

DOI: 10.31648/an.4750

**Татьяна Шарыпина**

**Tatiana Sharypina**

ORCID: 0000-0002-8585-8983

Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, Россия

Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, Russia

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ  
ОБРАЗОВ В ПОЭТИКЕ РОМАНОВ  
БЕРНХАРДА ШЛИНКА  
*ЖЕНЩИНА НА ЛЕСТНИЦЕ И ОЛЬГА*

INTERMEDIAL ASPECTS OF CREATING IMAGES  
IN THE POETICS OF BERNHARD SCHLINK'S NOVELS  
*THE WOMAN ON THE STAIRS AND OLGA*

**Keywords:** poetics, interpretation, intertext, intermediality, novel form, existential situation, ecphrasis, Bernhard Schlink

**Abstract:** The relevance of the chosen topic is determined by the opportunity of considering the issue of intermediality that has a debatable nature according to Russian and foreign researchers. The aim of this paper is to identify the principles of intermediality on the basis of a comprehensive philological analysis of two novels by B. Schlink: *The woman on the stairs* (2014) and *Olga* (2018), paying particular attention to the practical aspects of how ecphrasis is realized in the poetics of the above-mentioned works. The research tasks were accomplished based on critical analyses of the concepts formulated by well-known domestic and foreign researchers. As a result of the undertaken study, it was established that the key to the understanding of the ideological and artistic content of the works by B. Schlink are pictorial and photographic examples of ecphrasis having both plot-forming and characterological functions. Moreover, ethical and aesthetic conceptions contained in all works by B. Schlink were analyzed.

История развития искусств характеризуется двумя противоположными процессами. Это стремление к автономизации видов искусства с четким разграничением специфики каждого и тяготение к взаимодействию

отдельных видов искусств, синтезирование новых типов художественной деятельности. Вопрос «о границах живописи и поэзии» актуален в эстетике, начиная ещё с XVIII в., классическая работа Готхольда Эфраима Лессинга, несмотря на дальнейшую «историю вопроса», не утратила своей актуальности по сей день для литературоведения. Отметим, что особый интерес к этой проблеме возник в эстетических исканиях творческой интеллигенции на рубеже XIX-XX вв. Затем волна интереса к этой проблеме поднимается в 80-90-х гг. XX в. и на рубеже XXI в. из-за особенной популярности интермедиальности в литературе постмодерна. Наиболее широкий взгляд на проблему интермедиальности в настоящее время, на наш взгляд, дан в исследовании немецкого культуролога Й. Шрётера, определяющего интермедиальность как «синтез медиа», «соотношение проявлений одного и того же нарратива в разных медиа», «репрезентации одного медиума другим» [Schröter 1998], а также как «наличие неких общих и отличных черт у различных медиа» [Schröter 1998]. В российском литературоведении и культурологии проблема получила освещение в работах А.Ю. Тимашкова, Н.В. Тишуниной, Н.Г. Владимировой [Тимашков 2012; Тишунина 2001; Владимирова 2016]. В настоящем исследовании мы придерживаемся тезиса Тишуниной об интермедиальности как о корреляции текстов [Тишунина 2001б: 149]. «Медиа» определяются учёной как каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусств, в чём и заключается главное отличие между понятиями «интертекстуальность» и «интермедиальность», поскольку интертекстуальные связи существуют внутри одного семиотического ряда. В случае интермедиальности, как справедливо замечает исследовательница, взаимодействуют различные виды искусств, «поэтому сначала осуществляется перевод одного художественного кода в другой, а затем происходит взаимодействие, но не на семиотическом, а на смысловом уровне» [Тишунина 2016, 149].

Поскольку процесс взаимодействия идёт на смысловом уровне, исследователь предлагает говорить не о цитации, а о корреляции текстов. Так если в литературном произведении описывается картина, то внимание читателей фиксируется на смысле цвета и композиции, избранного сюжета и колорита. Ещё Г. Гельмгольц искал основной закон соответствия музыкального и красочного тона в звуковых и цветовых вибрациях, известна своеобразная теория о цвете И.В. Гёте.

