

ЮРИЙ ЛЕОНИДОВИЧ ЦВЕТКОВ

доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной филологии Института гуманитарных наук
Ивановский государственный университет (Иваново, Российская Федерация)
ORCID 0000-0001-5732-977X; jzvetkow@mail.ru

ЭКСПЛИЦИТНЫЙ И ИМПЛИЦИТНЫЙ НАРРАТОР В РОМАНЕ КРИСТИАНА КРАХТА «ИМПЕРИЯ»

А н н о т а ц и я . Цель исследования известного романа современного швейцарского писателя Кристиана Крахта «Империя» (2012) с точки зрения актуальной в наше время науки нарратологии – воссоздание характерных черт фиктивного читателя (нарратора) – адресата фиктивного нарратора. Поскольку эксплицитное изображение нарратора с помощью апелляций ограничено, ставится задача раскрытия образа «идеального» (концептированного) читателя, который мыслится как некая духовная данность. С целью достижения доверительности к читателю нарратор называет главного героя «наш молодой человек», «наш друг», «юный сумасброд» и др. Доброе и ироничное отношение к главному герою приближает его к читателю и побуждает к адекватной реакции. Нередко нарратор употребляет личную форму – местоимение «мы», тем самым он объединяется с фиктивным читателем с целью сопровождения его по страницам романа. Нарратор признает читателя «своим» и доверяет ему не меньше, чем главному герою, используя прямые апелляции: «Заметьте!», «Вы спросите...?». Исследование имплицитного изображения читателя в форме ориентировок (языковых, эпистемологических, образовательных и этических) позволило впервые судить о том, что нарратор имеет высокое представление о компетентности и нормах мышления своего адресата. Доказано, что имплицитный нарратор возникает в представлениях нарратора по нескольким поводам. Во-первых, читатель видится искушенным в чтении постмодернистской литературы и способным оперировать такими понятиями, как пастиш, аналепсис и точка зрения. Начитанность нарратора можно сравнить с уровнем знаний филолога-германиста. Во-вторых, нарратор убежден в широком культурологическом кругозоре читателя, способного заинтересоваться многочисленными отсылками к истории мореплавания, философии, литературы, музыки и изобразительного искусства. В-третьих, нарратор убежден в высоких моральных качествах нарратора. В целом можно констатировать, что главной повествовательной чертой романа явился поиск фиктивным нарратором доверительной и интеллектуальной солидарности с фиктивным нарратором, что обеспечило успех романа у читательской аудитории.

Ключевые слова: нарратор, эксплицитный и имплицитный нарратор, постмодернизм, роман, Кристиан Крахт, «Империя»

Для цитирования: Цветков Ю. Л. Эксплицитный и имплицитный нарратор в романе Кристиана Крахта «Империя» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2021. Т. 43, № 1. С. 82–88. DOI: 10.15393/uchz.art.2021.571

ВВЕДЕНИЕ

В одном из самых примечательных в последнее десятилетие романах на немецком языке «Империя» писателя Кристиана Крахта (род. 1966) создается прихотливая картина мира исторического прошлого колониальных земель Германии в Тихом океане. После публикации романа в 2012 году автор получил Литературную премию кантона Берн и премию имени Вильгельма Раабе. Сюжет приключенческого романа «Империя» разворачивается на про-

текторатных островах Германской Новой Гвинеи от момента их колонизации Германской империей и до ее распада в 1914 году.

