

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ПРОЗА ХХІ ВЕКА: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОРИЕНТИРЫ»

29–30 сентября 2025 г.

(Центр германистики Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, кафедра немецкой филологии Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королёва, кафедра русской и зарубежной литературы факультета русской филологии Государственного университета просвещения, кафедра зарубежной филологии и прикладной лингвистики Тамбовского государственного университета имени Г.Р. Державина, кафедра истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета, кафедра теории и практики перевода Гуманитарно-педагогического института Тольяттинского государственного университета).

На обсуждение вынесены актуальные вопросы в области исследования новейшей немецкоязычной прозы ХХІ века, в том числе, главные проблемно-тематические константы и художественные стратегии, основные научно-методологические подходы в изучении творчества писателей старшего поколения и молодых авторов с точки зрения связи с традицией, актуальности, эстетической и общественной значимости и востребованности как в немецкоязычном, так и иноязычном культурном пространстве.

Цель конференции – познакомить научную общественность с новыми исследованиями российских германистов по заявленной теме, подвести некоторые предварительные итоги ее разработки, наметить перспективы ее дальнейшего изучения, результатом которого может стать создание всеобъемлющей картины бытования повествовательной художественной прозы в Германии первой четверти ХХІ в.

Основное внимание предлагается сосредоточить на анализе новых художественных явлений, их научной интерпретации, художественной рецепции, а также особенностей восприятия в социокультурном пространстве Германии и других (прежде всего немецкоязычных) стран, а также в России.

Направления работы конференции:

- Основные тенденции творческих поисков современных писателей;
- Исследовательская оптика: авторские стратегии (жанровые приоритеты), формы литературной критики и читательской рецепции в мультимедийной эстетической реальности;

- Особенности интерпретации классической литературы;
- Литературные формы репрезентации травматической памяти (военное, социалистическое прошлое и др.);
- Nachwendeliteratur в новой историко-эстетической реальности XXI века;
- Альтернативно-историческая проза как художественная манифестация прошлого;
- Утопия и антиутопия: новые формы и смыслы;
- Общечеловеческое и национальное: в поисках самоидентичности.
- Представлены как обзорные доклады, посвященные особенностям бытования этого литературного рода, так и прослеживающие эволюцию отдельных жанров, позволяющие выявить основные тенденции их развития, актуальность, связь с традицией, эстетическую и общественную значимость и востребованность рассматриваемых художественных явлений в тесной связи с историко-культурным и социальным контекстами эпохи, с учетом включенности немецкой художественной прозы в мировой литературный процесс.

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

I. ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ ПРИОРИТЕТЫ СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ

(Т.В. Кудрявцева, Г.Г. Ишимбаева, Г.В. Кучумова, Т.А. Шарыпина, Н.З. Гаевская, О.А. Дронова, Ю.Л. Цветков, Н.В. Барабанова, Н.А. Гриднева, Е.А. Иванова, Е.В. Беспалова, А.В. Белобратов, Д.А. Чугунов, Ю.В. Красовицкая, О.В. Пахомова, Г.Р. Годжаева, Т.В. Кудрявцева)

Т.В. Кудрявцева

О НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОМ ПРОЕКТЕ «НЕМЕЦКАЯ ПРОЗА XXI ВЕКА: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОРИЕНТИРЫ»

Ключевые слова: литературный процесс в Германии, литературное пространство, литературное направление, художественная проза, проблематика, поэтика, литературная традиция и новаторство, литературный канон, национальная идентичность, литературные связи, рецепция, системно-комплексный подход, историко-культурный контекст, социальный контекст.

Доклад знакомит с новыми исследованиями российских германистов в области немецкоязычной художественной прозы XXI в. Подводятся первые итоги работы по заявленной теме в рамках проекта «Немецкоязычная проза XXI века», инициированного Центром германистики Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, намечаются перспективы реализации намеченных целей и задач, в частности, обосновывается необходимость сужения объекта исследования на данном этапе анализом собственно немецкой (германской) литературы. Отмечается, что новейшая немецкая проза изучена неравномерно и требуется более пристальное рассмотрение этого литературного рода. Цель исследования видится в создании всеобъемлющей картины бытования повествовательной художественной прозы в Германии первой четверти XXI в. Подчеркивается, что системно-комплексный подход к изучению материала позволит систематизировать уже имеющиеся знания и закрыть существующие лакуны в изучении академической наукой этого сегмента литературного пространства, выявить основные тенденции развития прозаических жанров, степень включенности немецкой художественной прозы в мировой литературный процесс. Обращается внимание на то, что анализ будет проводиться с учетом актуальности, связи с традицией, эстетической и общественной значимости и востребованности рассматриваемых художественных явлений, в тесной связи с историко-культурным и социальным контекстами, в которых протекает литературный процесс. Принимается во внимание обусловленность актуальности темы, помимо научной составляющей, спецификой современной геополитической ситуации. Ее отражение в немецкой литературе представляет несомненный интерес в условиях изменившегося характера взаимоотношений Германии и России. Изучение новых политико-социальных тенденций в повествовательной прозе Германии и характере рецепции таких тенденций в России является важным для выстраивания межкультурного диалога.

Предусматривается, что исследование в полном объеме будет учитывать итоги развития отечественной и зарубежной германистики первых десятилетий XXI в. Представленный в докладе материал дает представление об основных научно-методологических подходах исследователей к изучению современного литературного процесса и может быть полезен для историков и теоретиков литературы, лингвистов, переводчиков и культурологов.

Сведения об авторе: Тамара Викторовна Кудрявцева – д.ф.н., г.н.с. Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ РАН, e-mail: muchina@yandex.ru

Г.Г. Ишимбаева

Ключевые слова: Оливер Пётч, Фауст, энтелехия

Энтелехия – ключевое понятие натурфилософии Аристотеля («Метафизика», «О душе»), которое интерпретируется во многих философских парадигмах (Г.В. Лейбниц, И.В. Гёте, В. Дильтей, Г.Г. Шпет, П.А. Флоренский, Э. Гуссерль, Н.О. Лосский, В.Н. Ильин, А.Ф. Лосев и др.) и означает то активное начало, которое обуславливает переход от потенциально возможного к осуществленности, т.е. процесс реализации возможного, энергию становления, деятельность.

Фаустовский сюжет уже с момента своего возникновения несет в себе идею энтелехии героя, который стремится к самоосуществлению, к Самости как эйдосу. Энтелехия в качестве инструмента методологического анализа образа Фауста, созданного немецким писателем О. Пётчем (Oliver Pötzsch, р. 1970) в романе «Der Spielmann» (2018), позволяет раскрыть цели как источники и необоримые двигатели его самодвижения. Осознание действительного и потенциального побуждает Фауста к действию, которое вызывает тревогу и экзистенциальную вину, что приводит к осознанию своего жизненного пути и к волеизъявлению.

Внутренний порыв героя к абсолютному, метаисторическому, энергия тяготения сущего к форме воспроизводятся в традиционном фаустовском сюжете постоянно, принимая разные формы. В романе Пётча эта проблема исследуется в рамках полижанрового нарратива, раскрываясь в художественной картине мира эпохи, в форме онтологических представлений изображенного исторического периода, в знаковых системах.

Синтезируя шписовский и гётевский протосюжеты, Пётч создает фаустовскую модификацию исторического романа, романа воспитания и романа образования о формировании индивидуальности в широком философско-нравственном смысле. В сюжете о становлении человека, который с детства стремится к бесконечному миропостижению и не боится запретных знаний, используется мотив инициации в качестве структурного элемента архетипа борьбы со злом. При этом основополагающая мифологема фаустовского сюжета, продажа человеком души дьяволу во имя каких-либо целей, претерпевает в романе Пётча серьезные изменения, что связано с используемым им жанром конспирологического романа.

Суть существования и отношения Фауста Пётча к миру, его стремление преодолеть стереотипы и шаблоны мышления, синтезировать рациональное и иррациональное раскрываются через топос игры, которая на страницах романа раскрывается в буквальном, метафорическом и аксиологическом смыслах и определяет специфику «Шпильмана» как авантюрного романа дороги.

Таким образом Пётч раскрывает энтелехию Фауста, который осуществляет то, что в нем было потенциально заложено.

Сведения об авторе: Галина Григорьевна Ишимбаева – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской, зарубежной литературы и издательского дела Уфимского университета науки и технологий, e-mail: galgrig7@list.ru

Г.В. Кучумова

ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВОЕННОГО ПРОШЛОГО В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОМ РОМАНЕ ПОСЛЕ 2000 г.

Ключевые слова: мемориальная парадигма, литература воспоминаний, нацистское прошлое Германии, немецкоязычный роман после 2000, литературная репрезентация, немецкий язык.

В актуальных гуманитарных исследованиях в рамках одного из самого динамично развивающегося междисциплинарного направления *memory studies* сохраняется повышенное внимание к исследованию военного прошлого Германии. Ключевую роль в меморизации военного прошлого играет литература, формирующая коллективную память через художественные образы, документальные свидетельства, графические нарративы. Литературное представление памяти о нацистском прошлом Германии оформляется в разных жанровых формах – документальная хроника; художественная проза, современная поэзия памяти, драматургические произведения, современные медиаформы (графические романы и комиксы, блоги, *digital*-проекты, а также автофикшн).

В поле нашего исследования – немецкоязычный роман после 2000 г., открывающий новую фазу осмысления военного прошлого поколением внуков. Дистанцированность по отношению к событиям нацистского прошлого усиливает интерес молодых авторов в их попытках сюжетного оформления военного опыта, монополизированного писателями старшего поколения. Современные авторы в силу естественных причин воспринимают военное прошлое, скорее, как систему культурных знаков, «означающих», лишь указывающих на «означаемое», и конструируют историческое прошлое в своих нарративах как *Vergangenheit aus zweiter Hand*. При описании событий Второй мировой войны они оперируют культурно считываемыми и узнаваемыми культурными знаками. Так, распространенная в современном и социокультурном пространстве метафора Освенцима превращается в универсальное «означающее» (*default signifier*), которое невозможно интериоризировать, ввести в пространство внутреннего опыта человека. Указанная метафора позволяет лишь опознавать след от этой травмы, который

как «означающее» вводится в область символизации и о нем можно уже говорить.

В немецкоязычной литературе после 2000 года исследователи отмечают *memory boom*: рождение «из духа времени» «литературы воспоминаний» *Erinnerungsliteratur*, отражающей динамику межпоколенческой памяти (отцы/дети/внуки) в семейных историях и биографии писателя. Стремительно изменяющаяся информационная и медийная среда во многом определяют специфику культурной памяти сегодня. Вслед за автором концепции «места памяти» (Пьер Нора) укажем на новую организацию памяти в новой информационно-цифровой среде и, соответственно, на новые формы литературной репрезентации военного прошлого. Временная природа события прошлого превращается в пространственные формы – места памяти (архивы, военные дневники, письма с фронта, семейные фотоальбомы и др.), которые, являясь для писателя инструментом создания новых смыслов, становятся способом художественного высказывания либо его формой.

Субъективное измерение, вошедшее в современную культуру воспоминаний, далеко не всегда совпадает с исторической правдой. Реконструкция прошлого в романах современных авторов может стать продуктом произвола авторского сознания. Молодому поколению писателей в поисках «новой достоверности» приходится реконструировать историю страны, семьи и личную историю через архивы, фотодокументы, различные медийные источники, поскольку живой канал трансляции прошлого безвозвратно утерян.

Так, в романе-притче Катарины Хакер (Hacker Katharina, p.1967) «Смотритель бассейна» (*Der Bademeister*, 2000) знаки второй мировой войны становятся определенным способом осмысления, меморизации, перекодирования более поздних по времени событий (ГДР, «вторая диктатура», 1949-1989, Объединение Германии).

Подробно рассматривается роман Арно Гайгера (Arno Geiger, p. 1968) «У нас все хорошо» (*Es geht uns gut*, 2005). Здесь обращение к жанровой форме семейного романа (*Familienroman*) показывает внимание писателя к истории отдельного человека и его встроенности в большую историю, интерес к семейным архивам и документам того времени как к бесценному ресурсу, обладающему богатым интерпретационным потенциалом.

Тема травмирующего раскола «отцы/дети», когда в семье замалчивается причастность родителей к преступлениям нацизма, раскрывается, например, в романе Аннетте Хесс (Annette Hess, p.1967) «Немецкий дом» (*Deutsches Haus*, 2018). Автор в деталях воспроизводит гнетущую атмосферу вытеснения и забвения нацистского прошлого в послевоенной жизни немецких обывателей.

В докладе рассматриваются также *post memory*-нарративы, графически воспроизводящие постепенное исчезновение реальности нацистской Германии из опыта человека XXI века. Графические романы предлагают современному читателю, привыкшему к визуальному восприятию, сложные визуальные и

вербальные описания нацистских медицинских экспериментов и убийства детей Геббельса (роман Ulli Lust: Marcel Beyer: *Flughunde*, 2013), события Хрустальной ночи Рейха (Barbara Yelin: *Irmina*, 2014), семейной трагедии (Volker Reiche: *Kiesgrubennacht*, 2013).

Сведения об авторе: Галина Васильевна Кучумова – д.ф.н., профессор кафедры немецкой филологии, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, gal-kuchumova@mail.ru

Т.А. Шарытина

ПРОБЛЕМА ПАМЯТИ И САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В РОМАНЕ МАКСИМА ЛЕО «ГЕРОЙ СО СТАНЦИИ ФРИДРИХШТРАССЕ» В КОНТЕКСТЕ “NACHWENDELITERATUR”

Ключевые слова: остальгия, память, самоидентификация, «Ossi» и «Wessi», Wendeliteratur, эпоха «поворота», Nachwendeliteratur, Post-Wende-Literatur, эпоха «после поворота»

Немецкая культура остро отреагировала на события 1989–1990 гг. Не случайно в литературоведении произведения, посвященные смене эпох в Германии, объединяют понятием «Wendeliteratur», ключевым в которой становится образ ГДР. Он появляется в многочисленных художественных текстах объединенной Германии, центральной темой которых становится проблема самоидентификации восточных немцев. Характерно, что впервые этот термин в политическом ракурсе использовал Эгон Кренц в своей телевизионной речи о «смене курса», когда 17 октября 1989 г. он становится председателем Госсовета ГДР вместо Эриха Хонеккера: «Wir werden eine Wende einleiten» («Мы инициируем поворот»). Анализируя труды немецких исследователей, пытающихся определить критерии литературы «поворота», следует отметить определенную эволюцию в проблемном поле этого культурного явления. Так, если М. Кауфман в статье «Поворот и воссоединение: два слова делают историю» (1994) констатирует, что термин «Wende» связывается скорее с эффектом скептицизма и неопределенности, чем с положительной коннотацией, то спустя двадцать лет после Объединения образ Восточной Германии воссоздаётся в несколько иной тональности, требующей уточнения самого жанра таких произведений. В трудах самих немецких исследователей мы встречаем такие модификации термина, как «Post-Wende-Literatur», «Nachwendeliteratur» («литература после поворота»), «литература после воссоединения», «Post-DDR-Literatur» (««пост-ГДР-литература»). Среди отечественных учёных вопрос этот рассматривается в исследованиях М.С.

