

ОЛЬГА ОЛЕГОВНА НИКОЛАЕВА

аспирант кафедры немецкой филологии Института иностранных языков, РГПУ им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Российская Федерация), старший преподаватель кафедры германской филологии филологического факультета, Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск, Российская Федерация)  
*olyanik1983@mail.ru*

## ТЕКСТОВАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТОПОХРОНОСА В МАЛЫХ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ФОРМАХ ПРОЗЫ Б. ШЛИНКА

Предпринимается попытка рассмотреть пространственно-временную организацию произведения как систему, включающую на уровне текста три равноправных элемента (субъект + время + пространство), опираясь на актуальные для современной лингвистики принципы антропоцентрического анализа языковых явлений и введенное М. В. Никитиным (1997) понятие «токохронос». Автор статьи анализирует поочередно особенности художественного времени и пространства в малой прозе Б. Шлинка и обстоятельно комментирует их. На конкретных примерах из двух сборников коротких рассказов писателя, «Liebesflüchten» (2000) и «Sommerflügen» (2010), демонстрируется, как, по-винуясь интенции Бернхарда Шлинка, токохронос перестает выполнять в малых повествовательных формах прозы автора исключительно координирующую функцию и вводить лишь пространственные и временные координаты изображаемого мира. В статье показано, как, включая в свою структуру в качестве обязательного элемента категорию субъекта, образ времени-пространства обретает в малой прозе современного немецкого писателя явно выраженную эмотивно-экспрессивную репрезентацию и образно обобщает, благодаря особому набору языковых средств выражения, сложные психологические процессы внутреннего мира персонажа, символизирующие его духовный кризис и перерождение.

**Ключевые слова:** Бернхард Шлинк, хронотоп, токохронос, действующие лица художественного произведения, пространственно-временная организация произведения, координирующая функция хронотопа, эмотивно-экспрессивная репрезентация хронотопа

Пространство и время принадлежат, без сомнения, к главным объектам художественного изображения в литературном произведении, так как, с одной стороны, без этих двух категорий невозможно существование моделируемого в структуре текста вымышленного мира и действующих в нем фигур. С другой стороны, художественный хронотоп выступает в роли дополнительных характерологических сигналов в структуре образов персонажей.

Терминологическое обозначение «хронотоп», возникшее вне рамок филологической науки и впервые введенное в научный обиход знаменитым физиологом А. А. Ухтомским, было отнесено к художественному миру М. М. Бахтиным, определявшим его как существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе [1: 234].

Несколько новый, дискуссионный подход к изучению динамического единства пространства и времени в лингвистике предложил М. В. Никитин, который поставил на первое место в нем пространственную составляющую языкового образа времени-пространства и предложил новый термин – «токохронос». Демонстрируя подобно бахтинской идее неразрывную связь между пространством и временем, понятие «токохронос» тем не менее, как полагает автор, противостоит

«хронотопу», соотносясь с ним как содержание (смысл) и форма сообщения [6: 653]. Оно акцентирует тем самым первичность пространства в обозначенной диаде и отображает, по мнению автора, «объективный образ пространственно-временного устройства описываемого мира» [6: 653].

Данное понятие используется нами в дальнейшем при выявлении специфических черт репрезентации художественного пространства и времени в творчестве определенного автора, а именно в малых повествовательных формах прозы Бернхарда Шлинка. Отметим, что характер пространственно-временных отношений в художественном произведении зависит от их образного переосмысливания сначала автором, а затем реципиентом текста, читателем. В связи с этим художественный токохронос включает в себя три равноправных элемента (субъект + время + пространство) [5: 26, 44] и может рассматриваться как антропометрическая категория. Специфика взаимозависимых отношений категорий пространства и времени в системе художественного нарратива, каким бы терминообозначением мы ни пользовались, производна от мировоззрения и мировосприятия автора текста, творящего воображаемый токохронос в соответствии со своим замыслом и создающего тем

самым иллюзию реальности времени и места совершения и протекания событий (см. [2: 87–97] и [4: 256–260]).

