

RU

Интертекстуальная поэтика романа Никола Любича «Спокойное море»

Линниченко С. И.

Аннотация. Цель исследования - выявить специфику интертекстуальной поэтики романа Н. Любича «Спокойное море». В статье рассматривается феномен интертекстуальности в рамках искусства постмодерна, определяются художественные основания интертекстуальности в романе, выявляются её основные типы и средства языкового выражения; осуществляется контекстуальная интерпретация выявленных художественных приёмов. Научная новизна исследования заключается в том, что в статье впервые определяются типы и способы художественного выражения интертекстуальных референций в произведении Н. Любича. Полученные результаты показали, что интертекстуальность как особый способ художественного выражения позволяет по-новому осмыслить события Балканской войны в рамках отдельных человеческих судеб. При этом Н. Любич обращается к стандартным типам интертекстуальности, которые, однако, обретают неожиданные значения в художественном пространстве романа и формируют авторскую поэтику.

EN

Intertextual Poetics of N. Ljubić's Novel "Stillness of the Sea"

Linnichenko S. I.

Abstract. The purpose of the research is to identify specificity of intertextual poetics of the novel "Stillness of the Sea" by N. Ljubić. The article examines the phenomenon of intertextuality within the framework of the postmodernity art, defines artistic foundations of intertextuality in the novel, identifies its main types and means of linguistic expression and gives a contextual interpretation of the identified artistic techniques. Scientific novelty of the research lies in the fact that the article for the first time defines types and methods of artistic expression of intertextual references in N. Ljubić's work. The research findings have shown that intertextuality as a special way of artistic expression allows for a new understanding of the Balkan War events in the context of individual human destinies. At the same time, N. Ljubić employs standard types of intertextuality, which, however, acquire unexpected meanings in artistic space of the novel and form the author's poetics.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что изучение феномена интертекстуальности относится к важнейшим направлениям современного филологического знания. Интерес к данному явлению языка и художественной речи возник в конце 60-х гг. XX века, и как таковое оно разрабатывалось в рамках теорий структурализма (Ю. М. Лотман), постмодернизма и постструктурализма (Ю. Кристева, Р. Барт, М. Риффатер, Ж. Деррида и др.). При этом, несмотря на то, что исследования в данной области являются одним из ведущих направлений в лингвистике, поэтике, литературоведении, культурологии и др. науках на протяжении последних лет, отдельные положения теории интертекстуальности остаются мало изученными. До настоящего момента вопрос об интертекстуальности как важной характеристике поэтики автора освещался недостаточно полно, в то время как данный феномен уже давно вышел за пределы диалогического взаимодействия текстов и требует глобального переосмысления.

Кроме того, изучение немецкоязычной литературы эпохи постмодерна представляется особенно актуальным, т.к. позволяет понять движение общеевропейской творческой мысли относительно динамики современных ценностей, восприятия культурно-исторического наследия и перспектив в области искусства. Выбор романа Н. Любича «Спокойное море» в качестве объекта исследования объясняется тем, что данное произведение, опубликованное в 2010 г., до сих пор остаётся недостаточно изученным с точки зрения интертекстуальных включений.

Для достижения указанной цели требуется решить следующие задачи: во-первых, уточнить понятие интертекстуальности; во-вторых, определить основные типы интертекстуальных включений в романе Н. Любича и, в-третьих, выявить художественное своеобразие интертекстуальных референций.

В качестве методов исследования были использованы: интертекстуальный метод литературоведческого анализа, метод сплошной выборки интертекстуальных включений, описательный метод.

Теоретической базой исследования послужили труды М. М. Бахтина, где исследуется проблема диалогичности текстов; Р. Барта, в которых анализируются основные аспекты семиотики текста; И. В. Арнольд, Ж. Женетта, Ю. Кристевой, Н. Пьеге-Гро, посвященные истории и теории интертекстуальности, а также проблеме классификации интертекстуальных референций; У. Эко, рассматривающего интертекстуальность в качестве неотъемлемой характеристики литературы постмодерна, формирующей особую модель художественного мира.

Практическая значимость исследования заключается в том, что оно может быть использовано при разработке общих и специальных курсов по литературоведению, а также в пособиях по интерпретации художественного текста.