Потёмной и М. Бурхановой. Можно сказать, что, по крайней мере для «Ossi», произошедшее весьма противоречиво: ощущение сиротства, потери родины становится доминирующим в прозаических произведениях даже спустя 35 лет после Объединения. Одной из центральных во многих из них становится тема утраты памяти, связанная с ощущением «Ossi» ущербности своей самоидентификации в новом политическом, общественном и культурном пространстве. Как точно отмечает М. Бурханова, для «Ossi», немцев ГДР, осмысление объединения принимает «экзистенциальный» характер и открывшиеся им новые перспективы не заменили им исчезающего прошлого и уходящей в никуда исторической памяти, о чём и даёт возможность вспомнить Nachwendeliteratur. Так один из героев романа Бернхарда Шлинка «Внучка» очень точно констатирует: «ГДР никогда не будет страной, о которой мечтали. Ее больше нет. Те, что остались, не могут больше радоваться за нее, те, что уехали, не могут больше в нее вернуться. Их изгнание не будет иметь конца. Отсюда эта пустота. И страна, и мечта утрачены навсегда» [Пер. – Р.С. Эйвадис <https://www.rulit.me/books/vnuchka-litres-read-792886-1.html>]. Эволюция в осмыслении политических и культурных последствий «поворота» весьма ощутима в художественном творчестве объединенной страны. Образ Восточная Германия в произведениях авторов последних лет, в отличие от критической его оценки в начале эпохи «поворота», приобретает «остальгический», а затем нейтральный характер. Остальгия – психология памяти как культурный феномен самоидентификации, актуализацию которой связывают с именем немецкого артиста Уве Штаймле, выступившего с программой Ostalgie. Процесс этот очевиден также на примере творческой эволюции одного писателя – Максима Лео — журналиста и сценариста, родом из Восточного Берлина (1970). Автор нескольких привлёкших внимание европейской общественности книг, из которых особо выделяется «Haltet euer Herz bereit: eine ostdeutsche Familiengeschichte» («Держи свое сердце наготове: история восточногерманской семьи»), получившей в 2011 г. Европейскую книжную премию (European Book Prize). Автобиографическая книга «История восточногерманской семьи» исследует жизнь нескольких поколений на протяжении шестидесяти лет. Среди родных Макса Лео, кстати, внука немецкого коммуниста-антифашиста Герхарда Лео, были активные участники Сопротивления, националисты и социалисты, коммунисты. Автор восстанавливает память прошлого, помогающую понять, как в конечном итоге все они оказались в Восточной Германии. Проблема исторической и субъективной памяти становится ведущей и в романе «Герой со станции Фридрихштрассе» («Der Held vom Bahnhof Friedrichstrasse», 2023). В книге автор передаёт историю обычного человека в контексте восприятия современниками глобального исторического события – падения Берлинской Стены. В увлекательной форме и ироничном стиле на примере незаметной банальной личной судьбы Михаэля Хартунга, бывшего стрелочника и владельца убыточной видеотеки, Максим Лео показывает процесс рождения

ложного героического политического мифа, предлагая осмыслить то, как создаётся историческая память и каким образом трансформация событий помогает в создании ложного героического мифа. Автор поднимает проблему политических мифов и влияния лжи на их формирование, а также анализирует побуждения и последствия лжи, анализируя диалектику правды и фальши, критически рассматривая роль медиа (в создании «героев и мошенников поневоле»). Трансформация субъективной памяти и «остальгический» оттенок образа Восточная Германия в произведении Максима Лео происходит не только у Хартунга, процесс этот рассматривается и на примере образов Хольгера Рёсляйна, Фрица Тойбнера, Гаральда Вишневского, так или иначе в контексте трагикомических событий вынужденно экзистенциально переосмысливают исторические события и их произошедшую мифологизацию.

Сведения об авторе: Татьяна Александровна Шарыпина — д.ф.н., профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, e-mail: swawa@yandex.ru

Н.З. Гаевская

МЕТАФОРИЗАЦИЯ ИСТОРИИ. «HISTORY STUDY» ГЕРТЫ МЮЛЛЕР

Ключевые слова: метафоризация, дискурс, богословие истории, личная коммеморация, свидетельство.

Исследование художественного перевода – это всегда вопрошание о значении и смысле слова, вопрошание о языке. Когда внешняя форма становится предметом внимания и направляет интенции, мы входим во внутреннюю форму слова, которая становится местом встречи, условием вопрошания и говорения, а значит глубинного общения всех участников творческого процесса. Перевод, выявляя протофеноменологические интенции, определяет условием для исследователя надындивидуальное, дословное, когда внутренняя форма не фиксируется сознанием, мы можем только вопрошать о ней. Одна из таких интенций – память как личный коммеморативный акт, находящий воплощение в коэкзистенциальных отношениях эстетического постижения.

Г. Мюллер пишет о памяти, как переправе («Brücke für die Überfahrt») между историческими периодами XX века, чьи события определены тоталитарным сознанием. На страницах, переведенных на русский язык романов немецкой писательницы «Сердце-зверь» (Herztier, 2004) и «Качели дыхания» (Atemschwung, 1999) возникает пространство памяти как избавления, спасения и обретения новых координат. Но в романах Г. Мюллер память осмысляется и в

дискурсе «ухода» (Abgang), когда под влиянием духовного принуждения память искажается, становится формой бегства и забвения. Перевод произведений немецкой писательницы на русский язык предоставил возможность осмысления авторских интенций и идейного содержания романов в контексте русской традиции, в которой память и забвение актуализированы также в связи с событиями трагической истории XX века. Одной из особенностей художественного метода Г. Мюллер становится метафоризация, в которой выстраивается вектор осмысления от образа к символу, а элементы сюжета становятся притчевыми элементами. Ментальная сущность метафоры проявляется в том, что она предстает как средство мышления, способ категоризации и концептуализации объектов действительности. Метафора может как пробуждать надындивидуальную память, так и табуировать. Так, отмеченная Асией Равильевной Хайрулиной концептуальная метафора «MENSCH ist ein TIER» реализует свое значение в названии романа «Herztier», в бинарной оппозиции: «Человек – это зверь» – «Сердечное животное». Развитие смыслового дискурса продолжается в русском переводе как «Сердце-зверь», концептуально соответствующее ментально-культурной матрице значений, соответствующих русской картине мира, понимающей сердце как сосредоточие эмоциональной жизни человека, а вместе с этим духовного сопротивления и внутренней стойкости, противопоставляемым диктату тоталитарного. В данном случае, говоря о метафоризации как особенности художественного метода Г. Мюллер, мы имеем в виду понимание истории и отражение исторического процесса в произведении. История, подлежащая метафоризации в художественном сознании, открывающей визуальную перспективу, осмысливается как мировой процесс (внешне), так и внутренне как личная история. Г. Мюллер, показывая личную историю героев, находящихся в воображаемом мире свободы как месте спасения в условиях диктатуры, говорит о человеке в истории XX века. История поверяет вновь и вновь человеческое в нас. В ситуации «пост»: после христианства, после секуляризма мы движемся, осмысляя прошлое, настоящее и будущее в контексте постчеловеческого. Ориентиры прежние: память и надежда, в которых каждый из нас призван возрастать. Однако важно, как мы понимаем этот исторический рост. Проблематика романов «Сердце-зверь» и «Качели дыхания», персонажи которых становятся свидетелями трагической истории послевоенной Румынии и совершают свой личный, выстраданный выбор, может осмысливаться в контексте философии и богословия истории, представленной в трудах румынского богослова Думитроу Станилоэ и группы его единомышленников. Именно богословие истории позволяет говорить о таких закономерностях исторических процессов XX века, как редуцирование аксиологии, движение по пути снисхождения к девиантным моделям, отношения мира и человека в эпоху утрат. Предлагаемая статья сосредоточена на исследовании метафоризации как особенности метода Г. Мюллер, ее

отражении в тексте русского перевода и художественных возможностях осмысления исторического процесса XX века в контексте богословия истории как румынской, так и русской научной школы.

Сведения об авторе: Надежда Зеноновна Гаевская – соискатель кафедры культурологии САФУ Северный Арктический Федеральный Университет, Архангельск; РХГА Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург, e-mail: lovich2000@mail.ru

О.А. Дронова

ПИСЬМА ГЕРМАНА ЛЕНЦА И ХАННЕ ТРАУТВАЙН КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ И ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ПИСАТЕЛЯ

Ключевые слова: Герман Ленц, эго-документ, письмо, утопия, автобиографический миф, внутренний эмигрант, чужак.

Герман Карл Ленц (Hermann Karl Lenz, 1913-1998) – немецкий прозаик и поэт, творчество которого проникнуто автобиографизмом. Герои его произведений – разные воплощения одного и того же психологического типа: чужака в современном мире, мечтателя и интроверта, чрезвычайно близкого самому автору. Творчество писателя может рассматриваться как единый эго-текст, в котором каждое отдельное произведение представляет собой элемент сложно сотканной «паутины». Важное место в наследии Ленца занимает эпистолярный: переписка с Полем Целаном, Петером Хандке, а также возникшая в период с 1937 по 1946 гг. переписка с искусствоведем Ханне Траутвайн, будущей женой писателя. В 2018 г. эта переписка была издана в полном объёме и в сопровождении очень подробного комментария. Эти письма представляют собой чрезвычайно значимое свидетельство не столько о повседневной жизни и атмосфере в Германии в годы национал-социализма и Второй мировой войны, сколько о способах выживания тех немцев, в сознание которых не проникла гитлеровская идеология – каковыми были Герман Ленц и Ханне Траутвайн. Издание этих писем в контексте «мемориального бума» современной культуры связано с новым витком осмысления и переосмысления немецкого прошлого на рубеже XX-XXI вв., а также отражает тенденцию современной историографии перейти от изучения истории событий к истории состояний. Положение Ханне Траутвайн в немецком социуме было маргинальным из-за еврейского происхождения. Герман Ленц ощущал себя чужаком, поскольку ещё в юности на каком-то инстинктивном уровне возненавидел фашизм. Письмо как жанр не имеет чётких границ и достаточно близко другим жанрам эго-документов: мемуарам и дневникам. Письма Ленца также находятся на стыке различных

жанров: это и письмо-дневник, и письмо-новелла, письмо-эссе, фронтовое письмо. Они представляют собой пространство ранней саморефлексии и самопрезентации писателя, в них возникает автобиографический миф Ленца о непреодолимой чужеродности в современности. Этот миф формируется во многом через диалог с Ханне, которая неизменно пишет о схожих чувствах. Переписка постепенно превращается для Ленца и Траутвайн в жизненную необходимость: они последовательно убеждают друг друга в том, что никакие обстоятельства не изменят их внутреннего мира. В письмах Ленца проявляется утопизм мышления писателя, конструирующего в своем воображении пространства, выступающие противовесом ненавистной современности. Если в ранних стихотворениях Ленца потребность отгородиться от враждебного внешнего мира порождает мотивы слияния лирического Я с природой, то в письмах возникают такие утопические проекты как идиллия частной жизни на берегу Боденского озера, а также культурное пространство довоенной Вены, фигурирующей в переписке и в дальнейшем творчестве писателя как его личная ретротопия. Контраст между современностью и утопией становится отправной точкой социального анализа и саморефлексии Ленца. Постепенно в письмах возникает идея спасительного «внутреннего пространства», «дома» внутри самого себя, отгороженного от реального мира «стеной из мечты». Этот образ, восходящий также к стоической философии Марка Аврелия, с которой Ленц познакомился в эти годы, воплощает попытки преодоления страха и обретения внутренней свободы. Идею о «доме» в самом себе Ленц развивал в своем первом романе «Тихий дом», в тексте которого переосмыслены некоторые фрагменты переписки с Ханне Траутвайн. Многие критики в дальнейшем писали о Ленце и его героях как «внутренних эмигрантах» и «эскапистах». Сам писатель достаточно иронично относился к этим классификациям, во многом потому, что оценка самого явления «внутренней эмиграции» в немецкой культуре является исключительно противоречивой. В своём романе «Новое время» Ленц изобразил период жизни, который отражен и в переписке: годы студенчества в атмосфере страха и подозрительности, знакомство с Ханне, долгие годы войны. Сравнение с письмами подчеркивает историческую достоверность, документальный характер романа. Но при этом, роман, созданный спустя 30 лет после окончания войны, по своей тональности в значительной степени отличается от писем. В основе романа – трагическая констатация вовлеченности его героя Ойгена Рапп – *alter ego* Ленца – в немецкую катастрофу двадцатого века, превращение личности в «дешёвую вещь», в «сомнамбулу», обреченную фаталистически принимать свою судьбу. Таким образом, письма Ленца представляют собой не только исторический документ, но и своего рода творческую лабораторию писателя, в которой вызревают центральные темы и мотивы его дальнейшего творчества, а также формируются ракурсы самовосприятия и самопрезентации.