На рубеже XIX и XX веков возникают новые синкретические жанры на стыке искусств, не случайно Клод Дебюсси и Морис Равель стремились к живописности своих музыкальных произведений, а Александр Скрябин искал в своих музыкальных опытах сочетания музыкального тона и красочного (освещения), воздействующего на все органы чувственного восприятия. Идея синтеза музыки и слова – одна из ведущих в эстетических исканиях немецких писателей и композиторов XIX-XX вв. Композитором и писателем был Э.Т.А. Гофман, теоретические аспекты взаимодействия искусств

разрабатывались Р. Вагнером, мечтавшим о создании нового синкретического искусства. Философские аспекты рассматриваемой проблемы занимали А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Т. Адорно, Р. Штрауса и многих других. Объединение двух способов сознательного самовыражения художника – музыки и слова – интересовало Томаса Манна. Эта же проблема становится одной из ведущих в этико-эстетических исканиях Г. Гессе. И всё же – вид искусства, чьи выразительные средства не являются областью литературы, но наиболее часто используется в литературных произведениях, – живопись. В отличие от немецких писателей, практически все особенно заметные писатели Англии XX в. так или иначе отдают дань изобразительной традиции в дополнение к словесной, литературной. Так, зрительные образы Дэвида Герберта Лоуренса связаны с пейзажами, напоминающими Джона Констебля, Уильяма Тёрнера. Ярчайшее выражение эта черта английской литературы найдет в романах Д. Фаулза. Среди немецких авторов XX в. этой поэтологической традиции отдаёт дань Шлинк. Чаще всего в статьях исследователей рассматриваются единичные примеры взаимодействия литературы и живописи, экфрасиса. Стройной теории названной проблемы или определения экфрасиса и классификации его видов не существует, хотя есть обобщающие труды и общее понимание экфрасиса.

Как и в случае с определением понятия интермедиальности, экфрасис понимается и определяется разными теоретиками искусства и литературы по-разному. Как свидетельствуют Н.В. Брагинская и Н.С. Бочкарёва, это понятие появилось ещё в античности сначала в качестве описания визуального материального объекта. С течением времени употребление этого термина расширяется, становясь в порубежные эпохи (XIX-XX и XX-XXI вв.) необыкновенно популярным. В настоящее время существуют различные концепции экфрасиса. Следуя за Л. Геллером [Геллер 2002], Е.В. Яценко предлагает свою классификацию и методику исследования функций экфрасиса в художественных произведениях, рассматривая как прямые и косвенные экфрасисы, так и нулевые экфрасисы. Исследователь относит к прямым экфрасисам описания визуального материального объекта, а под косвенным понимает лишь использование мотивов визуального произведения для создания словесного образа [Яценко 2011, 47].

Яценко убедительно доказывает, что на современном этапе объектом экфрасиса в литературном произведении могут быть произведения живописи, графики, скульптуры, художественной фотографии, архитектуры, кино, а также артефакты, которые произведениями искусства не являются: фото, реклама, открытки и т.д. [Яценко 2011, 45]. Выводы исследователя оказываются продуктивными при анализе функций экфрасиса во многих произведениях современной прозы, в частности творческой практики Шлинка.

Последние романы Шлинка *Женщина на лестнице* (*Die Frau auf der Treppe*, 2014) и *Ольга* (*Olga*, 2018) вызвали удивление, дискуссии и неод-

нозначные оценки у читателей. Если по версии журнала «Шпигель» уже в осенью 2014 г. рейтинг романа *Женщина на лестнице* среди немецких читателей был высок, то большинству российских читателей эта книга осталась непонятна, а их отзывы отличаются бескомпромиссностью:

Мне нередко попадают книги, которые не могут заставить меня как читателя проникнуться историей, но чтобы я возненавидела роман и его автора с первых строк, нужно сильно постараться. Бернхарду Шлинку эта доблестная задача далась без особого труда. Тягучее и нудно-серое повествование от лица скучнейшего из героев, щедро перемежается такими же крайне неинтересными флешбеками<sup>1</sup>.

Роман Шлинка *Ольга*, опубликованный через 22 года после знаменитого *Чтеца* и занявший в 2018 г. первое место по версии «Шпигель», оказался также не понят российским читателем:

Ну, нет, ребята. Это не *Чтец*. И даже не пародия на него (...). *Ольга* – это приторно ванильная биография ничем не примечательной немецкой женщины, через которую нам якобы рассказывается история Германии XX века. Но для полноценной реализации такой затеи книга смехотворно мала, поэтому получается наоборот – история идет еле заметным фоном, а повествование, по сути, сводится к любовной линии<sup>2</sup>.