К произведениям малой прозы Б. Шлинка относятся два сборника рассказов писателя, «Liebesfluchten» и «Sommerlügen», вышедшие с интервалом в 10 лет (в 2000 и 2010 годах) и включающие по семь произведений («Geschichten», как определяет их жанровое своеобразие сам автор). Оба сборника, подобно роману «Der Vorleser» (1995), снискали большой читательский интерес, пристальное внимание критиков и были распроданы рекордными для жанра малой прозы тиражами (около 650 000 экземпляров).

Примечательно, что уже заглавия «Liebesfluchten» и «Sommerlügen» выполняют своеобразную проспективную функцию относительно пространственно-временной структуры художественных текстов, входящих в сборники под этими названиями. Так, композит *Liebesfluchten* имеет в качестве основного компонента лексему множественного числа *Fluchten*, которая внушает читателю идею перемещения в пространстве, изменения каких-то изначальных пространственных координат (a) das Fliehen (vor einer Gefahr); b) das unerlaubte und heimliche Verlassen eines Ortes oder Landes [9: 372]). Аналогичным образом определяющий компонент композита *Sommerlügen*, вынесенного в заглавие второго сборника, задает, хоть и в весьма общем виде, временные рамки повествуемых в рассказах событий – летние месяцы.

Более детально задачу хронотопического прогнозирования выполняют заголовки некоторых рассказов. Мы видим в них имена действующих лиц, обозначения события, пространственные и/или временные координаты повествования («Die Frau an der Tankstelle», «Der Fremde in der Nacht», «Johann Sebastian Bach auf Rügen», «Die Reise nach Süden», «Nachsaison», «Der letzte Sommer», «Das Haus im Wald», «Die Nacht in Baden-Baden»). Однако, в силу того что заголовок в художественном тексте характеризуется, как известно, смысловой компрессией и полифункциональностью, поскольку он связан тесными проспективными отношениями с целостным текстом и выполняет часто символическую или оценочную функции, его можно считать лишь исходным синкетическим знаком текстового топохроноса.

К факторам же, определяющим особенности развития и становления топонимической структуры рассказов Б. Шлинка, следует отнести, прежде всего, *dramatis personaе*, или действующих лиц произведений, которых И. Р. Гальперин упоминает в числе основных топонимических параметров литературного текста [2: 95].

Лишанные имен и предварительных биографических сведений главные герои, обобщенно-

символически обозначаемые автором именами нарицательными «der Junge» («Das Mädchen mit der Eidechse») [7: 9], «der deutsche Beobachter» или «der Deutsche» («Der Sohn») [7: 260–261], «der Träumer dieses Traums» («Die Frau an der Tankstelle») [7: 286], или личным местоимением 3-го лица «er» («Die Nacht in Baden-Baden», «Der letzte Sommer»), тем не менее наделяются Б. Шлинком чертами, соотносимыми как с биографией самого писателя, так и с судьбами ряда великих деятелей культуры. Так, герои многих его рассказов связаны с юриспруденцией («Das Mädchen mit der Eidechse», «Der Seitensprung», «Die Beschneidung», «Der Sohn»), писательством («Das Haus im Wald», «Der letzte Sommer», «Die Nacht in Baden-Baden», «Johann Sebastian Bach auf Rügen»), преподаванием («Der Fremde in der Nacht», «Der letzte Sommer»), архитектурой («Zuckererbsen»). Именно с этими сферами жизни автор, профессиональный юрист, профессор права в берлинском университете имени Гумбольдта, знаменитый писатель и архитектор-любитель, участвовавший в конкурсе на строительство фонтана в Берлинском Европейском центре, знаком не понаслышке. Кроме того, любопытной исторической цитатой выступает в рассказе «Das Mädchen mit der Eidechse» история вымышленного художника Рене Дальмана, аккумулирующая в себе факты биографий нескольких знаменитых художников-модернистов XX века: замечательного бельгийского художника Рене Магритта и короля сюрреализма Сальвадора Дали.

