественный метод Д. Кельмана повлиял на композицию и сюжет романов «Слава» и «Тиль». Оба произведения разделены на части, которые на первый взгляд не связаны между собой. Единство же достигается в романах разными способами. В «Славе» освещается проблема утраты человеком идентичности, которая позволяет затронуть вопрос о границах реальности и вымысла. В романе «Тиль» связующим элементом является персонаж по имени Тиль Уленшпигель, с образом которого также связаны многие вымышленные элементы романа. Заимствованные из народной книги о Тиле Уленшпигеле сюжеты лишаются комичности и получают иное звучание, удачно вписываясь в роман, посвященный Тридцатилетней войне. Незаметно внося «разломы» в реальность и сплетая исторические события с вымышленными, Д. Кельман вводит в свое произведение элементы «ломаного» реализма.

2.2. Человек в пространственно-временном континууме

Пространственно-временная организация играет важную роль в прозе Д. Кельмана. К. Цайрингер отмечает, что время и пространство являются ключевыми темами прозы Д. Кельмана [61, S. 38]. В некоторых романах более значимой категорией становится пространство, в других же решающая роль отведена времени.

Романы «Слава» и «Тиль» отличаются нелинейностью и фрагментарностью повествования. В «Славе» пространство и время фрагментированы, в каждой из девяти историй события разворачиваются в отдельном пространственно-временном отрезке. Большое значение в произведении отведено пространству. В романе представлены два символических пространства – Запад, где современные технологии и виртуальная коммуникация захватывают реальность, и противопоставляемый западному миру Восток. Восток изображен в одноименной истории романа, героиней которой становится писательница Мария Рубинштейн, прибывшая в Центральную Азию вместо Лео Рихтера. Когда Мария оказывается на Востоке,

отличающемся от Запада уровнем развития современных технологий, она чувствует себя оторванной от мира. Потерявшись в чужой стране, писательница не может найти выход из ситуации, ведь она не знает язык местных жителей, а полиция не может помочь ей. Она будто бы оказывается в параллельной вселенной, где ее слава как автора криминальных романов не имеет никакого значения. Обнаружив на полке книжного магазина свой самый известный роман, писательница пытается объяснить продавцу, что она автор романа. Тот непонимающе улыбается, и Мария понимает: «*Es ist egal. Es ändert nichts*» [51]. («*Какая разница. Это ничего не меняет*» [17]). Мария Рубинштейн оказывается запертой в другой реальности, и теперь ее прежняя жизнь начинает казаться ей нереальной: «*Für einen Moment dachte sie an ihren Mann. Plötzlich war er ihr fremd, so wie jemand, den sie vor langer Zeit gekannt hatte, in einer anderen Welt, einem vergangenen Leben*» [51] («*На мгновение она вспомнила о муже. Внезапно он показался ей настолько чужим, словно они были знакомы давным-давно, в прошлой жизни или в ином мире*» [17]).

Поскольку центральной темой романа становится проблема утраты человеком идентичности в мире современных технологий, виртуальная реальность, созданная средствами информации и коммуникации, выступает в качестве еще одного пространства. Виртуальное пространство позволяет персонажам создавать себе новую идентичность и конструировать новую реальность, так что оно представляется более значимым, чем пространство реальной действительности.

Герой первой истории Эблинг примеряет на себя идентичность актера Ральфа Таннера в виртуальном пространстве, созданном с помощью мобильного телефона. Эблинг не доволен своей жизнью: не доволен рассеянной женой, сыном, который не блещет особым интеллектом, дочерью, кажущейся ему чужой, храпом соседей и поездками в общественном транспорте. Эблинга не устраивает реальность его собственного существования: «*Warum bekamen einige alles und andere wenig; manchen gelang so viel, anderen nichts, und mit Verdienst hatte das nichts zu tun*» [51]. («*Почему кому-то доставалось все, а кому-то – ничего? Некоторым столько всего удавалось, а других преследовала неудача – но к личным заслугам это мало имело отношения*» [17]). Получив возможность сыграть роль другого человека с помощью мобильного телефона, Эблинг какое-то время существует одновременно в двух разных пространствах: реальном и виртуальном. Такое существование размывает идентичность персонажа, а также границы между реальностью и вымыслом. В какой-то момент он настолько погружается в виртуальную реальность, что действительность перестает казаться реальной: «*Als er in der Küche Elke begegnete, blieb er verwundert stehen. Für einen Moment war es ihm vorgekommen, als stamme sie aus einem anderen Dasein oder einem*

Traum, der mit dem wirklichen Leben nichts zu tun hatte» [51] («На кухне он встретил жену – и замер от удивления. На мгновение Эльке показалась ему пришелицей из другого мира, из какого-то сна, не имевшего ничего общего с реальной жизнью» [17]).

Сам Ральф Таннер, герой четвертой истории, тоже соприкасается с виртуальным пространством. Почувствовав себя ненастоящим, он обращается к Интернету, где пытается найти подтверждения тому, что он действительно существует. Более того, он исправляет эту виртуальную реальность, корректируя информацию о себе в статье на Википедии. Фильмы с участием актера, которые Ральф видит по телевизору, вызывают у него недоумение: он не узнает в них себя и не понимает, как мог играть такую роль. Кроме того, в виртуальном пространстве, в видеороликах на «YouTube», он находит своего двойника, после чего сам становится двойником, полностью утрачивая связь с реальностью.

Пространство виртуальной реальности в романе приобретает большую значимость, чем многочисленные пространства реальной действительности, в которых проходит жизнь героев: дом, работа. От лица героя восьмой истории романа высказывается мысль о том, что технологии разрушили четкую привязку к месту, поэтому теперь реальных мест в пространстве как таковых больше не существует: *«Man spricht aus dem Nirgendwo, man kann überall sein, und da sich nichts überprüfen lässt, ist alles, was man sich vorstellt, im Grunde auch wahr. Wenn niemand mir nachweisen kann, wo ich bin, ja wenn selbst ich mir darüber nicht vollkommen und absolut im klaren bin, wo wäre die Instanz, die entscheidet?» [51] («Мы говорим словно из ниоткуда, можем находиться при этом где угодно, а поскольку доказать ничего нельзя, то, в принципе, что бы мы себе ни представляли – все правда. Поскольку никто не может упрекнуть меня в том, что я на самом деле нахожусь в другом месте, да и поскольку сам я не до конца, не полностью уверен, где я, – то где инстанция, наделенная правом решать?» [17]).* Таким образом, виртуальное пространство вмещивается в пространство реальной действительности и нарушает его законы.

Жизнь героя седьмой истории Мольвица также протекает одновременно в двух пространствах. Собственная жизнь кажется ему нереальной: *«Mein Leben war der volle Container Irrsinn in letzter Zeit» [51] («В последнее время моя жизнь была полным безумием» – перевод наш – О. О.).* Слово «Irrsinn» (в переводе с немецкого – сумасшествие, безумие, бессмыслица) в отношении происходящего повторяется в этой истории 18 раз. Повествование же в ней ведется от лица Мольвица, и именно его восприятие действительности отражено в этих высказываниях. Как и другие герои романа, Мольвиц не доволен той реальностью, в котором протекает его жизнь. Поэтому он

предпочитает существовать в пространстве виртуальной реальности, которая на время «дает ему возможность компенсировать необъятную реальность» [44].

Чтобы «реализовать смысл своей жизни», Мольвиц перемещается в виртуальное пространство, которое на самом деле позволяет ему лишь отвлечься от проблем и отключиться от реальности. В Интернете Мольвиц пишет посты, регистрируясь на сайтах под разными именами. Виртуальная реальность дает ему возможность создать поддельный образ самого себя, который отличается от того, что существует в реальной жизни. Из-за своей размытой идентичности и неудовлетворенности реальным миром, в котором протекает поверхностное существование Мольвица, герой мечтает стать частью истории, написанной писателем Лео Рихтером, и встретить героиню его прозы Лару Гаспар: *«In einer Story vorkommen – irgendwie auch nichts anderes als in einen Chatroom gehen. Transformation eben! Sich selbst übertragen in was anderes. In einer Geschichte wäre ich ein anderer, aber auch ich selbst. In der gleichen Welt wie Lara»* [51] (*«Попасть в историю – в общем, то же самое, что попать в комнату в чате. Как бы трансформация! Перевод себя самого в другое состояние. Попав в историю, я оставался бы собой, но был бы уже другим. И оказался бы в том же мире, что и Лара!»* [17]). Вымышленный мир художественного произведения кажется Мольвицу похожим на пространство виртуальной реальности, где можно как бы оставаться собой, но быть уже другим.