Сведения об авторе: Ольга Александровна Дронова — д.ф.н., зав. кафедрой русского языка как иностранного Международного факультета Тамбовского государственного университета имени Г.Р. Державина. Email: odronova@tsutmb.ru

Ю.Л. Цветков

МОЛЧАНИЕ, ОТЯГОЩЕННОЕ СЛЕЗАМИ: РОМАНЫ РАЛЬФА РОТМАНА

Ключевые слова: Ральф Ротман, роман, социально-критические мотивы, христианские ценности

Ральф Ротман (Ralf Rothmann р. 1953) – один из значимых писателей современной Германии и лучший её стилист. Он – автор романов о Рурском регионе: «Бык», «Лесная ночь», «Молоко и уголь», «Юный свет», берлинских романов: «Беги мой друг», «Жара», «Огонь не горит», романов о войне и послевоенном времени: «Умереть весной», «Бог того лета», «Ночь под снегом». Ротман награждён престижными премиями по литературе. Наиболее значимый роман о горняках Рура «Юный свет» (2004) был успешно экранизирован. Поскольку Ротман провёл детские годы в посёлке угольщиков, а после школы работал на стройке каменщиком, быт простых горняков воспроизводится им с документальной точностью в традициях социально-критической прозы. Погружения в шахту, устройство лифтов, угольных машин в действии сопряжено с риском для жизни и утратой здоровья. Отношения в семьях горняков на поверхности земли раскрываются также с мельчайшими подробностями, фокусируясь в восприятии 12-летнего подростка Юлиана – рассказчика событий. Мать – грубая больная женщина, избивающая сына; работяга отец, совершивший греховное преступление – измену жене на глазах у мальчика. Наивность подростка, излучающего «юный свет», привела его к священнику, перед которым он раскаивался в отцовских прегрешениях. Психологическая интроспекция в образе Юлиана близка по духу многим образцам мировой литературы. Суждение автора романа о том, что страдания героев ведут к способности сострадания, близка мировидению Ф.М. Достоевского. Среди берлинских романов выделяется роман «Жара» (2003) – калейдоскоп жизни одного из рабочих районов Берлина – Кройцберга. Аукториальное повествование сосредоточено вокруг 40-летнего Симона Де Лоо, бывшего оператора кинематографической фирмы в период после объединения Германии. Смерть жены выбила его из колеи: он бросил работу и окунулся в мир людей разных национальностей и профессий: водителей, поваров, бездомных мужчин и женщин. Среди них он встретил молодую польку – Люциллу, которая была удивительно похожа на его жену. Любовные

отношения приводят их мир жаркой сельской Польши с её романтическими озёрами. Однако Люцилла неожиданно исчезла, а её поиски привели к неутешительным выводам: у неё есть муж и любовник. Симон понимает, что время нельзя повернуть вспять. Бездомный и совершенно заброшенный он падает в обморок на улице и умирает. Глубочайшая печаль души объясняет его молчаливый характер и проницательность в суровом мужском мире. Аскетическая программа Симона и его святая серьёзность позволяют сравнивать его с апостолом Петром или с жизнью Иова. Лаконичный стиль романа, недосказанность и точный операторский «глаз» Де Лоо (look) позволяют говорить о нём как о современном святом, исцеляющем души отверженных людей.

Сведения об авторе: Юрий Леонидович Цветков – д.ф.н., профессор кафедры зарубежной филологии Института гуманитарных наук Ивановского государственного университета, e-mail: jzvetkow@mail.ru

Н.В. Барабанова

ПУТЕШЕСТВИЕ В ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОШЛОЕ ГЕРМАНИИ В РОМАНЕ М. ШТРЕРУВИТЦ «PARTYGIRL»

Ключевые слова: Марлена Штрерувитц, современный немецкоязычный роман, австрийская литература, феминизм в литературе, исторический роман.

Марлена Штрерувиц (Marlene Streeruwitz, р. 1950) – австрийская писательница, автор более двух десятков романов, многочисленных сборников рассказов и новелл, театральных пьес, эссе и лекций по поэтике. Она известна острой, критической реакцией на общественные изменения и социальные кризисы, которые преломляются и находят отклик в ее произведениях в историческом и гендерном контексте. Несмотря на продуктивную творческую деятельность, обширное литературное наследие и многочисленные премии по литературе, М. Штрерувитц является малоизвестным автором в русскоязычном читательском пространстве.

Хронологическая структура романа М. Штрерувитц «Partygirl» (2002) описывается как погружение в историческое прошлое Германии военного и послевоенного времени. Оно раскрывается через ретроспективу отдельных жизненных ситуаций главной героини романа Мадлены, имя которой созвучно с именем автора, а год и место ее рождения также совпадает биографическими данными

писательницы и приходится на тяжелое послевоенное время. Невзгоды того времени, коснувшиеся обездоленных родительской заботой детей, вызваны непосредственно военными событиями. В образной специфике романа вскрывается взаимосвязь непроработанного в этическом отношении исторического прошлого Германии с отношением в обществе в послевоенное время к более слабым его членам – детям и женщинам. Структура сюжета романа отправляет читателя к историческим корням проблематики гендерного и другого вида насилия и манипулятивной практикой в обществе.

Роман состоит из 13 отдельных глав, название каждой из которых напоминает путевые заметки с фиксацией места и времени прибытия. Хронотопически главы четко структурированы и привязаны к реальному пространству, географически масштабно охваченному: Баден в Австрии, Гавана, Берлин, Санта Барбара, остров Крит, Чикаго и др. Характеристики времени в названии каждой главы сведены к фиксации года, когда происходили те или иные события с главной героиней романа. Таким образом высвечиваются биографически важные этапы жизни Мадлен, от ее современного местонахождения в «Чикаго, 2000» (первая глава романа), до ее первых воспоминаний о жизни в глубоком детстве «Баден, 1957» и «Баден, 1950» (две последние главы романа). Остановки на жизненном пути представлены в порядке погружения в историческое прошлое общества, показанное через преломление в сознании и через события жизни отдельной личности. Война, как постоянно действующий источник травмы, проявляется в памяти о бомбежках (Trümmerkinder), в неизжитом в обществе опыте насилия военного поколения („Ich durfte töten“), ставшего нормой послевоенного общества. Она постепенно превращается в привычку к иерархии и гендерный контроль, осуществляемый братом Мадлен, врачом по профессии, и прикрываемый общественной нормой «врачебного контроля». Распоряжение женским телом сопоставляется метафорически с тем, как послевоенная администрация распоряжается городами того времени, населенными женщинами и осиротевшими детьми. Изображенное через детский и подростковый опыт главной героини, преодоление послевоенной разрухи и нищеты приводит к туристически декорированной миграции (остров Крит, Перуджия, Италия), но ни «экономическое чудо», ни падение Берлинской Стены не изживают ослепление запада по отношению к собственной истории насилия, которое образно реализуется через ослепление Марлен. В хронологии романного действия это одно из последних изображенных событий, но роман выстроен ретроспективно, поэтому эта сцена предвещает метафорический спуск в глубину истории. Роман вскрывает частное насилие, приравненное к насилию публичному, неизжитое в ходе исторического процесса. Язык тела через воспоминания, то есть углубление внутрь («er-innen») сообщает о всех вытесненных, заблокированных и неосознанных переживаниях насилия, эксплуатации и манипуляций,

прорывающихся из частной жизни в жизнь общественную и в глобальное противостояние между Востоком и Западом.

Сведения об авторе: Наталья Витальевна Барабанова – к.ф.н., доцент кафедры немецкой филологии Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королева, e-mail: trommel@list.ru

Н.А. Гриднева

МУЖСКОЕ И ЖЕНСКОЕ В РОМАНЕ Б. ШЛИНКА «ОЛЬГА»

Ключевые слова: Бернхард Шлинк, мужское начало, женское начало, гендер, война

В вышедшем в 2018 году романе «Ольга» Бернхард Шлинк продолжает развивать центральную для его творчества тему – тему войны. Писатель пытается осмыслить трагический опыт Германии, развязавшей две главные катастрофы XX века, найти причины, оценить последствия, сделать выводы.

Разумеется, опыт большой страны раскрывается сквозь призму опыта частного. В центре внимания – история жизни главной героини Ольги, на долю которой выпадает немало несчастий. Ее главная потеря – смерть возлюбленного Герберта, который, вдохновившись широко пропагандируемой тогда идеей о покорении новых земель, отправляется в рискованную арктическую экспедицию.

В письмах Ольги к Герберту, которые она продолжает писать ему после его смерти, делясь новостями и, главное, пытаясь найти причины событий, обернувшихся трагедией для них двоих и для всей страны в целом, обнаруживаются два очень разных взгляда на жизнь – мужской и женский.

Само имя, означающее «великий воин», и черты, которыми автор наделяет героя, позволяющие говорить о реализации в образе Герберта архетипа мужчины-воина, жизнь которого немыслима без борьбы и преодоления. Герберт уже с ранних лет проявляет свою мужскую натуру, демонстрируя физическую активность, волевой и деятельный характер, мечтая о великих свершениях. Как настоящему мужчине, ему необходима самореализация в общественной сфере, к чему он непрестанно стремится. В связи с этим представляется неудивительным, что идеи Бисмарка о мировом величии Германии, находят в его душе самый живой отклик.

Ольга смотрит на ситуацию иначе. В типичном для женщин ключе она измеряет ценность жизни невозможностью свершения великих дел во благо государства, нации, но прежде всего возможностью обретения любви и семейного благополучия. Готовность Герберта погибнуть в «борьбе человечества смелой»

кажется ей нелепой, абсурдной. Она видит в этом не героизм, но предательство их личного счастья, которое для нее превыше всего.

С гендерной точки зрения, образ Ольги более сложен и неоднозначен, чем образ Герберта. С одной стороны, автор наделяет ее традиционно женскими чертами. Она готова смиренно и преданно дожидаться возлюбленного из его дальних странствий, а ее любовь к детям, отличные навыки домашней хозяйки и близость к церкви даже позволяют вспомнить о консервативной формуле женской жизни – «Kinder, Küche, Kirche». С другой стороны, в социальном отношении она проявляет заметную самостоятельность и инициативность, что вполне соответствует духу начала века, когда возникают первые феминистские движения.

При всей своей эмоциональной зависимости от возлюбленного Ольга сохраняет изначально свойственную ей вдумчивость. Собственно, сфера ее активности – это именно ментальная сфера, в то время как Герберт проявляет свою активность в деятельности. Лишь в конце жизни, решив взорвать памятник ненавистному ей Бисмарку, она переходит от мыслей к действиям. Совершая подрыв, Ольга фактически изменяет своей женской природе: призванная сохранять, оберегать, созидать, она превращается в разрушительницу. Таким образом раскрывается глубина ее психологической травмы, а вместе с тем – трагизм войны и ложность связанной с ней идеологии, пренебрегающей ценностью отдельной человеческой жизни и потому антигуманной по своей сути.

Сведения об авторе: Наталья Александровна Гриднева – к.ф.н., доцент кафедры социогуманитарных дисциплин Самарского государственного медицинского университета, e-mail: n.gavrilina83@mail.ru

Е.А. Иванова

ТЕМА И ОБРАЗ СМЕРТИ В «ЧЕРНИЛЬНОЙ ТРИЛОГИИ» К. ФУНКЕ

Ключевые слова: Корнелия Функе, немецкое фэнтези, смерть, подростковая литература

Корнелия Функе (Cornelia Funke, р. 1958) – одна из наиболее значимых и получивших международное признание немецкоязычных авторов, работающих в жанрах детской, подростковой литературы и фэнтези. Наибольшее внимание исследователей привлекает её «Чернильная трилогия» (2003–2007) о девочке-подростке Мегги и её родителях, попадающих в мир написанного одним из второстепенных персонажей фэнтези-романа. Оставаясь в рамках литературы для подростков, «Чернильная трилогия» ориентирована на

возможность прочтения и взрослыми, или родителями вместе с детьми, чему способствует обращение к целому ряду серьёзных тем, таких как творчество, противопоставление реальности и вымысла, ответственность автора, семья, идентичность, положение женщин в обществе и смерть. Тема смерти занимает важное место в трилогии, что отражает название третьей части – «Чернильная смерть» (2007). Нужно отметить, что первый том трилогии, «Чернильное сердце» (2003), по своему характеру ближе к детской литературе, в то время как во втором и третьем вместе с перемещением героев из современной реальности в традиционный для фэнтези псевдосредневековый вымышленный мир происходит жанровый сдвиг в сторону эпического фэнтези, подразумевающего обычно и более высокие ставки и больший уровень опасности приключений, и тема смерти начинает активно звучать именно в этих частях трилогии. При этом в книгах Функе она тесно взаимодействует с другими ключевыми для произведения темами.

Впервые тема смерти появляется уже в первой книге и связана с противопоставлением обыденной и волшебной реальности: погибают случайно перенесённые из книги в реальность фантастические существа, неприспособленные к существованию в чуждом для них мире. Далее ситуация инвертируется, и опасность гибели угрожает уже главным героям, также оказывающимся в чужом мире, к правилам и обычаям которого им приходится приспосабливаться. Реальность этой угрозы становится одним из факторов, разрушающих идеализированные представления Мегги о Чернильном мире. Поскольку герои оказываются втянуты в конфликт между правителями местных феодальных государств, в сюжете представлена в первую очередь насильственная смерть. Наиболее тесно с темой насилия и его влияния на личность связан образ отца Мегги, который вынуждено сочетает идентичности мирного переплетчика книг и главаря разбойников.

Кроме того, смерть в «Чернильной трилогии» присутствует не только на сюжетно-тематическом уровне, но и на уровне персонажей и организации пространства. Она представлена как некая разумная первозданная сила, действующая в Чернильном мире, обладающая волей и недовольная попытками неумелого эгоистичного писателя управлять этим миром по своей прихоти. Один из героев встречается со смертью лицом к лицу, и Функе отходит от традиции германских народов, выбирая для Смерти отчасти зооморфный, отчасти женский облик, что связано с проходящей через трилогию красной нитью темой утверждения независимости женщин и важности их участия для разрешения конфликтов произведения. Также глазами другого персонажа Функе показывает существующее в этом мире посмертие, перекликающееся с подобными образами этого рода фантастических модусов существования в других произведениях фэнтези и связанное с темой семьи в трилогии.

В «Чернильной трилогии» К. Функе создает уникальный авторский образ смерти как сверхъестественной сущности и представляет ее как одну из

основных сил мироздания, сплетая тему смерти с темами идентичности, творчества, вымысла и реальности.