Иными словами, в образах персонажей малой прозы Б. Шлинка значителен «удельный вес» субъективного, индивидуально-авторского начала. Кроме того, каждый персонаж писателя обладает в произведениях своим собственным подпространством, которое отражает особый взгляд Б. Шлинка на мир и человека на базе пространственных представлений и совокупно формирует общую топонимическую структуру текстов автора. Отметим, что выбор подпространств для героев Б. Шлинка также не случаен и связан с личными предпочтениями писателя. Так, местом действия его рассказов часто становится родной город Гейдельберг («Der Andere», «Die Beschneidung» и др.), а также Берлин («Der Seitensprung», «Zuckererbsen») и Нью-Йорк («Zuckererbsen», «Die Beschneidung» и др.), в которых немецкий прозаик длительное время жил и работал.

Главные герои малой прозы писателя часто существуют как бы на стыке двух миров («на нейтральной полосе», «im Niemandsland», как характеризует это состояние сам автор в рассказах «Nachsaison» [8: 35] и «Die Beschneidung» [7: 35]). В соответствии с замыслом писателя они совершают реальное или метафорическое «путешествие к себе», чтобы избавиться от «летних обманов», любовных заблуждений,

совершить «бегство в любовь» или от любви и принять тем самым значительное для своей жизни решение. Поэтому художественное пространство центральных персонажей в рассказах Б. Шлинка зачастую характеризуется некоторой замкнутостью и даже противопоставленностью топосам других героев, что во многих случаях непосредственно связано с центральной темой обоих сборников: невозможностью любви, взаимопонимания и счастья, если они основаны на иллюзиях и самообмане. На фоне значительного числа показательных в этом смысле примеров, имеющихся в сборниках, приведем лишь некоторые из них.

Так, в рассказе «Die Beschneidung» противопоставление жизненных укладов еврейки Сары и немца Анди, мысль о трагической несовместности людей, принадлежащих к разным мирам и являющихся носителями разных мировоззрений и религий, усиливается контрастом их художественных пространств, образующих композиционную антитезу.

Сравним два описания, связанных между собой, как уже упоминалось, отношениями антитезы развернутого типа. Первое – это подчеркнуто эмоциональное описание природного ландшафта гейдельбергских предместий, инициированное, несмотря на наличие аукториальной повествовательной инстанции, внутренним состоянием персонажа, который испытывает чувство глубокой привязанности к своему родному краю («<...> da kam er her und da gehörte er hin» [7: 219]). Второе представляет собой обстоятельное, практически лишенное экспрессивной оценочности и также поданное с позиции незримого повествователя в эпической перспективе изображение летнего, изнывающего от зноя Нью-Йорка, куда возвращаются после поездки по Германии герои рассказа:

(1) «*Er liebte die Bahnfahrt entlang dem Rhein, den Fluss mit seinen Windungen, das mal liebliche und mal schroffe Ufer, die Weinberge und Waldhänge, Burgen und kleinen Orte und die Frachtschiffe, schnell flussab und langsam, mühsam flussauf. Er liebte die Strecke im Winter, wenn in der kalten Morgenluft das Wasser des Flusses dampfte und die Sonne sich durch den Nebel kämpfte, und im Sommer, wenn die Spielzeugwelt der Burgen, Orte, Züge und Autos auf der anderen Flußseite verlässlich im hellen Licht der Sonne lag. Im Frühling freuten ihn die Blüten und im Herbst die gelben und roten Blätter*» [7: 218].

(2) «*Es war Sommer. In Chinatown und Little Italy, im Village und am Times Square und Lincoln Square war Manhattan voller als sonst. <...> Die Tage waren schwül; nach ein paar Schritten auf der Straße klebten die Kleider am Körper. An den Abenden und in den Nächten war es ein bißchen kühler. Aber die warme, feuchte Luft war nicht das leichte Element, das man nicht spürt, sondern war dicht und*

*schwer und bot dem Körper einen sanften, sinnlichen Widerstand*» [7: 232–233].