Отдельным пространством в произведении становится пространство художественного текста. Писатель по имени Лео Рихтер присутствует в нескольких историях романа. Он известен своими рассказами, а некоторые герои, как Мольвиц, мечтают стать персонажами его историй или же боятся попать туда, как спутница писателя Элизабет. В разных частях романа Лео Рихтер представлен по-разному. Во второй истории он выступает в качестве персонажа, казалось бы, такого же, как и другие герои романа, и отличается от них только тем, что Элизабет просит его не превращать ее в героиню его прозы. Но уже в третьей Лео Рихтер становится автором истории, писателем, создающим рассказ про Розалию. В седьмой истории он снова превращается в «обычного» персонажа, писателя, у которого Мольвиц хочет выпросить роль в его произведениях. В последней же истории Лео Рихтер сочетает в себе эти две роли: сначала он представлен как персонаж, а затем он становится автором истории, приобретая право распоряжаться судьбами других героев романа Д. Кельмана, которые теперь превращаются в героев истории, написанной Лео Рихтером.

В пространстве художественного текста действуют свои правила и законы. В истории про Розалию героиня просит Лео Рихтера переписать рассказ и спасти ее от смерти. Писатель возражает ей, утверждая, что такова

задумка этого рассказа, в котором Розалия уходит в последний путь, и ничего другого в ее случае он придумать не может. Однако в конце Лео Рихтер все же решается разрушить придуманную им историю и освободить Розалию от предназначенной ей смерти. Писатель становится всемогущим демиургом, способным переписать свой рассказ, отказавшись от изначально задуманного сюжета, предполагающего смерть героини. Писатель нарушает законы времени, возвращая Розалии молодость и даже наделяет красотой, которой героиня никогда раньше не отличалась. Создается впечатление, что автору в его произведении подвластно все. Возникает противоречие: кажется, что автор обладает безграничной властью в рассказе, может переписывать историю, разрушать изначально задумку и нарушать законы времени, но в то же время Лео Рихтер сам признается, что не знает, как один из героев, тот самый мужчина, помогающий Розалии доехать до Цюриха, оказался в его истории, ведь он не имеет никакого представления о том, кто этот мужчина и кто его создал. Так, Д. Кельман иронично представляет проблему власти писателя над художественным произведением.

Герои романа читают книги Мигеля Ауристуса Бланкуса – автора таких известных эзотерических романов, как «Спроси у космоса, и он заговорит» и «Путь Я к самому себе». Как можно понять из названий, книги писателя представляют собой своеобразные путеводители по жизни, нацеленные на то, чтобы помочь человеку постичь себя, найти свой путь в жизни и обрести гармонию.

Сам писатель становится героем шестой истории романа «Слава». Будучи знаменитым автором книг о пути к себе, Мигель Ауристус Бланкус получает множество писем с просьбами о помощи и советах. Автором одного из таких писем оказывается настоятельница монастыря, которая просит писателя дать ответ на вечный теодицейный вопрос: почему в мире существуют страдания и почему при этом принято считать, что мир устроен наилучшим образом? Сначала писатель злится, ведь такие обременительные письма не должны были попасть к нему на стол. Но когда он все же решается сочинить ответ, выходит нечто, в корне противоречащее всему тому, чему писатель учит в своих книгах: жизнь ужасна, а жалкое человеческое существование Бога не сильно заботит. И единственное, что остается человеку – это успокоительная ложь. Сочинив ответ, писатель вдруг осознает, что этим письмом он разрушает дело всей своей жизни. Как и читатели его романов, Мигель Ауристус Бланкус «освоился в завуалированном мире лжи» [57, S. 28]. Пространство художественного текста, таким образом, в чем-то схоже с пространством виртуальной реальности: оба становятся миром, в который персонажи романа пытаются сбежать из-за неудовлетворенности реальностью.

В романе «Тиль» ключевой категорией является категория времени. И это

неудивительно, ведь в контексте войны именно время приобретает наибольшее значение. Время в произведении нелинейно, события подаются не в хронологической последовательности. Роман начинается главой, в которой Тиль, уже повзрослевший и приобретший популярность, прибывает в небольшой город, до которого еще не дошла война. Только потом, во второй главе, которая была бы первой, если бы события шли в хронологическом порядке, представлено детство Уленшпигеля. Здесь читатель узнает о том, кем были родители Тилиа, как он учился ходить по канату, как оказался брошенным в реку и выжил под колесом мельницы, как остался один в лесу, как и за что его отец был приговорен к смертной казни и как потом Тиль Уленшпигель и Неле сбегают к артисту Пирмину и сами становятся бродячими артистами. После этого течение времени снова прерывается и переносится на несколько лет вперед в главах про графа Мартина фон Волькенштайна и короля с королевой. Четвертая глава, которая по хронологии следует за второй, отматывает время назад, снова возвращаясь в детство Тилиа Уленшпигеля. Отсюда читатель узнает о том, какой была жизнь Тилиа после побега. В следующих главах время опять переносится на несколько лет вперед. Все пространственные и временные координаты в романе разобщены и оторваны друг от друга, так что не всегда легко понять, какая глава за какой следует. Но даже объединенные и выстроенные в верной хронологической последовательности главы окажутся разобщенными. Нелинейность и фрагментарность пространства и времени в романе разрушают эффект правдоподобия, оголяя вымышленность художественного произведения. Кроме того, такая пространственно-временная организация, разобщенность и хаотичность отражают состояние человека во время войны.

Закономерными в контексте событий Тридцатилетней войны становятся размышления отца Тилиа Уленшпигеля о времени: *«Wie soll Zeit aufhören! Andererseits... <...> Sie muss ja auch begonnen haben. Denn wenn sie nie begonnen hätte, wie wäre man bis zu diesem Moment gelangt? <...> Aber vorher? Ein Vorher vor der Zeit? <...> Eine Schlucht, <...> die einfach immer weitergehe, weiter und weiter, immer noch weiter, <...> eine Tiefe, an der alles zunichte werde...»* [46, с. 40–41] (*«Як можа скончыцца час! З другога боку... <...> Час жа мусіў неяк пачацца. Бо калі ён ніколі не пачынаўся, як мы апынуліся ў гэтым моманце? <...> Але да таго што? Да часу што было? <...> Бездань <...> якая напросту ніколі не канчаецца, ні канца ні краю, далей і далей <...> глыбіня, у якой усё знікне дарэшты...»*) [16, с. 27–28]). Эти размышления, как отмечает О. Ч. Гронская, перекликаются со стихотворением П. Флеминга «Размышления о времени» и представляют собой рецепцию барокко на метатекстуальном уровне [8]. Рассуждения Клауса Уленшпигеля отражают идею о мимолетности жизни, которую затрагивают поэты барокко и которая приобретает особый

смысл в контексте военных событий.

Таким образом, время и пространство играет важную роль в прозе Д. Кельмана. Характерной особенностью романов «Слава» и «Тиль» является особая пространственно-временная организация, отличающаяся фрагментарностью и нелинейностью. Время в романах течет не хронологически, а пространство разобщено. Это нарушает правдоподобие в романе и демонстрирует созданность художественного текста. В романе «Тиль» большое значение приобретает время, что соответствует контексту военных событий. В романе «Слава» наиболее важно пространство. В романе существует несколько разных пространств: пространство реальной действительности, пространство виртуальной реальности, пространство художественного текста. Герои романа существуют одновременно в нескольких пересекающихся и связанных друг с другом пространствах. Пространство реальной действительности и реальная жизнь их не устраивают, и это вынуждает героев обращаться к виртуальному пространству, которое дает им возможность изменить собственную идентичность.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

Романы Д. Кельмана «Слава» и «Тиль» характеризуются отказом от традиционных принципов конструирования художественной реальности, работающих на создание эффекта правдоподобия. На уровнях сюжетно-композиционной и пространственно-временной организации отражается интересующий писателя вопрос о границах реальности и вымысла в художественном произведении.

Романы разделены на несколько частей, которые представляют собой разобщенные истории. Единство в романах достигается разными способами. Между историями романа «Слава» проходит множество связей, объединяющих истории. В первую очередь это общая для всех историй тема идентичности, затрагивающая вопрос о соотношении реальности и вымысла в художественном тексте. Герои Д. Кельмана сталкиваются с проблемой утраты собственной идентичности: примеряют на себя чужую идентичность, ощущают себя нереальными, постепенно полностью теряя идентичность, пытаются совмещать несколько ролей, что приводит к абсолютному непониманию того, кем они являются на самом деле. Потеря идентичности ощущается героями как разрыв связи с реальностью.

В романе «Тиль» персонаж по имени Тиль Уленшпигель выступает в качестве связующего звена между разрозненными главами произведения. Сюжеты, заимствованные Д. Кельманом из народной книги о Тиле Уленшпигеле лишаются присущей им комичности и вписываются в роман о Тридцатилетней войне. Сплетая реальные исторические события с вымышленными, Д. Кельман вносит в роман элементы «ломаного реализма».