Сведения об авторе: Елизавета Андреевна Иванова — к.ф.н., доцент кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, e-mail: elivan1988@gmail.com

Е. В. Беспалова

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В РОМАНЕ К. РАНСМАЙРА «ЛЕТАЮЩАЯ ГОРА»

Ключевые слова: метанарратив, межкультурный диалог, концептуализация, метафора, символ, интертекстуальность

Роман К. Рансмайра «Летающая гора» определяется в научной литературе как метанарратив, произведение неомодернистской литературы. Повествование ведётся от лица главного героя, рассказывающего историю своего восхождения на одну из самых высоких вершин Гималаев. В романе используется техника аддитивного повествования, часто меняются перспективы, ракурсы, осуществляются скачки во времени и пространстве, цитируется или передаётся речь других персонажей, цитируются культурно значимые тексты. Характерной особенностью романа являются многообразные формы межкультурного диалога, выявляемые как на уровне участников, так и на уровне текстовой организации, уровне концептуализации, метафор и символов. Многообразны участники межкультурного диалога, который ведётся между родными братьями, представляющими разный культурный выбор; между представителями разных поколений Запада и Востока (внутри ирландской семьи и клана кхмеров); между разными цивилизациями, близкими и далёкими (Ирландия и Британия, Тибет и Китай, Европа и Трансгималаи); между конкретными людьми, принадлежащими разным культурам. Текст романа содержит множество цитат и интертекстуальных параллелей, существенно обогащающих формы диалогического взаимодействия культур. Образ Летающей горы предстаёт в ходе развёртывания межкультурного диалога и как место смерти, и как место воскресения, это и пересечение стихий камня и воды, и ледяной лабиринт — царство камня, снега и льда. Для представителя западной цивилизации гора — это символ достижения цели и вызов, требующий подготовки к преодолению и восхождению. С другой стороны, гора может означать и фатальный императив, нечто, определяющее судьбу героев. Для представителей клана кхмеров Летающая гора существует как обитель богов и запретное для людей место, является проявлением воли высших сил, символом бренности всего сущего и одновременно символом вечного повторения и возвращения. В ходе разворачивания диалога культур в романе происходит самопознание главного

героя, от лица которого ведётся повествование, осмысление своего развития для него возможно только путём выстраивания многомерного диалога культур, следуя за которым читатель глубже понимает и осмысливает проблемы и вызовы прошлого, настоящего и будущего.

Сведения об авторе: Екатерина Викторовна Беспалова – д.ф.н., и.о. зав. кафедрой немецкой филологии, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королёва, e-mail: bespalova.ev@ssau.ru

А.В. Белобратов

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫЙ МИГРАНТСКИЙ РОМАН С БЕРЕГОВ НЕВЫ: В. ВЕРТЛИБ, Ю. РАБИНОВИЧ, Л. ГОРЕЛИК, О. МАРТЫНОВА

Ключевые слова: литература миграции, Германия, Австрия, роман, двуязычие

Немецкоязычная литература миграции (другие бытующие названия: мигрантская литература, литература авторов с мигрантским бэкграундом, интеркультурная литература, транскультурная литература) к началу XXI века стала играть заметную роль в литературном обиходе Германии и Австрии. Освоение литературного языка, завоевание литературного рынка, приобретение символического капитала удалось многим авторам, прибывшим в немецкоязычное культурное пространство из Турции, Японии, Ирана, а также из стран восточной и юго-восточной Европы, и в основном не владевшим до этого языком новой страны обитания. С начала 2000-ных к этим немецким «языченными» («Eingesprachten» - такое обозначение выбрал для них Илия Троянов, писатель болгарского происхождения, ныне один из весьма успешных немецкоязычных романистов) относятся и полтора десятка авторов с русским языком как родным, более или менее успешно освоившихся на немецком литературном рынке за прошедшие четверть века. Представители «старшего» поколения выехали в эмиграцию еще детьми и осели в Австрии или Германии в семидесятые годы (Владимир Вертлиб, Юлия Рабинович, Катерина Поладян), новое же поколение представлено т.наз. «контингентными беженцами», обосновавшимися в Германии в первую половину 1990-х. (Владимир Каминер, Ольга Мартынова, Лена Горелик, Алина Бронски, Ольга Грязнова, Саша Марианна Зальцман и др.).

В предлагаемом докладе речь пойдет о четырех авторах, выехавших из Ленинграда/Санкт-Петербурга в Австрию (Вертлиб и Рабинович) и Германию (Мартынова и Горелик) и добившихся определенных успехов своими немецкоязычными произведениями. Сопоставительный анализ обращен к мотивному переплетению Своего (прошлой жизни, языка и культуры своего

происхождения) и Чужого (новой среды обитания, новообретенного языка и осваиваемой культуры), а также к проблематике языкового выбора и к аспектам взаимодействия языковой доминанты (немецкий литературный язык) и фонового языкового материала (родного, русского языка).

Сведения об авторе: Александр Васильевич Белобратов – к.ф.н., доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, e-mail: austrianlibr@hotmail.com

Д.А. Чугунов

ТВОРЧЕСТВО ТЕРЕЗИИ МОРА И ЛИТЕРАТУРА АККУЛЬТУРАЦИИ

Ключевые слова: Т. Мора, современная немецкая литература, литература аккультурации.

Т. Мора (Terézia Mora, наст. фам. Kriedemann, р. 1971), родившаяся в немецкоязычной семье в Венгрии, оказалась в Германии после политических событий 1990 г. Её вхождение в немецкую литературу является показательным примером аккультурации. Под аккультурацией мы понимаем сложный процесс взаимовлияния культур, при котором один народ принимает элементы культуры другого. При этом аккультурация отличается от ассимиляции, означающей потерю национального языка и самобытности.

Уже в дебютном сборнике рассказов Т. Мора «Странная материя» («Seltsame Materie», 1999), принесшем ей признание литературной критики, речь идёт о жизни в небольшой венгерской деревушке близ австрийской границы. Это ощущение границы становится лейтмотивом повествования, заходит ли речь об инаковости одной семьи по отношению к остальным жителям деревни, о предчувствии политических перемен в большом мире (падение Берлинской стены) или об испытании собственных моральных принципов.

Мысль о трагической разделённости людей легла в основу первого крупного эпического произведения писательницы – романа «Все дни» («Alle Tage», 2004). Опираясь на личные воспоминания о том, как венгерские дети обзывали фашистом того, кто говорил в их деревне на немецком языке, вспоминая собственное трудное вхождение в немецкий социум, Т. Мора рассказала в романе историю человека, оказавшегося между разными культурными мирами. Т. Мора не раз демонстрировала, что как писательница она стремится к «универсальному высказыванию» о меняющемся на наших глазах мире, в котором размываются культурные парадигмы, возникают новые, гибридные конструкторы материального мира, человеческой психики, экономики, социальной сферы. При этом она занимает позицию человека, не только

стоящего между двух национальных культур, но и осознающего себя гражданином единой европейской культуры. Это заслуженно принесло ей Бюхнеровскую премию по литературе в 2018 г.

Сведения об авторе: Дмитрий Александрович Чугунов – д.ф.н., профессор кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы филологического факультета Воронежского государственного университета, e-mail: dr-chugunov@yandex.ru

Ю.В. Красовицкая

НЕДЕТСКОЕ ДЕТСКОЕ ЧТЕНИЕ – ДИТЛОФ РАЙХЕ: «ХОМЯК ФРЕДДИ»

Ключевые слова: детская литература, анималистическое фэнтези, утопия, золотой хомяк, экологический дискурс

Цикл книг современного немецкого писателя и социолога Дитлофа Райхе (Dietlof Reiche, р.1941) посвящен приключениям золотого хомяка по имени Фредди. В работе рассматриваются первые три части «Фредди и большой шурум-бурум» / Freddy. Ein wildes Hamsterleben [= Хомяк Фредди] (1998), «Фредди. Жизнь, полная риска» / Freddy. Ein Hamster lebt gefährlich [= Хомяк Фредди. Жизнь, полная риска] (1999), «Фредди. Операция “Х”» / Freddy. Ein Hamster greift ein [= Хомяк Фредди. Операция “Х”] (2000).

Произведение Д. Райхе адресовано детям младшего школьного возраста. Однако при чтении создается впечатление, что золотой хомяк, обладающий уникальными способностями, задумывался как фигура, транслирующая утопические взгляды, отзвуки которых можно заметить в современном социально-политическом, а также экологическом дискурсе.

На рубеже XX-XXI вв. проблема формирования экологических ценностей выходит на первый план и в детской литературе. Она тесно взаимосвязана с представлениями о причастности человека к созданию биологического баланса, поиску равновесия на планете. Главным героем цикла книг Д. Райхе недаром выбран зверек. Дети нередко получают в подарок от родителей хомячков и других маленьких безобидных питомцев. Они помогают ребенку адаптироваться в социуме, научиться брать на себя ответственность и заботиться о другом живом существе. Хомяк Фредди выходит далеко за рамки представлений о домашнем животном. С одной стороны, он уникален и неповторим благодаря интеллектуальному дару. С другой стороны, в своих рассуждениях он как будто намечает основные тенденции и пути общественного развития, тем самым подготавливая детскую аудиторию читателей к восприятию более серьезных проблем современной жизни.

Чтение цикла повестей Дитлофа Райхе требует от читателя не только заинтересованности в обсуждаемых темах, но и определенной подготовки. Не всякому ребенку младшего школьного возраста будут понятны пародии и поэтические шаржи героев книг. Язык произведения не адаптируется для детской аудитории, многие пассажи и размышления требуют вдумчивого прочтения, сопоставления и размышления. Это указывает не только на особый индивидуальный авторский стиль, но и на тенденцию взросления детских книг. Уже со второй половины 20 в. многие произведения для детей стали поднимать острые вопросы социальной и этической жизни. Цикл Д. Райхе продолжает и углубляет эту тенденцию.

Сведения об авторе: Юлия Владимировна Красовицкая – к.ф.н., доцент кафедры германистики и лингводидактики Института иностранных языков Московского городского педагогического университета, e-mail: krasovickaya@mgpu.ru

О.В. Пахомова

ЁКО ТАВАДА И ГЕРМАНИЯ

Ключевые слова: межкультурная литература, немецкоязычные писатели-мигранты, культурный трансфер, Ёко Тавада, Германия

Ёко Тавада родилась в 1960 году в Токио. Высшее образование получила в университете Васэда, где специализировалась на русской литературе. В начале 1980-х переехала в Германию, где училась в Гамбургском университете, занималась исследованиями в области немецкоязычной литературы и получила степень доктора филологии в университете Цюриха. С 2006 года постоянно живет в Берлине. В числе любимых писателей называет Фёдора Достоевского, Пауля Целана, Антона Чехова, Михаила Булгакова, Ингеборг Бахман, Генриха фон Клейста, Вальтера Беньямина, Дзюньитиро Танидзаки и Франца Кафку. Пишет произведения на двух языках — японском и немецком. Литературным дебютом стал двуязычный сборник стихотворений и прозы «Где бы ты ни был, везде пустота» на немецком и японском языках. Обладательница двух самых престижных и почетных наград Японии: премии Акутагавы за повесть «Собачья невеста» и премии Танидзаки за роман «Подозрительные пассажиры ночных поездов» (пер. с японского Александра Мещерякова 2009), двух высших наград в Германии: медали Гёте и премии Генриха Клейста, а также премии имени Адельберта фон Шамиссо, премии Кёки Идзumi и премии Мурасаки Сикибу. Профессор Юрген Вертхаймер называет её «постмодеринсткой шаманкой поэтического языка». В одном из эссе Ё.Тавада говорит, что «она имеет много

душ и языков». Рассматривая глобальные процессы миграции и интеграции, можно выделить новое направление интерпретации, такое как культурный трансфер [1]. Согласно исследовательским стадиям культурного трансфера и как результат, фазам «вхождения» в новое культурное пространство [2], представляется интересным проследить путь этого «вхождения» немецкоязычной писательницы японского происхождения Ёко Тавада в немецкое литературное поле [3]. Таким образом будет исследована творческая биография писательницы, процесс интеграции через культурный трансфер.

1. Transferts. Les Relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle) / ed. Espagne M., M. Werner. P.: Editions Recherches sur les Civilisations, 1988. P. 11–34.
2. Lüsebrink H.-J. Interkulturelle Kommunikation: Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005. 221 S.
3. Бурдье П. Социальное пространство: поля и практики. СПб.: Алетейя, 2014. 576 с.

Сведения об авторе: Ольга Владиславовна Пахомова – старший преподаватель факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ (Нижний Новгород), e-mail: olyarahomowa@gmail.com

Г.Р. Годжаева

РЕЦЕПЦИЯ ПРОЗЫ ЗАФЕРА ШЕНОДЖАКА В ТУРЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ

Ключевые слова: Зафер Шеноджак, немецко-турецкая литература, литература эмигрантов, Турция, рецепция

В докладе рассматривается рецепция прозы Зафера Шеноджака в турецкой культуре. Зафер Шеноджак – современный немецкий писатель турецкого происхождения, который родился в Анкаре в 1961 г., а с 1970 г. живёт в Германии. Большую часть произведений он пишет на немецком языке и издается в Германии, но и на турецком языке у него есть романы, например, «Немецкое воспитание» („Alman Terbiyesi“, 2007) или «Особняк» („Köşk“, 2008), изданные в Турции; анализу его творчества посвящены научные труды, а также его заслуги отмечены рядом премий (Премия имени Адельберта фон Шамиссо, Preis der Helga und Edzard Reuter-Stiftung). Начал свой творческий путь З. Шеноджак с написания экспрессионистских стихотворений. Примерно в этот же период он выступает переводчиком с турецкого языка и переводит лирику поэта Юнуса Эмре. Несмотря на переводческую деятельность, автор

продолжает писать собственные стихотворения и прозу. Особенности творчества Шеноджака заключаются в том, что он сам и его сознание находятся между Стамбулом и Берлином, на стыке двух культур, что отражается и в его произведениях. С этой точки зрения интересно рассмотреть рецепцию прозы писателя в турецкой культуре.