Безличный повествователь-биограф, или фиктивный (имплицитный) нарратор, представляет читателю сквозного персонажа романа – немца Августа Энгельхардта, действительно жившего в Германии и дважды издавшего книгу «Беззаботное будущее»: в 1898 и 1906 годах. Под нарратором мы понимаем вслед за Вольфом Шмидом следующую повествовательную инстанцию:

«Нарратор конституируется в тексте и воспринимается читателем не как абстрактная функция, а как субъект, неизбежно наделенный определенными антропоморфными чертами мышления и языка» [7: 65]. Приведем также необходимое для исследования известное противопоставление Б. О. Кормана «повествователя» и «рассказчика»: «повествователь» – «носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте», «рассказчик» же – «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст» [4: 33–34]. Термин «фиктивный читатель», или «*нарратор*», введен в обиход также В. Шмидом. Он подробно рассматривает эксплицитное и имплицитное изображение фиктивного читателя. Первое из них осуществляется с помощью известных форм обращения к адресату – *апелляций*, а второе – при помощи *ориентировок* на адресата, которые встроены в излагаемую нарратором информацию и форму ее представления читателю [7: 101].

Имплицитный нарратор в романе Крахта создает образ Августа Энгельхардта – последовательного приверженца движения «За целостное обновление жизни» («Die Körperkultur- und Reformbewegung») в его конкретных поступках: переселении на небольшой остров, пропаганде нудизма, вегетарианства и кокосоедения. Закончил он свою недолгую жизнь безумием, оставаясь при жизни «*достопримечательностью Южных морей*» (207)¹, а затем был забыт всеми на многие десятилетия.

Только ко времени появления двух монографий о нем [9], [11], а в 2012 году – переиздании книги А. Энгельхардта возрос небывалый интерес к его личности. Эти издания активно использовались Крахтом при написании романа. Стало известно, что посредством поглощения солнечной энергии Энгельхардт надеялся уподобиться Богу и обрести бессмертие:

«...человек есть подобие Бога в животном мире, а плод кокоса – который из всех растений больше всего похож на голову человека <...> есть, в свою очередь, **образ Бога в растительном мире**» (39).

Нарратор намеревался воссоздать историю жизни «*только одного немца: романтика, который, как и многие люди подобного склада, ощущал себя несостоявшимся художником*» (20).

Август Энгельхардт совершил длительное путешествие со многими перипетиями на «землю обетованную», однако совсем не по романтическому сценарию, а скорее по неоромантическому плану. Неожиданно для читателя на острове он оказался в трагических жизненных обстоятельствах: «*Энгельхардт делает реша-*

ющий шаг вперед и ступает на землю острова – но в действительности это шаг назад, в самое изощренное варварство» (63). Резкое нарушение романтического мотива морского путешествия (робинзонады) в словах нарратора не останавливает энтузиаста Энгельхардта. Но читателю дан важный сигнал, что предвосхищение разрушения романтических иллюзий Энгельхардта в комментариях повествователя предполагает снижение романтического образа главного героя в известных приемах романтической иронии – самопародировании, буффонаде и шутовстве (Ф. Шлегель).

Становится ясно, что жизнь на острове хотя и будет связана с высоким идеалом поклонения Солнцу, однако не в условиях двоemiрия (как в романтизме), а в жестких жизненных условиях кокофагии (кокосоедения), интриг, заговоров, безумия и убийств, что свойственно неоромантическим произведениям, например Дж. Конрада, ассоциации с прозой которого неоднократно возникают в романе.

ЭКСПЛИЦИТНЫЙ ОБРАЗ НАРРАТОРА

Важное качество нарратора – *открытость для читателя* в объяснении повествовательных особенностей романа: множественности точек зрения на описанные события, «расщепления реальности» и новом средстве ее фиксации – кинематографе. Фиктивный читатель – это доверительный адресат фиктивного нарратора. Он общается с ним на равных и принимает новейшие изобретения с чувством восхищения и понимания. Кинематограф, по его мнению, представляет реальность во фрагментах, что привело к атомизации времени, поэзии и искусства. Всепонимающий читатель а priori солидарен с рассуждениями нарратора:

«Таким образом, сцена перехода острова Кабакон в собственность нашего друга могла бы восприниматься совершенно по-разному – в зависимости от того, кто именно и с какой позиции ее бы воспринимал. Расщепление действительности на разрозненные фрагменты было, между прочим, одной из главных примет времени, когда разыгрывалась история Энгельхардта. Тогда как раз начиналась **эпоха модерна**: поэты вдруг стали создавать распадающиеся на атомы строки; новая музыка, резкая и – для неподготовленных ушей – в буквальном смысле **атональная**, впервые исполнялась перед недоумевающей публикой и даже записывалась на пластинки; не говоря уже об изобретении кинематографа, способного воспринимать нашу реальность с той же вещественной достоверностью, какую она имеет на самом деле, да еще и конгруэнтно времени ее протекания: как если бы можно было вырезать кусок **настоящего** и до скончания веков законсервировать его в виде подвижной картинки на перфорированной целлулоидной ленте» (62–63).

Однако изображение черт современной эпохи мало трогало героя, он *«собрался ускользнуть от начинающегося повсюду модерна...»* (63).

С одной стороны, открыто предложенные нарратором коды постмодернистского повествования сложны и туманны для их теоретического осмысления со стороны читателя. Поэтому обоснованны такие, например, вопросительные замечания повествователя: *«Когда же, собственно, наш друг впервые вынырнул на доступную для восприятия поверхность происходящего в разных мирах?»* (71).

С другой стороны, замечание, сделанное нарратором в начале романа, значительно облегчает задачу восприятия романа имплицитным читателем. Во-первых, *«будет рассказана история только одного немца»*, во-вторых, история о нем будет представлена *«в соответствии с принципом метонимии»* (20). Так читатель без большого напряжения пытается сфокусировать свое внимание на биографии Энгельхардта, а рассказ о событиях или предметах будет не всеохватным, а избирательным, по одному из признаков.

Рассказывая об истории немецких протекторатных земель в Тихом океане, нарратор упоминает о сторонниках и противниках сохранения колоний. Эксперты, например, считали, что острова *«совершенно излишни»* (19). Представлять различные точки зрения на события в романе становится правилом, а право выбрать одну из них предоставляется доверительному читателю. Горизонт интересов нарратора очень широк. Читателю есть из чего выбрать, альтернативных точек зрения множество: по истории самой Германии, по истории островов, по истории морских путешествий, по биографиям знаменитых людей, причастных к жизни на Тихоокеанских островах. Но не только этим привлекателен роман для начитанного собеседника. Неожиданно повествователь предлагает читателю возможность заглянуть в будущее:

«Именно к этому времени относится наша хроника, и, если уж ее рассказывать, не стоит упускать из виду будущее: потому что рассказ отсылает нас к самому началу XX столетия, почти до середины которого все выглядело так, будто это будет столетие немцев, столетие, когда Германия займет наконец подобающее ей почетное, главенствующее место за столом мировой политики...» (19–20).

Однако этого не случилось, Вторая мировая война и последующие десятилетия опровергли предлагаемую точку зрения. Но не совсем. Пролетаризм Крахта может иметь и более дальнюю перспективу. К концу XX века Германия, объединив-

шись, стала претендовать на лидерские позиции в составе Европейского Союза. Проекция в будущее в романе касается не только глобальных вопросов политики. Важно, что они провоцируют читательскую активность в самых разных областях жизни. Поэтому с самого начала романа проницательный читатель ожидает от повествования смены временных пластов, взаимоисключающих идей, альтернативных точек зрения и разных оценок, то есть то, что характерно для *постмодернистского романа* [3]. Существовать читателю в подобной неопределенной системе координат, с одной стороны, означает плыть *«без руля и ветрил»*, с другой – активно искать в тексте как собственные, так и предлагаемые нарратором точки опоры.