Пресыщенному эффектами массовых шоу, спецэффектами кинематографа и изысками постмодернизма читателю показался скучным литературный минимализм авторского стиля Шлинка, в силу своей профессии юриста привыкшего к точным и недвусмысленным формулировкам. Романы Шлинка адресованы вдумчивому, начитанному читателю, начавшему задумываться о смысле жизни и об итогах своего жизненного пути. Немецкая ментальность, как известно, накладывает свой отпечаток на произведения литературы различных направлений. Так, ещё С.В. Тураев справедливо подчёркивал своеобразие немецкого классицизма, «главным отличием которого было не слепое следование правилам трёх единств, а, в первую очередь, мастерство воплощения большого этического конфликта, изображения Человека крупным планом» [Тураев 1970, 89]. Высокая идея воспитания Человека с большой буквы входит в приоритетные этико-эстетические коды немецкого искусства.

В исследуемых романах Шлинка, действительно, нет глобального контекста, отсутствуют и высокие рассуждения о морали и гражданском и социальном долге индивидуума перед обществом. Однако мораль общества в целом складывается из нравственно-этических установок индивидов. Негативные высказывания недовольных внешней простотой произведений

<sup>1</sup> См. подробнее: Отзывы о книге *Женщина на лестнице*. Автор, а что это было? В: <https://www.livelib.ru/book/1001391001/reviews> [Доступ 14 IV 2018].

<sup>2</sup> См. подробнее: Отзывы о книге *Ольга*. В: <https://www.livelib.ru/book/1002888122-olga-bernhard-shlink> [Dostup 16 IV 2018].

Шлинка на читательских форумах вполне ожидаемы, поскольку содержание романов может быть прочитано на нескольких понятийных уровнях повествования, в зависимости от интеллектуальной подготовки читающего.

Сюжет романа *Женщина на лестнице* может быть воспринят как рассказ о тривиальном любовном треугольнике или как повесть о несостоявшейся любви. Можно расценивать его как рассказ о попытках наверстать упущенное на пороге смерти загадочной героиней романа Иреной Гундлах, как попытку пересмотреть и определить важнейшие нравственные приоритеты. Эта тема возникает в творчестве Шлинка не только в связи с проблемой немецкой вины во Второй мировой войне, но она имеет острое современное звучание. Уже в романе *Возвращение* (*Die Heimkehr*, 2006) пунктиром, а затем в *Конце недели* (*Das Wochenende*, в русском переводе И.П. Стребловой – *Три дня*) на повестку дня встаёт вопрос о терроризме и о возможности подлинного раскаяния и искупления этого преступления против человечества. Нравственный релятивизм делает героя романа *Возвращение* Иоганна Дебауера теоретиком терроризма, жизненный итог Йорга, вышедшего на свободу лидера ультралевой экстремистской организации «Фракция Красной армии» (РАФ) в романе *Конец недели*, пессимистичен. В этом ряду Ирена Гундлах выглядит весьма привлекательно. Бывшая супруга миллионера, она же стихийная анархистка и участница крайнего левого крыла РАФ «Фракция Красной армии», бежавшая после объединения Германии в Австралию, на протяжении долгих лет искупает свои заблуждения и возможную вину (образ её так и не раскрывается, до конца, сохраняя тайну). Она добровольно принимает аскетическое существование, являясь по сути обладательницей картины стоимостью в 20 миллионов долларов.

Роман Шлинка имеет легкое и прозрачное сюжетно-композиционное построение. Он состоит из трёх почти равных частей и 78 небольших глав, в центре которых присутствует событие, так или иначе постепенно продвигающее сюжет к закономерному финалу. При всей своей простоте композиция этой книги уникальна, поскольку кратковременная встреча Ирены Гундлах и её бывшего «храброго рыцаря» по сути зеркально отражает начало книги, как в ленте Мёбиуса, совмещающая пространство и время и делаая сорокалетней срок несущественным. Гротескная история с картиной, за обладание которой вначале так комично сражаются муж и любовник героини, оказывается своеобразным порталом в подлинную суть конфликта. Сражение идёт не за картину, ведь рядом с удачливым бизнесменом был её прототип, а талантливый художник при желании мог нарисовать ещё один портрет. Речь идёт, видимо, о том, что в картине Карлу Швиндту удалось передать самую неуловимую суть души героини, за обладание которой и идёт этот спор.