Заметим, что оба приведенных абзаца – как элементы общей топонимической структуры рассказа – имеют ряд лингвистических сигналов, отражающих на уровне поверхностной структуры текста контрастность данных топосов по отношению друг к другу. К этим элементам относятся:

1. Лексические антонимы (*in der kalten Morgenluft* – *die warme, feuchte Luft*);

2. Контекстуальные антонимы (*die Sonne kämpfte sich durch den Nebel* – *die Luft bot dem Körper einen Widerstand*);

3. Разный принцип оформления и дозировки передаваемой художественной информации.

Последний пункт рассмотрим подробнее. В первом фрагменте динамизм и высокая экспрессивность описания достигаются во многом благодаря:

– субъективной ориентированности данного описания на pragматическую перспективу персонажа (введением грамматического субъекта, выраженного личным местоимением «ег»);

– синтаксическому параллелизму с использованием глагола чувственного восприятия «lieben» («*Er liebte <...> Er liebte <...>*») и обстоятельственных групп с временной семантикой («*im Winter*», «*im Sommer*», «*im Frühling*», «*im Herbst*»);

– стилистически маркированной лексике (персонификациям: *die Sonne sich durch den Nebel kämpfte*; *das Spielzeugwelt verlässlich lag*; *die Frachtschiffe <...> mühsam flussauf*; эпитетам: *das liebliche und schroffe Ufer*);

– сходному в структурном плане построению предложений по принципу их частичного смыслового перекрытия с нанизыванием однородных объектов восприятия, образующих «эмпатический фокус» персонажа, «персональная» несобственно-прямая речь которого подхватывает данный отрезок текста.

Во втором фрагменте, напротив, доминантный признак статичности и экспрессивной нейтральности описания, определяющийся «эмпатическим фокусом» повествователя, проявляется в следующих лингвистических характеристиках:

– абсолютное преобладание простых предложений сходной грамматической структуры с предикатами, выраженнымими составными именными сказуемыми с бытийным глаголом «sein» в качестве связки (*Es war Sommer. <...> war Manhattan voller als sonst. Die Tage waren schwül*. и др.);

– значительное число существительных с конкретно-предметной семантикой (Luft, Tage, Schritte, Straße, Kleider, Körper и др.);

– размеренный ритм, продиктованный соседством похожих в структурном плане пред-

ложений, связанных друг с другом отношениями смыслового зацепления: появлению каждого нового объекта информации (Sommer, Manhattan, Tage, Kleider usw.) соответствует новая синтаксическая единица (синтагма или предложение).

Приведенные выше наблюдения позволяют сделать вывод о том, что топонимическое описание, повинуясь интенции автора, перестает выполнять в произведении исключительно координирующую или моделирующую функцию, которая состоит во введении с помощью конкретных топонимов и обстоятельственных групп локальной и темпоральной семантики лишь пространственных и временных координат изображаемого мира [3: 232]. Включая в свою структуру в качестве облигаторного элемента категорию субъекта художественного действия, художественный топос приобретает здесь, как и во многих рассказах Б. Шлинка, явно выраженное эмотивно-экспрессивное «осложенение» (как топоса в целом, так и отдельных его деталей). За счет этого художественное пространство выступает как важное средство образного обобщения сложных психологических процессов внутреннего мира персонажа, а также сигнализирует об определенных особенностях языковой картины мира и индивидуальной художественной системы писателя.

В качестве еще одного показательного в этом смысле примера можно привести способ очертывания и структурирования художественного пространства в рассказе «Дом в лесу» («Das Haus im Wald»). Новый дом, куда переселяется центральный персонаж рассказа со своей семьей, находится в глухой американской провинции, вдалеке от больших городов и магистралей, на лоне первобытной природы: «<...> fand er das Haus: fünf Stunden von New York, an der Grenze zu Vermont, ab von größeren Städten, ab von größeren Straßen, verwunschen mit Teich und Wiese im Wald gelegen» [8: 88].

Топос рассказа характеризуется на протяжении всего повествования стабильностью и замкнутостью и становится своеобразной «эмоциональной доминантой», переводя топонимическое описание дома главного героя как эстетического знака внешнего мира в сферу внутреннего мира персонажа.

