

УДК 821.112.2:7

Ю. Запорожченко

кандидат филологических наук,
доцент кафедры зарубежной
литературы
Одесского национального
университета имени И. И. Мечникова

ГЕРОЙ-КОЛЛЕКЦИОНЕР В НЕМЕЦКОМ ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ (П. ЗЮСКИНД, М. БАЙЕР)

Во второй половине XX в. формируется кризисное мироощущение, вошедшее в эстетику постмодерна и определившее появление новых моделей героя, в частности, героя-коллекционера. По мнению А. Извекова, причиной кризиса личности стала неограниченная свобода выбора, предлагаемая современным обществом потребления. В общем, индивид оказался перед выбором, диапазон которого расширился до невероятных пределов. Испытывая недоверие к так называемым метанарративам («универсальным концепциям, претендующим на исключительную и тотальную трактовку бытия»), человек вынужден искать новые новые пути для «самоуверенности личности» [1, с. 9–10].

Закономерно, что кризисное состояние мира находит отражение в изменении типажа героя: на арену выходит персонаж, пытающийся выжить в мире-хаосе, стремящийся обрести смысл существования в массмедийном симулякральном пространстве. Характеристики такого персонажа уже не определяются личностными параметрами; его поведение, пишет Г. Кучумова, становится «жестовым» (условным, ритуальным). В ситуации отсутствия «истины» и божественной инстанции персонаж либо выступает в качестве «борца» с тривиальными мифами, либо занимает нейтральную позицию, архивируя/коллекционируя «означающие» [2, с. 103]. В этом случае *герой-коллекционер* прочитывается как постмодернистский вариант художника, «собирающего себя» в новой, «симулякральной» реальности [2, с.181].

Отметим, что впервые типология героя современного немецкого романа была разработана Г. Кучумовой в диссертации «Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980–2000 гг.)» (2010 г.) [2]. Анализируя новейшие произведения немецкой литературы, она обосновывает наличие новых моделей личности, ставших «мощным инструментом» разрушения стереотипов общественного сознания [2, с. 378]. К таким моделям исследователь относит *архивиста, вуайериста, номада*, и, в частности, *коллекционера*. В данной статье мы обращаемся к знаковым *коллекционерам* современности – героям романов «Парфюмер» П. Зюскинда (1985) [3] и «Летучие собаки» Марселя Байера (1995) [4]. Названные тексты довольно давно считаются классикой немецкого постмодернизма, а их герои – собиратель запахов Жан-Батист Гренуй и коллекционер звуков Карнау – дополняют галерею знаменитых коллекционеров XX в. (Джон Фаулз «Коллекционер», Томас Харрис «Молчание ягнят», Умберто Эко «Имя розы», Б. Акунин «Пелагия и красный петух»). Таким образом, актуальность нашего исследования связана не только со стремлением выявить основные принципы функционирования образа в литературе, но и с попыткой осмыслить данную модель героя как продуктивную в литературе постмодернизма.

Безусловно, галерею образов коллекционеров в литературе XX в. открывает «Коллекционер» Дж. Фаулза (1963). По мнению А. Куляпина, этим образом Фаулз положил начало постмодернистскому прочтению героя. В отличие от классического собирателя артефактов ушедших эпох, коллекционеры в эпоху постмодернизма чаще представлены в образах маниакальных безумцев и преступников. Акцент делается не на благородной миссии коллекционера,

содействующего преемственности культурного развития, а на «психопатологическом аспекте» коллекционирования и девиантном поведении коллекционера [5, с.180].