ЭКСПЛИЦИТНЫЕ ТОЧКИ ОПОРЫ ДЛЯ ЧИТАТЕЛЯ

Читательских опорных точек несколько. Первые из них – *эксплицитно высказанные*. Хотя прямых апелляций к читателю в романе немного, повествователь с самого начала приключений доверительно и добродушно относится к герою-экспериментатору, отрешенному от мира наживы, называя его *«наш молодой человек»*, *«наш Энгельхардт»*, *«наш герой»*, *«наш друг»*, *«юный сумасброд»*, *«этот нежный Христосик»* и др. Нарратор намеренно избирает интересный способ повествования – доверительную и ироническую беседу с читателем, при которой из традиционно-условного материала он вырастал бы в образ условной читательской личности [6: 240]. В современной нарратологии читатель в романе Крахта остается абстрактным или – по терминологии Уэйна Бута и Вольфганга Изера – *«имплицитным»*, то есть не обладает реальным существованием и является *«вписанной в текст структурой»* [10: 60]. В России Б. О. Корман употреблял сходное понятие *«концепированный читатель»*:

«Инобытием... автора является весь художественный феномен, который предполагает идеального, заданного, концепированного читателя. Процесс восприятия есть процесс превращения реального читателя в читателя концепированного...» [5: 226–227].

По доброму и иронично относясь к главному герою, повествователь значительно приближает его к читателю и ожидает от него адекватного отношения: Энгельхардт тоже становится *«нашим другом»*, *«сумасбродным»* и *«запутавшимся»*. Так симпатия к герою прямо транслируется читателю, вызывая сходные представления о нем.

Вторая *эксплицитная точка опоры* для читателя – появление в рассказе об Энгельхардте

личных местоимений «я» и «мы», что свидетельствует о смене повествовательных стратегий и о появлении личной точки зрения, стоящей близко к нарратору или его образу. «Я»-позиция встречается в романе однажды: «Если бы человеку это удалось (что, как я уже говорил, невозможно)...» (111). В данном случае нарратор только повторяет, что было сказано ранее, не выходя за рамки объективного комментария и ничего не добавляя лично о себе. Более примечательно использование личного местоимения множественного числа. После мастерски рассказанных приключений Энгельхардта на пароходе «Принц Вальдемар» и хитро подстроенного ограбления со стороны тамила Говиндараджана в Коломбо начинаются переговоры о покупке плантации кокосов. Наконец-то планы главного героя реализуются. Повествователь от строго выдержанного третьего лица единственного числа все чаще употребляет личную форму рассказа – местоимение «мы»:

«...и все же мы должны защитить Августа Энгельхардта от упреков» (52), «... у нас же, людей цивилизованных, эта сцена скорее ассоциировалась бы с живописным полотном» (62), «...что мы, не-гностики, включаем в понятие “прогресс” или даже “цивилизация”» (63), «...мы видим, например, как он опять-таки едет в поезде» (72), «Августа Энгельхардта мы увидим в следующий раз **дальше к северу**» (77), «Теперь мы хотим поговорить о любви...» (105), «Но первые грозовые тучи были уже на подходе, они приближались быстро, что нам и предстоит увидеть» (113), «...однако наберитесь терпения, до этого мы тоже дойдем» (212).

Постепенно становится понятным употребление местоимения «мы». Нарратор объединяется с имплицитным читателем с целью сопровождения его по страницам романа. Эта третья точка опоры для читателя вполне ожидаема. Повествователь признал читателя «своим» (как и героя «нашим») и теперь доверяет ему не меньше, чем главному герою:

«Поскольку мы уже озаботились тем, чтобы рассказать о прошлом нашего бедного друга, теперь мы можем – подобно выносливой и гордой морской птице, для которой пересечение временных зон нашего земного шара не имеет никакого значения, ибо она этих зон вообще не воспринимает и, соответственно, не пытаемся осмыслить, – можем перепрыгнуть через сколько-то лет и вновь обнаружить Августа Энгельхардта там, где мы его оставили несколько страниц назад: он, в чем мать родила, прогуливается по пляжу (по собственному, заметьте!), время от времени нагибается и подбирает с песка особо привлекательные раковины...» (86–87).