Пространственно-временная организация романов отличается нелинейностью и фрагментарностью. Время в обоих романах протекает не хронологически, а пространство разобщено. В романе «Слава» представлены два символических пространства: Запад, где высокий уровень развития технологий становится причиной утраты человеком идентичности и связи с реальностью, и противопоставляемый западному миру Восток. Помимо этого, в романе представлено несколько разных пространств: пространство реальной действительности, пространство виртуальной реальности и пространство художественного текста. Герои романа существуют параллельно в нескольких пространствах. При этом виртуальный мир приобретает большую значимость, чем пространства реальности. Пространство виртуального мира, конструируемое с помощью современных технологий, дает героям возможность примерить на себя роль другого человека, из-за чего впоследствии происходит утрата персонажами связи с реальностью. Пространство художественного текста, которое создается присутствующими в романе

персонажами-писателями, представляет собой особый мир, существующий по своим правилам. В этом мире многое подвластно автору: он может менять задуманный изначально сюжет, нарушать законы времени и принципы логики. Однако власть писателя над созданным им текстом не безгранична. Д. Кельман показывает относительность власти писателя. Пространство художественного текста чем-то схоже с виртуальным пространством: оба дают персонажам возможность сбежать от реальности и стать кем-то другим.

В романе «Тиль» большое значение приобретает категория времени. Время в романе нелинейно, несколько раз происходит перенос действий в будущее и прошлое. Такая организация позволяет отразить хаотичность, характерную для войны. Нелинейность и фрагментарность, свойственная композиции и пространственно-временной организации романов, нарушают принцип правдоподобия.



ГЛАВА 3. МЕТАФИКЦИОНАЛЬНАЯ ПРИРОДА РОМАНОВ ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА

3.1. Организация нарратива в романе Д. Кельмана «Слава»

Наиболее ярко проблема соотношения реальности и вымысла в романе «Слава» проявляется на уровне нарратива. В каждой из девяти небольших историй романа используются разные нарративные стратегии. Сначала может показаться, что истории не имеют тесной связи друг с другом, но затем, с каждой новой историей, читатель замечает все больше и больше объединяющих их деталей. Это не только одни и те же персонажи, которые повторяются в разных историях, или книги писателя Мигеля Ауристуса Бланкуса, которые читают персонажи романа из разных историй, а сам писатель становится основным действующим лицом одной из них. Это и отдельные сцены, которые происходят в одной истории, а затем упоминаются и оказывают влияние на развитие событий в другой, а также общая для всех историй проблема утраты идентичности.

Обратимся к наиболее интересным в плане нарративной организации частям романа. Во второй истории читатель знакомится с писателем по имени Лео Рихтер, который встретится еще в нескольких историях и который вызывает большой интерес. Лео Рихтер рассказывает своей спутнице Элизабет о некоем романе, автором которого, судя по всему, он является: *«Ein Roman ohne Hauptfigur! Verstehst du? Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held»* [51] («В этом романе нет главного героя! Понимаешь? Есть композиция, есть связи, рамочная конструкция, но одного персонажа, проходящего сквозь все повествование, того самого героя, нет») [17]. Для Элизабет, похоже, эта информация не представляет особого интереса, в отличие от внимательного читателя, знающего о важности первых фраз, с которых начинается произведение. Это замечание писателя по имени Лео Рихтер может быть воспринято как комментарий к самому роману «Слава», где действительно отсутствует главный герой, который мог бы служить связующим звеном между разрозненными историями. Высказывание героя романа представляет собой метакомментарий, поясняющий процесс создания романа Д. Кельмана. Таким образом, персонаж вторгается в метадиегетический мир и происходит нарушение, которое Ж. Женетт обозначил термином «нарративный металеписис» [10].

Сам Лео Рихтер в этой истории представлен как *«писатель, сочиняющий запутанные рассказы, изобилующие зеркальными конструкциями и неожиданными поворотами, – блестящие, хоть и слегка стерильные»* [17]. Это описание можно воспринимать как ироничную оценку Даниэлем Кельманом

собственного творчества. Комментарии, касающиеся произведений Лео Рихтера, относятся и к произведениям самого Д. Кельмана, так что может создаться впечатление, будто Лео Рихтер и есть автор всех девяти историй, из которых состоит роман «Слава». В конце второй истории Элизабет просит Лео не превращать ее в образ, в персонажа написанных им историй. Лео отвечает, что это была бы уже не она, на что получает возражение: *«Auch wenn es nicht ich bin, bin es ich. Das weißt du genau»* [51] (*«Даже если это уже не я, это все равно я. И ты это знаешь»*) [17]. Описанная ситуация затрагивает вопрос о границах правды и вымысла в художественном тексте.

Одной из самых интересных в отношении нарратива является третья история под названием «Розалия отправляется умирать». Повествование в ней ведется от первого лица, от имени того самого писателя Лео Рихтера, который выступает и как герой истории. То есть здесь представлен случай внутренней фокализации, когда автор знает об описываемых событиях столько же, сколько нарратор. Читатель при этом воспринимает мир глазами персонажа-повествователя, то есть писателя по имени Лео Рихтер. Первой фразой этой истории он сообщает, что происходящее в ней – вымысел, рассказ, написанный Лео Рихтером: *«Von all meinen Figuren ist sie die klügste»* [51] (*«Из всех моих персонажей она мудрее всех»*) [17]. Таким образом, мы узнаем, что Розалия – персонаж третьей истории романа «Слава» – является и главной героиней рассказа, созданного Лео Рихтером, который также выступает в качестве героя третьей истории романа Д. Кельмана.

Вскоре читатель узнает, что уже пожилая Розалия смертельно больна, поэтому она обращается в швейцарскую ассоциацию, предоставляющую возможность эвтаназии. Розалия решает на звонок, после чего происходит ее разговор с неким Фрейтагом. В этой истории персонажем-нарратором освещаются особенности создания им его же произведения. Он признается, что Фрейтаг – это вымышленный персонаж, а вот организация в Цюрихе, в которую обращается героиня за помощью, вполне настоящая. Писатель отмечает, что он даже хотел позвонить в эту организацию, чтобы узнать, кто у них принимает звонки и что говорит этот человек дозвонившимся, но ему помешал страх, внушающий, будто он совершает нечто непристойное. Кроме того, писатель утверждает, что его не особенно волнует достоверность описываемых им деталей: *«Dazu kommt, daß ich eigentlich nicht die Art von Schriftsteller bin, bei dem die Fakten stimmen. Andere freuen sich, wenn sie die kleinen Details akribisch recherchiert haben und irgendein Geschäft, an dem eine Figur achtlos vorbeischlendert, im Buch den richtigen Namen trägt. Aber mir ist so etwas egal»* [51] (*«Ну и вдобавок, я не отношусь к тому роду писателей, в творчестве которых все соответствует действительности. Кто-то, может, бывает и рад, если ему удастся исследовать материал до мельчайших подробностей, а*

вывеска магазина, мимо которого их персонаж как-то раз прошествовал, не обратив на него ровным счетом никакого внимания, воспроизведена в точном соответствии с реальной. Мне же это совершенно безразлично») [17]. Эти замечания опять же являются комментариями к процессу создания художественного произведения в самом произведении, то есть выступают в качестве сигналов метафикциональности, демонстрирующих вымышленность, созданность художественного текста.

Далее происходит неожиданный поворот: Розалия просит Лео Рихтера переписать историю, чтобы ей не пришлось умирать. Она уверяет писателя, что это в его власти, поскольку он является автором рассказа о ней: «*Natürlich kannst du! Das ist deine Geschichte*» [51] («*Разумеется, можешь! Ведь это твой рассказ*» [17]). Слова Розалии свидетельствуют о том, что и сама героиня осознает свою вымышленность. Но даже осознавая собственный вымышленный характер, Розалия решается спорить со своим создателем, утверждая, что его история могла бы принять другой оборот. Лео Рихтер, напротив, заверяет, что такое он сделать не в состоянии, ведь это должен быть рассказ о последнем пути Розалии, и в ее случае ничего другого ему в голову не приходит. Это еще один пример нарративного металеписа в романе. В этом отрывке затрагивается проблема создания произведения, а также освещается вопрос о том, насколько текст подвластен своему создателю.

Нарративный металепис предполагает существование двух нарративных уровней, один из которых воспринимается как фиктивный по отношению ко второму, реальному. В истории про Розалию фиктивным является уровень, на котором представлен рассказ о ней как о героине истории Лео Рихтера. На реальном уровне происходят споры героини с писателем. Д. Кон выделял два вида нарративного металеписа: внешний и внутренний. Внешний металепис описывает ситуацию, когда нарратор вступает в диалог с персонажами или персонажи пытаются заговорить с автором [39]. Именно это происходит в истории про Розалию, когда героиня обращается к Лео Рихтеру в попытке убедить писателя изменить рассказ.

