

*На правах рукописи*

САЛАХОВА Айгуль Рестамова

**РЕЦЕПЦИЯ И РЕКОНСТРУКЦИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА  
В ТВОРЧЕСТВЕ ПАТРИКА ЗЮСКИНДА**

Специальность 10.01.03 - Литература народов стран зарубежья  
/немецкая литература/

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Казань - 2007

Работа выполнена на кафедре зарубежной литературы Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина»

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор  
**Фролов Георгий Аркадьевич**

Официальные оппоненты

– доктор филологических наук, профессор  
**Шервашидзе Вера Вахтанговна**

– доктор филологических наук, профессор  
**Шастина Елена Михайловна**

Ведущая организация – **Московский государственный гуманитарный университет им. М.А. Шолохова**

Защита состоится « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2007 г. в \_\_\_\_\_ на заседании диссертационного совета Д 212.081.14 по присуждению ученой степени доктора филологических наук при государственном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина» по адресу: 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, 35, ауд. 1301.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им. Н.И.Лобачевского государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина».

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2007 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат филологических наук,  
доцент

М.А. Козырева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Творчество известного немецкого прозаика последней четверти XX века Патрика Зюскинда, получившего признание как автора постмодернистских текстов, привлекает внимание своей необычайной многогранностью: он является автором знаменитого романа, драм, малой прозы и эссе. Произведения Патрика Зюскинда представляют собой самобытное художественное явление в современной немецкоязычной и европейской прозе: Зюскинд предстает перед нами как своеобразный современный хроникер человеческой жизни, душевных обид и травм индивида, обладающий богатым и содержательным художественным потенциалом. В соответствии с вектором развития литературы Германии после объединения страны в фокусе писательского внимания оказываются «простые» истории человеческой жизни. В его творчестве ярко проявилось многое, что характерно в целом для немецкой литературе конца XX века: деформировалась сама связь между личным выбором и свободой писателя и надличной (исторической, социальной) обусловленностью художественных форм. Литература, обратившаяся к истории индивида в эру тотального разочарования, оказалась как никогда открыта к прямым выходам в философию. Обращение к сущностным вопросам бытия человека актуализирует на страницах постмодернистских текстов художественный опыт экзистенциализма.

В первой половине XX века экзистенциализм фиксирует новый, по сравнению с модернизмом, этико-психологический характер катастрофы: неизбывное одиночество индивида, невозможность коммуникации между человеком и миром, лишенным трансцендентного начала («вечное молчание небес»), абсурдность бытия. В европейском сознании разрушению подвергается смысл и радость жизни, обнаруживает себя кризис гуманистических ценностей, поразивший эту техническую цивилизацию, где человек оказался просто винтиком в механизме производства и потребления, рабом физиологии и духовной пустоты. Драматизм и трагизм индивидуального сознания, переживания ситуации универсального Абсурда и Хаоса, ситуации отчужденного бытия, знания об истинном положении человека (одиночество перед лицом Ничто) наследует у экзистенциализма постмодернизм.

**Актуальность** темы диссертации определяется интересом к широкому и многообразному диалогу, взаимодействию, творческому перекрещиванию различных эстетических систем, что существенно и наглядно характеризует литературный процесс последней четверти XX века; поэтому работа являет собой исследование творчества Патрика Зюскинда в контексте взаимодействия постмодернистских принципов и экзистенциализма как магистрального философского и литературного направления XX века. Комплексное исследование творчества немецкоязычного классика постмодерна, его знаменитого романа, монопьесы, повестей и малой прозы позволит получить необходимое представление об общих закономерностях немецкой и западноевропейской литературной жизни на переходе к новому веку и тысячелетию.

Восприятие экзистенциалистской картины мира, интерес к фундаментальным вопросам человеческого бытия обнаруживается в современной литературе, характеризующейся постмодернистскими установками. Экзистенциализм актуализируется на почве современной европейской литературы,

поскольку фиксирует принципиальный сдвиг восприятия действительности, обнажая алогичность, абсурдность последней. Так же, как и постмодерн, экзистенциализм начинается с Выбора, отказа от одних принципов и принятия других; размываются внешние границы между литературой и философией, документом и мифом, игрой/маской и реальностью – означающие неограниченность комбинаций и свободу синтеза. Сомнения в подлинности бытия, в его абсолютности постмодерн наследует у экзистенциализма. Таким образом, связи между постмодернизмом и экзистенциализмом обширны, позволяют усматривать не только рецепцию идейных установок и творческих принципов, но и своеобразную постмодернистскую версию экзистенциалистских тем, мотивов, художественных структур.

Экзистенциализм обращается к универсальным моделям бытия, к онтологическим аспектам существования человека, поэтому не удивительна его актуализация в литературе современной Германии (К. Рансмайр, Р. Шнайдер, П. Зюскинд и др.)

Творчество Патрика Зюскинда приходится на период развития современной немецкой литературы, предшествовавший объединению Германии в 1990 году и первым годам после объединения. Привлекательность немецкоязычной литературы для читателей в этот период, по мнению критиков и издателей, оставалась крайне низкой, «современная литература расценивалась как настоящий дефицит», а «давно опоздавшая смена поколений» не происходила. Всемирный успех романа «Парфюмер» в 1985 году не изменил существующих тенденций; а последовавшая за объединением страны эра «поколения гольф», «внуков третьего рейха» в немецкой современной литературе оставила вопрос о месте Патрика Зюскинда, не издавшего с 1995 года ни одного художественного произведения, в истории немецкоязычной литературы без ответа.

**Научная новизна** настоящего исследования заключается в том, что творчество Патрика Зюскинда исследовано неравномерно: большое количество зарубежной критической литературы посвящено различным аспектам его романа. Значение романа Зюскинда в истории развития современной немецкоязычной литературы признано, однако, успех романа не в меньшей степени повлиял на то, что отсутствует целостный взгляд на творчество писателя, дебютировавшего в качестве драматурга и создавшего уникальные по форме и содержанию образцы малой прозы (повести, истории, наблюдения). В отечественном литературоведении также наблюдается асимметрия в «зюскиндоведении»: существуют статьи, актуализирующие различные аспекты романа (Д. Затонский, А. Зверев, Н. Гладилин, Н. Литвиненко и др.); статьи о пьесе «Контрабас» можно обнаружить в связи с постановками, малая проза продолжает оставаться *terra incognita*, в том числе в обзорных статьях по творчеству писателя в учебниках и учебных пособиях.

Кроме того, признание Патрика Зюскинда писателем постмодернистских принципов также основано, в большей степени, на особенностях поэтики его романа «Парфюмер». Вопрос относить ли весь корпус произведений писателя к постмодерну – не ставился в критической литературе. А вместе с тем – и осмысление вопроса об идейной и художественной палитре Зюскинда-романиста и Зюскинда – автора «малой прозы» и драмы. Последнее особенно актуально,

поскольку прервавший свой литературный путь Зюскинд продолжает создавать сценарии для кино совместно с Гельмутом Диттелем («Россини, или убийственный вопрос, кто с кем спал» (1997), «Поиски и находки любви» (2005)).

Зарубежные и отечественные исследователи отмечали тяготение Патрика Зюскинда к вопросам экзистенциальным, однако попыток проанализировать все произведения писателя в их идейно-философской перекличке с философскими принципами и художественным миром экзистенциализма не предпринималось.

Актуальность исследования детерминировала его цель: она продиктована, прежде всего, необходимостью определить место творчества Патрика Зюскинда в пространстве немецкоязычной литературы в контексте уникальных референций постмодернизма с экзистенциалистской парадигмой.

**Целью** работы является исследование философских позиций и художественных структур, принципов «ренессанса» экзистенциализма в современной немецкой литературе, новой версии экзистенциализма в постмодернистском романе и малой прозе Патрика Зюскинда.