Фердинанд Клегг, типичный «средний человек», увлекающийся собиранием бабочек, стремится заявить о своей значимости, прикрыть свою неполноценность, став обладателем уникального экспоната – девушки по имени Миранда. Именно этот герой, по мнению Г. Кучумовой, стал прототипом зюскиндова коллекционера. «Ольфакторный гений» Зюскинда также стремится заполучить свой идеальный экспонат. Убитая им девушка, обладательница уникального аромата, оказывается для него «образом образов», архетипом Любви-Красоты-Истины. Обладание им позволит ему, по мнению Г. Кучумовой, обрести недостающую «божественную» часть своего «я» [2, с. 185]. Эта же модель получила развитие и в романе М. Байера. Предметом коллекционерской страсти Карнау становится человеческий голос. Из простого инженер-акустика, записывавшего речи фюрера и Геббельса во время военных парадов, он превращается в безумного коллекционера – архиватора человеческих голосов. Его невинное увлечение перерастает в безумную страсть. С целью создания уникальной акустической карты он записывает на пленку крики солдат на поле боя, стоны заключенных во время пыток и жутких экспериментов. Карнау – серый человек «без прошлого и настоящего» – стремится в этом страшном многоголосии обрести собственный голос и заявить окружающим о своем присутствии в мире. Коллекционирование во всех трех вариантах становится проектом по собиранию и осуществлению своего «я» в ситуации кризиса личности.

Для Гренуя и Карнау важно артикулировать свою значимость. Схематично, но они повторяют путь Клегга: не выделяясь из общей массы, они идут на все, чтобы оставить о себе память – Карнау создает уникальный архив с фонозаписями Третьего Рейха, Гренуй становится самым выдающимся парфюмером своей эпохи. Путь, по которому движутся герои к созданию совершенной коллекции, – преступный. Однако понятия любви и ненависти для них равнозначны – это знаки «того, что нас запомнят, что мы не «не существовали», это «способ заставить о себе помнить» [6, с. 61].

Теоретик постмодернизма Ж. Бодрийяр в «Системе вещей» указал на сложность механизма коллекционирования. «Коллекция, – пишет он, – создается из череды элементов, но ее последним звеном служит личность самого коллекционера. И обратно, эта личность образуется как таковая лишь в процессе последовательной самоподстановки в каждый из предметов коллекции» [7, с. 102–103]. Таким образом, человек становится частью коллекции (и только в этом случае коллекция будет полной), но и сам он обретает свое «я» через собирание целого из частей.

Для понимания психологии коллекционера важно понятие «немо», введенное Фаулзом в эссе «Аристос» (1964). «Немо» для Фаулза – осознание собственной ничтожности, незначительности, которое заставляет человека самоутверждаться через безумные преступления. «Никто не хочет быть никем. – пишет Фаулз. – Все наши деяния отчасти и рассчитаны на то, чтобы заполнить или закамуфлировать ту пустоту, которую мы чувствуем в самой своей сердцевине» [6, с. 60–61]. Коллекционирование для Фаулза – попытка преодолеть «немо», переключить внимание с внутренней пустоты на наполненность вещного мира.

Клегг – фантомный, призрачный персонаж, «исчезающий субъект», пытающийся скрыть свою пустоту через собирание необычной коллекции. Миранда предлагает ему множество «ролей», пытается идентифицировать его с литературными персонажами, чтобы дать ему чувство опоры в расшатанном мире, а себе – шанс на спасение [2, с. 184]. Но финал романа говорит о несостоятельности этих попыток. Живой человек становится частью коллекции, а утрачивающий свое «я» субъект получает в качестве опоры новый, совершенный элемент [2, с. 185].

По мнению Н. Маньковской, постмодернизм размывает границы между искусством и искусственностью: он «не отделяет искусство от ремесла, уникальное от "серийного", эли-

тарный эксперимент от популяризации; искусство становится собирательным и составным» [8, с. 51]. Исходя из этого, постмодернистское пристрастие к коллекционированию можно соотнести с актом творчества, а коллекционера – с новым вариантом классического героя-художника.

В отличие от традиционного образа, новый тип художника – это «человек толпы», представитель массового сознания, красоту и искусство воспринимающий потребительски. Уже сама модель коллекционера говорит о смещении акцентов в сторону потребителя: «собирая» коллекцию, он утверждает свою власть, артикулирует свое превосходство. Таков Клефт из романа «Коллекционер». Он и Миранда воплощают два разных типа сознания, две жизненные философии, основанные на гуманистическом (Миранда) и агрессивно-потребительском отношении к искусству (Клефт) [9Карт, с. 78]. Фаулз считает Клефга неистинным художником, нацеленным не на создание искусства, а лишь на обладание эстетическими ценностями. И действительно, Клефт воспринимает искусство только в его прикладной функции; картину он оценивает лишь с точки зрения схожести ее с оригиналом. По сути, коллекционирование Клефга – это «обратная сторона искусства», то есть «антиискусство» [см. 9, с. 80]. Коллекционерское начало И. Каргузова понимает как противоположное искусству по своей природе, поскольку оно губит красоту и жизнь. Оно «закрыто от мира, связано с чувством собственности, с эгоистической жадностью обладания» [9, с. 80].

