

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ “РОМАН ПРО МИТЦЯ”: “СЕСТРА СНУ” РОБЕРТА ШНАЙДЕРА

У статті розглядаються постмодерністські риси роману австрійського письменника Р. Шнайдера “Сестра сну”: своєрідність оповіді, інтертекстуальність, трактування триєдності “кохання-смерть-мистецтво”, засоби профанування сакрального.

Ключові слова: постмодернізм, подвійний код, інтертекстуальність, епістемологічна невпевненість, епіфанія.

“Сестра сну” (“Schlafes Bruder”, 1992) Роберта Шнайдера належить до найвідоміших німецькомовних творів сучасності. У чому ж полягає причина успіху роману Р. Шнайдера? Відповідаючи на це запитання, Р. Моріц зауважує: “По-перше, роман за своєю структурою вирізняється простотою. Оповідь побудовано за хронологічним принципом; чітко визначені місце та час дії. Саме це, як би банально це не звучало, створює елементарну передумову для широкої рецепції. Бо ж той, хто хоче, може прочитати “Сестру сну” як цільну історію, як історію, яка хоч і розповідає про дивні події, однак абсолютно без проблем може бути проковтнута “одним куском”. Коротка біографія Еліаса Алдера може сприйматися як вправна історія кохання, як історія про генія або ж як історія про важке та обмежене селянське життя у старій Австрії” [3, с. 16].

Отже, дослідник наголошує на такій рисі постмодерністського твору, як подвійне кодування. Важливу роль у реалізації цього прийому відіграє фігура оповідача. Як і в романі Зюскінда, перед нами всезнаючий автор, який звертається до історичного минулого (дія роману відбувається в ХІХ ст.) та розповідає про надзвичайну особистість, про генія-маргінала. Уже з першої сторінки роману читач знає долю героя, причини його смерті та отримує пояснення щодо назви твору: сестра сну – це смерть (в оригіналі книга називається “Брат сну”, оскільки смерть – Tod – німецькою чоловічого роду). Надалі в оповіді постійно будуть зустрічатися звернення оповідача до читача, коментування подій та вчинків героїв, пояснення щодо них.

Однак, використовуючи ці прийоми оповіді класичного реалізму, Р. Шнайдер водночас пародіює їх. “«Сестра сну» тому викликала загальне захоплення, – зауважує з цього приводу Р. Моріц, – що текст пропонує широкий вибір. Саме тому, що нелегко визначити, чи є оповідь серйозною та щирою, книга допускає різні варіанти прочитання” [3, с. 19]. Р. Шнайдер і сам висловлювався про засилля кітчу в сучасній літературі, побороти який можна лише через створення іронічної, іноді саркастичної, а іноді й цинічної дистанції. Проте помітити цю дистанцію може далеко не кожний читач. Критики називали цей роман і “досконалим, віртуозно-музикальним літературним твором” [3, с. 20], і “хитро змішаним постмодерністським супчиком” [3, с. 20].

На особливу увагу заслуговує й мова роману. Автор ніби намагається й у цьому аспекті наблизитися до зображеної епохи, черпаючи інтонації з ХІХ ст. Схильність до зменшувально-пестливих форм, як-от “лисичка”, “фартушок” або “ручка”, нагадує про бідермаєрівську ошатність та штіфтерівську лагідність. Лише при уважному прочитанні виявляється, що мова роману не претендує на автентичність, не є наслідуванням історичного або діалектного варіанта мови. Письменник наголошував: йдеться про “штучну мову”, яка “взагалі не існує, якою ніхто не говорить, яка є сумішшю лютерівської мови та діалектних форм регіону, де я народився” [3, с. 20]. Шнайдер удається до провокації: він, не вагаючись, змішує старовинні й сучасні явища та форми мовлення. Втішно оспівуючи оленицю Резі та борсука Вунібальда, автор водночас використовує такі сучасні слова, як “мазохістський” та “діатонічний”. І хоч у романі домінує стилізація мови ХІХ ст., єдності стилю все ж таки немає. Таким чином, письменник використовує характерне для постмодернізму змішання стилів. Шнайдер свідомо протиставляє мову роману повсякденності. У цьому сенсі “Сестра сну” нагадує “Запахи” Зюскінда та “Останній світ” Рансмайра – тексти, які також є штучними продуктами, неабиякий вплив котрих на читача не в останню чергу зу-



мовлений саме свідомою небуденністю їхньої мови. Враження поетичності роману виникає завдяки чужорідності мови. Читаючи “Сестру сну”, ніби опиняєшся в чужому краї. Автор має на меті кожним реченням зачаровувати та дивувати читача.