В приведенном отрывке повествователь впервые напрямую обращается к читателю: «Заметьте!». Эмоциональный возглас закрепляет обо-

юдную солидарность рассказчика и читателя, выражающих общую радость по поводу покупки кокосового острова. Наконец, в финальном абзаце первой части романа появляется прямое, хотя и безличное обращение к читателю: «Вы спросите: а что же клочки бумаги, в момент сгорания выглядевшие как черные розы, с сияюще-желтой окантовкой лепестков?...» (101). Дальнейшего развития прямые апелляции к читателю не получили, за исключением, пожалуй, финала третьей части: «Однако наберитесь терпения, до этого мы тоже дойдем...» (212). Атмосфера взаимного уважения и доверия нарратора по отношению к читателю вызывает сходные ответные чувства читателя к повествователю и косвенно к автору, как всегда, столь необходимые для положительной рецепции как автора, так и романа со стороны читателя.

Игра повествовательными уровнями (безличным и личным) в романе Крахта свидетельствует также о сконструированности самого нарратора. Его образ колеблется в романе. В начале произведения нарратор выступает как вездесущая инстанция с проекциями в прошлое и будущее. Однако к концу первой главы нарратор превращается в обобщенное с читателем «мы», и степень близости и доброжелательности нарратора сильно чувствуется читателем. Во второй и третьей главах романа нарратор вновь предстает безличной инстанцией, то есть заявленным в начале романа всезнающим биографом и прихотливым комментатором событий.

ИМПЛИЦИТНЫЙ ОБРАЗ НАРРАТОРА

Область представлений об имплицитном нарраторе связана с тем, что нарратор доверяет читателю, искушенному в чтении современной (в том числе и постмодернистской) литературы и ссылается в тексте на такие якобы заведомо известные читателю приемы, как *пастиш*, *аналепсис* и *точка зрения*. Эти термины активно используются в романе, например в эпизодах «исчезновения реальности», в размывании границ между документом и вымыслом, историческими и фиктивными персонажами, в воскрешении прошлого, а также в сосуществовании на равных правах разных точек зрения как на события, так и на отдельных персонажей романа.

Упоминание в тексте романа итальянского парохода «Пастиччо» является важным маркером крахтовской постмодернистской техники. *Пастиш* как прием «двойного кодирования» предполагает «ироническое сопоставление различных литературных стилей, жанровых форм и художественных течений» [3: 200]. В романе можно

обнаружить влияние и стилизацию прозаических особенностей письма Германа Гессе и Томаса Манна, Альфреда Дёблина и Эриха Кестнера, Германа Мелвилла и Владимира Набокова. Жанр романа кроме общего – постмодернистского – имеет, по мнению разных исследователей, несколько модификаций: исторический [8: 277], антиутопический, биографический, приключенческий (Э. Елинек, цит. по: [1: 256]), морской, а по способу повествования – робинзонадный и авантюрный [8: 277]. В парадигме постмодернистских романов «Империю» Крахта критик Э. Шумахер справедливо относит к *«новому способу письма»*, который определяется как фантастический:

«Пользуясь таким способом письма, можно, оказывается, с поразительной точностью изобразить не только прошлое (каким оно, предположительно, было), но и то, что мы воспринимаем как *настоящее*, – указав одновременно и на его сомнительные проекции» [8: 294].

Аналепсисы – экскурсы в прошлое (по терминологии Жерара Женетта) в самых разных видах: внешние, внутренние и дополнительные [2: 83–100], – широко используются Крахтом в романе. Так, ограбление Энгельхардта в Коломбо нарратор называет *«цейлонским analeпсисом»* (46). Заслуживает внимания цепочка analeпсисов на острове Кабаконе. На нем в отличие от других островных колоний, где время исчислялось с учетом часовых поясов, *«воцарилось время, пребывающее вне времени»* (87). Причиной тому стала мельчайшая песчинка в часовом механизме Энгельхардта: *«она отныне обеспечивала едва заметное, но постоянное отставание кабаконского времени»* (87).