Интертекстуальность: истоки и современная интерпретация

Термин «интертекстуальность», впервые введенный в научный обиход французской исследовательницей литературы и языка Ю. Кристевой в 1967 г., с тех пор настолько расширил своё семантическое поле и сферы употребления, что на данный момент обозначает феномен, требующий глубокого переосмысления.

Если рассматривать данное явление в самом общем смысле как некое взаимодействие текстов, то следует признать, что интертекстуальность обладает древней историей. Ещё в процессе переписывания монахами средневековых романов в них вносились определенные изменения, в том числе менялась и фактическая информация. Начиная с XII в. книга теряет сакральное значение, т.к. более не воспринимается как не подлежащий изменению текст, но становится предметом интеллектуального труда переписчиков, клириков, университетских профессоров. Одновременно с этим появляются книги светского содержания: куртуазные, бретонские романы, поэзия трубадуров и труверов. Именно в тот момент, когда происходит совмещение стиля ученой книги со структурой устного дискурса, рождается роман в современном понимании, включающий в себя тексты из других книг, которые вводятся в него путём цитирования, реминисценций или плагиата [5, с. 526-563].

Однако интертекстуальность средневековых романов вовсе не равнозначна феномену интертекстуальности наших дней. Согласно Р. Барту, тексту присуща множественность, вызванная пространственной многолинейностью означающих, из которых он соткан, и точно так же множественны восприятия читателя, что порождает новые уникальные смыслы [2, с. 417-418].

М. М. Бахтин также утверждает, что диалогичность текста обусловлена своеобразием культурного акта, живущего на границах, т.к. только в непосредственной отнесенности и ориентированности в единстве культуры явление перестает быть фактом и приобретает значимость, отражаясь в себе и отражаясь во всем [3, с. 25-26]. Диалогические отношения формируются как внутри текста, так и между текстами, а высказывания при этом соприкасаются друг с другом на территории общей мысли [Там же, с. 299-309].

У. Эко утверждает, что роман постмодерна – это эхо интертекстуальности, т.к. во всех книгах говорится о других книгах, а всякая история пересказывает уже рассказанную, и писателям об этом было известно всегда [9, с. 24].

Таким образом, под интертекстуальностью в XX в. начинают понимать особый способ художественного выражения, направленный на познание себя в окружающем культурном пространстве и позволяющий выйти за новые горизонты. Мы осознали себя живущими в сложной хаотической системе, где всё взаимосвязано и одно неизбежно отсылает к другому. При этом человек тоже является подобной системой, повторяя в себе целый мир, что диктует потребность в создании новых способов художественного выражения, чем и становится интертекстуальность в наши дни. Взаимосвязи и взаимодействие текстов отражают мозаичность восприятия и дают возможность ухватить реальность, оперируя множествами, освободиться от давления внешнего мира и сделать ход в направлении к миру внутреннему. Интертекстуальность давно вышла за пределы художественного пространства и успешно интегрировалась во все сферы человеческой жизни, в том числе в Интернет, т.к. пребывание во Всемирной паутине возможно лишь благодаря новому типу мышления. Пользователи работают с текстами, содержащими гиперссылки, поглощают видеоконтент, отсылающий к другим источникам, общаются друг с другом в социальных сетях, в которых каждый незримой нитью связан с миллионами других. Весь Интернет в целом напоминает постмодернистский интертекстуальный роман, который сам себя пишет и разрастается с каждым днём. Всё это обуславливает формирование нового типа художественного мышления. Согласно У. Эко, «чтобы понять произведение, необходимо выйти за пределы произведения и посмотреть, что было раньше него» [10, с. 175].

В основе современного постмодернистского романа лежит принцип плюрализма, предполагающий обращение автора к бесконечной множественности мира во времени и пространстве. В текстах постмодерна смешиваются реальный и фантастический миры, но переходы из одной вселенной в другую воспринимаются естественно и логично. Текст постмодерна являет собой парадоксальную, но при этом гармоничную систему, где стираются грани между иллюзией и правдой. Авторы играют со структурой, а также элементами действительного мира и мира культуры и говорят с читателем на разных литературных языках, ни одному не отдавая предпочтения. В романе постмодерна пересекаются различные эстетические системы, модели мира, стили и поэтики, что порождает индивидуальный творческий опыт, особое художественное видение,

позволяющее выйти за границы привычного восприятия [7, с. 60-65]. Подобная интеграция вымысла в реальную жизнь, прошлого в настоящее, одной культуры в другую становится возможной в том числе благодаря интертекстуальности.