В романе Зюскинда параллель коллекционер/художник очевидна – Гренуй называет себя гением, Творцом, создателем. По мнению И. Рогановой, в этом персонаже можно узнать «талантливую пародию на романтический идеал художника» [10, с. 235]. «Творчество» его преемника Карнау подчиняется в большей мере научным целям. Своим стремлением создать идеальную карту всех звуков Третьего Рейха он напоминает ученого-фанатика. Тема искусства здесь интерпретируется как тема медиа-технологий, позволяющих собирать «знания о правде и действительности» [11, с. 128].

И все-таки, как нам кажется, в обоих случаях правомернее говорить не столько об искусстве или антиискусстве, сколько о *симуляции* искусства, о подмене реальности ее образом. Обратимся снова к Ж. Бодрийяру. В конце XX в. он писал: «Мы вступили в эру *симуляции*, наступление которой знаменует полная взаимозаменяемость некогда противоречивых либо диалектически противоположных терминов: красивого и уродливого в моде; правого и левого в политике; истинного и ложного в масс-медиа; полезного и бесполезного на уровне объектов; природы и культуры на любом смысловом уровне» [12]. Заметим, что стирание границ между антиномиями и обусловило появление таких персонажей, как Гренуй (Бог-дьявол, гений-убийца) и Карнау (жертва-преступник). Будучи сторонником той идеи, что вся современность – это эра тотальной симуляции, Бодрийяр выделяет стадии, которые проходит образ, чтобы стать «чистым симулякром»: а) он отражает фундаментальную реальность; б) он маскирует и искажает фундаментальную реальность; в) он маскирует отсутствие фундаментальной реальности; г) он вообще не имеет отношения к какой бы то ни было реальности, являясь своим собственным симулякром [13]. Симулякр скрывает отсутствие реальности, он «выдает отсутствие за присутствие», стирает различие между реальным и воображаемым [14, с. 188]. Таким образом, в постмодернистской литературе коллекционирование становится симулятивной конструкцией искусства, коллекционер подменяет образ творца, а фанатизм коллекционера – творческое вдохновение. Симулякр искусства обнаруживает свою *искусственность* (намеренно обнажаются этапы создания коллекции: накопление, систематизация, каталогизирование, синтезирование), *вторичность* (коллекционеры не создают новых образцов искусства, а лишь сочетают уже существующее), *эфемерность* (Гренуй и Карнау «собирают» предметы нематериального мира), *серийность* (способность коллекции объединять множество самостоятельных элементов в более крупное единство).

Ради пополнения своей коллекции собиратели эпохи постмодерна идут на преступление. Во многом это объясняется игрой автора в жанр детективного романа. Такие «ужасные истории», включенные в сюжет интертекстуально насыщенной книги, гарантируют успех у читателей. Детективный элемент, по мнению И. Рогановой, является несложным механизмом создания псевдошедевра.

Однако, если рассматривать фигуру коллекционера как симулятивный образ художника, то станет очевидным, что агрессивное, потребительское отношение к искусству свойственно в равной степени как коллекционеру, так и художнику. Превращая, например, свою возлюбленную в идеальную картинку, художник получает возможность использовать этот образ в любом контексте. В общем, художник обретает власть над оригиналом, по сути «убивая его». Отмечая это, Г. Кучумова подчеркивает: в «Парфюмере» потенциал агрессии художника буквально возводится в абсолют, герой убивает буквально, впитывая в себя аромат жертвы и унося его с собой на полотне, пропитанном маслом (аллюзия на плащаницу) [2, с. 191].