В Турции творчество Зафера Шеноджака известно в литературоведческих кругах. Нами были найдены и выделены научные работы турецких литературоведов, посвященные изучению творчества писателя, например, роману «Опасное родство» («Gefährliche Verwandtschaft», 1998). В турецком медиапространстве также отмечается интерес к личности и творчеству писателя: есть ряд заметок и статей, посвященных разным произведениям автора, информации биографического характера, а также интервью «Зафер Шеноджак: литература – разрушение границ («Zafer Şenocak: Edebiyat sınırları aşmaktır» 02.08.2024). Турецкие исследователи и читатели воспринимают писателя как «турецкий голос немецкой литературы».

Сведения об авторе: Гюльпари Рафиговна Годжаева – магистрантка Государственного университета просвещения, Москва; e-mail: Kevin_7@list.ru

Т.В. Кудрявцева

О РОМАНЕ ДИНЧЕРА ГЮЧЬЕТЕРА «НАША НЕМЕЦКАЯ СКАЗКА» (2022)

Ключевые слова: проза XXI века, литература постмиграции, Динчер Гючъетер, Германия, самоидентификация

Доклад посвящен анализу книги современного немецко-турецкого писателя Динчера Гючъетера «Наша немецкая сказка» (2022). Особое внимание уделяется мало исследованной в российской германистике актуальной проблематике в литературе Германии XXI века, затрагиваемой в произведениях писателей постмигрантов турецкого происхождения. Речь идет о поисках этнической и культурной идентичности авторов, родившихся и выросших в семьях мигрантов первой и второй волны, приехавших в середине XX века на заработки в ФРГ. Анализ содержания произведения проводится в тесной связи с его художественной формой.

В 1923 году одним из победителей главного приза Лейпцигской книжной ярмарки в категории «художественная литература» стал дебютный роман «Наша немецкая сказка» («Unser Deutschlandmärchen») ранее получившего известность своими поэтическими произведениями немецко-турецкого писателя Динчера Гючъетера (Dinçer Güçyeter, 1979).

Книга (семейная мини-сага, по форме близкая лирической прозе, в печатном и электронном вариантах вышла в 2022 году в небольшом берлинском издательстве «Mikrotext», которое специализируется на произведениях молодых авторов, обращающихся к злободневной тематике. В 2023 году «немецкая сказка» Гючкетера увидела свет в лейпцигском издательстве «Бухфунк» (BUCHFUNK Hörbuchverlag GbR) в формате аудиокниги, а в 2024 ее опубликовало престижное издательство «С. Фишер». В том же году книга получила вторую жизнь на сцене театра г. Мюнстера [Brinkmann (в)] и знаменитого берлинского театра имени Максима Горького [Brinkmann (г)].

Сведения об авторе: Тамара Викторовна Кудрявцева – д.ф.н., г.н.с. Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ РАН, e-mail: muchina@yandex.ru

II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЫ

(Ю.А. Блинова, М.В. Саратов, А.Э. Воротникова, В.С. Сударева, Т.В. Морозкина, О.А. Кострова, А.А. Тенигина, М.С. Потемина, М.В. Спанопуло, Е.В. Кузнечик, Л.П. Фукс-Шаманская, Т.Н. Андреюшкина, Н.И. Михалкина, В.Э. Биктимиров, П.В. Абрамов)

Ю.А. Блинова

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ИМЕНА КАК МАРКЕРЫ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА В НОВЕЙШЕЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ключевые слова: прецедентные имена, культурное пространство, новейший немецкоязычный роман, Юдит Шалански, Юли Цее, Вольфганг Херрндорф, Даниэль Кельман, Кристоф Рансмайр, Инго Шульце, Андреас Штайнхёфель, немецкий язык

Эстетическая коммуникация между всеми ее участниками, автором, текстом и читателем, возможна в ситуации активного и глубокого взаимодействия, в опоре художника на сознание читателя, в котором хранятся культурные коды, феноменологические и лингвистические когнитивные структуры, обеспечивающие понимание художественного текста читателем и его внутренний отклик. Форма контакта автора с читателем осуществляется через общее культурное пространство, анализ которого открывает возможность

изучения актуальных ценностных установок, культурных кодов и концептов определенной лингвокультуры, а также способов достижения эффекта аутентичности художественного высказывания.

Культурное пространство включает в себя все существующие и потенциально возможные представления о феноменах культуры у членов некоторого лингвокультурного сообщества. Единицами его ядра являются прецедентные феномены, выступающие в качестве эталонов при обработке восприятия новых феноменов в процессе анкоринга (эффект якоря/привязки) и объективации. Оба когнитивных процесса представляют собой механизмы превращения незнакомого знания в знакомое. Во время анкоринга значения и смыслы новых феноменов интерпретативно приписываются, прецедентируются имеющимися в когнитивной базе ментальными единицами. При объективации абстрактные концепты преобразуются в нечто почти конкретное, иначе говоря, иконическая сущность идеи переходит в образ, который соотносится потом с комплексом образов или прототипом из когнитивной базы.

Основным способом ввода прецедентных феноменов в художественный текст служат разные классы прецедентных имен собственных. Это особая группа имен и названий с широко известным денотатом, входящих в когнитивную базу и занимающих промежуточное положение между именами собственными и нарицательными, способных выступать в дискурсе как в денотативном значении, так и в коннотативном, т.е. виде средств вторичной номинации для характеристики того или иного объекта.

В поле нашего исследования - роман «Адам и Эвелин» (Adam und Evelyn, 2008) Инго Шульца (Ingo Schulze, p.1962), «Рико, Оскар и тени темнее темного» (Rico, Oskar und die Tieferschatten, 2008) Андреаса Штайнхёфеля (Andreas Steinhöfel, p. 1962), «Tschick» (2010) Вольфганга Херрндорфа (Wolfgang Herrndorf, 1965-2013), «Слава» (Ruhm, 2009) Даниэля Кельмана (Daniel Kehlmann, p.1975), «Шея жирафа» (Der Hals der Giraffe, 2011) Юдит Шалански (Judith Schalansky, p.1980), «Кокс или Бег времени» (Cox oder Der Lauf der Zeit, 2016) Кристофа Рансмайра (Christoph Ransmayr, geb. p.1954), «Über Menschen» (2021) Юли Цее (Juli Zeh, p.1974).

Проведенный анализ прецедентного ономастикона языковой личности немецкой лингвокультуры на материале перечисленных романов обнаруживает в своем составе следующие классы имен собственных: антропонимы, хрононимы, хрематонимы, топонимы, мифонимы, имена сказочных персонажей, имена библейского происхождения, литературные и кинематографические онимы.

Использование прецедентных имен в художественном дискурсе представляет собой культурно-интеллектуальную стратегию автора с целью управления восприятием читателя и формирования определенного вектора интерпретации прочитанного. Так, денотативное употребление прецедентных антропонимов, топонимов и хрематонимов создает специфический культурный фон

произведения. Через систему прецедентных топонимов и их перифрастических номинаций осуществляется передача этнокультурной информации. Прецедентные хрематонимы, к которым мы относим названия значимых книг, фильмов, песен, компьютерных игр, торговых марок и т.д., выступают маркерами культурного пространства описываемой в художественном произведении эпохи и решают в некоторой степени проблему аутентичности художественного высказывания, поскольку их использование в дискурсе позволяет автору апеллировать к легко узнаваемым объектам действительности из реального опыта, что обеспечивает контакт с читателем, понятность и принятие им текста. Обращение немецкоязычных авторов к прецедентным мифонимам и библейским онимам подтверждает важность античного и христианского культурных пластов, в которых хранятся культурные коды и фундаментальные ценности европейской культуры. Метафорические, метонимические употребления прецедентных имен, а также их использование в составе образных сравнений актуализируют культурные концепты и оценочные стереотипы немецкоязычной лингвокультуры.

В целом, прецедентные имена в художественном тексте служат маркерами культурного пространства, способствующих достижению эффекта аутентичности художественного высказывания, а также сохранению и дальнейшей трансляции культурных ценностей нации и ее культурной памяти.

Сведения об авторе: Юлия Анатольевна Блинова – к.ф.н., доцент кафедры немецкой филологии, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, e-mail: jublinova@mail.ru

М.В. Саратова, А.Э. Воротникова

СРЕДСТВА ПЕРЕДАЧИ И СОХРАНЕНИЯ ПАМЯТИ В РОМАНИСТИКЕ М. БАЙЕРА

Ключевые слова: современная немецкая литература, Марсель Байер, память, реконструкция прошлого, непреодоленное прошлое, медиасредства, фашизм.

Размышления о «непреодоленном прошлом» Германии и способах репрезентации памяти о нем составляют семантическое ядро прозы Марселя Байера (Marcel Beyer, р. 1965), одного из наиболее значительных авторов современной немецкой литературы. В его романах – от «Человеческой плоти» («Das Menschenfleisch», 1991) до «Кальтенбурга» («Kaltenburg», 2008) — исследуется процесс реконструкции исторического наследия Третьего рейха, осуществляющийся при помощи медиасредств (фото и аудио), музейных

экспонатов и свидетельств участников событий двенадцатилетнего правления Гитлера. Призванные воссоздать объективную картину прошлого, данные медиаторы индивидуальной и коллективной памяти обнаруживают в байеровских произведениях свою ненадежность и эфемерность: в зависимости от ряда факторов они способны не только приближать к истине, но и удалять от нее.

Первый из этих факторов – сам субъект воспоминания, в роли которого в романистике Байера выступают не только участники исторических событий нацистской эпохи, но и их преемники – представители последующих поколений, постепенно лишаящиеся непосредственной связи с прошлым и вынужденные вследствие этого обращаться к иным ресурсам его воссоздания, в частности к воображению. Произведения немецкого писателя демонстрируют отсутствие «монолитного» характера памяти, являющей собой динамичный процесс постоянной актуализации прошлого «отцами», «детьми» и «внуками» войны.

Память существует прежде всего в форме нарратива, поэтому в творчестве Байера концептуально значим выбор повествовательных стратегий, воспроизводящих механизм формирования воспоминаний, служащих передаче, а также умолчанию или искажению прошлого («Летучие собаки», 1995; «Шпионы», 2000), или его забвению («Кальтенбург»). Автор последовательно разрушает иллюзию объективности воспоминаний. В «Летучих собаках» рассказ нациста-акустика Германа Карнау полон лакун и противоречий. В следующем романе «Шпионы» фотографии из семейного архива не только не способствуют передаче памяти, но и становятся источником ее деформации – вследствие полного незнания героями изображенных на фото людей. Дети, лишенные родителями знаний об истории семьи, выдумывают собственную версию судьбы своих родственников, живших при нацистском режиме и поддерживающих его.

Двойственен в байеровской прозе феномен медиальности памяти, открывающей доступ к прошлому как к объективной реальности другим людям, но одновременно вызывающей к особо вдумчивой интерпретации содержания этой реальности. В «Летучих собаках» звукозаписи, сделанные псевдоученым Германом Карнау, служат его саморазоблачению как пособника фашизма, однако обличение протагониста представляется возможным не столько благодаря романным героям – современным немцам, преступно безразличным к аудиопосланию из Третьего рейха, сколько благодаря читателю – активному соучастнику творческого процесса, реконструирующему целостную концепцию произведения.

В «Кальтенбурге» важную роль играют орнитологический код и музейная тема, отражающие попытку систематизировать прошлое, а также придать новизну немецкой проблематике за счет погружения ее в стихию естественнонаучного дискурса. Идеологизация в гитлеровской Германии показана как всеохватная,

проникающая в том числе в область биологии: идеи о расовом превосходстве звучат в монографическом труде орнитолога Людвиг Кальтенбурга «Архетипы страха». Попытка Германа Функа, ученика Кальтенбурга, замолчать преступную деятельность своего наставника, отмежеваться от нелицеприятного прошлого своей страны, терпит крах. Образы птиц – немых свидетелей истории и ее жертв – перерастают свою первоначальную сюжетную функцию объекта научного наблюдения и исследования, метафоризируются и приобретают концептуальное значение в раскрытии романного замысла.

Языковой скепсис Байера, его сомнения в возможности и оправданности вербализации опыта ушедшей эпохи, приводят писателя к утверждению телесного языка в качестве альтернативы привычным средствам коммуникации. Выход из семантического вакуума протагонист романа «Человеческое мясо» пытается обрести через телесность. Когда рефлексия над реальностью становится невыносимой, герой отказывается от активного деяния, приходит к молчанию и в конечном счете к самоустранению, призванному избавить от «вездесущего лингвистического шума», закупоривает себя, свои мысли и несчастную влюбленность в языке тела.

В «Летучих собаках» и «Кальтенбурге» телесность является мнемоническим топосом бесконечно воспроизводимых в немецкой истории страданий и боли, причиняемых жертвам научных экспериментов и военной агрессии, будь то люди или животные.

Таким образом, Марсель Байер радикализирует идею о том, что память – это не воспроизведение, а производство прошлого.

Сведения об авторах:

Маргарита Валерьевна Саратова – аспирант кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы, Воронежский государственный университет; ассистент кафедры русского языка и межкультурной коммуникации, Воронежский государственный технический университет; e-mail: hae.haeh@yandex.ru

Анна Эдуардовна Воротникова – д.ф.н., профессор кафедры французского языка и иностранных языков для неязыковых профилей, Воронежский государственный педагогический университет; профессор кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы, Воронежский государственный университет; e-mail: vorotnikovaanna2013@yandex.ru

МЕТАФОРИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ Д. КЕЛЬМАНА «TYLL»

Ключевые слова: Даниэль Кельман, метафорический комплекс, романная метафора, роман «Тилль»

В докладе рассматривается роман немецко-австрийского писателя Даниэля Кельмана «Тилль» («Tyll», 2017) как один из наиболее репрезентативных примеров метафорического моделирования художественной реальности в современной немецкоязычной литературе.

Романные метафоры – основной способ воплощения центральных идей и характерный элемент повествовательного стиля Даниэля Кельмана (Daniel Kehlmann, p. 1975). Метафора используется как фундаментальный инструмент художественного познания, который позволяет моделировать романный текст и расширять его контекстуальное наполнение через метафорические комплексы.

Смысловое наполнение метафорического комплекса ТЬМА в исследуемом романе связано с экзистенциальной доминантой. Помещённый в опасное пространство тьмы минной шахты во время войны, непреодолимого потока реки и пугающего мистического леса ночью, Тилль оказывается на границе самого бытия не только физически, но и духовно. Через метафору тьмы Д. Кельман обнажает экзистенциальную тревогу современного человека перед непостижимостью бытия в условиях потери онтологических ориентиров, а также художественно рефлексировать над темнотой национального прошлого Германии.