Однако если конфликт, лежащий в основе коллизии анализируемого произведения, оказался простым только на первый взгляд, так и сама

художественная структура этого произведения отличается лишь внешней простотой. Уже само название *Женщина на лестнице* обладает высокой семантической ёмкостью. Если в своих ранее написанных произведениях Шлинк интенсивно использует возможности интертекстуального смыслового поля, то в новом произведении он привлекает его новые интермедийные аспекты. В частности, в поэтике анализируемого романа широко применяет приём экфрасиса в различных его формах и вариантах, прежде всего в его эмоционально-экспрессивной и сюжетообразующей функциях. Однако среднестатистический читатель может этого и не заметить, поскольку название *Женщина на лестнице* повествует нам о реальной женщине, которая не только изображена на портрете спускающейся вниз, но и постоянно в романе спускается по лестнице.

Название произведения отсылает нас к известному декоративному панно Пьера Огюста Ренуара, украшавшему лестницу парижского особняка известного издателя Жоржа Шарпантье и включающему парные картины *Женщина на лестнице* и *Мужчина на лестнице*. Дама на полотне милостива и тщательно одета в тяжелое, почти наглухо закрытое платье. Следуя классификации экфрасисов [Яценко 2011, 47-57], отметим, что перед нами так называемый нулевой экфрасис, который, согласно названной концепции Е.В. Яценко, лишь указывает на отнесенность реальных словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям, поскольку писатель явно апеллирует к эстетическому опыту читателя, знакомого с панно Ренуара и способного воспроизвести его в своём воображении. В финале произведения ему соответствует нематематический экфрасис, в котором лишь имеется указание на смысловой, историко-культурный модус визуального артефакта. Это сцена, во время которой безымянный герой – «храбрый рыцарь» помогает своей подруге в последний раз спуститься по лестнице.

В нравственно-этической системе романа он имеет смыслообразующее значение, поскольку свидетельствует не только о примирении, но и о человеческом взаимопонимании, внутреннем единстве персонажей, противопоставленных парным красочным изолированным изображениям Ренуара. В качестве первоисточника сюжета картины, вызвавшей яростное столкновение героев, сам автор называет не менее скандальную и не менее загадочную картину одного из самых известных художников современной Германии Герхарда Рихтера. В авторских *Примечаниях* Шлинк прямо указывает, что источником вдохновения для него послужила картина Рихтера *Эма. Обнаженная на лестнице* [Шлинк 2015, 253].

Творчество Рихтера заставляет говорить о себе, начиная с 1963 г., уже после первой выставки его работ. Цитируемая картина Рихтера относится к тому периоду, когда он работал на стыке живописи и фотографии, что вызывало обвинения его творческой манеры в принадлежности к поп-арту. Не только тонкий стилист Б. Шлинк, но и автор цитируемой картины

предлагает нам интеллектуальную игру, поскольку его творение само по себе является репликой работы Марселя Дюшана *Обнаженная, спускающаяся по лестнице* (1912). Эта работа Дюшана совмещает в себе опыт двух художественных направлений – кубизма и футуризма. Трактованные в кубистическом духе изображения комбинируются с передачей различных фаз движения. Картина была воспринята даже друзьями Дюшана как насмешка над живописью. Однако возможности нулевого экфрасиса позволяют эстетически развитому читателю вспомнить, что Дюшан не был первым, кто изобразил женщину, спускающуюся по лестнице. Эдвард Майбридж в серии своих ранних фотографий впервые запечатлел обнажённую женщину, спускающуюся по лестнице, тем более что близость портрета Ирены и картины Рихтера в технике совмещения живописи и фотографии заявлена автором открыто. «Ожившие» серии фотографий Майбриджа были своеобразной ступенью на пути к кинематографу. В последней трети XX в. этот приём взяли на вооружение художники не-оавангарда – прежде всего минималисты, чьи работы также базируются на повторении или варьировании одной и той же формы.

Шлинк при помощи нулевых экфрасисов оживляет память читателей и вводит искания своих героев в определенный контекст эпохи, прямо указывает на дискуссионное поле в технике современной концептуальной живописи. Искания Карла Швиндта должны были ответить на актуальные вопросы «о возможностях предметного или абстрактного искусства, о связи живописи и фотографии, о взаимоотношениях красоты и правды» [Шлинк 2015, 98]. Портрет Ирены, как свидетельствует сама героиня, призван был «опровергнуть Марселя Дюшана (...). Картина Дюшана положила конец фигуративной живописи, а Швинд хотел доказать, что по-прежнему возможно написать просто обнажённую женщину, которая спускается по лестнице» [Шлинк 2015, 98]. Швиндт доказал, что на картине возможно передать не только внешние контуры, но и внутреннюю жизнь, душу модели, за понимание и обладание которой идёт эта принимающая иногда гротескные формы борьба. Финал романа, заставляющий вновь и вновь, разгадывать портреты Ирены, закономерно приводит читателя к выводу о том, что по сути весь текст романа является развёрнутым полным монологическим немиметическим экфрасисом, воссоздающим этико-эстетическую концепцию автора, утверждаемую Шлинком во всех его произведениях.