Для героя романа «Летучие собаки», главного акустика Третьего Рейха, жуткие эксперименты над людьми также являются абсолютно легитимными. Ради достижения своей цели – составления карты человеческих голосов – он проводит опыты вначале на черепах лошадей, затем на живых людях. Его интересует истинный, не приукрашенный образ человеческого голоса, наиболее ярко проявляющийся в момент сильнейших эмоциональных всплесков. Ему кажется, что крики, рыдания и стоны «раскрывают свойства голоса ярче, чем монотонная речь» [4, с. 49]. Рубцы, остающиеся вследствие этого на связках, представляются Карнау кодами, которые он должен расшифровать. Отметим, что Карнау не воспринимает себя преступником – он объясняет свои действия исключительно научными целями. Ему как «исследователю нужен ... чистый источник звука, а не человек, терзаемый муками» [4]. Выполняя приказ Геббельса «присмотреть» за детьми, пребывающими в бункере фюрера весной 1945 г., Карнау стал очевидцем их гибели, однако получил для своей коллекции уникальный экспонат – звукозапись с голосами умирающих.

Как пишет Т. Кристиан, искаженная позиция невиновности Карнау проговаривается в тексте самим героем: он преступник, но не убийца, он только «воровал» голоса, а не убивал. Интересен финал романа: в 1992 г., когда в здании дрезденского дома престарелых случайно был обнаружен архив со звукозаписями, оказалось, что наиболее полной информацией о работе архива владеет *охранник* по фамилии Карнау, научные знания которого «совершенно не увязываются с его статусом охранника». Карнау, выдававший себя за охранника, рассказал, что в архиве есть достаточно редкие экспонаты, например кашель фюрера, записанный на шеллак. Он детально описал опыты, где проверяли потенциал человеческого крика в экстремальных условиях. Единственное – он отказался признать, что «будучи свидетелем смертей, сам косвенно принимал участие в убийствах» [10, с. 119]. По мнению Т. Кристиана, Карнау – это особый тип преступника, который по прошествии многих лет «утверждает, что не был нацистом и не состоял в партии» [15, с. 152]. Таким образом, мотив преступления включается в роман как элемент, отвечающий читательским ожиданиям («наболевшая» для немцев тема вины и ответственности за преступления национал-социалистов), но характеризуется игровой свободой и индивидуально-авторской реконструкцией истории.

По мнению А. Куляпина, коллекционирование является неизбежным следствием проявления «диктаторских амбиций» [5, с. 185]. В основе любой коллекционерской страсти лежит стремление *обладать вещью*. Причем, как утверждает Ж. Бодрийяр, наслаждение от обладания зависит не от природы собираемых вещей (они могут варьироваться в зависимости от возраста, профессии, социальной среды), а от способности коллекционера воспринимать вещь одновременно в ее *единичности и серийности*: «...Каждый элемент, с одной стороны, абсолютно единичен и тем самым эквивалентен живому существу, в конечном счете, самому

субъекту, – а с другой стороны, может образовывать серию, то есть допускает бесконечную игру подстановок» [7, с. 98–99]. Ж. Бодрийяр сравнивает коллекцию с «ароматом гарема, вся прелесть которого во взаимопроникновении серийности и интимности». Возникая из смешения разных чувств (осозания, зрения), из интимного отношения к избранному предмету, обладание связано также и с поиском, упорядочением, обыгрыванием и соединением вещей. То есть речь идет не только о «квинтэссенции качественности» единичной вещи, но и о «манипуляции количеством».

Очевидно, что и Гренуй, и Карнау стремятся завладеть предметами своих коллекций, утвердить свою власть над ними. Коллекционирование для них – это завуалированный способ утверждения своего существования в мире, дающий: а) наслаждение от обладания вещью; б) возможность манипулировать вещами. По мнению А. Извекова, манипулирование вещами-симулякрами дает человеку уверенность в том, что он постоянно и циклически переживает процесс своего существования, а тем самым символически преодолевает это реальное существование [1, с. 143]. Гренуй в романе Зюскинда является олицетворением власти, он наслаждается своим триумфом над толпой (финальная сцена романа). Карнау служит власти: его «наука» является инструментом ее манипуляции. Руководствуясь псевдонаучными целями, Карнау сам становится «инструментом террора этой власти» [10, с. 118].