На кожній сторінці роману ми стикаємось із приголомшливим або жахливим. Надзвичайний успіх постмодерністських романів зумовлений великою мірою тим, що вони звертаються до незвичайного, далекого або екзотичного: розповідають або про парфумерне мистецтво XVIII ст., або про античні міфи, або про середньовічні таємниці тощо. “Сестра сну” також відповідає цій “нормі” й розказує про різноманітні нечувані речі.

Водночас у романі можна побачити поеміку із сучасними ідеологічними пріоритетами. Незважаючи на пародійні й іронічні інтонації, “Сестра сну” є твором, у якому на противагу сучасному інтелектуалізму відверто проголошується емоційність. Найважливіші події роману чинять опір раціональному поясненню. Чудо слуху, кохання до Ельзбет – ці сфери не пов’язані з розумом та здоровим глуздом. Головне слово в романі – “серце”. Після того як Еліас на початку роману в “безладі звучання Всесвіту” почув “ніжне биття серця ненародженої дитини” [2, с. 41], голос серця стає лейтмотивом твору: Еліасове “серце було добрим” [2, с. 55], серце оповідача “вискакує з грудей від радості” [2, с. 69], кохання між Еліасом та Ельзбет проявляє себе в тому, що їхні серця “б’ються в однаковому ритмі” [2, с. 114]. Таким чином, напрямною інстанцією дії стає серце, а не розум або здоровий глузд. Автор апелює до позиції, яка не має нічого спільного із сучасними процесами технізації та глобалізації. Слово в романі віддане великим почуттям.

Уже в перших рецензіях на роман зазначалось про його близькість до романтичної традиції – це й звернення до теми митця, й наголошення на зв’язку генія з природою. На нашу думку, у “Сестрі сну” наявні також паралелі зі “Стражданнями юного Вертера” Гете. Вертер також нещасливо закоханий у заручену з приземленим бюргером Лотту; Вертер також уважає себе митцем; зрештою він також накладає на себе руки. Штюрмер Вертер, як і Еліас Алдер, постійно апелює до “серця”, саме воно є для нього єдиним надійним радником і остаточним доказом.

Водночас Р. Шнайдер продовжує й модерністську традицію епіфаній. Величне слухове переживання позначається в романі як

“одкровення” [2, с. 79], лише епіфанія уможливує вихід за межі звичайного, лише в епіфанічному переживанні блискавично відкриваються нові істини. Це “загальне місце” в модерністській літературі, згадаємо М. Пруста, Дж. Джойса, А. Дебліна або Р. Музіля. Наведемо для наочності лиш один приклад – главу “Сніг” з роману Т. Манна “Зачарована гора”. Героєм свого твору Т. Манн обрав звичайного молодого чоловіка, який став своєрідним рефлектором передвоєнних умонастроїв Німеччини. Саме на Гансі Касторпу Сеттембріні, Нафта, Пеперкорн та інші герої “Зачарованої гори” випробовують свої теорії. Заблукавши в горах під час сніговію, Ганс переживає одкровення. Він лежить у снігу, чуття його плутаються, і в цей момент перед його духовним зором постає ідилічний ландшафт. “Серце Ганса Касторпа до болю широко відкрилось від почуття любові” [1, с. 185], – зауважує оповідач. Проте за цією ідилією приховані жах, смерть і насильство: напівголі, страшні відьми розривають немовля, і Ганс бачить “біляве тонке волосся, замазане кров’ю” [1, с. 189]. У видінні Касторпа краса і жах, народження і смерть, юність і старість, любовний хорівод та кривавий бенкет, розум і безум, мораль і дикість, храм віри і темна печера несвідомого складаються у всеохопну картину буття. Урок, який виносить із цього видіння Ганс Касторп, – це кохання та “чистота серця”: “Заради любові та добра людина не має дати смерті владу над думками” [1, с. 192].