В какой-то момент кажется, будто Розалия смиряется с ролью, отведенной ей в истории Лео Рихтера. Но уже скоро она затевает новый спор с писателем в надежде, что все же сможет повлиять на ход событий. В этот момент повествование настолько запутывается, что становится вовсе непонятно, что является вымыслом, а что все же реально, кто является персонажем, а кто автором. Розалия говорит, что придет время, когда и Лео попадет в такую ситуацию. Писатель возражает, что такое сравнивать нельзя, ведь женщина – плод его воображения, а он настоящий. Розалия заставляет Лео Рихтера сомневаться в его собственной реальности. Кроме того, она ставит под сомнение созданный писателем рассказ, сообщая, что ей на него плевать и он,

быть может, вообще получится никуда не годным.

Слова Розалии разозлили писателя, так что он снова берет власть над рассказом и его персонажами в свои руки и отправляет Розалию в аэропорт, чтобы та больше не вступала с ним в споры. По пути в Швейцарию она начинает сомневаться в реальности недавно произошедшей сцены. Она теперь не уверена в том, что Лео Рихтер действительно говорил с ней, и думает, что, может быть, она сама придумала его слова. Здесь снова размывается граница между автором и персонажем.

Добраться до Цюриха Розалии помогает случайно встретившийся мужчина, предложивший женщине подвезти ее на автомобиле, по всей видимости ему не принадлежавшем и выбранном им из множества других на парковке. Розалия соглашается принять помощь, а Лео Рихтер в этот момент снова теряет власть над своим рассказом: *«Aber im Moment beschäftigen mich andere Dinge; es beunruhigt mich sehr, daß ich keine Ahnung habe, wer der Kerl am Steuer ist, wer ihn erfunden hat und wie er in meine Geschichte kommt»* [51] («Но на данный момент меня куда больше беспокоит другое, а именно – что я не имею ни малейшего представления о том, что это за человек ведет сейчас автомобиль, кто его придумал и каким образом он попал в мой рассказ») [17].

Сидя в автомобиле, героиня предпринимает еще одну попытку повлиять на собственную судьбу в рассказе Лео Рихтера. Она снова внушает писателю сомнения в реальности его собственного существования, а когда тот убеждает ее, что Розалия – это всего лишь плод воображения Лео Рихтера, состоящий из расплывчатых образов, слов и пары примитивных мыслей (опять-таки ироничная оценка писателем своего творчества), героиня отвечает писателю грубостью. Лео Рихтер недоумевает, откуда Розалия могла набраться таких слов и думает, что этим она портит весь стиль его прозы. Писатель снова оказывается в ситуации, когда он теряет контроль не только над сюжетом своего рассказа и созданными им персонажами, но и над своим собственным авторским стилем.

Розалия прибывает в назначенное место, чтобы принять судьбу, отведенную ей создателем рассказа. Она уже готовится выпить смертельную жидкость, как вдруг Лео Рихтер решает разрушить свою изначальную задумку. Он снова становится всемогущим творцом своего рассказа, во власти которого не только переписать судьбу героини и спасти ее от предначертанной ей смерти, но и вернуть ей молодость и даже наделить красотой, которой она никогда не обладала. Это пример внутреннего металеписа, который представляет собой «нарративное короткое замыкание» [39] между двумя повествовательными уровнями. Лео Рихтер сожалеет, что история, из которой мог бы получиться недурной рассказ, в котором соединились бы сентиментальность и юмор, а жестокости придал бы легкость философский настрой, в итоге не удалась,

поэтому и существованию Розалии приходит конец. Так, в центре третьей истории романа «Слава» оказывается процесс создания художественного текста, то есть метаповествование.

Еще одной историей, где представлена внутренняя фокализация, является седьмая история романа под названием «Вклад в дискуссию». Повествование в ней ведется от первого лица, а читатель видит мир глазами персонажа-повествователя, имя которого, Мольвиц, мы узнаем из другой истории романа. Выбранная автором нарративная стратегия оказала значительное влияние на стиль этой истории. Она выделяется на фоне всех остальных частей романа: история написана на молодежном языке, в ней используется упрощенный синтаксис, часто встречаются предложения с пропущенными членами, а также множество сленговых и грубых выражений, англицизмов, компьютерных жаргонизмов. Такой язык главного героя истории является отражением того поверхностного существования, которое он ведет в реальном мире. На уровне нарратива, таким образом, отражается центральная проблема романа – проблема утраты человеком идентичности. В истории мы снова сталкиваемся с Лео Рихтером. Будучи поклонником творчества писателя, Мольвиц мечтает попасть в его рассказ и встретить Лару Гаспар. Но все попытки уговорить писателя сделать его персонажем своей истории, заканчиваются неудачей, и Мольвиц осознает, что он вынужден довольствоваться жизнью в реальности и ему никогда не оказаться по ту сторону.

В конце восьмой истории романа с главным героем, который решил вести двойную жизнь, обманывая двух женщин, происходят невероятные случайности. Находясь в одной комнате с Люцией, он вдруг думает о том, что когда-нибудь его жена Ханна вдруг застанет его вместе с Люцией в самый неподходящий момент: «*Wäre dies eine Geschichte, dachte ich, der Aufschub hätte keinen Sinn, es würde genau jetzt passieren*» [51] («Если бы все это было чьей-то выдумкой, подумал я, то это случилось бы прямо сейчас» [17]). И только ему в голову приходит эта мысль, как вдруг раздается звонок в дверь. Герой точно знает, что за дверью стоит Ханна. Он собирается открыть дверь, понимая, что теперь ничто не может спасти его от катастрофы. И тут ему в голову приходит мысль: почему бы не устроить скандал посильнее? Пусть за дверью будет не только его жена, но еще и дети, и родители, и коллеги. И пусть все они узнают о его лжи. После этого он открывает дверь со словами: «*Kommt herein. Kommt nur alle herein!*» [51] («Входите! Входите же все!» [17]). Главный герой восьмой истории на время как бы становится автором истории о нем, и все его мысли реализуются в тексте. Так, мы видим еще один пример нарративного металепсиса в романе: диегетический персонаж вторгается в метадиегетический мир. Кроме того, героем высказывается мысль о том, что происходящее с ним является историей, чьим-то вымыслом, то есть опять-таки

роман демонстрирует собственную созданность и собственный вымышленный характер.

Последняя история романа имеет такое же название, как и вторая, «В опасности», а ее героями снова становятся писатель Лео Рихтер и его спутница Элизабет. Писатель все время рассуждает о том, какую историю он мог бы написать, а Элизабет не покидают тревожные мысли, что писатель может сделать ее персонажем одного из своих рассказов. Когда она встречает Лару Гаспар, героиню произведений Лео Рихтера, ей тут же становится ясно, что писателю все же удалось осуществить свою задумку. Получается, что изложенные в этой истории события становятся рассказом, написанным Лео Рихтером, однако в отличие от истории про Розалию, нарратором этой части романа уже не является Лео Рихтер. После того, как Элизабет осознает, что стала героиней рассказа, ее создатель исчезает. Другие персонажи уже не могут вспомнить его, он становится полноправным автором этой истории: *«So machten sie es wohl, so stahlen sie sich aus der Verantwortung. Schon war er überall und hinter den Dingen und über dem Himmel und unter der Erde wie ein zweitklassiger Gott, und es gab keine Möglichkeit mehr, ihn zur Rechenschaft zu ziehen»* [51] («Вот, значит, как у них принято поступать, чтобы уйти от ответственности. И вот он уже повсюду, в сути вещей, на небесах и под землей, словно второразрядный божок, и нет никакой возможности призвать его к ответу») [17]. Истории романа причудливым образом переплетаются, и лучше всего это описывает фраза Лео Рихтера. Можно заметить, что метакомментарии, которые присутствуют в романе, иногда, кажется, соотносятся с текстом самого романа, а иногда представляют собой ироничные замечания автора по поводу своего творчества или же ироничные комментарии, освещающие проблему метаповествования.

В романе Даниэля Кельмана «Слава» представлен полинарратив. Автор использует разные нарративные стратегии, чередуя точки зрения в историях, из которых состоит роман, что сказывается и на стиле каждой отдельной части. Такая организация нарратива позволяет Д. Кельману затронуть вопрос о соотношении реальности и вымысла в художественном тексте, а также осветить процесс создания произведения в самом произведении, то есть обратиться к проблеме метаповествования. Характерной особенностью романа является его саморефлексивность. В запутанных историях романа размываются границы между реальностью и вымыслом, между автором и персонажем. Включение в текст нарративных металеписов, которые представляют собой вторжение диегетических персонажей в метadieгетический мир, выступает в качестве метафигциональных сигналов, демонстрирующие созданность, вымышленность художественного произведения.