В поверхностной структуре текста указанная особенность находит отражение в кольцевой композиции произведения, где открывающее и завершающее повествование описания лесного дома, определяемые эмпатическим фокусом персонажа, обнаруживают существенное различие в экспрессивно-стилистическом и психологическом плане. Данный контраст реализуется, несмотря на обращение в обоих случаях к «внутренней прямой речи», в разности используемых грамматических модусов:

(1) «*Manchmal war ihm, als sei dies schon immer sein Leben gewesen. Als habe er immer schon in diesem Haus im Wald gewohnt, an der Wiese mit den Apfelbäumen und den Fliederbüschchen, am Teich mit der Trauerweide. Als habe er immer schon seine Frau und seine Tochter um sich gehabt*» [8: 85].

(2) «*Er sah zum Wald, auf die Wiese mit den Apfelbäumen und den Fliederbüschchen, auf den Teich mit der Trauerweide. Kein gemeinsames Schlittschuhlaufen auf dem gefrorenen Teich? Kein gemeinsames Schlittenfahren am Hang am anderen Ufer? <...> er wollte die Welt nicht verlieren, die sich im Sommer manchmal angefühlt hatte, als sei sie schon immer seine gewesen und werde immer seine sein*» [8: 125].

В первом случае употребление сослагательного наклонения придает описанию характер ирреальной действительности, субъективно-модальный план которой усиливается благодаря синтаксическому параллелизму компаративных придаточных предложений с союзом «als». Во втором случае использование изъявительного наклонения возвращает описанию характер объективной реальности происходящего, в которой тем не менее не может и не хочет существовать главный герой. Последнее проявляется в синтаксическом параллелизме двух риторических вопросов – назывных предложений. Любопытно, что элементом, связывающим оба описания в некое композиционно-смыслоное единство, выступает практически буквально повторенное компаративное придаточное предложение («<...> als sei dies schon immer sein Leben gewesen» и «<...> als sei sie schon immer seine gewesen <...>»). Появляясь во втором случае в контексте иного наклонения, оно позволяет подчеркнуть выраженную интроспективно горькую иронию повествователя относительно «летних иллюзий» персонажа.

Таким образом, дом в лесу становится для главного героя символом «последнего оплота» любви и семейных ценностей («Sein Traum von Liebe und Familie war dickes Eis, auf dem man fest auftreten und sogar tanzen konnte» [8: 92]), за неприкосновенность которого он готов бороться даже ценой трагедии.

Как мы видим из приведенных выше примеров, художественный топос рассказов Б. Шлинка, выполняя характерологическую функцию, является одновременно с этим выражением индивидуально-авторской модификации реального физического пространства. Зачастую художественное пространство целиком ориентировано на одно действующее лицо, главного героя произведения, и моделируется в характерной для рассказов писателя повествовательной перспективе от 3-го лица. Кроме того, художественное пространство в малой прозе писателя участвует в изображении множества нюансов внутреннего становления и модификации образа персонажа и в конкретных текстовых элементах аккумулирует идеино-художественное своеобразие ав-

торского видения темы любви и человеческих взаимоотношений.

Как и категория «пространство», художественное время в рассказах Б. Шлинка является субъектно-ориентированным, напрямую зависящим от авторского замысла. Оно находит свое отражение как многоплановый прерывистый фон художественного произведения [3: 222] с проспективным и ретроспективным показом значимых для персонажа событий. Указанные особенности художественной композиции получают конкретную опору в лингвистической структуре текстов малой прозы и, главным образом, в языковых средствах выражения и структурации художественного времени. К ним относятся, в первую очередь, видо-временные формы глагола, лексические единицы с временной семантикой (субстантивные сочетания, наречия, даты (последние особенно характерны для рассказа «Der Seitensprung», где повествователь прилежно фиксирует хронологию своей дружбы с семьей из Восточного Берлина)), а также синтаксические единицы с темпоральными значениями [3: 227–228].