Метафорический комплекс СМЕРТЬ раскрывается через связь между приходом в мирную деревню театра бродячих артистов Тилля Уленшпигеля и наступлением войны. Через импликацию фигуры вестника, несущего дурные предзнаменования, Д. Кельман демонстрирует тривиальную картину военного времени, когда смерть десакрализована и предстает как случайное, доведенное до абсурда событие. Метафора смерти проецируется на академическую среду: исторические факты заменяют удобной правдой, дискуссии носят бесплодный, спекулятивный характер, а подлинный ученый приговорен инквизицией к казни.

Композиционной функцией наделен метафорический комплекс ДВИЖЕНИЕ. Скользящий по ландшафту Тридцатилетней войны и страницам романа как по подвешенному канату, Тилль олицетворяет стойкость артиста перед непреодолимыми трудностями. Ритм танца героя согласуется с ритмической организацией романного текста и определяет развитие сюжета.

Таким образом, Д. Кельман использует метафору как основной инструмент конструирования художественной реальности, где псевдоисторическое

пространство становится материалом для анализа вневременных философских проблем, что определяет специфику его художественного мира и значимость в контексте современного литературного процесса.

Сведения об авторе: Виктория Сергеевна Сударева – ассистент кафедры немецкой филологии Самарского национального исследовательского университет им. академика С.П. Королева, e-mail: sudareva.vs@ssau.ru

Т.В. Морозкина

СМЫСЛОВАЯ МНОГОСЛОЙНОСТЬ НАРРАТИВА КАК СПОСОБ АВТОРСКОЙ РЕЦЕПЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА «БЕРЛИН, ГОРОД ПТИЦ» Э.З. ОЗДАМАР)

Ключевые слова: нарратив, культурный код, интенциональный рисунок, авторская позиция, пространственно-темпоральные координаты текста, рецептивный эффект

В современной немецкоязычной литературе особенно популярными становятся произведения авторов, являющихся вторичной языковой личностью по отношению к немецкой лингвокультуре в силу способа повествования, выражения авторской позиции, отражения собственной культурной картины мира посредством лексических единиц и художественных фигур.

Пространство и время – важные категории художественного текста, задающие формат событийности, обеспечивая структурно-смысловую организацию текста. Категория пространства и времени являются смыслообразующими, поскольку в пределах темпорально-пространственных координат строится модель восприятия и понимания, а также актуальности содержания текста. Смыслообразующая функция категорий пространства и времени текста исследована в трудах М.М. Бахтина, 1975; В.Г. Гака, 1993; З.Я. Тураевой, 1986; Н.А. Арутюновой, 1999; Ю.М. Лотман, 2001 и других.

В пространстве художественного текста актуально событийное время, отражающее черты реального и индивидуального времени в масштабе сложного событийного континуума, передаваемого автором. Пространственно-временная комбинация, определенная М.М. Бахтиным как «хронотоп» (М.М. Бахтин, 1975, с.234) обладает смыслообразующим свойством. Касательно функционального потенциала хронотопов А.И. Николаев отметил, что хронотопы изначально пронизаны смыслами, и любой художник учитывает этот факт сознательно или бессознательно (Николаев, 2011, с.3).

Следовательно, логическая последовательность событий в художественном тексте – это многомерное и многослойное образование, основанное на пересечении темпоральных осей реального и перцептивного времени, выражающего позицию автора. В такой ситуации автор является художником-повествователем, используя интерпретационный способ отображения действительности в построении композиции текста.

В рассказе Э.З. Оздмар «Берлин, город птиц» автор транслирует собственную рецепцию читателю таким образом, что адресат в позиции читателя становится не пассивным слушателем, а превращается в переживающего очевидца событий и явлений, описываемых в произведении, погружаясь в смысловое поле повествования. В коммуникативной триаде «автор-текст-читатель» текст выполняет особую функцию так называемого **коммуникативно-когнитивного трафика**, обеспечивая взаимодействие автора и читателя в системе «адресант-адресат». В данном случае, по мнению В.Е. Чернявской, адресат выступает и как объект воздействия для автора текста и как самостоятельный субъект его декодирования и интерпретации. (Чернявская, 2008, с.29).

При передаче содержания текста автор в статусе интерпретатора изображает события в такой темпоральной конфигурации, что читатель вместе с автором «проживает» то послевоенное время разрушенного Берлина до момента прилета в Западный Берлин первых ласточек – мигрантов из Турции и Юга Европы. Используя метафоры и аллегории для изображения интенционального рисунка разрушенной столицы, ее оставшихся жителей и прибывших рабочих-иностранцев, автор заводит рефлексию в сознании читателя, и застывший черно-белый Берлин в ожидании режиссёра, мертвый город с пожилыми жителями с прилетом птиц из дальних стран – мигрантов оживает, наполняется звуками другой речи, яркими красками, с легкостью принимает чужую культуру, в финале повествования превращаясь в пеструю, яркую многоязычную оперную сцену. Следует отметить, что авторский нарратив отражает не только событийные явления в заданном формате, но и культурные коды представителей описываемых этносов: немцев, турок, греков и других, формирующих лингвокультурный ландшафт многонационального Берлина, „als lebendige Stadt“ – оживающего на глазах города. Вероятно, с позиции возможного наблюдателя событий и соотечественницы тех самых перелетных птиц, заполнивших социокультурное пространство восстанавливающегося после войны Берлина, Э.З. Оздмар, умело владея художественной кистью, переходит границы пространственно-временных координат текста, выделяет секторы города: **Westberlin, Ostberlin, Ausländerberlin** – Западный Берлин, Восточный, Берлин иностранцев. В данном случае авторская рецепция развивает в динамике рефлексию читателя таким образом, что образ „Ausländerberlin“ не ограничивается персонификацией ожившего города, а создает основу для развития многовекторной речемыслительной деятельности в смысловых направлениях: Берлин разрушенный с полуживыми жителями –

новые фигуры – прилетевшие птицы (их восприятие Берлина из перспективы своей культуры, трансфер элементов культуры своей страны в лингвокультурное пространство Берлина – реакция местных жителей) – контуры Берлина иностранцев в 60-е годы 20 века, послужившие основой для современного **Берлина multi-kulti**. Таким образом, рецептивный эффект писателя направлен не только на оправдание читательских ожиданий, но также уводит мысль читателя в перспективу с акцентом на „**Ausländerberlin**“.

Примечательно, что смысловая динамика повествования в тексте соответствует изменению облика основного места событий – Берлина. Используя олицетворение, автор проводит основную смысловую ось текста через изменение состояния города: UND BERLIN LIESS DAS ALLES MIT SICH MACHEN → BERLIN LIESS SICH DIESE GESCHICHTE IN SICH LEBEN → BERLIN HÖRTE SICH DAS AN UND LACHTE! → BERLIN FING AN, TÜRKISCH ZU VERSTEHEN! (Emine Sevgi Özdamar. Berlin, Stadt der Vögel, 2004 – шрифт автора произведения).

Таким образом, реализация авторской интенции достигается путем превращения унылой театральной декорации черно-белого Берлина с разрушенными домами после войны и следами взрывов в ожидании режиссера в огромную оперную сцену, бурлящую многоголосьем и многоцветьем всех языков и красок.

Сведения об авторе: Татьяна Владимировна Морозкина – к.ф.н., доцент кафедры романо-германских языков ФГБОУ «Ульяновский государственный педагогический университет имени И.Н. Ульянова», e-mail: tatyana_morozkin@mail.ru

О.А. Кострова, А.А. Тенигина

ТОПОНИМИЧЕСКИЕ НОМИНАЦИИ В НЕМЕЦКОМ РОМАНЕ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКА

Ключевые слова: концептуализация, идентификация, чуждость, заблудший идеалист, колониальные планы

В докладе раскрывается концептуализирующая функция контекстно связанных топонимов в немецких романах нового времени. Материалом исследования послужили романы Бернхарда Шлинка «Ольга», Гертты Мюллер «Качели дыхания» и Кристиана Крахта «Империя». В романе «Ольга» несбыточные мечты главного героя, в планы которого входило *Deutschland groß machen* (сделать Германию великой), в частности за счет ее будущего в Арктике (*Deutschlands Zukunft in der Arktis*), терпят крах, а сам герой погибает в

арктических льдах, представляя образ «заблудшего идеалиста», пытавшегося воплотить идею сверхчеловека. Главная героиня Ольга, именем которой назван роман, потеряла мужа, пропавшего в Арктике из-за своих амбиций, и сына, который воспринял амбиции отца и хотел видеть жизненное пространство Германии от Немана до Урала (*Deutschlands Lebensraum zwischen Memel und Ural*). Вернувшись из русского плена, сын переживает обиду за то, как несправедливо поступили с Германией (*Deutschland ist Unrecht geschehen*). Ольга винит в формировании колониальных фантазий, которые она называет *aufgeblähte Kindereien* (напыщенное ребячество), Бисмарка как главного идеолога величия Германии и ценой своей жизни пытается взорвать его бюст (*Bismarcks Büste*), что тоже характеризует ее как заблудшего идеалиста.

В романе Г. Мюллер «Качели дыхания» топонимические номинации играют важную роль для понимания проблемы депортации, которая долго замалчивалась. Топонимы служат репрезентантами этнической идентификации персонажей – немцев из приграничных районов Германии, которые были депортированы в конце войны в трудовой лагерь на Украине (для них это была Россия!). Рассказывая о себе, они вспоминают свою малую родину: Карпаты, Румынию, Банат и др. Здесь проявляется концепт ТОСКА ПО ИСТОКАМ (Кострова и др., 2021). В то же время, находясь в чужой для них стране, они воспринимают ее топонимические реалии как нечто чуждое. Репрезентация концепта ЧУЖЕСТЬ выделяется прописными буквами (DNEPROPETROVSK, NOVO-GORLOVKA, KOKSOCHIMSAVOD) или в качестве топонимических номинаций используются имена нарицательные (*das Russendorf, eine russische Siedlung, die Baustelle*).

Роман-антиутопия К. Крахта «Империя» представляет колониальную мечту немцев о кокосовом рае в Тихом океане, где у Германии до Первой мировой войны были колонии. Роман изобилует двойными топонимами, в которых первая часть номинации – имя прилагательное *Deutsch*, а вторая – собственно топоним: *Deutsch-Ostafrika* (германская Юго-Восточная Африка), *Deutsch-Südwest* (германский юго-запад), *Deutsch-Samoa* (германское Самоа), *Deutsch-Kamerun* (германский Камерун). Перечисленные номинации – яркое свидетельство колониальной политики Германии эпохи Бисмарка, имя которого до сих пор носит архипелаг в Тихом океане (*Bismarckarchipel*), что также обыгрывается в романе. Следствие несбывшихся колониальных планов Германии отражено в топонимах, многие из которых релевантны только в определенном историческом периоде, а в настоящее время обозначаемые ими географические объекты имеют другие названия: город *Herbertshöhe* называется сегодня *Коконго* и является частью Папуа в Новой Гвинее; номинация *Neupommern* (Новая Померания) изменена на актуальный топоним Новая Британия.

Таким образом, топонимические номинации в немецком романе первой четверти XXI века репрезентируют в определенном контекстуальном

окружении концептуальные черты, актуальные для современного немецкого языкового сознания, в котором до сих пор жив концепт ИСТОРИЧЕСКАЯ ТРАВМА.

Сведения об авторах: Ольга Андреевна Кострова — д.ф.н., профессор Самарского государственного социально-педагогического университета, e-mail: olga_kostrova@pgsga.ru;

Анастасия Александровна Тенигина, студентка 5 курса Самарского государственного социально-педагогического университета, e-mail: tenigina_anastasiya@sgspu.ru.

М.В. Спанопуло

ПОЭТИКА СЕВЕРО-НЕМЕЦКОГО ЛАНДШАФТА В ПОЗДНЕЙ ПРОЗЕ ЗИГФРИДА ЛЕНЦА

Ключевые слова: Зигфрид Ленц, поэтика ландшафта, северо-немецкий ландшафт, поздняя проза, «Наследие Арне»

Доклад посвящен значению и образу ландшафта северной Германии в позднем творчестве Зигфрида Ленца, на примере романа «Наследие Арне» / «Arnes Nachlaß» (1999). Ландшафт рассматривается как концептуальный и символический образ. В 1970-е годы после выхода романа «Живой пример» / «Das Vorbild» (1973) З. Ленц тяготеет к изображению ландшафтов прибрежных северноморских портовых городов и осознанно, как он говорил в одном из интервью, обращается к локальным пейзажам, представляя их как ключ к постижению универсальных истин.

В романе «Наследие Арне» северо-немецкий ландшафт, представленный в основном морем, ветром, Эльбой, становится активным участником повествования, носителем смысла. Центральная фигура романа – подросток Арне, переживающий трагедию после добровольного ухода из жизни всей его семьи. Он оказывается в одиночестве, изоляции, сталкивается с непониманием его сверстниками и взрослыми. Море предстает вечным свидетелем человеческих судеб и трагедий, оказываясь могилой для многих кораблей. Ветер играет важную роль в эпизоде с «волшебным узлом», в который, согласно моряцкому суеверию, «завязан ветер». Порывы кажутся Арне реальными, воплощением его отчаянной веры в чудо или бегства от действительности. Образ реки Эльбы подчеркивает ничтожность и одиночество человека перед лицом стихии. Эта идея находит яркое выражение в эпизоде встречи с сенатской баржей, где замедленная, отстраненная реакция пассажиров служит метафорой непреодолимой дистанции между людьми. Противопоставлением

безграничности водного простора выступает тесная каюта, которая становится для Арне временным убежищем. Фатальная власть стихии окончательно утверждается в финале, где Арне погибает, исчезая в водах Эльбы.

Поэтика ландшафта в «Наследии Арне» представляет собой органичный синтез топографической реалистичности и многоплановой символики: природные стихии и пространство становятся полноправными персонажами, выражающими темы одиночества, борьбы с судьбой и места человека в мире стихии. Детали северо-немецкого пейзажа (море, ветер, речные просторы) отражают специфическую концепцию регионализма позднего З. Ленца.