3.2. Гибридизация жанров в романе Д. Кельмана «Тиль»

Для современной литературы чрезвычайно важным становится понятие гибридизации жанров. Гибридизация является компонентом восприятия и интерпретации мультикультурного и многонационального мира, а в качестве его эстетической основы выступают стилевой плюрализм, коллажность, мозаичность, фрагментарность, деканонизация, карнавализация, а также размывание стабильных категорий, отказ от табу и границ, ориентация на множественность интерпретаций текста и плюралистический тип мышления [24]. Гибридизация жанров проявляется в использовании автором разных жанровых кодов, которые затем нарушаются. Категория гибридизации становится важным компонентом романа Д. Кельмана «Тиль»: внутрижанровое смешение позволяет писателю затронуть интересующий его вопрос о границах реальности и вымысла.

Роман Д. Кельмана «Тиль» был задуман как роман о Тридцатилетней войне – конфликте, развернувшемся в Западной Европе в XVII веке. В своем произведении писатель помещает в центр военных событий персонажа по имени Тиль Уленшпигель, который является связующим звеном между разрозненными главами романа. Именно этот персонаж привлекает внимание в рамках вопроса о принадлежности «Тили» к жанру плутовского романа.

В центре плутовского романа – происхождения ловкого пройдохи, мошенника, авантюриста (пикаро). Плут (пикаро) – выходец из низов общества либо представитель обнищавшего, деклассированного дворянства [22]. Однако становится он таким из-за бесчеловечных законов, царящих в обществе. В детстве он, как правило, сталкивается с бедностью и тяжелыми событиями, которые и формируют его характер. Детские годы Тили в романе Д. Кельмана действительно прошли в нищете: «*Es gibt jeden Tag Grütze, nur an den schlechteren Tagen gibt es statt Grütze nichts*» [46, S. 39] («Крупы – это поджаренная ежа, только в худшие дни замест крупы – ничего» [16, с. 26]). В раннем детстве Тиль также сталкивается с травматическими событиями: остается один в лесу ночью, едва ли не погибает под колесом мельницы, попав в реку, а затем лишается отца, казненного по обвинению в колдовстве. Последнее событие представляется наиболее значимым, в том числе потому, что обусловлено историческими и социальными процессами – охотой на ведьм, которая еще велась в Германии в ту эпоху. Однако можно заметить, что и до этих событий для Тили было характерно желание разыгрывать окружающих. Показательной является сцена, в которой Уленшпигель подкидывает несколько маленьких камушков в тарелку помощника своего отца, а тот в ответ кидает Тили в реку. Это первый раз, когда Тиль сталкивается со смертью. Но в этот самый момент, когда Тиль оказывается в шаге от смерти, в нем рождается непреодолимая

жажда жизни, которая потом будет сопровождать его на протяжении всего повествования: «*Und da weiß er plötzlich, dass er heute nicht sterben wird. Fäden aus langem Gras streicheln ihn. Dreck kommt in seine Nase, er spürt einen kalten Griff am Nacken, hört ein Knirschen, spürt etwas am Rücken, dann an den Fersen; er ist unterm Mühlrad durch*» [46, S. 46] («*I тут ён раптам разумее, што сёння не памрэ. Сцёблы высокіх раслін гладзяць яго, глеё забіваецца ў нос, хлопчык адчувае халодны дотык на патыліцы, чуе скрыгат, адчувае нешта на спіне, потым на пятках; ён праскочыў пад млынавым колам*» [16, с. 31]) Воля к выживанию является показательной чертой фигуры плута. И эта характеристика свойственна Тиллю в романе Д. Кельмана.

На протяжении всего повествования Уленшпигель не раз сталкивается лицом к лицу со смертью, однако каждый раз ему удается выжить, притом, что окружающие его часто умирают. Сначала он спасается из реки, потом выживает, оставшись один в лесу. Лишившись отца, обвиненного в колдовстве и казненного на глазах сына, Тиль спасается бегством и снова выживает. Он выбирается невредимым с поля боя, его обходит стороной и чума, от которой умирает король. Когда случается обвал шахты, Тиль решает, что он вообще не умрет. Последней сказанной в романе фразой Уленшпигель, выживший на войне, формулирует жизненный принцип, являющийся основным свойством персонажа: «*Aber weißt du, was besser ist? Noch besser als friedlich sterben? [...] Nicht sterben [...]. Das ist viel besser*» [46, S. 473] («*А ведаеш, што лепш? Яшчэ лепш, чым ціхамірна памерці? [...] Не паміраць [...]. Гэта нашмат лепш*» [16, с. 330]).

Несмотря на то, что свойственным фигуре плута характером Тиль обладает и до казни отца, его смерть, по-видимому, побуждает его сбежать из дома и отправиться в странствия по миру, став бродячим артистом. Это также сближает его с пикаро, который движется «по горизонтальной линии через пространство и по вертикальной линии через общество» (Перевод наш – О. О.) [41, S. 386]. Тиль совмещает в себе множество ролей: он танцор, музыкант, канатоходец, акробат, жонглер, актер, некоторое время он также является придворным шутком короля. Известно, что изначально роман о Тридцатилетней войне вообще не предполагал наличие персонажа по имени Тиль Уленшпигель. В одном из интервью Д. Кельман объяснил, что в условиях того времени, когда люди были привязаны к месту, где они родились, и могли общаться лишь с людьми из того же социального слоя, что и они, ему был необходим кто-то подвижный, кто может взаимодействовать с людьми из разных слоев населения. И именно известный немецкий шут Тиль Уленшпигель стал идеальным персонажем для этого. Герой плутовского романа, как правило, является слугой, а частая смена хозяев позволяет ему познакомиться с разными социальными типами [22]. На протяжении восьми глав романа Тиль

странствует по миру и сталкивается с представителями разных слоев населения: с простыми людьми, солдатами, учеными, королями. Жизненные обстоятельства действительно вынуждают его менять хозяев, какое-то время он служит шутком при дворе короля, а затем кайзера.

Однако персонаж в романе Д. Кельмана – сложный и многогранный образ. Прежде всего, Тиль является фигурой, отражающей кризисное состояние эпохи. Некоторые сцены романа, в частности основанные на заимствованных из сборника шванков о Тиле Уленшпигеле сюжетах, позволяют интерпретировать его как просветителя, что не характерно для героя плутовского романа. Кроме того, Тиль является воплощением связи между смертью и смехом во время войны.

Помимо наличия фигуры пикаро, важными для плутовского романа становятся особенности повествования. В нем все описанные события подаются как рассказ главного героя о себе в прошлом, его воспоминания. Повествование обязательно ведется от первого лица. В романе Д. Кельмана я-нарратив (*Ich-Erzählung*) не используется. Плутовский роман строится из разобщенных эпизодов, объединенных фигурой плута, а события в нем подаются в хронологическом порядке, начиная с детства героя. «Тиль» действительно состоит из восьми глав, непосредственно не связанных между собой и объединенных одним героем. Однако композиция в романе не линейная. События у Д. Кельмана не подаются в хронологической последовательности и начинаются не с описания детства Тилиа, а спустя долгое время после того, как он сбежал из дома. На момент начала романа Уленшпигель уже приобрел популярность в народе, так что все знают имя знаменитого артиста. В детство же Тилиа мы погружаемся во второй главе, а затем в пятой. Композиция романа не соответствует композиции плутовского романа: время разворачивающихся в главах событий не линейно, в повествовании периодически встречается ретроспекция. Таким образом, Д. Кельман обращается к жанровому коду плутовского романа, а затем нарушает его.

Действия в романе Д. Кельмана разворачиваются в XVII веке на фоне Тридцатилетней войны, в связи с чем возникает вопрос о принадлежности произведения к жанру исторического романа. «Тиль» состоит из восьми глав, в которых по кусочкам воссоздается целая панорама эпохи. В романе действуют исторические личности: король Фридрих V и королева Елизавета Стюарт, ученые Афанасий Кирхер и Освальд Тезимонд, поэт Пауль Флеминг и его друг Адам Олеарий. Изображает же этих персонажей автор по-разному. В изображении короля и королевы он остается исторически точным. В образе П. Флеминга угадываются как индивидуальные черты, так и обобщенный образ немецкого поэта барокко, отстаивающего право немецкого языка быть языком

художественной литературы. Рассуждения о немецком языке и театре, звучащие от лица королевы, отражают историческую действительность Германии XVII века, в которой немецкий язык все еще считался грубым и неподходящим для искусства, а театр переживал трудные времена.

В воссоздании картины эпохи особая роль отведена поэзии барокко. О. Ч. Гронская выделяет три уровня рецепции барочной лирики в романе: аллюзивный, представленный упоминанием барочных поэтов, цитатами из их стихотворений; смыслообразующий, заключающийся во влиянии трех основных мировоззренческих принципов барокко, использовании поэтических приемов, к которым прибегали немецкие лирики XVII века; и метатекстуальный, на котором размышления в романе перекликаются с философскими размышлениями, представленными в немецкой поэзии барокко без их непосредственного цитирования [8].