Порівняємо із “Сестрою сну”: Ганс бачить у своєму видінні “біляве тонке волосся, замазане кров’ю”, у сцені дива слуху, яка, до речі, відбувається за подібних погодних умов, читаємо: “Останнє, що він бачив з реального світу, було пасмо білявого закривавленого волосся” [2, с. 38]. Шнайдер явно цитує Т. Манна, це посилання дозволяє побачити й інші структурні збіги в цих двох сценах. Криваве дійство, яке має характер епіфанії та яке обидва герої переживають лежачи, має для них значні наслідки: Гансові Касторпу відкриваються істини гуманності; слух Еліаса Алдера “став набагато чутливішим”. В обох випадках, що є характерною рисою подібних сцен у модернізмі, час позбувається свого звичайного виміру. “...Еліас утратив здатність відчувати час. Тому сказати, як довго пролежав у снігу, ми не можемо. За людською міркою, можливо, кілька хвилин, за божою цей час вимірювався, напевне, роками” [2, с. 39], – зауважує оповідач у “Сестрі сну”. Герой Т. Манна також позбавляється змоги



відчувати час: “Та невже він пролежав у снігу якихось десять хвилин чи трохи більше й примудрився навігадувати стільки щасливих та страшних картин, стільки відчайдушних думок” [1, с. 193]. В обох випадках переживання надзвичайного відбувається поза межами часу, у вічності, а серце відкривається назустріч новому знанню.

Таким чином, Р. Шнайдер використовує у своєму романі модерністські структурні й тематичні елементи, заперечує можливість раціонального пізнання надзвичайного. Читач має зрозуміти: пересічні механізми пояснення світу не спрацьовують у цьому романі, тут зображені надприродні, непояснені феномени. Автор балансує на межі між звичайним, “мало не людським” та надзвичайним, фантастичним. Це грайливе балансування бентежить і приваблює читача. Так, у романі наголошується: “...диво не вразило Еліаса мов блискавка з чистого неба, воно почало проголошувати своє існування поступово, мало не по-людськи” [2, с. 36]. Однак те, що відбувається з п’ятирічною дитиною, є надприродним: не тільки коло його слуху розширяється, вибухає й розгортається, “неначе велетенське вухо над місциною” [30, с. 39], але і його тіло зазнає незвичайних змін – тіло п’ятирічного хлопця “дійшло статевої зрілості” [2, с. 42]. Отже, надприродне виявляється мало не людським, а людське – кохання до Ельзбет – надприродним: “...він покохав її з такою силою й пристрастю, які на межі людських можливостей” [2, с. 95] (німецькою це звучить очевидніше: “...liebte er Elsbeth mit einer Kraft und Leidenschaft, die ans Unmenschliche grenzt” [5, с. 95–96]).

Скепсис щодо можливостей раціонального пізнання зумовлює мовний скепсис: там, де в романі йдеться про надприродне, про епіфанічне, звичайна людська мова є недостатньою. Цей мотив широко представлений у літературі ХХ ст. – від Гуго фон Гофманстала до Петера Гандке. Шнайдер використовує його іронічно. З одного боку, “неймовірне” [2, с. 41], “незрозуміле” [2, с. 42], “загадка” [2, с. 44], а з другого – несказанне. “Та що ці слова!” [2, с. 41], – театральню вигукує оповідач. І він постійно наголошує на тому, що слова – це лише паліатив, те, що відбувалося з Еліасом Алдером перебуває за межами мови.