Роман *Ольга*, также поделенный на три части, в которых рассказывается о детстве, юности, дружбе и первой любви героини, о её стремлении к учёбе и учительству, о том, как всю жизнь ждала своего вечного жениха из последней экспедиции, прост только внешне. По композиции и расстановке персонажей, повествовательной стратегии он напоминает как всемирно известного *Чтеца*, так и *Женщину на лестнице*. Третья часть содержит письма Ольги к Герберту, она и является ключевой

в смысловом отношении. Перед нами не просто банальная история любви, как это показалось читателю, это история целого поколения, которое не дожило, недолюбило, не осуществило свои мечты. Показательно, что действие начинается около 1870 г., судьбоносной эпохи для Германии, и охватывает почти весь XX век. Главные герои переживают оптимистическое начало столетия, стимулированное технической революцией и общим духовным подъемом, Первую мировую войну, приход к власти нацистов и создание Веймарской республики, нацизм, Вторую мировую войну и даже русский плен. Смена рассказчиков и точек зрения, характерный повествовательный приём в литературе XX века, позволяет увидеть историю с разных сторон. И если мы вспомним то, что немецкую литературу, начиная от её истоков, отличает внимание к человеку частному, высокие воспитательные идеи и этические конфликты, то поймём, что перед нами интересно выстроенный роман о том, что трагический XX век сделал с частным человеком, и о том, что от катаклизмов истории никому не удалось укрыться. Перед нами оживает история, поданная автором через призму человеческих частных судеб. На первый план в романе выходит тема, связанная с проблемой коллективной немецкой вины, её истоков и причин, ошибок и преступлений так называемого «поколения отцов», развязавших Первую и Вторую мировые войны, и внутреннего конфликта «поколения детей», разрывающегося между желанием понять истоки и мотивы произошедших трагедий и стремлением осудить преступления. В этом романе Шлинк использует документальную основу, связанную с историей реального лица, жизнь, судьба и образ мыслей которого типичны для поколения немцев, родившихся в эпоху после 1870 г. Герберт фон Шрёдер-Штранц (1884-1912), немецкий офицер, служил в колониальных войсках, участвовал в жестоком подавлении восстания туземцев в Африке, затем путешествовал по Кольскому полуострову и Карелии. Одержимый идеей освоения Северного морского пут, с 1905 г. он занимался организацией экспедиции, которая вышла на маршрут в августе 1912 г. Тогда же Герберт фон Шрёдер-Штранц пропал без вести. Современников удивляла неподготовленность экспедиции, которую относили на счёт необъяснимой самоуверенности Шрёдер-Штранца. Эта экспедиция могла стать одним из первых пунктов в некоей арктической программе продвижения Германии на Восток. Уже в истории подготовки этой экспедиции и в формировании образа мыслей Герберта Шлинк усматривает те причины, которые приведут к гибели не только его героя, но к краху целое поколение немцев периода двух мировых войн XX в. Герберт – сын своей эпохи, времени величия Германии, эпохи колониальных захватов и географических открытий, неумеренных амбиций и иллюзий о мировом господстве. Беда поколения Герберта, по мысли героини романа, была в том, что ослепленные идеями об избранности и особой миссии Германии они не стремились к самостоя-



тельности мысли, основательности знаний, но, усвоив набор вырванных из контекста мыслей Ницше о сверхчеловеке, мечтали о бестиальности, о превосходстве над другими. Характерен диалог героев:

«Так что же тебя туда тянет?» – «Мы, немцы...» – «Ах нет же, не «мы немцы»! Чего *ты*<sup>3</sup> там хочешь?». Он молчал, она ждала ответа. Ей вдруг почудилась грусть в шелесте листьев, в фырканье лошади и даже в пении соловья. «Мне все это под силу. Полюс и Северный морской путь. Я еще не был там, но уверен, я это одолею, – он кивнул и повторил еще раз. – Одолею!» – «И что тогда? Ты достигнешь полюса или пройдешь Северным морским путем – а дальше-то что? Что это даст? Ты же сам говорил, что на полюсе ничего нет, а Северный морской путь большую часть года непроходим для судов. Он и останется непроходимым, даже если ты один раз его пройдешь» – «Зачем ты спрашиваешь...» – Он поднял на нее измученный взгляд. – «Знаешь ведь, что у меня нет ответов на твои вопросы [Шлинк 2018, 90].»