Таким образом, Д. Кельман играет с представлениями читателя об эпохе. Используя реальных исторических личностей, показывая жизнь простых людей во время войны, и создавая таким образом эффект реальности, Д. Кельман вплетает в свое произведение вымышленные элементы, которые разрушают правдоподобие и которые порой нелегко выявить. В связи с этим возникает вопрос о принадлежности произведения к жанру историографического метаромана.

Примечательно, что в немецкоязычных исследованиях роман «Тиль» часто рассматривается как исторический роман. Про свой роман «Измеряя мир» Д. Кельман сказал: «Она [книга] должна была бы звучать так, будто ее написал серьезный историк, когда он внезапно сошел бы с ума» [47]. Роман «Измеряя мир» также рассматривали как исторический, а сам Д. Кельман возражал против такого определения, отмечая, что «Измеряя мир» – это «роман о современности, действия которого происходят в прошлом» [47]. Этот комментарий можно соотнести и с романом «Тиль».

Элементы вымысла связаны с некоторыми персонажами романа. Изображая А. Кирхера, немецкого ученого, Д. Кельман отходит от исторической реальности и представляет его лжеученым, воплощением фанатизма, суеверий и религиозной нетерпимости. То же касается и Тиля Уленшпигеля, который также является реальным историческим лицом. С этими персонажами связаны присутствующие в романе магические элементы. Кроме того, особое место в романе отведено магическим палиндромам, которыми пользуются Кирхер и отец Тиля и которые действительно работают.

Наряду с реальными историческими лицами в романе фигурирует некий граф Мартин фон Волькенштайн. В главе про графа Д. Кельман даже создает его биографию, а точнее, сам граф пишет свою автобиографию, так что может показаться, будто он, подобно другим героям романа, – реально

существовавшая историческая фигура. Однако этот персонаж является чистым авторским вымыслом. В этой главе Д. Кельман обращается к жанру автобиографии. В автобиографии акцент делается на личной истории автора, а не на происходящих исторических событиях. Кроме того, автобиография допускает использование вымысла, к которому прибегает и герой Д. Кельмана. Тем не менее автобиография предполагает доверительный тон. В «Тиле» же подчеркивается ненадежность рассказываемой графом истории: «*Und genau so war es gewesen, nichts davon hatte er erfunden, obwohl er gerne erfand, wenn seine Erinnerung Lücken hatte, und deren gab es viele, denn all das war, als er davon schrieb, bereits ein Menschenalter her*» [46, S. 184] («*І гэта дакладна так і было, граф нічога не прыдумаў, хоць прыдумляў ахвотна, калі у памяці паўставалі прагалы, а паўставала іх шмат, бо адбывалася ўсё тое, пра што ён пісаў, амаль на людское жыццё даўней*» [16, с. 128]). Помимо этого, примечательным является эпизод, где граф хотел описать последнюю битву войны, однако в итоге получится полностью вымышленный текст, не имеющий никакого отношения к реальным событиям войны. Этот эпизод подчеркивает невозможность достоверного истолкования истории.

Некоторые события в произведениях представлены в разных вариантах. Так, например, остаются неизвестными обстоятельства смерти бродячего артиста, с которым некоторое время странствует Тиль. Читателю в романе Д. Кельмана отведена активная роль: он сам выбирает, в какую из версий, предложенных героями романа, ему верить.

Произведение «Тиль» можно рассматривать как роман о художнике, который является особым вариантом романа воспитания. Тиль Уленшпигель представляет собой своеобразную фигуру художника в широком смысле этого слова. Примечательно, что роман воспитания и роман о художнике зародились в эпоху Просвещения, а Тиль Уленшпигель, как уже отмечалось, обладает чертами просветителя. Являясь художником, Тиль преобразует реальность, а окружающим его талант кажется недоступным: «*Wir begriffen, wie das Leben sein kann für einen, den wirklich tut, was er will, und nichts glaubt, und keinem gehorcht; wie es wäre, so ein Mensch zu sein, begriffen wir, und wir begriffen, dass wir nie solche Menschen sein würden*» [46, S. 20] («*Мы зразумелі, якім можа быць жыццё для таго, хто сапраўды робіць усё, што хоча, ні ўва што не верыць і нікому не падпарадкоўваецца; мы зразумелі, як гэта было – адчуваць сябе такім чалавекам – і што мы самі ніколі не станем такімі людзьмі*» [16, с. 15]). Роман о художнике предполагает историю становления личности художника и, как правило, строится из трех частей: биография души художника, рассказ о его творении и еще одна часть, посвященная дискуссиям о творчестве. Очевидно, что роман о войне не может соответствовать такому построению. В романе присутствуют и другие художники, например, поэт П. Флеминг, кроме того, в

романе цитируется его стихотворение, а также присутствуют рассуждения немецкого поэта об искусстве поэзии. Сам же Тиль к концу произведения постепенно теряет ловкость и навыки, что не характерно для романа о художнике, в котором художник проходит долгий путь становления и к концу истории реализует свой талант в полной мере. В целом очевидно, что «Тиль» не является романом о художнике. Д. Кельман обращается к жанровому коду романа о художнике, изображая исключительную личность – Тиля Уленшпигеля, однако принципы и законы построения жанра нарушаются.

Таким образом, гибридизация жанров является важной составляющей романа Д. Кельмана «Тиль». Писатель задает жанровый код плутовского романа, романа о художнике, историографического метаромана, автобиографии, однако затем нарушает принципы построения того или иного жанра, так что получается, что заданный жанровый код не реализуется. Гибридизация жанров становится проявлением метафигиональной природы романа «Тиль»: она позволяет Д. Кельману нарушать устоявшиеся условности и каноны и ставить под сомнение реальность.

ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ

В романах Д. Кельмана «Слава» и «Тиль» присутствуют сигналы метафигциональности, демонстрирующие созданность, вымышленность художественного произведения.

Метафигциональная природа романа «Слава» ярче всего выявляется на уровне организации нарратива. В романе представлен полинарратив. В историях используются разные нарративные стратегии, чередуются точки зрения, в результате чего стиль историй тоже отличается, что работает на нарушение эффекта правдоподобия. Одной из ключевых тем романа становится проблема создания художественного текста, то есть метаповествование. В романе используются нарративные металеписы, которые представляют собой вторжение нарратора в диегетический мир или вторжение диегетических персонажей в метадиегетический мир. В результате в романе возникают метакомментарии, то есть комментарии по поводу самого процесса создания произведения, которые часто носят иронический характер. Кроме того, нарративные металеписы обнажают вымышленную природу художественного произведения.

Метафигциональную природу романа «Тиль» раскрывают авторские стратегии гибридизации жанров. В романе задаются разные жанровые коды: плутовского романа, романа о художнике, историографического метаромана, автобиографии. Однако задавая тот или иной жанровый код, Д. Кельман нарушает принципы построения жанра, так что жанровый код не реализуется. В результате обращение к разным жанровым кодам представляет собой пародирование того или иного жанра. Жанровая гибридизация позволяет нарушить устоявшиеся в литературе условности и каноны, поставив под сомнение реальность. Кроме того, гибридизация жанров дает возможность отразить неоднозначное восприятие истории как фрагментарной и многовариантной картины прошлого.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Художественное произведение содержит в себе элементы реальности и вымысла. Вымысел выступает в качестве институтирующей черты художественной литературы. Концепция мимесиса, разработанная Платоном и Аристотелем, является первой теорией, освещающей проблему границ реальности и вымысла в произведении. Платон понимает мимесис как подражание подражанию. Художественное произведение, таким образом, является подражанием третьей степени. Концепция мимесиса у Аристотеля предполагает участие творческого воображения, в связи с чем сближается с современным пониманием вымысла. В современном литературоведении вымысел в художественном тексте становится объектом исследования Ж. Женетта, В. Шмида, Цв. Тодорова, в работах которых разработана категория фикциональности. Фикциональность выступает в качестве важнейшей категории литературы. Художественное произведение не является ни истинным, ни ложным, представляя собой вымысел без отрицательного характера. В произведении автор конструирует фиктивный мир, то есть мир, созданный воображением писателя через апелляцию к реальности, благодаря «носителям» фикциональности: хронотопу, сюжету, композиции, персонажам и нарративу. Каждый элемент, даже если он соотносится с реальным местом, временем или персонажем, входя в мир художественного произведения, становится фиктивным.