В соответствии с общей целью были поставлены следующие **задачи**:

- осветить проблему границ в литературной ситуации XX века: соотношение постмодернистской и модернистской парадигм;
- рассмотреть принципы восприятия и реконструкции экзистенциалистских традиций, вариаций и параллелей в контексте постмодернизма;
- охарактеризовать принципы интертекстуальности в поэтике произведений Патрика Зюскинда;
- представить анализ тематических, композиционных, стилистических и других аспектов романа «Парфюмер» с точки зрения обнаружения примет экзистенциалистского дискурса в постмодерне; рассмотрение романа в контексте магистральных тенденций современной европейской прозы;
- через анализ драмы и малой прозы Зюскинда обнаружить соотношение постэкзистенциалистской картины мира с проблемой универсального одиночества индивида, его феноменальной отчужденности.

**Объектом исследования** выступает весь корпус художественных произведений Патрика Зюскинда: монопьеса «Контрабас» (1980), роман «Парфюмер. История одного убийцы» (1985), повесть «Голубка» (1987), повесть «История господина Зоммера» (1991), сборник из трех историй («Тяга к глубине», «Сражение», «Завещание мэтра Мюссара») и одного наблюдения («Amnesie in litteris») (1995).

**Предметом исследования** являются особенности поэтики произведений Патрика Зюскинда в контексте немецкого и европейского постмодерна, а также сближения с поэтикой экзистенциалистской литературы.

**Методологическую основу исследования** составляют труды отечественных и зарубежных исследователей по общим и специальным вопросам истории и теории литературы (Л.Г. Андреева, М.М. Бахтина, Д.В. Затонского, И.И. Ильина, Н.В. Маньковской, М. Райх-Раницкого, В.В. Шервашидзе, У. Эко и др.). Основным методом, который используется в исследовании, является герменевтический метод, сочетающийся с комплексным дескриптивным анализом текста, предполагающего постоянные выходы в непрерывность культурной

традиции (Г. Гадамер), что особенно важно для интерпретации творчества П. Зюскинда в заявленном аспекте.

Анализ поставленных проблем позволил сформулировать следующие **положения, выносимые на защиту**:

1. Связи художественной системы постмодернизма с экзистенциализмом не допускают линейного толкования: эпоха постмодерна с ее фундаментальным представлением о неисчерпаемости форм знания, о его «многослойности» обнаруживает широкое поле референций с экзистенциализмом, выступает преемницей некоторых экзистенциалистских установок идейного, этического и эстетического характера.

2. Реконструкция экзистенциализма предполагает, прежде всего, его идейное обновление, включение совокупности экзистенциалистских философских и художественных принципов в иную парадигму мышления. Таким образом, фикциональная постмодернистская реальность, сфантазированное литературное пространство, в котором атрибуты некогда экзистенциалистской художественной системы «проходят проверку», оказывается поглощена универсальным Абсурдом и Хаосом.

3. Поэтика романа Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы», построенная на интертекстуальности, отличается неоднозначностью использования художественного знака, при которой происходит соединение в рамках одного текста большого числа кодов различных жанров и культурных традиций. Не на последнем месте здесь оказывается экзистенциалистская традиция с ее трактовкой человека и мира, противоречивой диалектики их взаимоотношений.

4. Роман «Парфюмер», рассмотренный в контексте современной европейской литературы, оказывается включенным в уникальный диалог, в котором постмодернистский модус мышления порождает новый подъем интереса к пограничной морали и периферийной нравственности в области искусства. В постмодернистских романах маргинальность как сознательная установка, после уроков экзистенциализма, дополняется теоретической рефлексией и претендует на статус своеобразного духа времени.

5. Драма и малая проза Зюскинда проникнуты мироощущением человека второй половины XX века, в экзистенциальном лабиринте пытающегося найти свое место в мире. Одиночество не воспринимается Зюскиндом как норма, напротив как трагический симптом внутреннего распада, разрыва с обществом, с «другим» миром, который живет по своим «другим» законам. Удаление героев малой прозы от мира – это, как правило, добровольное отстранение от причастности к обыденности бытия, попытка выйти за указанные ему пределы, навязанного герою против его воли, все новые попытки преодолеть страх перед миром, полным лживой успокоенности.

6. Общей приметой героев малой прозы и монодрамы писателя оказывается их отчуждение, возведенное в абсолютную степень, универсальное «европейское одиночество» (П. Эстерхази), порожденное вакуумом, занявшим место культурных доминант, этических и/или христианских норм, к которым традиционно апеллировал индивид. Зюскинд описывает ситуацию, когда «ощущение беспомощности из интеллектуальной сферы проникло в сферу

обыденной жизни» и когда трагедия «маленького человека» разыгрывается в декорациях сегодняшнего мира – мира «без гарантий».

7. Литературное перефункционалирование примет экзистенциалистского сознания в творчестве Патрика Зюскинда оборачивается не попыткой разрешить драму в новом временном контексте, но реконструкцией ситуации хайдеггеровского отчуждения, когда человек «бежит» не от отчужденности (неподлинности), а в отчужденность. Пост-экзистенциалистская картина мира не допускает никакого выхода из ситуации универсального абсурда. Трагедия здесь предельно усугублена в силу особенностей литературы постмодернизма, провоцирующей процесс восприятия культурных артефактов (в данном случае экзистенциалистских) в ситуации тотальной игры, травестирующей саму форму художественного целого, что неизбежно влечет за собой содержательные, этические и эстетические «сдвиги».

**Теоретическая значимость** диссертации определяется тем, что литературоведческое исследование творчества Патрика Зюскинда позволит расширить знания и представления об особенностях европейского литературного процесса, в целом, а также рассмотреть проблему соотношения различных культурных систем (постмодернизм-экзистенциализм) в литературе современной Германии.

**Практическая ценность** исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы при чтении курса лекций по истории зарубежной и немецкой литературы XX века в ВУЗах, для разработки спецкурсов по национальным аспектам постмодернизма, компаративистики и т.п., при создании учебных пособий, в работе аспирантов-германистов, студентов при написании курсовых и дипломных работ.

**Апробация** научных результатов работы осуществлялась на российских и международных конференциях с 2003-2006г., теоретические аспекты диссертационного исследования обсуждались с профессорами Института германистики Гиссенского университета им. Юстуса-Либиха (г. Гиссен, Германия), где автор работы проходил стажировку в ноябре-декабре 2006 года. Содержание диссертации нашло отражение в публикациях (общее количество 15).

**Объем и структура диссертации:** диссертация насчитывает 194 страницы (основной текст диссертации 169 страниц) машинописного текста и состоит из введения, трех глав (каждая из них разделена на параграфы), заключения, библиографического списка и приложений. Библиографический список состоит из 290 названий книг и статей, из них 230 русскоязычные и 60 иноязычные.

## СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**Во введении** рассматривается биография писателя, дается обоснование актуальности исследования творчества Патрика Зюскинда как представителя немецкоязычного постмодерна в контексте экзистенциализма. Сформулирована общая проблематика работы, характеризуется степень разработанности темы, цель и задачи исследования, определяются его теоретические и методологические основы, излагаются основные положения, выносимые на защиту, практическая значимость и апробация результатов исследования.

**Первая глава** «Рецепционные процессы в литературе XX века: постмодернистский контекст» носит теоретический характер и служит основой последующих рассуждений и в наибольшей степени отвечает задачам рассмотрения соотношения модернистской и постмодернистской парадигм, а также исследуются принципы восприятия и реконструкции экзистенциалистских традиций, вариаций и параллелей в контексте постмодернизма. Глава состоит, соответственно, из двух параграфов: 1.1. К проблеме границ в культурной ситуации XX века: модернизм и постмодернизм и 1.2. Экзистенциалистские традиции, вариации и параллели: реконструкция в контексте постмодернизма.

Параграф 1.1. обобщает положения зарубежной и отчасти отечественной науки, касающиеся проблем разграничения понятий 'модернизм' и 'постмодернизм' в культурной ситуации XX века. Выяснение отношений между этими понятиями становится одним из принципиальных вопросов философии, культурологии, искусствоведения и литературоведения, поскольку проливает свет на ряд явлений культуры XX века, скрывающихся за ними. Применительно к работам отечественных и западных исследователей литературного процесса XX века не представляется возможным выделить единую точку зрения, связанную не только с толкованием содержания понятий 'модернизм' и 'постмодернизм', но с определением границ этих понятий в литературе XX века.