Типы интертекстуальности

В литературоведческих исследованиях можно найти многочисленные типологии данного феномена. Согласно Ж. Женетту, исходя из принципа межтекстовых отношений, следует различать интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность и архитекстуальность. Если под интертекстуальностью подразумевается любое присутствие одного текста внутри другого, то иные типы отсылают к более узким смысловым взаимодействиям внутри самого текста [4, с. 76].

Н. Пьеге-Гро также различает два типа межтекстовых связей: связи, основанные на отношении соприсутствия двух или нескольких текстов, и связи, основанные на отношении производности, – и определяет такие формы интертекстуальности, как цитата, референция, плагиат и аллюзия. Цитата является эмблематической формой интертекстуальности, т.к. заметна в тексте и не требует от читателя особой эрудиции. К важнейшим компонентам её смысла относятся выбор цитируемого текста, его объём и границы, способ монтажа и контекст. Помимо этого, в романной прозе цитата может обретать совершенно новые функции. Референция, в отличие от цитаты, не присутствует в собственном тексте автора. Под плагиатом понимается отрывок из какого-либо произведения без указания авторской принадлежности. Аллюзия – это способ соотнести широко известную мысль с собственной. Она отличается от цитаты тем, что не нуждается в опоре на имя автора, которое всем известно, и обращается к памяти читателя. Таким образом, литературная аллюзия предполагает, что читатель в состоянии распознать за иносказаниями ту мысль, которую хотел донести автор. В художественной литературе аллюзии часто выступают элементом смысловой игры [6, с. 84-94].

И. В. Арнольд разделяет интертекстуальные включения на языковые и текстовые [1, с. 38]. По авторской принадлежности предлагается различать внешнюю и внутреннюю интертекстуальность. При этом важное значение имеет местоположение интертекста. Если цитата или аллюзия интегрированы в название произведения или служат эпиграфом, то смысловая нагрузка интертекста в данном случае гораздо выше, чем в тех случаях, когда интертекстуальные средства встречаются по ходу развития сюжета [Там же, с. 452].

Однако в каждом отдельном художественном произведении интертекстуальность обретает новые смыслы, возникновение которых обусловлено особым авторским видением. Помимо этого, языковое выражение интертекстуальности становится всё шире, обретая новые формы.

Традиционно интертекстуальность рассматривают как неотъемлемую характеристику искусства постмодерна, в рамках которого она довольно часто интерпретируется в качестве игры автора с читателем. Произведение предлагает загадку, справиться с которой может читатель, обладающий необходимой компетенцией, предполагающей наличие фоновых знаний и, конечно, способности к интертекстуальному мышлению. У подобной игры довольно много функций. Она привлекает, удивляет, возможно, даже эпатирует читателя, удовлетворяет его интеллектуальные и эстетические потребности, открывает новые возможности прочтения.

Интертекстуальные художественные средства в романе Н. Любича «Спокойное море»

Никол Любич родился в 1971 году в Загребе (Хорватия). Будучи сыном авиатехника на дипломатической службе, он вырос в Греции, Швеции и России, а после переезда семьи в Германию окончил среднюю школу в Бремене. Он изучал политологию и получил образование журналиста в Гамбургской школе имени Анри Наннена. В 1999 году Н. Любич был награжден премией Гензеля Мита за репортаж в Spiegel Spezial. Литературная карьера Н. Любича началась в 2002 г. с выходом романа «Небеса Матильды». Однако наибольшую известность ему принес роман «Спокойное море», удостоенный в 2010 г. литературной премии Ver.di., которая ежегодно вручается авторам из Берлина и Бранденбурга [13, S. 250-251].