Сведения об авторе: Маргарита Владимировна Спанопуло – студентка 2 курса магистратуры НИУ «Высшая школа экономики», направление «Зарубежное регионоведение», e-mail: spanopulomm@mail.ru

М.С. Потёмкина

ПОСТИРОНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ключевые слова: постирония, катастрофическая ирония, Д. Кельман, К. Крахт, К. Зетц, Р. Йиргль, современная немецкая литература, автофикшн.

В своём эссе «Время низменных небес» (Zeit der niedrigen Himmel, 2008) Райнхард Йиргль отмечает, что в последнее время, особенно после падения Берлинской стены, можно заметить, что «практически любому обсуждаемому художественному произведению либо приписывается ирония, либо яростно критикуется её отсутствие. [...] Ирония – центр нашего мира, мера всех вещей» (Jirgl 2008: 53). В повседневных и общественно-значимых ситуациях Йиргль также замечает, что стремление к иронии и потребность в ней распространяются не только на искусство, но и на сферы, казалось бы, для неё не предназначенные (например, науку). «Отсутствие иронии, особенно отсутствие самоиронии, – говорится в тексте, – кажется более компрометирует человека, чем убийство» (Jirgl 2008: 53).

Действительно, в последние десятилетия ирония стала частым предметом академического и медийного интереса. В 1989 году было опубликовано множество текстов, авторы которых пытались иронически отразить новую реальность после падения Берлинской стены и показать жизнь в объединенной Германии. Романы Томаса Бруссига «Герои вроде нас» (1995) и «Солнечная аллея» (1999), а также «Simple Stories» Инго Шульце (1998) и «Комнатный фонтан» (1995) Йенса Шпаршу стали бестселлерами в 1990-х гг. Для этих авторов характерна ироническая дистанция к описываемым ими событиям. Они

оттачивают мастерство игры с атрибутами повседневной жизни и стремятся описать жизнь обычных граждан ГДР, не анализируя их программно. Клишированные немецко-немецкие образы «Другого» встречаются также в прозаических текстах и очерках Томаса Розенлёхера, сублимная социально-философская ирония – важная часть романов «Бессердечная Аманда» (1992) Юрека Беккера и «Биография любви» (2001) Мартина Вальзера. В начале XXI века в контексте пост-иронии представляется интересным рассмотреть романы «Империя» (2012) Кристиана Крахта, «Индиго» (2012) Клеменса Й. Зетца и «Иоганн Хольтроп» (2012) Райнальда Гётца. Самореференция и автофикшн представляют собой наиболее важные метадискурсивные средства, используемые этими авторами. В литературном ландшафте современной Германии следует отметить и авторов, которые, на первый взгляд, не считаются ирониками, но чьи тексты, тем не менее, демонстрируют ироническую модальность. Райнхард Йиргль, например, рассматривает в своем эссе два измерения иронии: «иронию произведения искусства» и «катастрофическую иронию» и продуктивно применяет пост-иронические элементы в своих романах (Потемина 2022).

Литература:

1. *Jirgl R. Zeit der niedrigen Himmel. In Jirgl, R., Land und Beute. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006. München: Carl Hansen Verlag, 2008. S. 53-65.*
2. *Потемина М.С. Катастрофическая ирония и поэтика фрагментарности в текстах Райнхарда Йиргля // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7, № 2. С. 50-65.*

Сведения об авторе: Марина Сергеевна Потёмина – к.ф.н., доцент Высшей школы лингвистики ОНК «Институт образования и гуманитарных наук», Балтийский федеральный университет им. И. Канта, e-mail: mpotemina@mail.ru

Е.В. Кузнецик

САТИРА КАК СПОСОБ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОГО ПИСАТЕЛЯ ТУРЕЦКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ ОСМАНА ЭНГИНА

Ключевые слова: литература мигрантов, сатира, ирония, мигранты, интеграция, бюрократизм, объединение Германии, внешне- и внутривосточные вопросы Германии, проблемы окружающей среды

Творчество авторов с миграционным прошлым является весьма актуальным на современном этапе развития немецкой литературы, одним из ярких представителей которой является писатель турецкого происхождения Осман Энгин (Osman Engin, р. 1960, Измир/Турция), проживающий в Германии с 12 лет. Начиная с конца 1980-х, О.Энгин пишет короткие сатирические рассказы из немецко-турецкой жизни для городского журнала «Бремер» (Bremer), его сатирические истории регулярно публикуются в таких газетах и журналах, как «Франкфуртер Рундschau» (Frankfurter Rundschau), «Титаник» (Titanik), «ТАЦ» (TAZ). Выбранному жанру он остается верен на протяжении всего творческого пути. Следует отметить, что до Османа Энгина литература мигрантов была представлена классическими литературными формами: романом и поэзией. О. Энгин же избирает сатиру, как способ критического отношения к окружающей действительности, для изображения немецко-турецких взаимоотношений.

Тематика сатирических произведений писателя довольно широка. Автор поднимает одну из актуальных проблем немецкого общества – проблему старения немецкой нации. Облекая мысли главного героя в сатирическую форму, О. Энгин находит объяснение этому процессу. Оказывается, виной всему нежелание немецких мужчин проходить обряд обрезания. Именно по этой причине немецкие женщины неохотно вступают с ними в брак либо откладывают вопрос деторождения на неопределенный срок. Единственными людьми, кто спасает демографическую ситуацию в стране, остаются мигранты, которые, согласно официальной статистике, составляют всего 20% от общего числа населения. Неразрешенным вопросом для главного героя так и остается то, каким образом немцам, которые не хотят иметь детей, удастся составлять 80% населения Германии [1].

Автор затрагивает социальные проблемы, а именно: густонаселенность крупных городов, следствием которой являются многочасовые и многокилометровые пробки на дорогах. В контекст проблем больших городов автор удачно вписывает проблемы экологического характера. Образовавшаяся пробка способствует проведению несанкционированного митинга по вопросам экологии, где обсуждаются вопросы смены климата, глобального потепления [2]. Наряду с глобальными экологическими проблемами, писатель фокусирует внимание на проблемах экологии локального характера: горожане страдают от недостаточного озеленения. Главный герой произведений проживает с семьей в многоквартирном доме на втором этаже. Чтобы увидеть зеленые насаждения, они должны проехать сначала 6 трамвайных остановок, затем 8 автобусных и в конце концов пробежать ещё 3 километра [1]. Освещая вопросы экологического характера, автор демонстрирует вовлеченность мигрантов в волнующие немецкое общество проблемы окружающей среды.

Произведения автора насыщены сатирическими эпизодами, обличающими бюрократизм немецких властей. Автор иронизирует над процессом получения

немецкого гражданства. Писатель высмеивает бюрократические проволочки при оформлении визы, метафорически уподобляя ее mosquito net [3]. Особое место в творчестве писателя занимают проблемы внутриполитического характера, связанные прежде всего с избирательными правами жителей Германии с миграционным прошлым. По мнению автора, немецкие политики вспоминают о мигрантах лишь перед очередными выборами [1].

Расширению проблемного поля тематики произведений О. Энгина способствует тема объединения Германии глазами мигранта, акцентируется факт деления общества по национальному признаку.

Литература:

1. *Engin O. Lieber Onkel Ömer: Briefe aus Alamanya* / O. Engin. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008. – 270 S.
2. *Engin O. Don Osman: Neue heimtürkische Geschichten.* / O. Engin. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005. – 143 S.
3. *Engin O. Düschlünd, Dütschlünd übür üllüs: Erzählungen.* / O. Engin. – Berlin: Dietz Verlag, 1994. – 188 S.

Сведения об авторе: Екатерина Владимировна Кузнечик – к.ф.н., преподаватель кафедры мировой литературы и иностранных языков, Полоцкий государственный университет им. Евфросинии Полоцкой, Республика Беларусь, e-mail: ekaterina070187@yandex.by

Л. П. Фукс-Шаманская

НЕКОТОРЫЕ НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В НЕМЕЦКОЙ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕДНЕГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ (НА ПРИМЕРЕ КРИМИНАЛЬНЫХ РОМАНОВ ИОХАННЕСА ВИЛЬКЕСА)

Ключевые слова: массовая литература, криминальный роман, идеология в литературе, метод психологической реконструкции

Художественная литература, с одной стороны, является проводником идеологических ценностей, присущих обществу (или его отдельным группам), с другой – сама выступает инструментом формирования ценностных ориентиров человека. В таком контексте массовая литература и в первую очередь криминальный роман как четко обозначенная форма современной массовой литературы приобретает особое значение. Развитие жанра криминального романа определяется трансформацией короткой детективной истории в формат романа. Этот процесс сопровождался встраиванием в схему криминальной

истории (непосредственное разрешение криминальной загадки) дополнительных элементов – описание среды, психологического состояния преступника и жертвы, любовной истории и т. д. В результате современный криминальный роман все больше сближается с реалистической психологической литературой. Не последнее место во «второстепенных» темах криминального романа занимает тема социальных, идеологических и политических перемен в мире, то есть, читатель включается в обсуждение изменений в жизни социума. Эта способность интегрировать в себя практически любую тему или проблему нашего времени определяет современность жанра. При этом современные писатели этого жанра часто используют тонкие и сложные механизмы воздействия на читателя, в результате чего криминальные романы, как произведения массовой литературы, «несмотря на кажущуюся легковесность, часто становится эффективным проводником определенных идеологических установок». (М. Игнатов. Функции идеологии в современной литературе: как писатели формируют общественное сознание. URL:

<https://zelluloza.ru/blogs/1855353-funktsii-ideologii-v-sovremennoy-literature-kak-pisateli-formiruyut-obschestvennoe-soznanie./?ysclid=mdyfa6haw0798622843>). Само продвижение того или иного криминального романа на книжном рынке часто определяется не их литературной ценностью, а зависит от усилий специалистов по психотехнологиям и маркетинговых алгоритмов. На примере цикла криминальных романов популярного немецкого писателя Иоханнеса Вилькеса в статье прослеживаются элементы внедрения в сознание читателей системы «европейских ценностей»: псевдodemократии, специфического понятия прав человека, гендерной проблематики. Выводя в цикле романов в качестве главных героев гомосексуальную пару, автор пытается обосновать преимущества однополрой ориентации перед традиционными отношениями. Отправляя героев в путешествие по Германии, он всячески подчеркивает «второстепенность», экономическую отсталость бывшей ГДР, иронизирует по поводу ее «коммунистического» прошлого. Своеобразно толкуя понятия демократии и авторитаризма, автор пытается убедить читателя (в первую очередь молодежь) в том, что только на Западе есть истинная свобода и достоинство в человеческой жизни. Автор изображает своих героев как борцов с тиранами и диктаторами, тиражируя при этом в своих романах как фейковые новости немецких медиа, так и такие устоявшиеся идеологические клише, как, например, то, что в Турции и России страшная диктатура. Утверждение сверхзначимости европейских ценностей за счет расчеловечивания иных картин мира превращает романы Вилькеса из произведений художественной литературы в пропагандистские тексты, выполненные весьма талантливым автором с присущим ему мастерством. В целом же такая тенденция опасна тем, что литература перестает быть искусством и становится инструментом пропаганды.

Сведения об авторе: Людмила Петровна Фукс-Шаманская – кандидат филологических наук, свободный исследователь (Германия / Россия), e-mail: l.fuchs.shamanskaya@gmail.com

Т.Н. Андреюшкина

РОМАН-КОЛЛАЖ Х.М. ЭНЦЕНСБЕРГЕРА «БОЛЬШАЯ СМУТА»

Ключевые слова: роман-коллаж, роман-автобиография, метапоэтический роман, повествовательный код, историческая дистанция, автодиалог, комментарии, «Большая смута» Х.М. Энценсбергера, политические события 1960-х годов.

Появление романа «Большая смута» («*Tumult*», 2015) Х.М. Энценсбергера (Hans Magnus Enzensberger, 1929-2022) во многом предсказуемо. Энценсбергер, хотя и к концу жизни, не мог не выпустить романа о бурных событиях в политике и культуре Европы 1960-х годов прошлого века, свидетелем которых он стал, и на которые пришлось его раннее, но яркое творчество, включая обширную издательскую и медийно-политическую деятельность, и поворотные события его личной жизни.

Как политический поэт, эссеист и писатель он наблюдал события в разных странах – ФРГ, Америке, Кубе, Чехословакии и России и отразил их в коллажной картине своего романа. Он пишет и о параллельных событиях в странах, в которых не был, но события, в которых отслеживал в СМИ (Китай, Бразилия, Индия, Англия и др.), вплетая их в общую мировую политическую картину.

Автор задается вопросом: «Что общего было у этого неистового вихря (Пражской весны – Т.А.) с другими неистовыми вихрями, с уличными спектаклями в Париже и Берлине, с метаниями по миру боливийских герильерос, с огненным смерчем над Меконгом, с хрупкой идиллией в Переделкино? Все и ничего. Как это все разом объять, увязать воедино, облечь в слова?».

На примере творчества чешского поэта, писателя и художника Йиржи Коларжа, у которого он был в 1960-е годы, Энценсбергер объясняет и свой принцип работы: поэт «вбирал в себя историю целиком, в ее величии и суетности, и год за годом членил ее, дробил, раздирал и резал на куски, а потом, без каких-либо комментариев, склеивал и собирал заново».

Но Энценсбергер все-таки дает комментарии с точки зрения современности к событиям прошлого, в которые он пытался не быть вовлеченным целиком и оставаться больше наблюдателем, чем участником. Поэтому ему нужна была историческая дистанция, а не непосредственное документирование событий, не «регистрация шумов внешнего мира», потому что «постоянная неразбериха

тоже заметно сужает поле зрения», чего ему тогда не удалось избежать – многие события прошли мимо него: война в Нигерии, унесшая два миллиона человек, бои в Гайане, Южном Йемене, в Кении и Новой Гвинее, инцидент между Гондурасом и Сальвадором, война между арабами и израильтянами и т.д.