С одной стороны, применяются к конкретным историческим этапам развития мировой культуры, которые соответственно логике развития культурного процесса следуют один за другим. При данном варианте трактовки проблемы модернизм и постмодернизм — явления разных идейно-философских и художественно-эстетических принципов, соотносимые во времени, но концептуально далекие — оказываются включенными в парадигму 'модернизм' — 'постмодернизм' — 'постпостмодернизм' (Н.В. Маньковская). Таким образом, одна художественно-эстетическая система закономерно приходит на смену предшествующей, «старые» художественные принципы планомерно заменяются «новыми». При этом вектор идейных и эстетических преобразований при подобной «смене поколений» — предполагает предельное преодоление предшествующей картины мира.

В теоретических работах, посвященных исследованиям постмодернизма как периода развития культуры и диалектике отношений модернизм — постмодернизм, проблема хронологических границ является одной из главных. Переход от модернистской системы координат к постмодернизму не может быть определен единственно хронологически (см. поздний модернизм 70-е гг. XX века): модернизм, радикально порывая с предшествующей традицией, в полемике с ней не оставляет попыток постичь и по-новому выразить собственное понимание мира и порождает новые утопии в культуре XX века. На начальном этапе формирования постмодернистской картины мироздания признаки распада относительной цельности художественного мышления модернизма являли собой лишь тенденции содержательного обновления культурного сознания XX века, выходящего за границы позитивистско-утопической традиции.

При признании суверенности обеих эстетических систем в рамках культурного процесса XX века — актуальным становится вопрос не только об особенностях каждой из них, но и проблема всевозможных эстетических и



идейный рецепций различного порядка: постмодерн перестает восприниматься как «наследник» модернизма, но как полноправный участник культурного диалога, в силу собственной эстетики его иницирующий. В последнее время принято толковать постмодернизм еще и как духовное состояние, «выражение ... того, что раньше так охотно называли *Zeitgeist*» (И.П. Ильин), понимая его как явление глобального, нежели локального масштаба. Подобную трактовку постмодернизма предлагает Х. Кюнг, связывая поворот от модернизма к постмодернизму с глобальной сменой парадигм, которая, однако, не могла произойти в одночасье. Так же, как постепенно трансформировалась модернистская система представлений, обусловленная надломом, затронувшим основы всех ценностей модернизма, так же постепенно складывался новый культурный опыт: первоначально в духе отрицания противоречий предшествующей эпохи, развенчания мифов, «исчерпания утопических энергий» (Б. Бигун). Наибольший интерес в рамках настоящего исследования представляет период «зрелого» постмодернизма (80-е гг. XX века) и его референции с экзистенциализмом.

Параграф 1.2. Экзистенциализм, наследующий идею мира без Бога (М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Камю), продолжает модернистский вектор движения к трансцендентным началам мироздания. Постапокалипсичность сознания как переживания экзистенциального «откровения», ситуации «снятия покровов» с бытия, «дарования знания» об истинном положении человека наследует у экзистенциализма постмодерн. Характер отношений с эпохой До (модернизм) и эпохой Пост (постмодернизм) у культурных артефактов здесь не является ни абсолютным, ни одинаковым: противопоставляя себя предшествующей, прежде всего философской (гуманистической) традиции, экзистенциализм утверждает себя как «новый гуманизм», своего рода Пост-Система. Мир, лишенный Бога (идеи Бога) оказывается обреченным на децентрализацию картины мира, ее этическую и эстетическую полифоничность, множественность и относительность. Релевантность экзистенциалистской (и постэкзистенциалистской) картины мира провоцирует ситуацию человеческой потерянности, заброшенности в условиях неразрывной связи между экзистансом и миром.

С другой стороны, экзистенциализм, явившийся своего рода «энтропией романтизма» (В.В. Шервашидзе), обнаруживает референции иного, типологического характера (экзистенциализм-романтизм). Типологическое соответствие романтической и экзистенциалистской поэтик принципиально с точки зрения установления границ и участников диалога на страницах отдельных постмодернистских произведений. Нельзя, тем не менее, не проводить различия при истолковании проблемы бытия в романтизме, экзистенциализме и постмодернизме.

Экзистенциализм утверждает дисгармонию в качестве вневременной и изначально заданной категории, открытие дисгармоничности, абсурдности бытия – «подлинного лика бытия» – оборачивается для индивида открытием иллюзорности собственного представления о мире, погруженности в бесстрастную и абстрактную эпоху рассудка и рефлексии («рефлексия держит индивида как бы в тюрьме», С. Кьеркегор), признанием собственной временности («бытие-к-смерти», М. Хайдеггер) и, наконец, отчуждением. В постмодерне асоциальность, и отказ от неподлинного бытия, и вовлеченность человека в «пространство временной игры»

(«Zeit-Spiel-Raum»(М. Хайдеггер)) приобретают характер абсолюта в художественном и идейном плане.

Эпоха постмодерна с ее фундаментальным представлением о неисчерпаемости форм знания, о его плюралистичности выступает не только преемницей некоторых экзистенциалистских установок идейного, этического и эстетического характера, эпоха После Всего обнаруживает широкое поле референций с экзистенциализмом. Постмодернизм осваивает и реконструирует экзистенциалистские принципы, темы, мотивы и художественные структуры, по-своему их аранжируя в условиях децентрированного мира, восприятие которого осложнено эпистемологическим сомнением воспринимающего субъекта.

Динамика постмодернистских метаморфоз экзистенциалистской традиции реконструируется в соответствии с концепциями постмодернизма, который стремится в качестве эстетической нормы утвердить приоритет диссонансов: гармония мыслится лишь как дисгармоничная, симметрия – как асимметричная, пропорции – диспропорциональные и т.д. Эстетическая гибридность постмодернизма в ряде случаев дает инновационный эстетический эффект, поскольку художественный опыт экзистенциализма претендует на новое эстетическое качество как традиция, которая должна быть воспринята. В художественном сознании экзистенциализма, выступившего в процессе разворачивания истории культуры наследником романтической традиции (фрагментарность бытия, атомизация, образ героя-постороннего, противопоставленного окружающему миру, установка на создание обобщающих символических образов и др. (В.В. Шервашидзе)), обнаруживает свое историческое содержание, идеологические потребности и представления, весь спектр отношений литературы и действительности иная эпоха — эпоха тотального разочарования в истории, религии и культуре. Последнее, без сомнения, определяет совокупность принципов художественного опыта экзистенциализма в их теоретическом и практическом воплощении. А также последующие идейно-философские, эстетические и художественные референции с культурной эпохой, определяющей доминантой которой стал постмодернизм.

Центральная в работе **вторая глава** диссертации носит название «Роман «Парфюмер. История одного убийцы»: постмодернизм и экзистенциалистская рефлексия». Глава разбита на параграфы: 2.1. Экзистенциалистские импульсы в постмодернистском мировоззрении. 2.2. Трагическое преодоление романтизма в романе «Парфюмер. История одного убийцы» и иронический отказ от постэкзистенциалистской притчевости. 2.3. Роман Патрика Зюскинда «Парфюмер» в контексте современной европейской прозы.

Параграф 2.1. Уникальная и универсальная метафора, положенная Зюскиндом в качестве стержня (см. дословный перевод названия романа – ‘духи’, ‘аромат’), выстраивает текст, несмотря на небольшой объем, в соответствии с жанровыми канонами романного целого. Эстетический плюрализм современной романной формы позволяет вовлекать в интертекстуальную игру разнообразные традиции (от романтизма до модернизма) и структуры (роман-воспитания, роман о художнике, «черный роман», плутовской роман и т.д.), не лишая тем не менее «новейший» вариант собственного художественного звучания, идейной и эстетической цельности (принципиально сотканного из многих, лишеного

единственного центра и автора, апеллирующего к множественности самой действительности). В критической литературе подробно анализировалась проблема трансформации П. Зюскиндом в «Парфюмере» романтических мотивов (Р. Витгиндер, Н. В. Гладилин, Д.В. Затонский, П. Керзовски, Н.А. Литвиненко, В. Фрицен, Г.А. Фролов, М. Якобсон и др.), а также особенности способа повествования в романе («всевидение» автора (Д.В. Затонский), «гипертекстуальность» (Н.В. Гладилин)).