Реального отставания времени по часам герой не замечал:

«Он отчетливо видел: тикающие часы; плетеную кровать, которой наконец обзавелся; москитную сетку, укрепленную над кроватью с помощью веревки из пальмовых волокон... но вместе с тем уже проваливался в шахту времени, летел вниз, пока перед глазами не возникли, поначалу лишь смутно, а потом совершенно отчетливо, не только покрашенные канареечно-желтой и фиолетовой краской стены его детской комнаты, но и благоухающий образ матери...» (88–89). *Затем во сне маленького мальчика «повлек за собой обращенный вспять поток времени, скажем так, – и в конце концов он оказался лежащим в детской коляске, без движения...»* (89).

Наконец, *«он перенесся в еще более раннее время»* (90). Это было воспоминанием о его первом появлении на свет. *«И потом он проснулся»* (90). Сновидение как последовательная цепочка analeпсисов в романтической литературе (например, сон во сне в новалисовском «Генрихе

фон Офтердингене») в приеме «магического идеализма», конечно же, выходит за рамки детских воспоминаний и относится к области фантастики, отсюда и обозначение жанра романа фантастическим.

Разнонаправленность точек зрения нарратора, о чем уже шла речь, иногда принимает в отношении читателя парадоксальный характер. Так, во время уединения на острове Энгельхардт естественным образом изменил свое восприятие мира. Кажется, это неоспоримая истина. Но разъяснения повествователя предлагают альтернативную точку зрения:

«Он уже слишком удалился от общества с его капризно-переменчивыми настроениями и привычкой следовать за политической модой. Но ведь изначально наш друг не был далеким от мира чудачком; скорее можно сказать, что мир отдалился от него» (73).

Другая качественная характеристика *имплицитного нарратора* – убеждение повествователя в его широком культурологическом кругозоре. В роман Крахта вводятся многочисленные отсылки к мореплаванию, истории, философии, литературе, музыке и изобразительному искусству. Особенно важными представляются интертекстуальные и интермедийные связи. Прямыми источниками многих эпизодов романа стали пересказанные нарратором истории, иногда домысленные им, а также факты биографии реального прототипа Энгельхардта: *«идея опоясать весь земной шар колониями кокосовых»* (75) или же его маршрут путешествий. Часто малоизвестные истории и анекдоты известных личностей встраиваются в повествовательную ткань романа. Например, история из жизни Томаса Манна (эпизод с заявлением в полицию о нахождении нудиста на пляже), скрипача и пианиста Макса Лютцова (единомышленника героя, трагически погибшего на островах), художников Эмиля Нольде и Макса Пехштейна (пребывание их в Новой Гвинее) и Альберта Эйнштейна (вегетарианца).

Отдельные абзацы из художественных текстов А. Дёблина, Р. Музиля, Ф. Кафки, И. В. Гёте, Л. Уланда, Г. Бюхнера, Г. Келлера, Э. По, Х. Ибсена, Г. Мелвилла, Дж. Конрада, Дж. Лондона, В. Набокова, Г. Лавкрафта и др. подтверждают широкую интертекстуальность романа Крахта. Повествователь упоминает по разным поводам имена Э. Сведенборга, Т. Гоббса, И. Канта, Р. Декарта, Ш. Фурье, Г. Торо, Ф. Ницше, З. Фрейда, Э. Гуссерля, П. Ж. Прудона, И. С. Баха, Р. Вагнера, Э. Сати, К. Дебюсси, Ф. Мендельсон-Бартольди, Д. Мейербергера, Эль Греко, П. Гогена, А. Бёклина, Ч. Диккенса, С. Малларме, А. Теннисона,

С. П. Боткина и др. Роман, без сомнения, адресован интеллектуальному читателю, предпочтительно филологу-германисту. Но иногда и ему приходится заглядывать в обширные комментарии к русскому переводу романа, добросовестно составленные Т. Баскаковой [1].