2. Для литературного процесса рубежа XX–XXI веков характерна активизация различных форм условности, что обуславливает развитие в литературе таких методов и направлений, как магический реализм, постмодернизм, историографическая метапроза. Магический реализм представляет собой художественный метод, который предполагает вплетение в реальную картину мира вымышленных элементов, которые воспринимаются как часть реальности. В литературе постмодернизма стираются границы между реальностью и вымыслом, что достигается благодаря игре с симулякрами, использованию авторской маски, пародии и самопародии, фрагментарности и нелинейности повествования. Историографическая метапроза, представленная жанром историографического метаромана, возникает в рамках литературы постмодернизма. В ней высказывается идея о невозможности познания прошлого и единственно возможного истолкования истории. Вместо этого в историографической метапрозе представлены многочисленные возможные варианты истории. Творчество немецкого и австрийского писателя Даниэля Кельмана вписывается в контекст литературы рубежа XX–XXI веков, для которой характерен повышенный интерес к вопросу о соотношении реальности и вымысла в художественном произведении. Проза Д. Кельмана отмечена

влиянием латиноамериканского магического реализма, в контексте которого принято рассматривать произведения писателя. Однако сам Д. Кельман, определяет свою прозу как «ломаный реализм» (нем. «*gebrochener Realismus*»). «Ломаный реализм» предполагает вплетение в реалистическую картину мира вымышленных элементов, нарушающих правдоподобие и создающих «разломы» в реальности. Герои в прозе Д. Кельмана часто находятся между жизнью и смертью, реальностью и сном. При этом они испытывают и отчужденность от самих себя. Помимо проблемы соотношения реальности и вымысла, темы идентичности и смерти, важной темой в творчестве Д. Кельмана является проблема метаповествования.

3. Для романов Д. Кельмана характерен отказ от традиционных принципов конструирования художественной реальности, направленных на создание эффекта правдоподобия. Романы «Слава» и «Тиль» разделены на несколько частей, которые на первый взгляд не связаны между собой. Однако разными способами в романах достигается единство. Центральной темой романа «Слава» является проблема утраты человеком идентичности, которая позволяет затронуть вопрос о границах реальности и вымысла: персонажи теряют свою идентичность, примеряют на себя идентичность другого или страдают от раздвоенной идентичности, ощущая, как теряют связь с реальностью. В романе «Тиль» связующим звеном является персонаж по имени Тиль Уленшпигель, с образом которого связаны многие вымышленные элементы романа. Сюжеты, которые Д. Кельман заимствует из народной книги о Тиле Уленшпигеле, утрачивают присущую им комичность и получают новое звучание, удачно вписываясь в роман о войне. Незаметно внося «разломы» в реальность и совмещая реальные исторические события с нарушающим правдоподобие вымыслом, Д. Кельман вплетает в свое произведение элементы «ломаного» реализма. Время и пространство в романах «Слава» и «Тиль» отличаются фрагментарностью и нелинейностью. Время в романах протекает не хронологически, а пространство разобщено. Это нарушает правдоподобие в романах и демонстрирует вымышленность художественного произведения. В романе «Слава» большая важная роль отведена пространству. В романе представлено несколько пространств: символические пространства Запада и Востока, противопоставляемые друг другу по уровню развития технологий, пространство реальной действительности, пространство виртуальной реальности, пространство художественного текста. Персонажи разных историй существуют одновременно в нескольких пересекающихся и связанных друг с другом пространствах: в пространстве реальной действительности и в виртуальной реальности или же в пространстве реальной действительности и мире художественного текста. Герои не довольны своим существованием в реальном мире и поэтому обращаются к пространству виртуальной реальности,

которая позволяет им изменить собственную идентичность и прожить другую жизнь. Вместе с идентичностью герои романа теряют связь с реальностью. В романе «Тиль» ключевой становится категория времени, что обусловлено контекстом военных событий. Нелинейное время позволяет отразить хаотичность, характерную для войны.

4. На уровне организации нарратива в романе «Слава» ярче всего проявляется проблема соотношения реального и вымышленного в художественном произведении. В каждой из девяти историй романа используются разные нарративные стратегии, повествование в них ведется от лица разных персонажей, что отражается и на стиле историй. Кроме того, в романе представлены случаи нарративного металеписа, когда нарратор вторгается в диегетический мир или диегетические персонажи вторгаются в метадиегетический мир. Многочисленные метакомментарии к тексту, нарративный металепис, смена точек зрения и стиля в историях выступают в качестве сигналов метафикциональности, демонстрируя созданность, вымышленность романа.

5. Для романа «Тиль» характерна гибридизация жанров, раскрывающая метафикциональную природу романа. В романе задаются разные жанровые коды: плутовского романа, что проявляется в персонаже по имени Тиль Уленшпигель, который близок к фигуре пикаро; романа о художнике, представляющего Тиля Уленшпигеля как художника, обладающего исключительным талантом; историографического метаромана, в котором подчеркивается текстуальность истории; автобиографии, изображающей историю вымышленного графа. Однако задавая тот или иной жанровый код, Д. Кельман нарушает принципы построения жанра, в результате чего получается, что заданный код не реализуется. Обращение к разным жанровым кодам представляет собой пародирование того или иного жанра. Жанровая гибридизация позволяет Д. Кельману нарушать устоявшиеся в литературе условности и каноны и поставить под сомнение реальность, а также отразить лишенное целостности восприятие исторического прошлого.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 184 с.
2. Ауэрбах, Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – М.-СПб. : Университетская книга, 2000. – 511 с.
3. Барт, Р. Дискурс истории. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт. – М., 2003. – с. 427–441.
4. Барт, Р. Эффект реальности / Р. Барт // Избранные работы : Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – с. 392–400.
5. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
6. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр. – Режим доступа: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml. – Дата доступа: 12.12.2022.
7. Голенко, Ж. А. Феномен «молодежного сознания» как «стилеобразующий фактор» в прозе рубежа XX–XXI веков «стилеобразующий фактор» в прозе рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Ж. А. Голенко ; Моск. пед. гос. ун-т. – М, 2010. – 23 с.
8. Гронская, В. Ч. Рэцэпцыя паэзіі нямецкага барока ў рамане Даниэля Кельмана «Тыль». – Мінск : Весці БДПУ. Серыя 1, 2020. – С. 76–80.
9. Даниленко, И. В. Французский историографический метароман : дис. ... канд. фил. наук : 10.01.03 / И. В. Даниленко ; БГУ. – Минск, 2021. – 160 с.
10. Женетт, Ж. Фигуры / Ж. Женетт. В 2 тт. Т. 1–2. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
11. Жиличева, Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа / Г. А. Жиличева. – Москва, 2015. – 429 с.
12. Изер, В. Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте / В. Изер // Немецкое философское литературоведение наших дней. – СПб., 2001. – С. 186–216.
13. Казакова, Ю. К. Творчество Даниэля Кельмана в контексте немецкоязычной литературы конца XX – начала XXI вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ю. К. Казакова ; Казанский (Приволжский) федер. ун-т. – Казань, 2015. – 22 с.

14. Калиновская, А. Ю. Способы достижения эквивалентности перевода эллиптических предложений в русском и немецком языках : дис.... канд. филол. наук : 10.02.20 / А. Ю. Калиновская. – Москва, 2011. – 200 с.
15. Кар, Д. История, художественная литература и человеческое время [Электронный ресурс] / Д. Кар // Философия и общество. Выпуск №1(61). – 2011. – Режим доступа: <http://www.socionauki.ru/journal/articles/131881/>. – Дата доступа: 09.04.2023.
16. Кельман, Д. Тыль. Пер. з ням. В. Гронскай / Д. Кельман. Мінск : А. М. Я нушкевіч, 2020. – 332 с.
17. Кельман, Д. Слава. Пер. с нем. Т. Зборовской [Электронный ресурс] / Д. Кельман. – Режим доступа: <http://loveread.ec/contents.php?id=78260>. – Дата доступа: 09.02.2023.
18. Ковтун, Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века / Е. Н. Ковтун. – М. : Высшая школа, 2008. – 408 с.
19. Компаньон, А. Демон теории. Литература и здравый смысл / А. Компаньон. – М. : Издательство имени Сабашниковых, 2001. – 336 с.
20. Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. – М., 1967.
21. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1975. – 776 с.
22. Михайлов, А. Д., Занд, М. И. Плуттовской роман // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke5/ke5-8061.htm?cmd=p&istext=1>. – Дата доступа: 28.02.2023.
23. Пахсарьян, Н. Т. Реальность – текст – литература – реализм: динамика взаимодействия / Н. Т. Пахсарьян // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9 : Филол. – 2006. – № 2. – с. 66–76.
24. Первушина, Л. В. Жанровая гибридизация как способ мышления в творчестве писателей славянской эмиграции в США. – Минск : МГЛУ, 2020.
25. Платон. Государство [Электронный ресурс] / Платон. – Режим доступа: <https://classics.nsu.ru/bibliotheca/plato01/gos01.htm>. – Дата доступа: 10.12.2022.
26. Потёмина, М. С. Метаповествование в романе Даниэля Кельмана «Слава» [Электронный ресурс] / М. С. Потёмина. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/metapovestvovanie-v-romane-danielya-kelmana-slava>. – Дата доступа: 15.04.2023.
27. Рикёр, П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / П. Рикёр. – М. : СПб. : Университетская книга, 1998. – 313 с.
28. Руднев, В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста / В. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 432 с.
29. Серль, Дж. Логический статус художественного дискурса [Электронный ресурс] / Дж. Серль. – Режим доступа:

https://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_04.htm. – Дата доступа: 14.12.2022.