Роман Патрика Зюскинда «Парфюмер» — небольшое по объему произведение, синтезирующее различные художественные методы и коды с изяществом, которое позволяет уподоблять автора романа искуснейшему из парфюмеров — «метод Гренуя, убийцы ради ароматов, дистиллировать в себе *odor feminae* в некотором смысле и метод Зюскинда-рассказчика. Гренуй грабит мертвую человеческую оболочку, Зюскинд — мертвых писателей» (Г. Штадельмайэр).

«История одного убийцы» состоит из четырех частей. Сюжет, на первый взгляд, пользуясь терминологией М. Павича, «движется от начала — к концу, от рождения к смерти», обнаруживает свойства гипертекста, который «может развиваться подобно сознанию в нескольких направлениях» (М. Павич). Чисто внешний (фабульный) повествовательный мотив пути (жизненного и бытийного) протагониста сам на себя замкнут: Жан-Батист Гренуй находит свою смерть именно там, где появился на свет (Приложение 2). При этом в фокусе писательского внимания постоянно находится аромат как феномен связи между человеком и миром (Других), при этом постоянно необходимо держать в памяти именно оригинальное название текста — «*Das Parfum*» — поскольку русский перевод названия в большей степени способствует установлению активных референции с приключенческой литературой, плутовским и авантюрным романом.

По мнению ряда отечественных и зарубежных критиков, в «Истории одного убийцы» Зюскинда мыслимо увидеть пародийную игру с крупными традиционными формами романа-воспитания, детективного романа, исторического романа, готического романа и т.д. Принцип постмодернистского пастиша позволяет сохранять границы поля жанровой рецепции в «Парфюмере» принципиально открытыми. Многомерность композиционной структуры романа, несмотря на «иллюзию гомогенности текста» (Н.В. Гладилин), позволяет вскрывать структуры традиционных романских форм; в каждом случае обрастая приставкой анти- и трансформируя в большей степени не традицию как таковую, но ее наиболее выхолощенную, устоявшуюся в каноне массовой культуры форму. Псевдо-историзм, который в «Парфюмере» носит игровой, карнавально-исторический характер мнимости, неподлинности повествования, по сути своей лишенной односторонней серьезности, позволяет органично вводить элементы готического (черного) романа и (псевдо)-детективного жанра. Последние органично увязываются с общей эстетической установкой на осознанное пародирование истории, игру с традицией, развенчание Века Просвещения. Игра с традиционной структурой романа и использование в качестве основы композиции, как и положено в детективном жанре — событие, составляющее загадку позволяет автору вести двойную игру с горизонтом ожиданий от текста, поскольку в

«Парфюмере» имеет место «история убийцы, но не убийства, как водится в классическом детективе» (Д.В. Затонский).

Приметы детективного жанра были использованы Ж.-П. Сартром в «Тошноте», где в качестве основы композиции была использована загадка, а также отмечены в его критической работе по роману Н. Саррот «Портрет неизвестного», в последнем Сартр-критик увидел признаки анти-романа, поскольку тот читается как детектив. Возможности обновления литературных приемов при создании традиционных литературных форм занимали Сартра-писателя и Сартра-критика, поскольку открывали неограниченные возможности и игры с читательским ожиданием от текста. Таким образом, загадка, которая, по мнению Сартра, могла поколебать структуру традиционного романа, снимается у Зюскинда еще до начала истории (самим названием). Решение подается до задачи – что еще более отчуждает структуру романа Зюскинда и от детективных, и от традиционных форм.

Из аромо-криминальной истории возможно дистиллировать концептуально новую постановку вопроса о сущности искусства (узко – парфюмерного искусства Гренуя, шире – искусства как такового), на которую провоцирует автор «Парфюмера». Обонятельное воображение Гренуя действует в соответствии с канонами искусства, ориентированного на (пере)создание реальности в образах, доступных воображению художника; те, в свою очередь, могут превосходить по насыщенности и эмоциональной яркости «первоисточники» действительности. Но при всем совершенстве искусства Гренуя – изъян в нем самом; и он вынужден столкнуться с несовершенством, с которым у него нет сил бороться. Таким образом, искусство Гренуя оборачивается лишь попыткой избежать себя, то есть лишиться себя той ясности самосознания, которая в метафорах экзистенциализма прозвучала в образе «мозолившего глаза» каштана в «Тошноте» Ж.-П. Сартра или «запахе маринованных в рассоле огурцов» в «Счастливой смерти» А. Камю, и силой своего искусства (убийства и парфюмерии) обнаружить и присвоить присущее миру совершенство. Таким образом, изнанкой современного представления о гениальном творце оказывается его квази-Божественность, самопровозглашенное величие, «освященное» молчанием небес.

Экзистенциалистское побуждение к восприятию бытия как сонма случайностей в тисках конечного мира в постмодернистском мировидении, ориентированном на синтетичность созидательного начала (интуиция, фантазия, вымысел, факт, логика), фиксируют закат воображаемых миров, сущность которых (так же, как и в том, который принято называть «реальностью») составляют несовпадения, алогизмы, парадоксы, противоречия, разлад, что трагически регистрирует экзистенциализм и иронически акцентирует постмодернизм.

Параграф 2.2. Мир романтизма в романе Патрика Зюскинда реконструирован в соответствии со стратегиями постмодернистского дискурса. Последний подвергает культурные знаки романтической парадигмы пристрастному досмотру и драматической трансформации.

Ставя вопрос о динамических метаморфозах романтизма в эпоху постмодернизма, следует определять вектор этих изменений в большей степени как маркированный трагическим переживанием очередной кризисной эпохи

человеком в мире, лишенном трансцендентного Абсолюта. Это последнее обстоятельство нашло свое наиболее яркое воплощение в структурировании образа протагониста – Жана-Батиста Гренуя. Главный герой романа, волею автора помещенный в романтическую эпоху, словно ароматы-маски, которые только он был способен изготавливать, «примеряет» на себя отдельные внешние черты сразу нескольких известных романтических фигур, с одной стороны. С другой – инсектологические аллюзии возникающие при попытке охарактеризовать связь субъекта и мира (Гренуя и Франции XVIII века) отсылают к знаменитой новелле Ф. Кафки. Отголоски кафкианской традиции — парадоксальные параллели, на наш взгляд, могут быть обнаружены в аромо-компонентах человеческого запаха, который создает Гренуй и продуктах, которыми питается Грегор Замза и сам Жан-Батист. И в том, и в другом случае — описанные компоненты/продукты, кажутся несовместимыми с человеческим миром, их отвратительность еще одна грань отчуждения между человеком и окружающим его миром, лишение человеческого бытия связи с божественным началом, утверждение первого в его трагическом положении среди смрада повседневности (Приложение 3).

Величайший парфюмер всех времен и клещ в обличье человека противопоставляет постэкзистенциалистскую бесстрастную отрешенность «постороннего» миру Абсурда. Побег в мир в качестве спасения открывает путь к бесконечным экзистенциальным коловращениям героя. В.В. Шервашидзе пишет, что «вместо романтической динамики развития мира экзистенциалистский миф создает застывший в статике мир «вечного возвращения», воплощающий трагическую судьбу человека»; таким образом, экзистенциалистский мотив возвращения — «обесцвечивает» бытие Жана-Батиста Гренуя, вынужденного вернуться в мир людей.