Роман «Спокойное море» Н. Любича рассказывает историю невозможной любви: между Аной, дочерью предполагаемого сербского военного преступника, и Робертом, молодым человеком хорватского происхождения, который живет в Берлине. В основе произведения лежит конкретное историческое событие – Боснийская война (весна 1992 – декабрь 1995), острый межэтнический конфликт на территории Республики Босния и Герцеговина между вооружёнными формированиями сербов, мусульман-автономистов, боснийских мусульман и хорватов. В ходе военных действий Югославской народной армии был взят под контроль город Вишеград, расположенный на реке Дрине, после чего местные сербы, полиция и военизированные формирования начали одну из самых громких кампаний этнических чисток. Большое количество боснийцев было убито, а их тела сброшены в Дрину.

Отец возлюбленной главного героя, обвиняемый в причастности к данному преступлению, должен предстать перед Гаагским трибуналом. В романе пересекаются две сюжетные линии: судебный процесс над отцом Аны, а также история любви, нарушающая законы времени и пространства и являющая собой своеобразную мозаику из воспоминаний о зарождении и развитии чувства. Обе сюжетные линии непоследовательны по отношению друг к другу, что обусловлено пространственной и временной десинхронизацией, а иногда их пересечения, действительно, парадоксальны. Автор создаёт удивительную картину внутреннего мира человека, вселенную подсознания, где нет места физическим законам: иллюзии памяти сливаются со скрытыми

страхами, надеждами и страстями. В романе нет типичного для постмодернизма фантастического мира. Однако скрытая от главного героя жизнь Аны в Вишеграде и становится для Роберта подобным нереальным миром, т.к. герою трудно поверить в него.

Связь между двумя художественными пространствами осуществляется благодаря интертекстуальным референциям, которые можно разделить на следующие типы:

- 1) географические аллюзии;
- 2) кулинарные аллюзии (блюда хорватской кухни);
- 3) слова на хорватском языке;
- 4) литературные аллюзии (названия книг);
- 5) цитаты из трагедии У. Шекспира «Король Лир»;
- 6) цитаты из романа И. Андрича «Мост на Дрине».

К географическим аллюзиям относятся в первую очередь наименования населённых пунктов в Сербии и Хорватии, затронутые Балканской войной и в связи с этим многократно упоминаемые на судебном процессе. При этом отдельные аллюзии обретают в романе особое значение, т.к. формируют авторскую поэтику, характерной чертой которой является многообразие культурных смыслов. Например, образ реки Дрины имеет несколько граней. С одной стороны, это светлые воспоминания детства, красивая природа и безмятежность голубых вод, с другой стороны, Дрину называют “ein vergifteter Fluß” (отравленная река) [12, S. 85], что не только отражает события военного времени (в реку сбрасывали трупы), но и обретает метафорический смысл – отравлена не только Дрина, но также прошлое Аны и её отца, жизнь Роберта и его любовь.

Блюда национальной хорватской кухни Ана готовит для Роберта. Они становятся метафорой счастливой семьи, домашнего уюта, а главный герой воспринимает их также как проявление любви. Напиток “sljiva” (сливовая ракия) [Ibidem, S. 45], который, по словам возлюбленной главного героя, готовят с сахаром и подают горячим, чтобы согреться зимой, вовлечён в сложную концептуальную систему. Данная аллюзия фиксирует внимание читателя на традиционном хорватском тосте – “Ziveli” (Будем живы!) и способствует созданию юмористического эффекта, т.к. Роберт произносит данное слово неверно. Помимо этого, вышеуказанная реалия дополняет образ Аны: “Welche wunderbaren Lippen, nicht zu üppig, nicht zu schmal, mit perfektem Schwung” [Ibidem]. / «Какие удивительные губы, не пухлые и не тонкие, с удивительным изгибом». Напитки, упоминаемые в романе, всегда ассоциируются у Роберта с прекрасными губами его возлюбленной.

Сарма (начинка из фарша с рисом в листьях квашеной капусты), приготовленная Аной, сближает миры героев. Традиционное для неё семейное блюдо ассоциируется у Роберта с кислым вкусом капусты, который не нравился ему в детстве. При этом он не говорит Ане, что не любит сарму, потому что хочет почувствовать себя частью её семьи.