Зюскинд акцентирует внимание на способности маленького Гренуя овладевать ароматами других, присваивать себе то, чего другие не могли «ни спрятать, ни удержать» [3, с. 22]. Окружающим казалось, что Гренуй обладал «жуткой втягивающей силой», что его нос «набрасывался» на запах, «хватал его (...) и сохранял в себе навсегда». Отбирая и присваивая себе чужие запахи, утверждая свою власть над ними, Гренуй не просто утолял коллекционерскую жажду обладания. Он наполнял содержанием («душой») пустую оболочку, конструировал из множества других «я» свою идентичность.

Вначале Гренуй использует свой коллекционерский талант для накопления знаний о мире, со временем он подчинит себе этот мир, построит свою систему мироздания, не случайно Ж. Бодрийяр воспринимал коллекционирование как «зачаточный способ освоения мира». Пройдя три этапа (расстановка, классификация и манипуляция), ребенок вступает в диалог с внешним миром. Причем наиболее активная фаза коллекционерства наступает, по мнению ученого, в латентный период (7–12 лет) [7, с. 99]. Действительно, к шести годам с помощью носа маленький Гренуй полностью постиг свое окружение: «В доме мадам Гайар не было ни одного предмета, в северной части улицы Шаронн не было ни одного места, ни одного человека, ни одного камня, дерева, куста или забора, ни одного даже самого маленького, закоулка, которого он не знал бы на нюх...» [3, с. 32–33].

В первое время Гренуй коллекционировал запахи бессистемно, это были простые запахи, свойственные вещам, животным, растениям и людям. Затем его начинают интересовать более сложные, этические понятия («право, совесть, Бог, радость, ответственность»). Собрав «десять тысяч, сто тысяч специфических, единственных в своем роде запахов» и классифицировав их, Гренуй начинает синтезировать их, создавая новые ароматы [3, с. 33]. Затем, овладев «огромным словарем» и научившись «составлять из запахов любое число новых фраз», Гренуй вступает в следующую, аналитическую фазу познания. Он учится раскладывать сложные ароматы Парижа на мельчайшие компоненты. «Его тонкий нюх распутывал узел из испарений и вони на отдельные нити основных, более неразложимых запахов» [3, с. 42]. Он мечтал «овладеть всеми запахами, которые мог предложить ему мир», однако «в синтезирующей кухне его воображения ... еще не господствовал никакой эстетический принцип» [3, с. 46].

Событием, перевернувшим отношение Гренуя к его коллекции, стал запах Лауры Риши, обнаруженный им во время очередной «охотничьей вылазки». С этого момента (1 сентября 1753 г.) внутренняя жизнь Гренуя получила «определенный смысл и направленность» [2, с. 187]. Гре-

нуй осознал, что «его жизнь имеет смысл, и задачу, и цель, и высшее предопределение» – осуществить революцию в мире запахов, стать Творцом и величайшим парфюмером [3, с. 54]. По мнению Г. Кучумовой, это событие обозначило переход от стадии собирательства к стадии коллекционирования. Наконец-то был найден аромат – «ключ к порядку всех других ароматов», «компас для будущей жизни» героя. Теперь Гренуй приступает к «возведению (миро) здания запахов с вершиной божественного аромата (архитектурная модель)» [2, с. 188]. Он систематизирует собранные запахи, используя творческий принцип: «хорошее к хорошему, плохое к плохому». Со временем «этот порядок стал еще стройнее ... уже скоро он смог приступить к планомерному возведению зданий запахов: дома, стены, ступени, башни, подвалы, комнаты, тайные покои...» [3, с. 55].

Желание Карнау собирать звуки было вызвано случайно увиденной им в журнале фотографией африканских летучих мышей, которые бодрствуют по ночам и ориентируются только по звукам. Экзотическая картинка стала для него «проекцией желаний»: он решил исследовать мир, существующий только в слуховом восприятии. Летучие собаки стали для него «акустическим символом», с которого начинается его необычная коллекция [10, с. 119].

Эпиграфом к роману послужила строка из дневника Геббельса:

Ich höre die süßen Stimmchen,
die mir das Liebste auf der Welt sind.
Welch ein Schatz, welch ein Besitz!
Gott erhalte ihn mir!

Я слышу сладкие голоса,
дороже которых нет ничего на свете.
Какое сокровище, какое достояние!
Сохрани мне его, Господи!