Смерть Гренуя в конце романа не прерывает экзистенциального лейтмотива о «сопротивлении одного отдельно взятого человека, на выражение одного частного мнения» (В.В. Шервашидзе) против тотальной ангажированности мира. Смерть Гренуя — абсолютна так же, как глубоко было его одиночество в мире; она уникальна, как и положено, смерти в экзистенциалистской трактовке — проливает свет на бытие главного героя «Истории одного убийцы».

Трагическое мироощущение сгущается в «Парфюмере», отравляя атмосферу романа экзистенциалистским отношением к смерти, как к неповторимому абсолюту, упраздняющему не только прогнозы на будущее, но и общезначимые ценностные критерии. Текст романа «украшен» коллекцией отвратительных смертей, трагизм переживаний единственной личности усилен многократным эхом абсурдных смертей и хаоса мира, не способного дать человеку ничего, кроме разочарования и мира абсолютных иллюзий.

Параграф 2.3. Рассмотрение ключевого произведения постмодернизма-романа П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» в контексте европейской прозы конца XX века, среди романов не слишком популярных до последнего времени писателей приводит в своеобразному открытию — постмодернизм оказывается способным к авто-рецепциям и авто-реконструкциям, к признанию легитимности уже новых — постмодернистских канонов: идей, проблем, сюжетобразующих мотивов и образов.

В рецензиях на некоторые книги можно встретить упоминание романа Зюскинда как своеобразного «бренда» современной европейской литературы — среди них, безусловно, романы Н. Фробениуса «Каталог Латура, или Лакей Маркиза де Сада», А. Конде «Человек-волк. История Мануэля Бланко Романсанта, убийцы из Альяриса, рассказанная им самим», А. Ларрета «Кто убил герцогиню Альба, или Волаверунт», «Сестра сна» Р. Шнайдера, «Жажда боли» Э. Миллера, «Чудеса и диковины» Г. Нормингтона, «Анатом» Ф. Андахизи, а также роман «Декоратор» Т. Эггена как типологически родственная «история убийцы». Близость сюжетной коллизии большинства романов, написанных на протяжении полувека, можно было бы охарактеризовать как типологическую и поскольку в текстах невозможно обнаружить «следов» прямого заимствования, и поскольку писатели принадлежат к разным национальным культурам и к разным поколениям. Наконец, в русском переводе названия многих романов обнаруживают уникальное подобие – выдвигая на первый план историю героя, последнее, по нашему мнению, способно исказить интерпретацию романа Зюскинда, «главным героем» которого является все же Аромат/Запах, а не парфюмер — Жан-Батист Гренуй.

Позиция нравственного протеста и неприятия окружающего мира, позиция аутсайдерства, отчуждения стала отличительной чертой еще модернистского образа мира. При этом тема маргинальности в большинстве современных европейских романов оказывается в большей степени сопряженной не с идеологическим отчуждением, «преступлением» общепринятых норм и неприятием бытия, а с фактическим преступлением, даже в самой мистической его аранжировке статус героя девальвируется от художника до ремесленника, печать экзистенциального отчуждения снимается маниакальными склонностями персонажей. «Авангард на глазах превращается в традицию. То, что еще несколько лет назад было шоком, ныне, как мед, ласкало слух (и очи)» (У. Эко): притупляется от романа к роману читательское отвращение к описанной жестокости, почти ординарными кажутся нам поступки и поведенческие реакции «преступников страсти» (А. Зверев).

**Третья глава** «Драма и малая проза Патрика Зюскинда: испытание экзистенциальным лабиринтом» посвящена рассмотрению драмы и малой прозы писателя в свете философии экзистенциализма. Глава состоит из двух параграфов: 3.1. Монопьеса «Контрабас»: экзистенциальные ферматы и обнищание души, 3.2. Малая проза: модель отрезвляющего разочарования в мире.

Параграф 3.1. посвящен анализу особенностей единственного опубликованного драматического произведения Патрика Зюскинда – монопьесе «Контрабас» (1980), которая в большинстве отечественных и зарубежных работ не рассматривается специально, что ограничивает знание о Зюскинде исключительно как о прозаике. Тема музыки в «Контрабасе», первом произведении «поздно стартовавшего» писателя Патрика Зюскинда, соотносится с центральной темой творчества писателя — темой неизбывного, трагического одиночества души. Характерные для творчества Зюскинда в целом темы одиночества человека, отчужденности его от окружающего мира заявлены уже в его драме. Это монопьеса, конфликт которой основан на драматизме внутреннего мира ее главного и единственного героя, контрабасиста.

На сегодняшний день существует два перевода пьесы Зюскинда на русский язык — Н. Литвинец (1991) и О. Дрождина (1995). В результате анализа обоих переводов мы пришли к следующим выводам (Приложение 4). Перевод О. Дрождина максимально приближен к дословному переводу, что девальвирует эмоциональный статус речи героя, делая ее книжной, сухой, выхолощенной. Перевод Н. Литвинец, безусловно, возвышает контрабасиста, романтизирует его образ по сравнению с немецким вариантом: наряду с просторечными, разговорными фразами речь изобилует музыкальными терминами и книжными выражениями, что и не всегда последовательно встречается в тексте оригинала.

Протагонист пьесы лишен имени, мы знаем только его возраст (35 лет) — музыкант-ремесленник, не лишенный, однако, знания истории музыки, а также собственного тонкого восприятия и чувствования музыки, оказывается отрезанным от мира: дверь, пол, потолок, стены, окна его квартиры и даже «рамы тоже гасят звук», располагаясь позади всех в оркестре, он принужден играть самые незначительные партии в концертах, поскольку нет ни одного произведения, созданного специально для контрабаса. Контрабасист, стоящий на самой низкой ступени оркестровой иерархии, представляющий читателю иной взгляд на оркестр и симфоническую музыку, трагически влюблен в свой инструмент и молодую певицу Сару. Женское начало у Зюскинда оказывается связанным с центральной темой творчества — темой одиночества человека и темой смерти (в немецком языке слово «смерть» мужского рода (*der Tod*), но о связи ее с женским началом Зюскинд рассуждает в пьесе «Контрабас»: «и сама смерть [...] должна быть непременно женского рода, по причине всеобъемлющей своей жестокости»). В рамках единого семантического поля оказываются объединены понятия «женщина», «смерть», «желание» (в том числе «инцеста»); при этом «женское начало»/«женщина» (как изначально противопоставленного мужчине-герою и мужчине-автору) оказывается тем деструктурирующим началом, который приводит к отчуждению, к осознанному или нет аутсайдерству главного героя.

Отчужденное положение героя «Контрабаса» во многом оказывается обусловлено контрабасом — его *alter ego* — не инструментом, а «препятствием», как называет его сам музыкант. Возможно наметить основные «измерения», в которых существует протагонист: План Воображаемого (Символического) и План Реального. Подобная двуплановость, разорванность «Я», однако, наполняет а *carrell* главного героя явно экзистенциалистскими обертонами; заключенные в монофоническую оболочку его размышления так и не находят выхода, кроме отчаянного — хотя и легитимированного канонами «философии абсурда» — самоубийства. Финал, как это часто бывает у Зюскинда — открыт: автор со свойственной постмодернисту свободой и иронией обрывает партию главного героя на финальном аккорде: подготовленный бунт контрабасиста, оказывается подавленным. Ситуация, в которой контрабасист покидает сцену, сближается с той, в которой А. Камю оставляется своего абсурдного героя у подножия горы — бунт главного героя оказывается в прямом смысле заглушенным аккордами шубертовской «Форели», звуки музыки устанавливают символические границы экзистенциальной «партии» контрабаса (и инструмента, и исполнителя).

Одиночество не воспринимается Зюскиндом как норма, напротив как трагический симптом внутреннего слома, разрыва с обществом, с «другим»

миром, который живет по своим «другим» законам, где жизнь музыканта это не только увертюры и сонатины, но и определенное количество рабочих часов и пять недель отпуска, страховка и прибавка к жалованию — полная социальная устроенность и укорененность, это мир, где есть все, чтобы не играть на улицах, в надежде заработать на кружку пива. Герой отправляется по пути дальнейшего отчуждения прочь от оркестра, от социально детерминированного искусства. По пути другого героя немецкой (послевоенной) литературы — Ганса Шнира главного героя романа Г. Бёлля «Глазами клоуна».