Наконец, можно утверждать, что нарратор в своем конструкте нарратора надеется на его *высокие моральные принципы*. Образ Энгельхардта во многом неидеальный, но тем не менее привлекательный с точки зрения нравственных основ, заложенных в нем. С одной стороны, он «с подозрением относился к остротам на сексуальную тему» (23) и отрицательно воспринимал содомитские наклонности Хартмута Отто и Ойкенса. С другой, нарратор, делаясь своими размышлениями об Энгельхардте, пишет: «*Не думаю, что Энгельхардт когда-либо любил хоть одного человека*» (84). Он последовательно резко отвергал антисемитские нападки: «*Подобные рассуждения следует немедленно пресекать: о людях нельзя судить по их расовой принадлежности. Точка. Тут и обсуждать нечего*» (118). После того как Энгельхардт тронулся умом от исключительно кокосовой диеты, он

«неожиданно стал антисемитом; как большинство его современников, собратьев по белой расе, он просто не мог не решить, рано или поздно, что несомненная причина обрушившихся на него невзгод – козни евреев» (203).

Тем самым недвусмысленно подчеркивается, что антисемитизм – это настоящее безумие.

Следует отметить, что помрачение рассудка приводило героя к приступам «*причудливой мизантропии*» (171):

«Правда выглядит куда прозаичнее: чем дальше наш друг отдаляется от человеческого сообщества, тем более странным становится его поведение и отношение к этому сообществу; он оказывается отброшенным в сферу духовной архаики, что проявляется в ощущении утраты контроля над происходящим...» (172).

Несмотря на чудачества Энгельхардта, его не может убить из чувства сострадания подосланный губернатором Халем Слюттер. Постепенно герой превращается в «ребенка», «люди специально приезжают, чтобы посмотреть на него, – как ходят в зоопарк поглазеть на диких животных» (207–208). Нарратор заключает: «*такова уж, видно, его судьба – уйти из жизни бесследно, непонятым и забытым*» (208–209). В начале 2000-х годов пришла пора, утверждает нарратор, не только вспомнить об Энгельхардте, но и тесно связать его биографию с судьбой Тихоокеанской империи Германии, планы которой завоевать Океанию превратились в трагикомический фарс.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, в романе Крахта фиктивный нарратор в эксплицитном и имплицитном виде является внимательным собеседником, всезнающим, всесторонне начитанным ученым-филологом, ироничной, хорошо воспитанной, высоких моральных качеств личностью, допускающей игровое начало в развитие идей и событий и, что особенно важно, солидарной с фиктивным нарратором.

ПРИМЕЧАНИЕ

- ¹ Крахт К. Империя. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. 304 с. Далее цитируется по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Баскакова Т. Комментарии // Крахт К. Империя. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 223–271.
- Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
- Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта: Наука, 2004. 216 с.
- Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 113 с.
- Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 1992. 236 с.
- Кривонос В. Ш. Автор и читатель в повествовании // Образцы изучения текста художественного произведения в трудах отечественных литературоведов / Сост. Б. О. Корман. Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 2010. С. 238–243.
- Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- Шумахер Э. «...Будто реальность, и без того хрупкая, от него ускользает...». О способе письма и об исчезновении у Кристиана Крахта // Крахт К. Империя. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 273–298.
- Hieru H. J. (Hg.) Die deutsche Südsee 1884–1914. Ein Handbuch, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2001. 930 S.
- Iser W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München: W. Fink, 1976. 357 S.
- Mönter S. Following a South Seas Dream: August Engelhardt and the Sonnenorden. Research Centre for Germanic Connections with New Zealand and the Pacific, University of Auckland, 2008. 151 p.