Сразу отметим несколько неточный перевод немецкого слова *Besitz* как «достояние». В данном переводе утерян важный смысловой компонент, содержащийся в немецком эквиваленте: обладание, присвоение. «Достояние» в данном случае не совсем адекватно передает парадокс, заключенный в эпиграфе: голос человека может быть собственностью только того, кому он принадлежит. Карнау же стремится завладеть голосами других людей, так как собственного голоса у него нет.

Карнау – это «человек без свойств», бесхарактерное существо, не наделенное индивидуальностью [11]. О себе герой романа говорит: «Я человек, о котором нечего сказать...» [4, с. 12]. У него не было ломки голоса, на голосовых связках нет «рубцов», которые могут рассказать о его прошлом. К самому себе Карнау относится как к глухонемому: «На исходе третьего десятка моя восковая матрица по-прежнему гладкая, без каких-либо знаков, в то время как на других ... Ничем не примечательное прошлое, со мной никогда ничего не случилось, в моей памяти нет ничего такого, о чем можно было бы рассказать. Все исчерпывается скудными эпизодами, более напоминающими цветочные пятна» [4, с. 14].

Овладеть голосами других людей значит для Карнау построить из элементов акустической коллекции собственную идентичность. Здесь очевидна параллель с романом Зюскинда: Гренуй, не имеющий своего запаха, стремится присвоить себе другие ароматы. Используя выражение Дж. Фаулза, перед нами – герои, наделенные комплексом «карлика». Чтобы самоутвердиться, они жаждут «обладать властью – физической, общественной, художественной, интеллектуальной, политической... но властью!» Их жизнь подчинена одному: «Пусть мною восхищаются, пусть мне завидуют, пусть меня ненавидят, боятся, вождедеют... Я должен остаться в памяти!» [6, с. 61].

Карнау уже в раннем детстве понял, что его голос, записанный на фонограф, перестает принадлежать ему: он воспринимается чужим и неестественным («Детский голосок был совершенно не похож на тот, что раздавался и резонировал внутри моего черепа» [4]). Собственный голос казался ему «глубже и проникновеннее», чем тот, который он слышал извне. Голоса

других нужны ему для того, чтоб его собственный голос не стал достоянием других. Опыт, полученный героем в детстве, определил его коллекционерский кодекс: на пленку можно записать все, кроме голосов пятерых детей, «когда они беззащитны ... предоставлены самим себе и думают, что за ними не наблюдают» [4].

С. Циллес, сравнивая Гренуя и Карнау, пишет о том, что Гренуй с рождения выступает в образе гения и злодея, в то время как Карнау лишь в конце романа вырождается в антигероя [16]. Его псевдогуманистическая позиция оказывается слишком противоречивой – в финале романа он «готов на все», чтоб «законсервировать весь слышимый мир». Он идентифицирует себя с вором, который крадет голоса других людей и распоряжается ими по своему усмотрению: «Я залезаю в душу раненого ... я могу извлечь что-то из глубин его души и присвоить себе все, вплоть до последнего, таинственного вздоха, того, с которым умирающий испускает дух» [4]. Односторонний акустический подход Карнау к людям – это тупик, а не «путь к себе» [15, с. 155].

Обобщая, отметим следующее. Появление фигуры коллекционера в постмодернистской литературе связано с закономерным изменением жизненной стратегии современного человека. Оказавшись выброшенным в мир-хаос без определенных этических установок, человек испытывает потребность определить свое «новое место» в мире. Коллекционирование становится одной из продуктивных стратегий, позволяющих преодолеть исчезновение субъекта и выстроить новую идентичность из элементов коллекции. Через собирание вещей герой-коллекционер «собирает себя» в пространстве метанарративов. Присваивая вещи и манипулируя ими, он создает «личную утопию» и наслаждается привилегированным положением в ней.