Монолог одинокого «художника», хронологическая протяженность которого соотносима со временем чтения произведения, разворачивается в замкнутом пространстве, по ходу развертывания драматического повествования от первого лица оба героя приходят к «экзистенциалистскому прозрению» — открытию абсурдности мира. При этом своеобразной «меткой» отчужденности обоих героев становится уникальная сверхчувствительность (например, Ганс Шнир обладает «мистическим свойством — чувствовать запахи по телефону»; герой Зюскинда ощущает плоть своего инструмента), и ведет их к бунту против абсурдности бытия. И даже сохранение бунта героя «Контрабаса» «за скобками» не снимает, но напротив усиливает ту печать трагичности и безысходности, которая лежит на обоих монологах. Экзистенциальные знаки покоя подвергаются деконструкции, обрушивая всю жестокость и безжалостность этого мира на отчаявшегося индивида.

Параграф 3.2. обращается к специфике малой прозы П. Зюскинда. Представляется интересным рассмотреть сам подход к философским проблемам существования человека, теме одиночества и абсурдности бытия и сознания индивидом («экзистансом») своего «истинного положения» в мире под небом, которое пусто, в малой прозе, коротких историях о будничном бытии.

Повести и истории Зюскинда проникнуты мироощущением человека второй половины XX века: общей приметой героев «Голубки» (1987), «Истории о господине Зоммере» (1991), «Тяги к глубине», «Сражения» и «Завещания метре Мюссара» (1995) оказывается их отчуждение, возведенное в абсолютную степень. Герои произведений Зюскинда испытывают сложности в установлении контактов с другими людьми, от любого рода конфликтов склонны замыкаться в своем маленьком мирке, провоцируя создания «второй реальности», укрываясь от мира в отчужденности. Исчезновению реальности служит наказанием индивиду за его отчуждение, отказ от причастности к миру (герои создают собственный универсум, который, однако, в соответствии с постмодернистскими установками подвергается жесточайшей деконструкции — звуконепроницаемая комната в «Контрабасе», штольня Плон-дю-Канталь в «Парфюмере», комната И. Ноэля в «Голубке», мастерская художницы в «Тяге к глубине», границы шахматной доски как границы мира в «Сражении»).

Сиротливая фигура «маленького человека» в центре всех произведений Зюскинда: буквально вычеркнутыми из бытия воспринимаются лишенный запаха маргинальный аутсайдер Жан-Батист Гренуй и заключенный в четырех стенах звуконепроницаемой комнаты контрабасист, лишенный, к слову сказать, не менее человеческого «атрибута» — имени (монопопса «Контрабас (1980)»). И если Жан-Батист Гренуй душераздирающим криком «решительно голосовал против



любви и все-таки за жизнь», то героини поздних произведений жаждут покоя: «монотонного *покоя* и бессобытийности» - было тем, к чему стремился Ионатан Ноэль; «Да оставьте же вы меня, наконец, в *покое!*», – единственное, что в состоянии произнести господин Зоммер; Жан, герой «Сражения», желает, чтобы зрители шахматных баталий «угомонились и оставили его в *покое...*»; мэтр Мюссар «обрел последний *покой* на кладбище в Пасси в прямоугольной могиле».

Коллизии и персонажи у Зюскинда отмечены референциями к наиболее авторитетным литературным образцам: ситуация, сюжетный ход в повести «Голубка» напоминает кафкианский сюжет. В отличие от Грегора Замзы, Ионатан Ноэль, скромный служащий, ни в кого не превращается — символом разрушения, своеобразного взрыва в его идеальном мире становится невеста откуда взявшаяся голубка. В обоих случаях эти знаки другого, животного мира оказываются противопоставлены «экзистенции» как Замзы, так и Ноэля, как нечто определенно отвратительное, нечистое, противоположное, чуждое событиям и обстановке, в которой они протекают.

Франц Кафка был вынужден прибегать к метафизическим метафорам («одиночество, которое Кафка приписывает Замзе, не существует [...]). Единственным выходом было «разрушить» реальную действительность, в то же время не покидая её пределов» (Д.В. Затонский). Разрушения реальной действительности в повести П. Зюскинда – это иероглиф «вывихнутого» существования главного героя, которое он привык воспринимать как норму. Событие, которое вынудило героя покинуть гнездо, смехотворно: забыли захлопнуть окно в коридоре, влетела птица и уселась прямо у двери, ведущей к Ноэлю.

Птица оказывается связанной с темой физиологии: силы в основе которой — хаос и неупорядоченность, она выступает также символом женского начала, что связывает ее с темой смерти, разрушения и жестокости (см. рассуждения в «Контрабасе»). Знаки «тлена» наполняют картину бытия и Грегора Замзы, и Ионатана Ноэля: например, еда, которую приходится употреблять в пищу Грегору и Ноэлю сходствует с едой животного («Превращение») или клошара («Голубка») (Приложение 3).

Житейские события оказываются невероятным образом сцепленными, а уж тем более парадоксальными оказываются их последствия. Постмодернистская повествовательная стратегия оставляет «за скобками» (излюбленное выражение героя «Контрабаса»!) обстоятельства катастрофы, приведшей к замкнутому существованию Ноэля (вскользь упоминается война, женитьба), история героя девальвируется до истории «марионетки, которую за ненадобностью оставили в стороне или повесили на гвоздь». Подобный тип повествования и композиции сближает П. Зюскинда с Ф. Кафкой, у которого «вторжение фантастического, в нарушение всех традиций, отнюдь не сопровождается красочными романтическими эффектами, а оформляется как невызывающая ни в ком удивления естественнейшая вещь на свете» (Д.В. Затонский).

Финальный экзистенциальный акцент повести П. Зюскинда, несмотря на явную близость текстам модернистов (Ф. Кафки и Д. Джойса) — Ноэль, просветленный, идет по улицам города, возвращается в свою комнату, где «ничто больше не трепетало на кафельных плитках», однако так и не встречает ни одного

человека (только запахи кофе, и кое-какие утренние звуки) — отличен от модернистского понимания положения человека в мире. Зюскинд композиционно замыкает историю о банковском охраннике, отделяя протагониста от мира других людей, финальным аккордом повести ратифицируя его тотальное одиночество: беззаботность, с которой немолодой уже Ноэль в конце повести после грозы шлепает по улицам пустого города, отсылает нас к началу повести, где описано подобное же «шлепанье» после которого Ноэль-ребенок возвращается в пустой дом в июле 1942 года. Мир, история которого лишает человека уверенности в бытии на долгие годы, как писал Камю «никогда не безмолвствует; даже в молчании он вечно повторяет одни и те же ноты».

Трагедия отчуждения в мире без Бога, т.е. без Абсолюта лишена характера уникальности, напротив – максимально доступна любому, настигает персонажей с неотвратимостью древнегреческого рока, роль которого в литературе XX века принадлежит автору, чья ирония подчас направлена против себя же самого. Реконструкции разнородных идейно-философских систем, оправданные постмодерным «варварством» и игрой в «литературную амнезию», служат единственной цели – попытке если не истолковать, то обрисовать ситуацию, в которой на очередном вираже культурного развития «маленький человек» ищет собственной идентичности.

«История о господине Зоммере» (1991) – последнее относительно крупное произведение Патрика Зюскинда. Главный герой, от лица которого ведется повествование – двенадцатилетний мальчик, живущий в небольшом городке у озера, в интеллигентной семье, обучающийся музыке (во многом против своей воли), переживающий трогательно-наивную историю первой любви и первого разочарования, создающий прикладную теорию полетов и лазания по деревьям. Зюскинд использует прием «потока сознания», но сознания до поры свободного от забитости взрослым знанием с его стереотипами, архетипами, эрудированного, начитанного, подкованного едва ли не во всех областях, вобравшего всю мировую литературу. Автор «Истории...» с присущей ему иронией и чувством стилизации играет методом потока сознания, приземляя и снижая, как еще раньше в «Парфюмере» - обнажает прием. Не реальность поднимается до философски-мифологического уровня осмысления (как у Джойса), но постэкзистенциалистская притчевость снижается до уровня быта, становясь вторым пластом существования героев. В «Истории о господине Зоммере» снимается маркировка высокой литературы с метода, который обнаруживает собственную механистичность и исчерпанность, проводя как бы двойную ватерлинию отчуждения – героя (наивность и непосредственность восприятия мира) и авторскую («обнажая прием»).