Кстати, реальный выживший участник этой экспедиции Герман Рюдигер, например, оказался в рядах деятелей нацистского режима. Стремясь разобраться в истории недавнего прошлого, Шлинк обращается к истокам – к эпохе объединения Германии, личности, идеям и роли Бисмарка, чей памятник так безуспешно попытается взорвать героиня романа, уверенная в том, что именно этот политик способствовал формированию ложных приоритетов немцев и созданию культа величия Германии, а поэтому виноват в судьбах одуроченной немецкой молодёжи нескольких поколений и в двух мировых войнах. В своём романе Шлинк, как и в других произведениях, использует интертекстуальные связи, понятные зачастую только хорошо начитанному читателю. Так, история со взрывом памятника Бисмарку напоминает нам почти аналогичную ситуацию из романа Г. Бёлля *Билльярд в половине десятого*, когда чрезвычайное обстоятельство (парад реваншистов) заставляет престарелую Иоганну Фемель выйти из небытия и исполнить своё давнее желание – выстрелить в боннского министра М., у которого «морда, как у буйвола». Иоганна Фемель, потерявшая на войне одуроченного нацистской идеологией сына Отто, стреляет в чиновника, видя в нем возможного будущего убийцу её внука Йозефа. Ольга винит Бисмарка не только в трагедии поколения Герберта, его загубленной жизни, но и в заблуждениях сына Айка, когда-то подающего надежды архитектора, но сломавшего свою жизнь и погубившего свой талант по причине сотрудничества с нацистами. В контексте такого произведения с притязанием на документальность более уместной при создании образов героев должна была оказаться фотография или так называемый фотографический экфрасис. В романе *Ольга* разговор идёт о шести фотографиях, пять из которых непосредственно описываются автором в двух частях романа, а одна, по времени пятая, случайно найдена

<sup>3</sup> Выделено Б. Шлинком.

повествователем второй части Фердинандом и представляет Ольгу вместе с её тайным сыном Айком, хотя тайна эта открывается в её письмах лишь в третьей части.

Будучи «неискусством», прежде всего онтологически, фотография именно в своей механистичности запечатлевания действительности стимулирует воображение наблюдателя и зрителя и способствует их активной творческой деятельности [Сапаров 1982]. Фотографический экфрасис продолжает традиции описания живописи в художественном произведении. При этом фотографическое искусство привносит новые, специфические особенности в описываемое изображение, прежде всего это связано с ракурсом, избранным фотографом, расстановкой фигур на фотографии, освещением, декоративной частью фотографии и многим другим. Существенным моментом является и то, какие, реальные или вымышленные, снимки описываются в произведении. Фотографические экфрасисы выполняют целый ряд функций в тексте романа Шлинка, а именно сюжетообразующую и характерологическую. Расстановка и позы детей на первой детской фотографии уже содержат завязку сюжета и начало внутреннего конфликта, который предопределит судьбы героев (противостояние Ольги и Виктории) и спровоцирует почти детективное расследование, которое будет вести Фердинанд, а затем и внучка героини Адельгейда Фолькман.

В предшествующем романе мы встречаем несколько экфрасисов одной и той же картины, героиня которой неизменна в своём облике и состоянии духа. Смысл экфрасисов меняется в зависимости от духовного кругозора и взросления зрителя или «храброго рыцаря» – повествователя. В романе *Ольга* перед нами, напротив, несколько фотографий разных эпох жизни героев, на которых отчасти изменяется их физический облик, тогда как душевное и духовное состояние героев остаётся по сути неизменным, сформировавшимся в подростковую пору:

На фотографии – эти трое в саду. Виктория сидит на качелях, скрестив ноги, чуть склонив набок голову, она в пышном платье и широкополой шляпке, украшенной цветами, на плече держит раскрытый зонтик. Слева от нее стоит, опираясь на качели, Герберт, он в коротких штанах и белой рубашке. Справа – Ольга в темном платье с белым воротничком. Эти двое смотрят друг на друга так, как будто без слов сговариваются разом, дружно подтолкнуть качели. На лицах у всех троих выражение серьезное, даже истовое. Может быть, они представляют здесь сцену из какой-то книжки? Герберт и Ольга прислуживают Виктории? Потому что она самая младшая? Потому что она умеет верховодить старшим братом и старшей подругой? Но что бы они ни хотели выразить, желание их серьезно и истово [Шлинк 2018, 24].