Сербский медовый торт (“eine echte serbische Honigtorte”) [Ibidem, S. 136] играет особую роль в отношениях Роберта и Аны. Главный герой покупает его на день рождения своей любимой и дарит ей необычный подарок – камень из Лумбарды (город в Хорватии), предлагая съездить туда вместе. Таким образом, данную аллюзию можно интерпретировать как интертекстуальную метафору родины и семейных уз.

Слова на родном языке Аны представляют особую аллюзийную группу, т.к. являются для Роберта подлинным доказательством существования далёкого и непостижимого мира его возлюбленной. Каждый раз он пытается повторить произнесённое ею незнакомое слово, чтобы ощутить, «попробовать на вкус» другую культуру. Хорватский язык кажется ему очень сложным и загадочным, как и сама Ана. Хорватские слова в романе – это часть авторской мозаики: они фиксируют внимание читателя на основных вехах сюжета, дают точные характеристики персонажам и обозначают основные проблемы. В самом начале романа Ана произносит слово “Bonasa” [Ibidem, S. 11] (спокойное море), которое в переводе на немецкий вынесено в заголовок – “Meeresstille” – и является ключевым понятием. Море у Н. Любича – метафора души. Ану удивляет, что в немецком языке нет отдельного слова для выражения данной идеи. “Bonasa” сразу же врезается в память главного героя, и на протяжении всей истории он не раз вспоминает об этом слове. Покой в душе – это именно то, к чему стремится главный герой, то, что он видит и не может понять: как его любимая может быть так безмятежна, несмотря на ужас, который пережила. Однако парадокс состоит в том, что Ана и есть “Bonasa” для Роберта.

Также парадоксально для главного героя имя отца Аны – Zlatko (Златко), что в переводе на немецкий звучит как “der Goldige” (золотой) [Ibidem, S. 46]. На суде Роберт вспоминает о том, с какой нежностью Ана рассказывала ему о значении имени своего отца, и задаётся вопросом о том, насколько в принципе можно доверять языку, если человека, на душе которого множество убийств, зовут “der Goldige”. Н. Любич подвергает сомнению саму идею о том, что другого человека можно понять, что слова действительно имеют смысл.

Главную роль среди интертекстуальных референций в романе играют литературные аллюзии. Названия упоминаемых автором книг участвуют в создании образов героев. Роберт часто размышляет о том, что бы он взял с собой, если бы вынужден был срочно покинуть страну. Помимо документов и одежды, он думает о двух книгах – «Хомо Фабер» М. Фриша и «Открытие небес» Х. Мюлиша. Аллюзия на роман М. Фриша отсылает читателя к образу рационального и практичного человека. Можно проследить прямую аналогию между двумя судьбами – Фабера и Роберта. В начале истории Фабер не интересуется искусством, так же, как и герой Н. Любича, который ради того, чтобы понравиться Ане, обманывает её, утверждая, что любит творчество У. Шекспира. Воспоминания о Ганне (созвучно с «Ана») пробуждают в Фабере сентиментальность. Любовь Роберта также рождает в нём стремление к прекрасному: он говорит с Аной о литературе, делает романтические жесты, постоянно рефлексирует по поводу их отношений.

Роман «Открытие небес» нидерландского писателя Х. Мюлиша повествует о дружбе двух мужчин средних лет – астронома Макса Делиуса и лингвиста Отто Квиста, попавших в сложную жизненную ситуацию, которая

разворачивается вокруг скрижалей с десятью заповедями. Повествование оформлено как подробный отчёт одного ангела другому. Роман заканчивается возвращением каменных скрижалей на небеса, что символизирует расторжение договора между богом и человеком. Отсылка к данному произведению у Н. Любича не случайна – всю сюжетную линию “Meeresstille” можно интерпретировать как поиск ответов на онтологические вопросы. Автор пытается понять, достоин ли мир убийц и лжецов присутствия бога; есть ли божественное в человеке и в чём сущность любви.

Названия книг участвуют и в создании образа Аны, которая часто упоминает трагедии У. Шекспира, своего любимого автора. Из всех литературных произведений о «Короле Лире» в романе говорится чаще всего. Данная аллюзия намекает на извечную проблему взаимоотношений родителей и детей.