Будучи темпоральной основой повествования от 3-го лица [3: 228], претерит и в большинстве рассказов Б. Шлинка играет роль ядерного композиционно-тектонического элемента. Исследователи обращают внимание на то, что на общем претеритальном фоне остальные временные глагольные формы обычно выступают в особых текстовых функциях: композиционно-смыслового выделения, введения нового речевого плана и т. д. [3: 228].

В связи с этим особенно интересны для рассмотрения эпизоды проникновения в повествовательный монолог от 3-го лица форм настоящего времени, что, по мнению некоторых исследователей, детерминировано развитием в современной художественной прозе полифонических типов повествования, предполагающих слияние авторского и персонажного речевых планов [3: 229]. Как известно, выступая на фоне «эпического претерита» в авторском повествовании, презенс способствует выдвижению важных в смысловом отношении композиционных компонентов текста [3: 230]. Показательными в этом смысле можно считать два произведения Б. Шлинка из сборника «Liebesfluchten»: рассказы «Обрезание» («Die Beschneidung») и «Женщина с бензоколонки» («Die Frau an der Tankstelle»).

В первом рассказе презенс выступает в комментирующей функции в качестве морфологического ядра «авторских отступлений» (см. [7: 228–229, 243]) и представляет тем самым наглядное и непосредственное выражение собственных мыслей и чувств автора-повествователя. Введенный риторическими вопросами, он объединяет «время автора», «время персонажа» и «время читателя», раздвигая временные и об-

разно-художественные границы текста произведения. Кроме того, на фоне претеритальных форм «комментирующий» презенс позволяет автору-повествователю в названном рассказе яснее продемонстрировать идею о невозможности поиска взаимопонимания и любви в мире, основанном на расовом превосходстве и «подогреваемом» предрассудками, где терпят только «себе подобных»: «*Gibt es nur ein Entweder-Oder? Ist man entweder Mann oder Frau, Kind oder Erwachsener? Entweder Deutscher oder Amerikaner, Christ oder Jude? Hat das Reden keinen Zweck, weil es zwar hilft, den anderen zu verstehen, aber nicht, ihn zu ertragen, und weil das Entscheidende das Ertragen ist, nicht das Verstehen? Was aber das Ertragen angeht – erträgt man letztlich nur seinesgleichen?* <...>» [7: 229].

Еще более интересным в отношении использования презентных форм представляется нам второй из упомянутых рассказов. В произведении «Die Frau an der Tankstelle» во вступительных абзацах глав 3 и 4 реализуется комментирующая функция презенса (см. [7: 286, 290]), которая позволяет аукториальной повествовательной инстанции подчеркнуть авторскую мысль о невозможности совпадения реальной действительности с ирреальным миром человеческих мечтаний: «*Oft sind die Träume, die uns begleiten, der Kontrast zu dem Leben, das wir führen. Der Abenteurer träumt davon, nach Hause zu kommen, und der Bodenständige von Aufbruch, fernem Ländern und großen Taten*» [7: 286]. К указанной функции добавляется использование «описательного» настоящего времени в вынесенной во вторую главу экспозиции текста (см. [7: 284–286]), состоящей из пяти абзацев. В ней дается обстоятельное описание пророческого сна главного героя о женщине с бензоколонки, сопровождающего его долгие годы, с приведением в самых общих чертах места, времени и участников данного сновидения. С одной стороны, подобное использование форм настоящего времени позволяет автору акцентировать внимание читателя на значимости данного фрагмента для последующего сюжетного развития, а с другой стороны, подчеркнуть его «внесюжетный», «вневременной» и тем самым образно-символический характер.