Литература:

1. Извеков А. И. Проблема личности постмодерна: кризис культурной идентификации / А. И. Извеков. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2008. – 245 с.
2. Кучумова Г.В. Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980 – 2000 гг.) / Г. В. Кучумова : дис. ... докт. филол. наук : спец. 10.01.08. – Самара, 2010. – 434 с.
3. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы / Патрик Зюскинд. – СПб : Азбука-классика, 2002. – 297 с.
4. Байер М. Летучие собаки / Марсель Байер – СПб. : Амфора, 2005. – 304 с.
5. Куляпин А. И., Скубач О. А. Собиратели хаоса: коллекционирование по-советски / А.И Куляпин, О.А. Скубач // Критика и семиотика. – 2005. – Вып. 5. – С. 180-188.
6. Фаулз Дж. Аристос : философская эссеистика / Дж. Фаулз. – СПб. : Симпозиум, 2003. – 284 с.
7. Бодрийяр Ж. Система верей / Жан Бодрийяр – Москва : Рудомино, 2001. – 218 с.
8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская – СПб : Алетейя, 2000. – 347 с.
9. Каргузова И. Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза / И. Б. Каргузова : дис. ... канд. фил. наук : спец. 10.01.03. – СПб, 2006. – 249 с.
10. Роганова И. С. Немецкая литература конца XX в. и актуализация постмодернистской парадигмы. – М. : Рудомино, 2007. – 416 с.
11. Künzig Bernd. Schreie und Flüstern – Marcel Beyers Roman „Flughunde“ / Bernd Künzig // Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre / Erb Andreas (Hg.). – Opladen/Wiesbaden : Westdeutscher Verlag, 1998. – S. 122–154.
12. Бодрийяр Ж. Соблазн / Жан Бодрийяр. – М. : Ad marginem, 2000. – 320с. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/bodriy/index.php
13. Бодрийяр Ж. Симулякр и симуляция / Жан Бодрийяр. – Режим доступа: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml

14. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
15. Thomas Chr. Marcel Beyers „Flughunde“ (1995) als Kommentar zur Gegenwart der Vergangenheit / Christian Thomas // Nachbilder des Holocaust / Stephen I., Tacke A. (Hg.). – Köln : Böhlau, 2007. – S. 145– 70.
16. Zilles S. Die Schattengestalten der Postmoderne: das Genie und das Böse. Eine Motivanalyse zu den Romanen „Das Parfüm“ von P. Süskind und „Die Flughunde“ von M. Beyer / S. Zilles. – München : Grin Verlag, 2007. – 22 S.– Режим доступа: http://books.google.com.ua/books?id=ytUENxfBzfYC&pg=PA15&dq=postmodern+marcel+beyer+stimme&hl=ru&sa=X&ei=98iNT-6lDs6r-gaPqaz-Dw&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Анотація

Ю. ЗАПОРОЖЧЕНКО. ГЕРОЙ-КОЛЕКЦІОНЕР У НІМЕЦЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ (П. ЗЮСКИНД, М. БАЙЄР)

У статті зроблена спроба розглянути актуальний для постмодерністської епохи тип героя-колекціонера на прикладі сучасної німецької літератури (романи П. Зюскинда «Парфюмер» і М. Байєра «Летючі собаки»). Поведінка колекціонера розглядається як продуктивна стратегія «збирання» нової ідентичності в симулякрівому просторі сучасності.

Ключові слова: герой-колекціонер, постмодерністський роман, симулякр.

Аннотация

Ю. ЗАПОРОЖЧЕНКО. ГЕРОЙ-КОЛЛЕКЦИОНЕР В НЕМЕЦКОМ ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ (П. ЗЮСКИНД, М. БАЙЄР)

В статье предпринята попытка рассмотреть актуальный для постмодернистской эпохи тип героя-коллекционера на примере современной немецкой литературы (романы П. Зюскинда «Парфюмер» и М. Байера «Летучие собаки»). Поведение коллекционера рассматривается как продуктивная стратегия «собирания» новой идентичности в симулякривом пространстве современности.

Ключевые слова: герой-коллекционер, постмодернистский роман, симулякр.

Summary

Yu. ZAPOROZHCHENKO. THE COLLECTOR CHARACTER IN GERMAN POSTMODERN NOVEL (P. SÜSKIND, M. BEYER)

The article deals with the actual postmodern type of the collector-character in terms of modern German literature (novels Perfume: The Story of a Murderer by P. Süskind and Flughunde by M. Beyer). Collector's behavior is reviewed as a productive strategy of the «collection» of new identity in simulacrum space of modern times.

Key words: hero-collector, post-modern novel, simulacrum.