Центральный герой истории, господин Зоммер – фигура, отмеченная, как и Гренуй, высшей печатью отчуждения. Как и герой «Контрабаса» лишен имени привлекает к себе внимание своей инакостью (бродит по окрестностям без видимой цели), как Ионатан Ноэль принимает пищу вдали от посторонних глаз, отчаянно оберегая весьма относительные бастионы частного существования. Символическим выражением отчуждения героя становится та единственная фраза, которую на протяжении всей истории произносит господин Зоммер. В соответствии со значением своей фамилии – господин Лето – появляется только

после отступления зимы (с марта по октябрь), и умирает он – точнее, *уходит* в озеро – тихим осенним вечером. Своей тихой абсолютностью смерть господина Зоммера противоположена финалам предыдущих произведений Патрика Зюскинда, где кульминационный пик, подготавливаемый на протяжении всего произведения, Апокалипсис, выносится «за скобки» или отменяется (бунт контрабасиста, вселенское властительство Гренуя, несостоявшееся самоубийство Ионатана Ноэля). Самоубийство Зоммера на лоне природы, в стылых водах осеннего озера, иллюстрирует шопенгауэровский тезис о том, что «на языке природы смерть означает уничтожение», но и своего рода возвращение к небытию, в котором все пребывает до рождения. Господин Зоммер в соответствии с шопенгауэровским представлением о «смерти и ее отношении к нерушимости нашей сущности в себе», исходя из опыта и размышления (последние, впрочем, Зюскинд оставляет «за скобками» истории о господине Зоммере, но именно эти рефлексивные лакуны отсылают к внутренним монологам других героев – контрабасиста, Гренуя, Ноэля), приходит к тому, что «небытие безусловно следует предпочесть», а «привязанность к жизни неразумна и слепа» (А Шопенгауэр).

«История о господине Зоммере» – прозаический реквием по тому, что есть непреходящего и нерушимого в каждом человеке, о свободном выборе индивида; это не просто прощание с летом жизни, это – отказ, осознание невозможности оставаться не таким, как все, понимание того, что летать нельзя – и ничего не будет, как прежде. Когда познание одерживает победу – принимая Абсурд жизни и подавляя этим страх смерти – человек мужественно и спокойно идет навстречу смерти, отражаясь в глазах ребенка, наблюдающего этот уход, «широко раскрыв глаза и рот» и похожего «на человека, которому рассказывают интересную историю».

Исчезновение реальности в малой прозе Зюскинда – вендетта индивиду за отчуждение, за осознанное неприятие сущего, за попытку рационального провозглашения смерти как исхода из экзистенциального тупика. Наследуемое от экзистенциализма представление о смерти в постмодерной «оркестровке» оборачивается реквиемом по рациональному построению жизни (и смерти). Иронически переосмысливая шопенгауэровский тезис о том, что «к смерти следует относиться со всей серьезностью», Зюскинд детально рассматривает эпизод самоубийства лирического героя повести, обстоятельно описывая внутренние переживания персонажа – и мимоходом отменяет смерть как неудачную шутку, ловко тасуя картины подлинной реальности (ребенок на вершине сосны на грани отчаяния) и мнимой реальности (футурологические сцены переживаний родных и знакомых на похоронах еще не умершего повествователя).

Снова и снова провозглашая иррациональное двигателем не только искусства («Контрабас», «Парфюмер. История одного убийцы», «Тяга к глубине», «Сражение», «Amnesia in litteris»), но и жизни («Голубка», «Завещание мэтра Мюссара») Патрик Зюскинд завершает историю о господине Зоммере эпизодом тихого самоубийства центрального героя, а собственное литературное творчество (по крайней мере, на сегодняшний день) – цитатой из Рильке: «Du must Leben ändern» (Ты должен жизнь свою переиначить/ Ты жить обязан по-иному). Серьезность и необратимость смерти не разрешает проблемы отчуждения и

закономерно следует из того, как пишет А. Шопенгауэр, «что и жизнь, как всякий знает, отнюдь не шутка».

Заключительный тезис немецкого философа о том, что «по-видимому, мы достойны их обеих (смерти и жизни)», порождает многократное эхо абсурдных смертей в малой прозе Зюскинда и не снимает печати разочарования и отчуждения с мира, сама структура («безжалостная иерархия» в «Контрабасе») которого элиминирует необходимость в человечности.

**В Заключении** содержатся основные выводы проведенного исследования.

При исследовании текстов современной литературы необходимо учитывать, что большую роль здесь играют множественные интертекстуальные связи с классическими литературными моделями и традиционными художественными системами. Проведенные наблюдения позволяют говорить о взаимодействии постмодернистской и экзистенциалистской моделей мира: актуализация метафизических проблем в современной литературе, свободной от идейного, жанрового и эстетического догматизма, усилия найти адекватное воплощение для природы духовной жизни индивида требуют фундаментального обоснования, которое XX век все чаще находит именно в экзистенциализме.

Произведения Патрика Зюскинда представляют собой самобытное художественное явление в современной немецкоязычной и европейской прозе. Для зюскиндовской прозы характерна повествовательная, творческая и литературная многослойность воплощения авторского замысла: создание произведений с ориентацией на индивидуальное переживание и восприятие, что сближает его с идейными установками экзистенциализма. Совмещение и взаимодействие культурных кодов постмодернизма и экзистенциализма в одном тексте, тенденция к выработке собственных эстетических принципов, апеллируя к опыту предшественников, делает творчество Патрика Зюскинда уникальным и привлекательным для исследователей.

Темы, образующие ядро идейно-философских исканий автора, гармонируя и переплетаясь между собой, формируют целостное идейное поле, некую просматриваемую связную тематическую общность, центральной проблемой которой является осознание индивидуумом драматизма и трагичности собственного положения в мире, проблемы одиночества и границ собственной свободы в «раковине бытия». Мир большой поглощает и разбивает микрокосмы и квази-модернистские проекты зюскиндовских протагонистов.

Уникальная постэкзистенциальная модель бытия и специфическая интерпретация экзистенциалистской картины мира воплощена в главном герое знаменитого постмодернистского романа «Парфюмер». Свободный экзистанс – чертами которого Патрик Зюскинд щедро награждает главного героя Гренуя, следуя традиции экзистенциализма должен быть отъединен от Абсурда; однако Гренуй не только часть и дитя Абсурдного мира, он его Творец. Порожденный Гренуем Хаос столь колоссален, что губит самого Творца.

Интерес Зюскинда к жанру коротких историй («Kurzgeschichte»), к которому относятся или приметы которого обнаруживают все его произведения (см.: второе название «Парфюмера», «История о господине Зоммере»), и эстетический плюрализм в соответствии с постмодернистскими установками, позволяет писателю в условиях распада рационального начала в литературе предпринимать

анализ того, что в биографии индивида существует как целостность – нерушимость внутренней конституции человека.

Тема одиночества человека в мире, отравленном Абсурдом и Хаосом, заявлена в первом же произведении писателя – монопьесе «Контрабас», где протагонист противопоставляет себя Абсурду и пытается отмежеваться от него Искусством (в пьесе – символически контрабасом). В дальнейшем своего предельного звучания тема Абсурдного мира и затерянного в нем экзистанса достигнет в поздних повестях – в «Голубке» и «Истории о господине Зоммере». В «Голубке» раздавленный и растерянный герой силится обнаружить пределы собственной Свободы от мира, полагая собственное будничное бытие за Абсолют; однако единственным доступным (но также не до конца понятным) для него выходом становится встреча с миром, обезображенным Хаосом и начисто лишенным смысла. Единственным выходом и свободным выбором оказывается для господина Зоммера – чей образ отмечен печатью предельного отчуждения – Смерть; Хаос и Абсурд становятся абсолютными, поскольку охватывают и детерминируют мир ребенка, лирического героя повести.