Любопытен с точки зрения анализа временных форм и рассказ из первого сборника Б. Шлинка «Сын» («Der Sohn»). В данном случае особый интерес представляют эпизоды ретроспективного обращения повествователя к отдельным моментам из прошлой жизни персонажа. Они раскрывают взаимоотношения главного героя с сыном, женой, коллегами и демонстрируют его неспособность открыто противостоять своим обидчикам и заслужить любовь и доверие близких ему людей. К числу таких эпизодов относятся эпизод осеннего отпуска главного ге-

роя с сыном на озере близ Мюнхена, построение с ним замка из песка на морском берегу, урок танцев и т. д. Коннектором разных временных пластов (временного плана рассказчика и персонажа) и символическим образом мотива, провоцирующего героя на пересмотр некоторых «постыдных» для себя жизненных эпизодов, каждый раз служит некая художественная деталь (например, показанное на обеде канадским наблюдателем фото своей семьи, увиденная героем в горах сгоревшая церковь, замеченная на небе звезда, звон лопат, пальма с истерзанной кроной и т. д.). При этом изменение временной формы глагола (претерит уступает место перфекту) выполняет в данном случае функцию композиционно-смыслового фокусирования определенных частей текста. Подобное изменение не только маркирует «переключение» временного плана, но и сопровождается «смещением» фокуса с точки зрения повествователя к точке зрения действующего лица «при иллюзорном отсутствии повествователя» [3: 268], что обозначается в рассказе через внутренний монолог, свидетельствующий о глубокой психологической деятельности персонажа.

Проанализируем один из примеров из названного рассказа: «*Er suchte ein Licht, das sich bewegte und dem er wieder mit den Augen folgen konnte. Aber er fand keines. <...> Ihm brannte das Gesicht. <...> Ja, dachte er, das ist Scham. Das körperliche Gefühl des Halbirtseins, weil man im Herzen halb ist oder war. Mit der einen Hälfte habe ich die Kollegen verachtet und mit der anderen mich ihnen angenehm machen wollen, ich habe den Schwiegervater halb gehasst und um meiner Frau willen halb verehrt, und ich habe das hübsche Mädchen haben wollen, aber nicht mit ganzem Herzen und ganzem Mut. Und meinem Sohn war ich nur ein halber Vater*» [7: 272–273].

В приведенном фрагменте художественная деталь, находящаяся во временном плане повествователя, ведущего рассказ, изначально дается с его точки зрения и с помощью претеритальных глагольных форм («*ein Licht, das sich bewegte*

*und dem er mit den Augen folgen konnte*» [7: 272]). Именно она становится поводом и исходной точкой для «переключения» на собственную внутреннюю точку зрения персонажа, сопровождающуюся изменением временного плана. Герой обобщает опыт некоторых эпизодов своего прошлого и приходит к неутешительным для себя выводам, оказываясь на время будто «выключенным» из повествования для осознания пережитого. Об этом свидетельствуют появление личных местоимений 1-го лица единственного числа вместо 3-го лица и перфектный временной план текста. «Внутреннюю прямую речь» героя отличают здесь экспрессивность, компромированный синтаксис, обрывистость фраз [3: 271], что красноречиво говорит, в свою очередь, о волнении персонажа, его внутреннем переживании своей вины, прежде всего перед сыном, и глубоком раскаянии.

Подводя итоги проведенного анализа, необходимо подчеркнуть, что в художественном произведении хронотоп невозможно представить, с одной стороны, независимо от персонажей, а с другой, от автора произведения, создающего в тексте индивидуальную языковую картину мира. Соответственно, топохронос малой прозы Б. Шлинка не просто выполняет координирующую или моделирующую функцию, сообщая пространственные и временные координаты изображаемого мира (они в данном случае не несут основной смысловой нагрузки). Включая в свою систему помимо привычных элементов «время» и «пространство» компонент «субъект», образ времени-пространства у автора обретает ярко выраженную эмотивно-экспрессивную репрезентацию. Благодаря особому набору языковых средств выражения и структуриации художественного времени и пространства он образно обобщает сложные психологические процессы внутреннего мира персонажей, которые символизируют их духовное перерождение и материализуют в образах основные идеи и задумки автора.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. С. 234–407.
- Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. 5-е изд., стереотип. М.: КомКнига, 2007. 144 с.
- Гончарова Е. А., Шишкова И. П. Интерпретация текста. Немецкий язык: Учеб. пособие. М.: Высш. шк., 2005. 368 с.
- Гончарова Е. А. Категории Автор-Персонаж и их лингвостилистическое выражение в структуре художественного текста (на материале немецкоязычной прозы): Дисс. ... д-ра филол. наук. Л., 1989. 514 с.
- Енукидзе Р. И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация (на материале англо-американского рассказа). Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1987. 194 с.
- Никитин М. В. Курс лингвистической семантики. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2007. 819 с.
- Schlink B. Liebesfluchten. Geschichten. Zürich: DiogenesVerlag, 2000. 308 s.
- Schlink B. Sommerlügen. Geschichten. Zürich: Diogenes Verlag, 2010. 280 s.
- Duden. Das Bedeutungswörterbuch. 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 2002. 1103 s.