На вопрос Роберта о том, как звали её первую любовь, Ана отвечает – Макбет. Главная героиня влюбилась с первого взгляда в молодого человека, который сидел на скале в бухте Лумбарды и декламировал «Макбета». Как выяснилось позже, он был актёром и таким образом репетировал роль. Посредством данной аллюзии Н. Любич создаёт образ романтической, страстной, живущей в грёзах девушки.

Имена персонажей У. Шекспира также занимают чрезвычайно важное место в романе “Meeresstille”. Например, в продолжение истории о своей первой любви Ана рассказывает Роберту о том, что молодой актёр не понравился её отцу, и он попросил его прервать декламацию. В ответ на вопрос, кто он, отец Аны ответил – Титус Андроникус. В то время как Ана видит в произошедшем забавный случай, Роберт задумывается, не могли ли данный факт оказаться важным на судебном слушании: человек, назвавший себя именем самого жестокого мстителя в творчестве У. Шекспира, возможно, изначально имел потенцию к совершению убийства, и это скрытое стремление просто ожидало своего часа. Главный герой приходит к заключению, что Шимичу было недостаточно просто наблюдать, он всегда хотел действовать, хотел быть достойным своей собственной шекспировской трагедии [Ibidem, S. 81]. Всю свою жизнь Златко Шимич видит как театральное представление

Цитаты из «Короля Лира» встречаются в романе Н. Любича чаще остальных. В самом начале романа, когда Роберт пытается за вечер прочитать сразу несколько трагедий, чтобы понравиться Ане, приводится известная цитата: “Das ist die exzellente Torheit der Welt, dass wir, wenn wir am Schicksal kranken – oft die Übersättigung durch unser eigenes Verhalten, – die Schuld an unserem Unglück der Sonne, dem Mond und den Sternen geben; als ob wir Schurken wären aus Notwendigkeit, Narren durch himmlischen Zwang, Schelme, Diebe und Verräter durch sphärische Vorherrschaft...” [Ibidem, S. 36-37]. / «Вот изумительная человеческая глупость! Как только счастье от нас отворачивается, нередко по нашей же вине, мы обвиняем в своих бедах солнце, луну и звёзды, как будто мы становимся злодеями – по неизбежности, глупцами по небесному ведению, плутами, ворами и мошенниками – от воздействия небесных сфер...» [8, с. 5]. Данная цитата предваряет всю дальнейшую историю Златко Шимича. Узнав, в чём обвиняется отец Аны, Роберт сам задаётся вопросом о том, почему человек совершает дурные поступки и можно ли винить в произошедшем обстоятельства: стал ли Шимич убийцей по причине войны или война разбудила в нем скрытые наклонности? История короля Лира, как и история Златко Шимича, – это, с одной стороны, повествование об отце, совершившем ошибку, а с другой стороны, о безграничной любви дочери [13, S. 259].

Наряду с цитатами из «Короля Лира» интертекстуальность «Спокойного моря» находит своё выражение в многочисленных реминисценциях романа югославского автора И. Андрича «Мост на Дрине», который охватывает продолжительный исторический период – начиная со времен расцвета Османской империи, когда территория Вишеграда входила в её состав, и до начала XX в., когда в 1914 г. произошло Сараевское убийство, ставшее поводом для начала Первой мировой войны. В романе автор не только описывает реальные исторические события, но и вплетает в повествование легенды, предания, сказки и мифы Балканского полуострова. В последней главе романа, рассуждая о природе человека, Н. Любич приводит цитату из «Моста на Дрине», в которой говорится о парадоксальности человеческой души, таящей в себе жестокое животное начало, непреодолимую жажду крови, мстительность и наряду с этим возможность подняться над самим собой и устремиться к Богу. Подобное нельзя выразить словом, об этом можно только забыть, потому что, если не забыть, не получится повторить снова [12, S. 186]. Размышления о произошедшем в Вишеграде во время Балканской войны приводят Роберта к мысли о том, что природа человека непостижима в своей парадоксальности, но именно поэтому божественна.

Н. Любича интересуют не только этические аспекты произошедших в Боснии событий, но также психология людей, переживших войну. При помощи интертекстуальности в романе создаётся kaleidoscope различных событий, чувств, эмоций, благодаря чему читатель видит Шимича с разных сторон. Цитаты из У. Шекспира и И. Андрича отсылают читателя не только к кровавым событиям Боснийской войны, но и заставляют задуматься о насилии, безумии, мести [11, S. 107-108].