**Перспективы исследования** заключаются в изучении реконструкции экзистенциалистской модели мира в творчестве других немецких, а также европейских авторов рубежа XX-XXI вв.

**Основные положения диссертации опубликованы автором в следующих работах:**

1. Салахова А.Р. Экзистенциальная проблематика «Повести о господине Зоммере» Патрика Зюскинда в свете исканий «философии абсурда» (А. Камю) /А.Р. Салахова // Сборник тезисов VI Межвузовской научной конференции студентов-филологов. — Спб., 2003. — С. 57-58.(0,1п.л.)
2. Салахова А.Р. Рецепция идей экзистенциализма в «Повести о господине Зоммере» Патрика Зюскинда /А.Р. Салахова // ТАТЬЯНИН ДЕНЬ. Сборник статей и материалов конференции, посвященной памяти Т.А. Геллер. — Казань, 2004. — С. 116-119. (0,3 п.л.)
3. Салахова А.Р. Тема музыки в творчестве П. Зюскинда (на материале пьесы «Контрабас» и «Повести о господине Зоммере») /А.Р. Салахова // Русская и сопоставительная филология: исследования молодых ученых. — Казань: Казанский гос. ун-т им. В.И. Ульянова-Ленина, 2004. — С. 203-208. (0,4 п.л.)
4. Салахова А.Р. Специфика женских образов в произведениях Патрика Зюскинда/А.Р. Салахова //Материалы конференции «Ломоносов-2004»(12-15 апреля 2004 г., МГУ)//<http://www.studunion.msu.ru/lomonosov/Pdf/Filolog.pdf> (0,1п.л.)
5. Салахова А.Р. Мотив пути в произведениях Патрика Зюскинда /А.Р. Салахова // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 7. — Київ: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2005. — С. 241-243. (0,3 п.л.)
6. Салахова А.Р. Проблема национальной идеи как политического мифа в эссе Патрика Зюскинда «Германия, климакс» /А.Р. Салахова // БРЕННОЕ И ВЕЧНОЕ: образы мифа в пространствах современного мира: Материалы Всерос. научн. конф. — Великий Новгород: 2004. — С. 252-255. (0,1 п.л.)
7. Салахова А.Р. Экзистенциальные параллели к анализу новеллы Ф. Кафки «Превращение» и повести П. Зюскинда «Голубка» /А.Р. Салахова // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная

- конференция: Труды и материалы — Казань, КГУ им. В.И. Ульянова-Ленина, 2004. — С. 350. (0,06 п.л.)
8. Салахова А.Р. Об особенностях женского начала в творчестве Патрика Зюскинда (пьеса «Контрабас» (1980)) / А.Р. Салахова // Татьянанин день: Сборник статей и материалов второй межвузовской научной конференции, посвященной памяти Т.А. Геллер (25-26 января 2005г., Казань). — Казань: РИЦ «Школа», 2005. — Вып. 2. — С. 39-44. (0,4 п.л.)
  9. Салахова А.Р. Роман «Парфюмер» П. Зюскинда в контексте современной европейской прозы / А.Р. Салахова // Вестник УРАО. — 2005. — № 1(27). — С. 225-233. (0, 3 п.л.)
  10. Салахова А.Р. Анатомия Красоты и Искусства и Искусство анатомии в романах Д. Фаулза «Коллекционер», П. Зюскинда «Парфюмер» и Т. Эггена «Декоратор» / А.Р. Салахова // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. — Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2006. — Вип. 11. — С. 84–89. (0,5 п.л.)
  11. Салахова А.Р. Регтайм меланхоличного музыканта: синтез традиций и жанров и «проблемное поле» презентации текста пьесы П. Зюскинда «Контрабас» (аудиокнига) / А.Р. Салахова // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы Шестой научно-практической конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева. — М., 2006. — С. 131-135. (0,2 п.л.)
  12. Салахова А.Р. Глазами постмодерниста: образ одинокого художника у Генриха Бёлля и Патрика Зюскинда/А.Р. Салахова //Татьянин день: Сборник статей и материалов III республиканской научно-практической конференции «Литературоведение и эстетика в XXI веке» («Татьянин день»), посвященной памяти Т.А. Геллер и 40-летию кружка «Эстетика» (23-25 января 2006г., Казань). — Казань: РИЦ «Школа», 2006. — Вып. 3. — С. 72-77. (0,3 п.л.)
  13. Фролов Г.А., Салахова А.Р. Постмодернистская версия творческой деятельности в современном немецком романе/Г.А. Фролов, А.Р. Салахова// Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Четвертых Андреевских Чтений. Сборник научных статей. — М.: Экон-Информ, 2006. — С. 43-48. (0,5 п.л.)
  14. Салахова А.Р. Проза Патрика Зюскинда: автобиографические факты и художественное варьирование/А.Р. Салахова//Синтез документального и художественного в литературе и искусстве: Сборник статей и материалов международной научной конференции (3-6 мая 2006г.). — Казань: Изд-во Казанского университета, 2007. — С.54-59. (0,3 п.л.)
  15. Салахова А.Р. Экзистенциальные сближения и трагические метаморфозы («Превращение» Ф. Кафки и «Голубка» П. Зюскинда)/А.Р. Салахова// Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии: Межвузовский сборник научных статей. Выпуск I. — Тамбов: ТОГУП «Тамбовполиграфиздат», 2006. — С. 450-452. (0,3 п.л.)
  16. Салахова А.Р. Экзистенциальные лабиринты Патрика Зюскинда: театральность прозы и эпичность драмы/А.Р. Салахова (0,5 п.л.) (в печати)
  17. Салахова А.Р. Отчуждение и смерть в малой прозе Патрика Зюскинда/А.Р. Салахова // Ученые записки КГАВМ-2006. — Т. 187. — С. 452-461. (0,4 п.л.)

Салахова Айгуль Рестамова

РЕЦЕПЦИЯ И РЕКОНСТРУКЦИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА  
В ТВОРЧЕСТВЕ ПАТРИКА ЗЮСКИНДА

Диссертация представляет комплексное научное исследование процесса восприятия и реконструирования художественного опыта экзистенциализма на страницах современной немецкоязычной прозы. Поэтика произведений Патрика Зюскинда рассматривается в контексте проблемы «наследования» идей, тем и образов экзистенциализма с учетом жанровых особенностей постмодернистского романа, монодрамы и малой прозы.

Работа содержит анализ всего корпуса произведений современного немецкоязычного автора с учетом особенностей развития послевоенной литературы Германии, а также места и роли экзистенциализма в истории культуры XX века.

Материалы диссертации могут представлять интерес для филологов-германистов и могут быть использованы в курсах по истории зарубежной литературы XX века, для разработки спецкурсов по истории немецкоязычной литературы XX века, при создании учебных пособий, при написании дипломных и курсовых работ.

Salakhova Aygul Restamovna

RECEPTION AND RECONSTRUCTION  
OF EXISTENTIALISM EXPERIENCE  
IN PATRICK SUESKIND'S WORKS

A complex scientific research of process of reception and reconstruction of experience of existentialism in modern German-speaking prose. The poetics of Patrick Sueskind's works is considered in a context of a problem of "inheritance" of ideas, themes and images of existentialism in view of genre features of the postmodernist novel, a monodrama and short stories.

The present paper contains the analysis of the whole bulk of works of the modern German-speaking author in view of features of development of the post-war literature of Germany, and also the place and the role of existentialism in history of XX century culture.

Materials of the dissertation can be of interest for Germanists and can be used in teaching the history of foreign literature of XX century, for development of special courses on history of German-speaking literature of XX century, in working out training aids in the field of literary criticism, in writing degree and course papers.