С другой стороны, «1968 год – теперь просто некая вымышленная дата, рой воспоминаний, домыслов, обобщений и трактовок, заменивших то, что на самом деле происходило в те несколько лет. Непосредственный опыт погребен под толстым слоем медийного мусора, архивных материалов, подиумных дискуссий, героизированных автопортретов ветеранов тех событий, так что представить себе реальную картину стало практически невозможно». Поэтому события личной жизни автора тех лет (роман и женитьба на М.А. Макаровой), включенные в повествование, стали не только его скрепой, но и объяснением интереса к событиям в одних странах и отсутствием его к другим. Это объясняет первоначальное название романа: «В Москву и другие края». Сам Энценсбергер признавался: «Изначально я думал, что важные с политической точки зрения процессы, свидетелем которых я был, эти различные цивилизации, в которых мне довелось побывать, эту стилистику различных диктатур следует изобразить бесстрастно и объективно. Но оказалось, что это невозможно... Без личного компонента весь этот кавардак остался бы непонятен».

Поэтому «Большая смута» – это и роман-автобиография, подобно романам И.В. Гёте и Г. Грасса, И.Р. Бехера и З. Ленца, хотя автор возражает против такого определения. «Идея автобиографии никогда меня не вдохновляла. <...> С большой неохотой листаю я мемуары моих современников. Я им не особенно доверяю. <...> Грани между сознательной ложью и случайной забывчивостью, между простым самообманом и искусной инсценировкой порой весьма зыбкие». Роман состоит из четырех частей, это 1) «Заметки о первой встрече с Россией (1963)», 2) «Беглые заметки о поездке по Советскому Союзу и ее последствиях» (1966), 3) «Воспоминания о большой смуте» (1967-1970) и 4) «Позднее» (1970-й и далее), а также четырех комментариев к ним под названием «Постскрипtum 2014».

Что касается отдельных частей романа, то Энценсбергер сам определяет степень их достоверности. В «Предварительных замечаниях» (2015) к третьей части он пишет: «Наименьшие трудности представлял собой материал 1963 года. Эти записи требовали лишь минимальной правки – устранения стилистических огрехов. Проблематичнее дело обстоит с «Беглыми заметками» 1966 года». <...> Обрывочные фразы пришлось дописать, неразборчивые места выбросить, неточности исправить. <...> Это лоскутное полотнище я кое-где нарастил различными цитатами из писем, выдержками из газет и выписками из календарных сводок за 1966 год». <...> Еще в меньшей степени стандартам документалистики и тем паче филологии отвечают «Воспоминания о большой смуте».

Энценсбергер не раз подчеркивает, что от него не стоит требовать документального изложения материала. В автодиалоге автор заявляет: «О хронологии забудь! <...> В неравновесной термодинамике для описания турбулентных процессов линейные уравнения неприменимы. Или возьми, к примеру, броуновское движение: ясно же, что помещенные в разогретый газ частицы будут двигаться совершенно хаотически, под воздействием случайных, неконтролируемых толчков. Это происходит и в периоды политических, эротических, климатических и <...> моральных турбулентностей тоже, о которых здесь идет речь».

Правдивость своего повествования автор доказывает тем, что нашел в подвале несколько старых коробок, в которых обнаружил «давно забытые письма, записные книжки, фотографии, газетные вырезки, незаконченные рукописи. <...> Но в этой неразберихе не было по крайней мере ничего домысленного позднее, с дистанции прошедших лет». Однако в сам роман включены художественные домислы: диалог 85-летнего Энценсбергера с самим собой в возрасте 40 лет, между которыми «очень мало общего», стихотворения, а также комментарии после каждой из глав, носящие кроме информативного метапоэтический характер.

Структура романа коллажна, об этом заявляет и сам автор. «Собрать воспоминания <...> можно только одним образом – в форме коллажа. <...> Память прокручивает какой-то абсурдный фильм, кадры его никак не стыкуются, будто режиссер в каком-то угаре беспорядочно снимал все подряд. Звук то и дело пропадает. Целые фрагменты затемнены. Иногда на экране просто чернота. Много снято впопыхах, прыгающей камерой». В автодиалоге автор продолжает сравнение своих воспоминаний с коллажным фильмом: «Или представь: сидишь часами в темной монтажной комнате и прокручиваешь отснятый твоей памятью фильм: то крупным планом какая-то одна деталь, то общим – целая вереница кадров, а между ними – зияющие провалы, сплошной черный экран. <...> Но гиблое дело – пытаться выстроить из этих фрагментов нечто целое. Из них никогда не получится документальный фильм».

Из этого следует, что «Большая смута» – отчасти документальное, но в целом художественное повествование, о чем свидетельствует включение в него в первую очередь стихотворений. Художественное произведение, как известно, оставляет за читателем prerogative досказать за автора невысказанное до конца. И автор мыслит в данном случае как романтик, который противопоставляет поэзию и философию. «Недосказанное есть главная пружина мысли. <...> Философия ничего подобного себе позволить не может. Теория обязана до конца договаривать то, что имеет в виду, поэту удастся сказать больше, чем он знает. Каждый читатель поймет текст по-своему. Разночтения при этом не только неизбежны, но и крайне желательны».

Противопоставление поэзии и философии вызывает у Энценсбергера мысль о художественном произведении, которое можно считать классическим. «Что мы

называем классикой? Произведение, которому уготована долгая жизнь, потому что оно оставляет простор для прочтений, о которых автор, возможно и не догадывался. Произведение никогда полностью не подвластно творцу, ни во время его создания, ни после. Автор, конечно, должен владеть определенными навыками, быть профессионально, что называется, на высоте, но одновременно он должен сохранить определенную долю наивности, не подвластную диктату теории. Рассудочность и непосредственность – две вещи, казалось бы, несовместимые. Но именно они обеспечивают литературе ее высокую степень свободы».

И эту непосредственность вносят к текст романа именно стихотворения, потому что Энциенсбергер в первую очередь поэт. Стихотворений рассеяно по роману достаточно много. Поэтому не только различные национально-политические пазлы составляют роман «Большая смута», но и разные повествовательные коды: эпический, лирический, публицистический, философский. Примером для объединения разных литературных приемов послужили автору не только модернистские романы, но и представление о романтическом универсальном романе, которые автор изучал, работая над диссертацией о немецком романтике К. Брентано.

Стихотворные сборники Энциенсбергера помимо их самостоятельного значения явились источником для его романа, а их темы перекликаются с темами романа, что характерно для многих немецких писателей-поэтов (Э. Мерики и Г. Гейне, Т. Шторма и Т. Фонтане, М.Л. Кашниц и И.Р. Бехера, И. Бахман и Г. Грасса). И это вписывает роман Энциенсбергера в традицию немецкой романистики.

Сведения об авторе: Татьяна Николаевна Андреюшкина – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теории и практики перевода Гуманитарно-педагогического института Тольяттинского государственного университета, andr8757@mail.ru

Н.И. Михалкина

«ДНИ УБЫВАЮЩЕГО СВЕТА» О. РУГЕ КАК РОМАН-МОНТАЖ

Ключевые слова: О. Руге, роман-монтаж, контрастный монтаж, комментирующий монтаж, параллельный монтаж, аналитический монтаж, интегрированный монтаж

Доклад посвящен рассмотрению романа современного немецкоязычного писателя О. Руге (Eugen Ruge, р.1954) «Дни убывающего света» («In Zeiten des abnehmenden Lichts», 2011) в аспекте монтажной повествовательной техники, которая концептуализируется нами прежде всего как универсальный (присущий

кино- и литературной поэтикам) нарратологический инструмент, средство репрезентации субъектности в тексте.

С опорой на научные труды, где указываются стержневые эстетические принципы романов-монтажей (О. Келлер, Ю. Петерсен, Х. Кизель, И.Г. Драч и др.), а также на «монтажные» типологии отечественных и зарубежных исследователей кино и литературы (С.М. Эйзенштейн, В.И. Пудовкин, Ф. Хаге, Х. Швиммер, В. Жмегач и др.) в вышеназванном произведении О. Руге нами в большей степени обнаруживаются и анализируются следующие виды монтажной техники: контрастный монтаж (Kontrastmontage), комментирующий монтаж (Kommentarmontage), параллельный монтаж (Parallelmontage), аналитический монтаж (analytische Montage) и интегрированный монтаж (verdeckte Montage).

Вместе с другими приемами кинематографичности пространственно-временные «разрывы» и монтажные «склейки», присутствующие в «Днях убывающего света», «дробят» и динамизируют повествование, создают новые смысловые связи между фабульными событиями на сюжетном уровне и, помимо прочего, обеспечивают передачу трагического, иррационально-аффективного мироощущения персонажей.

Сведения об авторе: Надежда Игоревна Михалкина — младший научный сотрудник ИМЛИ РАН (Москва), e-mail: n.mikhalkina@list.ru

В.Э. Биктимиров

МЕТАЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РОМАНЕ «НОВЫЙ ЦЕНТР Й. ШИММАНГА

Ключевые слова: «Новый центр», Й. Шимманг, металитература, интертекст, образ библиотеки

Не утрачивает свой актуальности как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении проблема кризиса литературоцентризма и возможностей его преодоления. В современной немецкой литературе возникают произведения, в которых авторы акцентируют внимание на статусе художественной литературы как необходимого условия национального самоопределения Германии в Новейшее время. Одним из таких примеров может послужить роман «Новый центр» (Neue Mitte, 2011) Й. Шимманга (Jochen Schimmang, р. 1948), посвященный осмыслению немецкой истории XX столетия. Однако действие в произведении происходит в недалеком будущем – 2029-2030 гг. До этого в Германии, в соответствии с романским дискурсом, на протяжении девяти лет господствовала тоталитарная система власти – хунта. Вследствие войны

правлящая партия была свергнута британскими миротворцами, Берлин оказался в запустении, и теперь перед уцелевшими жителями возникла необходимость восстановления не только столицы, но и всей Германии. Моделируя драматический облик возможного будущего страны, Шимманг делает ставку на роль библиотеки в воспитании нового человека, который смог бы противостоять националистским тенденциям времени. По мысли автора, именно сокрытый в литературе аксиологический компонент поможет преобразовать действительность и возродить нравственную природу человечества.

В докладе мы сосредоточимся на реконструкции авторской рефлексии о роли книги и, шире, литературы в историческом развитии современного общества, нашедшую свое художественное воплощение в произведении Й. Шимманга.

Металитературные тенденции в «Новом центре» обнаруживаются в двух планах: деятельности героев-читателей и в образе библиотеки. Шимманг создает интертекстуально насыщенное, «открытое произведение» (У. Эко), предлагая читателю поучаствовать в дешифровке его содержания. Активно используя образы, цитаты и заглавия из художественной литературы в эпиграфах, наименованиях городских объектов, именах героев, их речи, автор предоставляет герменевтический ключ, с помощью которого можно не только оценить принципы организации литературной игры, но и вникнуть в суть смыслового поля романа.

Следуя за идеями о сотериологической функции литературы, немецкий романист раскрывает содержание утопического проекта по возрождению национальной библиотеки: книжный архив должен стать центром духовного просвещения, а литература – основанием национального единства. Однако, выстраивая классическую мифологию книги, Шимманг вступает в полемику с ее содержанием: иллюзии, подпитанные библиофилическим мифом, неосуществимы в реальности. Строители библиотеки утрачивают доверие как к жизнемоделирующей функции литературы, так и друг к другу. Размышляя во многом в духе идей О. Шпенглера о гибели цивилизации, Шимманг хочет предостеречь своих современников не только о возможном повторении исторических катаклизмов, но и о трагической участи человечества, которое отказывается от культуры. Таким образом, в романе «Новый центр» с металитературной рефлексией показан негативный вариант следования иллюзорным представлениям о спасительном содержании художественных произведений.

Сведения об авторе: Владислав Эдуардович Биктимиров – к.ф.н., доцент кафедры литературного мастерства и истории театра, Екатеринбургский государственный театральный институт, e-mail: v.e.biktimirov@yandex.ru

СИМВОЛИКА ЗАГЛАВИЯ В МАЛОЙ ПРОЗЕ ГЮНТЕРА ГРАССА

Ключевые слова: Гюнтер Грасс, «Каменная месса», заглавие, принципы перевода.

Последний период творчества выдающегося немецкого писателя Г. Грасса (1927–2015) пришёлся на первое десятилетие XXI в. В это время особенно обострилось внимание писателя к Слову, как к архетипической категории немецкого самосознания, о чём свидетельствует его поздний роман „Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung“ (2010), где наряду с историческим экскурсом акцент делается на энтропии слова, выделении в нём неких исходных значений, пра-смыслов. Писатель всегда основательно подходил к выбору заглавия для произведения. Они, как правило содержат многоуровневую семантику и часто сложны для перевода на другие языки („Örtlich betäubt“, „Die Rättin“, „Das weite Feld“). Ярко проявилось это в новелле, предназначенной для книги воспоминаний «Луковица памяти», но не опубликованной при жизни писателя, а изданной лишь в 2019 г. Речь идёт о новелле, где причудливо сплетаются прошлое и настоящее – история Уты Наумбургской, безымянного Мастера-Скульптора и Германии накануне обрушения берлинской стены. Заглавие „Figuren stehen. Eine Legende“ было передано переводчиками по-разному: первым вышел голландский перевод Яана Гилкниса – „Het levende standbild“ (2024) («Ожившая статуя»), потом – перевод Петра Абрамова «Каменная месса» (2025), и весной 2025 г. – французский перевод Оливье Меннони „Prendre la pose“ («Позируя» или «Принимая позу»). Какие семантические поля должны, на наш взгляд, пересекаться в названии новеллы, как соотносятся принципы буквального перевода и переводческой замены с содержанием; где в текстах Грасса можно найти «ключи» к верной интерпретации заглавия, если оно по ряду причин звучит в переводе неточно, неблагозвучно, абстрактно? Наконец, какова была воля автора в диалогах с переводчиками его произведений и какую семантическую нагрузку несёт заглавие в XXI в. – тот круг вопросов, которые предполагается осветить в настоящем докладе, попутно представив русский перевод новеллы Грасса, выпущенный в январе 2025 г.

Сведения об авторе: Пётр Валерьевич Абрамов — к.ф.н, доцент Высшей школы сценических искусств (Москва), e-mail: p_abramow@mail.ru

Редакторы-составители — Т.В. Кудрявцева, Г.В. Кучумова