Таким образом, Н. Любич провозглашает постмодернистскую идею неопределённости. Самый главный вопрос романа: какая именно истина, чья истина важнее [Ibidem, S. 109-110]? Автор подвергает сомнению саму возможность понимания войны и отсылает читателя к более глубокой проблеме: мешает ли Роберту незнание хорватского языка осознать произошедшее или человеческий язык в целом неспособен выразить такой ужас? Позиция предполагаемого военного преступника Шимича также не поддается четкому определению: с одной стороны, он пользующийся уважением отец, хороший воспитатель и семьянин, а с другой стороны, преступник, заслуживающий наказания. Когда Н. Любич описывает судебный процесс, Шимич вызывает у читателя антипатию. Когда повествование идёт о детстве Аны, данный герой способен вызвать только положительные эмоции. Вопрос об истине возникает снова и снова. Автор указывает на то, что один и тот же человек может быть преступником для одних и героем для других.

Заключение

Проведённое исследование позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, интертекстуальность романа “Meeresstille” представляет собой особую художественную практику, т.к. способствует созданию уникального художественного мира, в котором переплетаются пространства и времена, сливаются языки, а герои литературных произведений оживают и ведут друг с другом бесконечные диалоги. Этот мир необходим автору для того, чтобы с другой перспективы увидеть Балканскую войну, понять её изнутри и прочувствовать вместе с Анной, её отцом и Робертом. Только через призму другой культуры, незнакомого языка и личной трагедии героев становится возможным осознание парадоксальной и божественной человеческой природы, не терпящей определённости.

Во-вторых, были определены следующие типы интертекстуальных включений в романе: аллюзии (географические, кулинарные, литературные); цитаты на хорватском языке; цитаты из других литературных произведений.

В-третьих, в результате исследования было установлено, что классические интертекстуальные референции в романе обретают особое художественное значение и получают приращение смысла.

Перспективы дальнейшего исследования лежат в поле изучения интертекстуальности как особой художественной практики, применяемой авторами постмодерна, т.к. многоплановость данного феномена ведёт к постоянному обновлению средств художественной выразительности, открывающих новые возможности для формирования авторской поэтики.

Источники | References

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. ст. М.: ЛИБРОКОМ, 2014. 452 с.
2. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 413-424.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
4. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. М.: Науч. мир, 1982. 372 с.
5. Крестева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 656 с.
6. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.
7. Фролов Г. А. Немецкий роман на переходе веков. Постмодернистская версия романтической модели мира // Ученые записки Казанского государственного университета. 2007. Т. 149. Кн. 2. С. 60-65.
8. Шекспир У. Король Лир / пер. с англ. Г. М. Кружкова. М.: Наука, 2013. 370 с.
9. Эко У. Заметки на полях имени розы. СПб.: Симпозиум, 2008. 91 с.
10. Эко У. О зеркалах и другие истории. Реалистическая иллюзия. М.: Слово, 2020. 280 с.
11. Erstic M. Nicol Ljubićs Roman “Meeresstille” oder vom Vermögen der Sprache in einem Zeitalter der Verunsicherung // Die Darstellung Südosteuropas in der Gegenwartsliteratur / hg. v. G. Lovrić, S. Kabić, M. Jeleć. Berlin - Bern - Vienna: Peter Lang, 2018. S. 103-121.
12. Ljubić N. Meeresstille. Hamburg: Hoffman und Campe Verlag, 2010. 192 S.
13. Mare R. “Ich bin Jugoslawe - ich zerfalle also”. Chronotopoi der Angst in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Marburg: Tectum Verlag, 2014. 313 S.

Информация об авторах | Author information



Линниченко Светлана Игоревна¹, к. филол. н., доц.

¹ Самарский государственный технический университет



Linnichenko Svetlana Igorevna¹, PhD

¹ Samara State Technical University

¹ s.linnichenko@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 12.04.2021; опубликовано (published): 31.05.2021.

Ключевые слова (keywords): Н. Любич; аллюзия; интертекстуальность; спокойное море; постмодернизм; N. Ljubić; allusion; intertextuality; “Stillness of the Sea”; postmodernity.