Nikolaeva O. O., Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, Russian Federation)

## TEXTUAL REALIZATION OF LITERARY TOPOCHRONOS IN BERNHARD SCHLINK'S SHORT FICTIONAL PROSE

The present study deals with the problem of the space-time organization analysis of the literary work approached as a three-component system. The research is based on the employment of the principles of anthropocentric interpretation of linguistic phenomena, which are relevant to contemporary language studies, and on the interpretation of the term “topochronos” introduced by M. V. Nikitin (1997). The text is understood as a system consisting of three equal elements: the subject, the time, and the space. The author of the paper reviews all special aspects of the artistic time and space continuum in the short fictional prose of Bernhard Schlink and scrutinizes them in detail. The use of the examples from two collections of short stories written by Bernhard Schlink: “Flights of Love” (2000) and “Summer Lies” (2010) demonstrates how, according to the writer’s intention, the topochronos of the mentioned short stories stops accomplishing its only coordinating function by setting the time and space coordinates of the fictional world. Incorporating the subject category as a key element, the author of the paper concludes that the topochronos of the short fictional prose introduced by the modern German writer develops an obvious emotive-expressive representation. Such incorporation helps to generalize, using a particular set of linguistic means of expression, the complicated psychological processes of the characters’ mental world, which symbolizes their spiritual crisis and eventually their “rebirth”.

**Key words:** Bernhard Schlink, chronotope, topochronos, characters of the literary work, space-time organization of the literary work, coordinating function of the topochronos, emotive-expressive representation of the topochronos

### REFERENCES

1. Bakhtin M. M. Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics [Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike]. *Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. P. 234–407.
2. Gal'perin I. R. *Tekst kak ob'ekt lingvisticheskogo issledovaniya* [Text as an object of linguistic research]. Moscow, KomKniga Publ., 2007. 144 p.
3. Goncharova E. A., Shishkina I. P. *Interpretatsiya teksta. Nemetskiy yazyk: Uchebnoe posobie* [Text interpretation. The German language: student training manual]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2005. 368 p.
4. Goncharova E. A. *Kategorii Avtor – Personazh i ikh lingvostilisticheskoe vyrazhenie v strukture khudozhestvennogo teksta (na materiale nemetskoyazychnoy prozy): Diss. ... d-ra filol. nauk* [Categories Author-Character and their linguostylistic expression in the structure of a literary work (a case study of a German-language fictional prose): Dr. philol. sci. diss.]. Leningrad, State Leningrad Herzen Pedagogical Institute Publ., 1989. 514 p.
5. Enukidze R. I. *Khudozhestvennyy khronotop i ego lingvisticheskaya organizatsiya (na materiale anglo-amerikanskogo rasskaza)* [The literary chronotope and its linguistic organization (a case study of an English-American story)]. Tbilisi, Tbilisi State University Publ., 1987. 194 p.
6. Nikitin M. V. *Kurs lingvisticheskoy semantiki* [The course of linguistic semantics]. St. Petersburg, Herzen State Pedagogical University of Russia Publ., 2007. 819 p.
7. Schlink B. *Liebesfluchten. Geschichten*. Zürich, Diogenes, 2000. 308 s.
8. Schlink B. *Sommerlügen. Geschichten*. Zürich, Diogenes, 2010. 280 s.
9. Duden. Das Bedeutungswörterbuch. 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 2002. 1103 s.

*Поступила в редакцию 07.12.2015*