30. Скоропанова, И. Мини-словарь постмодернистской терминологии [Электронный ресурс] / И. Скоропанова. – Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_141. – Дата доступа: 12.12.2022.

31. Тодоров, Цв. Понятие литературы / Цв. Тодоров. – М., 1983. – с. 355–369.

32. Фреге, Г. Мысль: логическое исследование / Г. Фреге [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kant.narod.ru/frege.htm>. – Дата доступа: 18.12.2022.

33. Хатчен, Л. Историографическая метапроза: пародийность и интертекстуальность истории [Электронный ресурс] / Л. Хатчен // Михаил Гефтер. – Режим доступа: <http://gefeter.ru/archive/8455>. – Дата доступа: 14.11.2022.

34. Чугунов, Д. А. Немецкая литература 1990-х годов: основные тенденции развития : дис. ... доктора филол. наук : 10.01.03 / Д. А. Чугунов ; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2006. – 413 с.

35. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

36. Anderson, M. M. Der vermessende Erzähler. Mathematische Geheimnisse bei Daniel Kehlmann / M. M. Anderson. – München : Richard Boorberg Verlag, 2008. – 177 S.

37. Bichler, K. Selbstinszenierung im literarischen Feld Österreichs. Daniel Kehlmann und seine mediale Inszenierung im Bordieu'schen Feld / K. Bichler. – Frankfurt am Main : Peter Lang Verlag, 2013. – 140 S.

38. Bowers, M. A. Magic(al) realism / M. A. Bowers. – London : Routledge, 2004. – 164 p.

39. Cohn, D. Metalepszis és mise en abyme. Thomka, Beáta (Hrsg.) : Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás / D. Cohn. – Budapest : Kijárat Kiadó, 2007. – S. 113–122.

40. Gasser, M. Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis / M. Gasser. – Göttingen : Wallstein Verlag, 2009. – 159 S.

41. Guillén, C. Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken / C. Guillén. – Darmstadt, 1969.

42. Günter, W. L. Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft / W. L. Günter. – Tübingen/Basel: Erdmann, 1970. – 617 S.

43. Holtforth, R. G. Das 18. Jahrhundert war eine tolle Zeit. Interview mit Daniel Kehlmann [Электронный ресурс] / R. G. Holtforth. – Режим доступа:

www.amazon.de/gp/feature.html?ie=UTF8&docId=594143. – Дата доступа: 10.12.2022.

44. Hussein, N. Daniel Kehlmanns experimentelle Raumgestaltung in seinem Werk «Ruhm. Ein Roman in neuen Geschichten» [Электронный ресурс] / N. Hussein. – Режим доступа: https://kgs.journals.ekb.eg/article_105980_eec5590d1dbd25401089beff875a288f.pdf – Дата доступа: 17.05.2023.

45. Kalužíková, M. Auf den Spuren von magischen Realismus in Romanen von Daniel Kehlmann / M. Kalužíková. – Brno, 2014. – 63 S.

46. Kehlmann, D. Tyll / D. Kehlmann. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Verlag, 2017. – 475 S.

47. Kehlmann, D. Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker [Электронный ресурс] / D. Kehlmann. – Режим доступа: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/bucherfolg-ich-wollte-schreiben-wie-ein-verrueckt-gewordener-historiker-1304944.html>. – Дата доступа: 10.03.2023.

48. Kehlmann, D. Lob: Über Literatur / D. Kehlmann. – Hamburg : Rowohlt, 2010. – 192 S.

49. Kehlmann, D. Diese sehr ernsten Scherze : Poetikvorlesungen / D. Kehlmann. – Göttingen : 1. Aufl. Wallstein, 2007. – 43 S.

50. Kehlmann, D. Requiem für einen Hund / D. Kehlmann, S. Kleinschmidt. – Hamburg: Rowohlt, 2010. – 128 S.

51. Kehlmann, D. Ruhm [Электронный ресурс] / D. Kehlmann. – Режим доступа: https://archive.org/stream/DanielKehlmannRuhmEinRomanInNeunGesch/Daniel_Kehlmann_-_Ruhm_Ein_Roman_in_neun_Gesch_djvu.txt. – Дата доступа: 05.06.2023.

52. Lüdke, M. Eigentlich geht es nur um den Zufall. «Beerholms Vorstellung» und seine keineswegs vergeblichen Schritte auf dem Weg zur Aufklärung / M. Lüdke. – München, 2008. – S. 45–54.

53. Malmgren, C. D. Fictional space in the modernist and postmodernist American novel / C. D. Malmgren. – Lewisburg, 1985. – 240 p.

54. Nickel, G. Daniel Kehlmanns Die Vermessung der Welt. Materialien, Dokumente, Interpretationen / G. Nickel. – Reinbek : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009. – S. 224

55. Oberreitner, B. Gebrochen realistisches Erzählen in der österreichischen Literatur seit 1995 [Электронный ресурс] / B. Oberreitner. – Режим доступа: <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/246283/full.pdf>. – Дата доступа: 02.05.2023.

56. Preusser, H.-P. Zur Typologie der Zivilisationskritik. Was aus Daniel Kehlmanns Roman «Die Vermessung der Welt» einen Bestseller werden ließ H.-P. Preusser. – München : Heinz Ludwig Arnold, 2008. – S.73–85.

57. Reszler, V. Daniel Kehlmanns Roman «Ruhm» im Kontext seines Gesamtwerkes [Электронный ресурс] / V. Reszler. – Режим доступа: <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/212824?originalFilename=true>. – Дата доступа: 08.04.2023.
58. Rickes, J. Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur / J. Rickes. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2012. – 144 S.
59. Scholz, G. Zeitgemäße Betrachtungen: Zur Wahrnehmung von Gegenwart und Geschichte in Felicitas Hoppes Johanna und Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt» / G. Scholz. – Innsbruck; Wien; Bozen: StudienVerl., 2012. – 106 S.
60. Tranacher, J. Geniekonzepte bei Daniel Kehlmann / J. Tranacher. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2018. – 304 S.
61. Zeyringer, K. Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns Gebrochenem Realismus / K. Zeyringer. – München : Richard Boorberg Verlag, 2008.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ МАГИСТРАНТА

1. Овчинникова, О. А. Особенности шванковского поворота в народной книге о Тиле Уленшпигеле // *Juventus in litteratura*: материалы 77-й научной конференции студентов, магистрантов и аспирантов БГУ, Минск, 22 апреля 2020 г. / БГУ, филологический фак., кафедра зарубежной литературы; [под ред. М. С. Коржевской]. – Минск: БГУ, 2020. – С. 102–106. – Режим доступа: https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/245007/1/Juventus_in_litteratura.pdf.

2. Овчинникова, О. А. Рецепция образа Тиля Уленшпигеля в романе Даниэля Кельмана «Тиль» // Шабловские чтения студентов, магистрантов, аспирантов. Минск, филологический факультет, 17–21 декабря 2021 г. Вып. 1 / БГУ, филологический фак., кафедра зарубежной литературы; [под ред. М. С. Коржевской]. – Минск: БГУ, 2021. – С. 147–153. Режим – доступа: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/291904>.

3. Овчинникова, О. А. Черты магического реализма в романе Даниэля Кельмана «Тиль» // *Juventus in litteratura*: материалы 79-й научной конференции студентов, магистрантов и аспирантов БГУ, Минск: БГУ, 11 мая 2022. / БГУ, филологический фак., кафедра зарубежной литературы; [под ред. М. С. Коржевской]. – Минск: БГУ, 2022. – С. 18–23. – Режим доступа: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/297607>.

4. Овчинникова, О. А. Исторический факт и художественный вымысел в романе Даниэля Кельмана «Тиль» // I Международная научная конференция «Романо-германские литературы: традиции и современность». – Минск: БГУ (17 – 18 ноября 2022 г.) (в печати).

5. Овчинникова, О. А. Специфика нарратива в романе Даниэля Кельмана «Слава» / О. А. Овчинникова // II Шабловские чтения (в печати).

6. Овчинникова, О. А. Гибридизация жанров в романе Даниэля Кельмана «Тиль» / О. А. Овчинникова // VII Рэспубліканская навукова-практычная канферэнцыя маладых вучоных «Мова і літаратура ў XXI стагоддзі: актуальныя аспекты даследавання» (в печати).

7. Овчинникова, О. А. Сюжэтна-кампазіцыйныя асаблівасці раманаў Даніэля Кельмана «Слава» і «Тыль» / О. А. Овчинникова // Беларуская літаратура ў сусветным кантэксце (в печати).