На более поздних фотографиях Герберт с удовольствием позирует; в этом он, конечно, берет пример с молодого германского императора. Начитанный читатель, конечно, вспомнит многочисленные фотографии Вильгельма,

на которых обращает на себя внимание, прежде всего, обмундирование, каски, эполеты. С этой точки зрения, можно даже говорить о нулевом, по классификации Яценко, экфрасисе, а это, в свою очередь, заставляет нас вспомнить героя романа Г. Манна *Верноподданный* – Дидериха Хеслингга, так отчаянно желавшего походить на императора. Характерологическая функция фотографии в романе Шлинка помогает, учитывая минимализм стиля писателя, в создании образов персонажей и определении и уточнении черт их характеров. Детали изображений на фото помогают понять роли участников конфликта и уточнить их жизненные приоритеты. На фотографиях Герберта автором подчеркнуты блеск каски, цвет мундира и нашивок:

Он послал ей свой раскрашенный фотографический портрет, на нем он в синем мундире с красным воротником и красными обшлагами и в красно-синей фуражке с маленьким черным козырьком, почти как у шапочек, что носят студенты. Он послал и еще одну фотографию – на ней он в серой полевой форме, в каске с золоченой пикой. Ольга находила, что он хорош и в одном, и в другом обмундировании [Шлинка 2018, 52].

Фотографии Ольги передают прежде всего впечатление её незыблемой духовной стойкости и целеустремленности, более того, того внутреннего нравственного стержня, который помог ей выстоять во всех трагедиях и невзгодах XX столетия. Относительно меняются фасоны платьев, женщина делается старше, но остаётся неизменной сила духа и воля героини:

(...) гладкие волосы Ольги собраны узлом на затылке (...) У Ольги волевой подбородок, резко очерченные скулы, широкий и высокий лоб – энергичные черты, которые тем больше радуют взгляд, чем дольше ты ими любишься [Шлинка 2018, 24];

Пышные волосы собраны в узел, лицо чистое, даже губы не подкрашены (...) Смотрела она гордо, – может быть, она гордилась тем, что она не такая, как другие молодые женщины, у которых в голове только моды и мужчины [Шлинка 2018, 53];

На том снимке запечатлена крепкая женщина с чистым открытым лицом, с морщинками возле глаз и от носа к уголкам рта, у неё сосредоточенный взгляд и решительная линия губ. Белые, ещё густые волосы, стянуты узлом на затылке, та же причёска, что то и на девичьей фотографии (...) Она стоит, ни к чему не прислоняясь, ни на что не опираясь, свободно, опустив правую руку и прижав к груди левую, её поза исполнена достоинства [Шлинка 2018, 119].

Подводя итоги, можно сказать, что вымышленные автором фотографии служат в романах Шлинка как характерологической, так и сюжетоструктурирующей функции, поскольку герои изображены на них в самые значительные моменты их жизни, восполняя лакуны авторского повествования и помогая установлению причинно-следственных связей в описываемых событиях и явлениях. Фотографические экфрасисы способствуют приёму

многоголосия, поскольку описываются не только автором, но и Фердинандом, и даже отчасти Ольгой в письмах. Стоит согласиться с Мирсаидом Сапаровым, что фотография обретает свою жизнь в художественном слове, «в слове-понятии, в слове-смысле» [Сапаров 1982]. С точки зрения исследователя, фотография как таковая одушевляется и осмысливается реалистическим словом, только в таком контексте она становится орудием исследования и постижения действительности. В романе Шлинка перед нами описания вымышленных автором фотографий, которые, однако, не только играют сюжетобразующую и характерологическую роли, но и становятся способом документирования, так как описываемые снимки запечатлевают события не просто жизни героев, но судьбы частного человека XX века, жизнь которого не просто вписана в непростую мировую историю, но составляет и творит эту историю.

В завершение следует сказать, что используемые в последних романах Шлинка живописный и фотографический экфрасисы обогащают познавательные стратегии автора и проблемное поле его произведений, а также свидетельствуют о многообразии художественной палитры писателя.