Поступила в редакцию 22.09.2020; принята к публикации 02.11.2020

Original article

Yuriy L. Tsvetkov, Dr. Sc. (Philology), Prof.,
Ivanovo State University (Ivanovo, Russian Federation)
ORCID 0000-0001-5732-977X; jzvetkow@mail.ru

EXPLICIT AND IMPLICIT NARRATOR IN CHRISTIAN KRACHT'S NOVEL *IMPERIUM*

Abstract. The purpose of studying a famous novel *Imperium* (2012) by the modern Swiss writer Christian Kracht from the point of view of the current science of narratology is to recreate the characteristics of a fictitious reader (narrator) – the addressee of the fictitious narrator. Since the explicit image of the narrator created by the means of appeals is limited, the task is to reveal the image of the “ideal” (concupitated) reader, which is thought of as a certain spiritual reality. In order to achieve confidence in the reader, the narrator calls the main character “our young man”, “our friend”, “young madcap”, etc. This kind and ironic attitude to the main character brings him closer to the reader and triggers an adequate reaction. Often the narrator uses the personal pronoun “we”, thus joining the fictitious reader in order to accompany them through the pages of the novel. The narrator accepts the reader as one of “his own kind” and trusts them no less than he trusts the main character, which is evidenced by the direct appeals, such as “Notice!” or “You ask me...?”. The study of the implicit image of the reader in the form of orientations (linguistic, epistemological, educational and ethical ones) enables to suggest for the first time that the narrator has a high opinion of his recipient's competence and standards of thinking. It is proved that the implicit narrator appears in the narrator's representations for several reasons. First, the reader is seen as a sophisticated peruser of postmodern literature who is able to operate with such concepts as pastiche, analepsis or viewpoint. The narrator's reading ability and erudition can be compared to those of a philologist of Germanic languages. Second, the narrator is convinced of the broad cultural outlook of the reader, who can be interested in numerous references to the history of navigation, philosophy, literature, music and fine arts. Third, the narrator is convinced of the narrator's high moral qualities. In general, it can be stated that the main narrative feature of the novel is the fictitious narrator's search for trust and intellectual solidarity with the fictitious narrator, which eventually ensured the success of the novel with the readership.

Key words: narrator, explicit and implicit narrator, postmodernism, novel, Christian Kracht, *Imperium*

For citation: Tsvetkov, Yu. L. Explicit and implicit narrator in Christian Kracht's novel *Imperium*. *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2021;43(1):82–88. DOI: 10.15393/uchz.art.2021.571

REFERENCES

1. Baskakova, T. Comments. *Kracht Ch. Empire*. Moscow, 2014. P. 223–271. (In Russ.)
2. Genette, G. Figures. In 2 Vols. Vol. 2. Moscow, 1998. 472 p. (In Russ.)
3. Kireeva, N. V. Postmodernism in foreign literature. Moscow, 2004. 216 p. (In Russ.)
4. Korman, B. O. Studying the text of a work of art. Moscow, 1972. 113 p. (In Russ.)
5. Korman, B. O. Selected works on the theory and history of literature. Izhevsk, 1992. 236 p. (In Russ.)
6. Krivonos, V. Sh. The author and the reader in the narrative. *Examples of studying the text of a work of art in the works of Russian literary critics*. (B. O. Korman, Ed.). Izhevsk, 2010. P. 238–243. (In Russ.)
7. Schmid, W. Narratology. Moscow, 2003. 312 p. (In Russ.)
8. Schumacher, E. “...It's as if reality, already fragile, is slipping away from him...”. About the method of writing and the disappearance in Christian Kracht's works. *Kracht Ch. Empire*. Moscow, 2014. P. 273–298. (In Russ.)
9. Hiery, H. J. (Hg.) Die deutsche Südsee 1884–1914. Ein Handbuch, Paderborn, 2001. 930 S.
10. Iser, W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976. 357 S.
11. Mönter, S. Following a South Seas Dream: August Engelhardt and the Sonnenorden. Research Centre for Germanic Connections with New Zealand and the Pacific, University of Auckland, 2008. 151 p.

Received: 22 September, 2020; accepted: 2 November, 2020