### Библиография

- Âcenko Elena. 2011. «Lûbite živopis', poëty...». *Èkfrasis kak hudožestvenno-mirovoozren- nĕskaâ model'*. «Voprosy filosofii» № 11: 47-57 [Яценко Елена. 2011. «Любите живопись, поэты...» *Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель*. «Вопросы философии» № 11: 47-57].
- Vočkareva Nina, Majševa Kristina. 2016. *Èkfrasis reklamnogo plakata v romane F.S. Ficdžeral'da «Velikij Gëtsbi»*. V: *Universal'noe i kul'turno-specifičnoe v âzykah i literaturah*. Kurgan: Izdatel'stvo Kurganskogo gos. universiteta: 146-151 [Бочкарева Нина, Майшева Кристина. 2016. *Экфрасис рекламного плаката в романе Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби»*. В: *Универсальное и культурно-специфичное в языках и литературах*. Курган: Издательство Курганского гос. университета: 146-151].
- Braginskaâ Nina. 1977. *Èkfrasis kak tip teksta. K probleme strukturnoj klassifikacii*. V: *Slavânskoe i balkanskoe âzykoznanie. Karpato-vostočnoslavânskie paralleli*. Otv. red. Klepikova G.P. Moskva: Nauka: 259-283 [Брагинская Нина. 1977. *Экфрасис как тип текста. (К проблеме структурной классификации)*. В: *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели*. Отв. ред. Клепикова Г.П. Москва: Наука: 259-283].
- Geller Leonid. 2002. *Voskrešenie ponâtiâ, ili Slovo ob êkfrasisе*. V: *Èkfrasis v russoj literature: Trudy Lozannskogo simpoziuma*. Moskva: MIK: 5-22 [Геллер Леонид. 2002. *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе*. В: *Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума*. Москва: МИК: 5-22].
- Saparov Mirsaid. 1982. *Slovesnyj obraz i zrimoe izobraženie (živopis' – fotografiâ – slovo)*. V: *Literatura i živopis': sb. statej*. Leningrad: Nauka: 66-93 [Сапаров Мирсаид. 1982. *Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово)*. В: *Литература и живопись: сб. статей*. Ленинград: Наука: 66-93].

- Schlink Bernhard. 2014. *Die Frau auf der Treppe*. Roman. Zürich: Diogenes Verlag.
- Schlink Bernhard. 2018. *Olga*. Roman. Zürich: Diogenes Verlag.
- Schröter Jens D. 1998. *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs*. В: [http://www.theorie-der-medien.de/text\\_detail.php?nr=12](http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12) [Доступ 13 V 2018].
- Šlink Bernhard. 2015. *Ženšina na lestnice*. Sankt-Pb.: Azbuka [Шлинк Бернхард. 2015. *Женщина на лестнице*. Санкт-Пб.: Азбука].
- Šlink Bernhard. 2018. *Ol'ga*. Roman. Moskva: Azbuka-Attikus [Шлинк Бернхард. 2018. *Ольга*. Роман. Москва: Азбука-Аттикус].
- Timaškov Aleksej. 2012. *Intermedial'nost' kak avtorskaâ strategiâ v evropejskoj hudožestvennoj kul'ture rubeža XIX-XX vekov*. Dissertaciâ na soiskanie uĉenoj stepeni kandidata iskusstvovedĉeskih nauk. Sankt-Peterburgskij gumanitarnyj universitet. Sankt-Peterburg [Тимашков Алексей. 2012. *Интермедиаьность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков*. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведческих наук. Санкт-Петербургский гуманитарный университет. Санкт-Петербург].
- Tišunina Natal'â. 2001. *Metodologiya intermedial'nogo analiza v svete mezhdisciplinarnyh issledovanij*. V: *Metodologija gumanitarnogo znaniâ v perspektive XXI veka. Materialy mezĉunarodnoj nauĉnoj konferencii*. Seriâ «Symposium». Vur. № 12. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskoe filologičeskoe obšestvo: 149-154 [Тишунина Наталья. 2001. *Методология интермедиаьного анализа в свете междисциплинарных исследований*. В: *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века*. Серия «Symposium». Вып. № 12. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское филологическое общество: 149-154].
- Turaev Sergej. 1970. *O nemecĉkom klassicizme*. V: *Problemy Prosvešeniâ v mirovoj literature*. Moskva: Nauka: 354 [Тураев Сергей. 1970. *О немецком классицизме*. В: *Проблемы Просвещения в мировой литературе*. Москва: Наука: 354].
- Vladimirova Natal'â. 2016. *Intertekstual'nost'. Intermedial'nost'. Interdiskursivnost'*. Velikij Novgorod: NovGU im. Âroslava Mudrogo: 170 [Владимирова Наталья. 2016. *Интертекстуальность. Интермедиаьность. Интердискурсивность*. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого].

Kontakt z Autorka:  
swawa@yandex.ru