Засіб висловити невимовне все ж існує: це – музика. Думка ця не вирізняється оригінальністю: від романтиків (Е. Т. А. Гофман) до символістів (П. Верлен, С. Малларме) та модерністів (Т. Манн, Г. Гессе) музика вва-

жалась єдиним засобом виразити те, що чинить опір слову та образу. Р. Шнайдер приписує цю властивість музиці Еліаса Алдера: “До п’яної перемоги домішується мелодія хоралу, і цей хорал стає широким потоком неймовірно сміливих гармоній. Ця сміливість, де відбувається щось неймовірне, у що неможливо повірити, має продемонструвати тому християнинові, який ще сумнівається, що Христос здійснив те, що неможливо висловити: воскресіння зі смерті. Яка геніальна музика!” [2, с. 112].

Цей пасаж має надзвичайно важливе значення для сюжету твору: невимовне тут – це подолання смерті, символом чого є Воскресіння Христа. Еліас Алдер, етапи страждання якого нагадують Страсті Христові, виявляється неспроможним слідувати за своїм прототипом. Брата смерті вдається подолати, однак покликане служити коханням безсоння призводить саме до смерті. До останньої сторінки роман заграє з мотивом Воскресіння. Як Марія Магдалина великоднім ранком не знаходить камінь біля могили Христа, Лукасика у фіналі роману не може повірити, що камінь Еліаса, камінь, який “скидався на ступню Господа нашого Бога” [2, с. 195], зник, і сподівається, що Еліас живий: “Однак мені здається, ніби він живий. Можливо, тільки тому залишив Ешберг, що не зміг знайти тут своє кохання” [2, с. 195].

Смерть – головна тема роману. Геній, мистецтво, кохання – все це врешті-решт є лише засобом подолати смерть. Однак геніальна музика Еліаса Алдера, якою він спромігся висловити невимовне, не залишає по собі жодного сліду, адже Еліас не знав нотного ремесла, ніхто не записав його геніальних творінь. Проте, мабуть, не випадково Р. Шнайдер чітко визначив час дії роману. Життя Еліаса Алдера тривало 22 роки. Він народився 1803 р., а 1825 р. залишив цей світ у тяжких стражданнях. Цей період є важливим етапом в історії музики. У цей час з’являються твори Ф. Шуберта, знаменитий “Вільний стрілок” К. М. Вебера, симфонії Бетховена. Проте Йоганнес Еліас Алдер нічого не знає про новачі романтиків, бо ж народився він у місцині, де “Бог ніколи не хотів людей” [2, с. 193].

Бог мешканців Ешберга – це не люблячий Бог Нового Завіту, а караючий Бог Старого Завіту. Уже на початку роману він постає в цій іпостасі: протягом одного сторіччя він тричі спалює Ешберг, щоб показати, що він ніколи не хотів тут людей. Описи страждань ешбергців і на рівні змісту, і на рівні мови на-

гадують біблійні сцени апокаліпсису. Оповідач визначає Бога як брутального володаря, який використовує ешбергців, щоб здійснити свій “сатанинський план” [2, с. 18], та наголошує на тому, що розповідь про Еліаса – це “дорікання Богові” [2, с. 18].

Двобій Еліаса з Богом та його “сатанинським планом” починається вже в момент народження дитини: “Видавалось, неначе воно (...) упирається цьому світові, до якого з власної волі вступати не хоче” [2, с. 19]. Господнє насильство проявляється в тому, що дитина народжується з розірваною пуповиною. Однак немовля, як і раніше, опирається життю, воно мовчить, і лише спів повитухи (з переляку вона почала співати Tedeum, тобто Хвалу Господу) змушує дитину дихати. Так на день Івана Хрестителя 1803 р. відбулося подвійне диво: “диво народження людини і диво появи генія” [2, с. 24]. Алдер набуває рис святого мученика, не випадково ж до життя його пробуджує Tedeum, а його музичний геній реалізується в церковній органній музиці. Знаковими є й ті зміни, яких зазнало тіло Еліаса під час дива слуху: “з потилиці великими жмутами повипадало волосся, і зуби були майже повністю втрачені” [2, с. 42]. Лисина на потилиці нагадує чернечу тонзуру, яка в католицькій церкві означає посвячення в ченці. Чернечим є надалі й ставлення Еліаса до Ельзбет: “Він хотів би показати їй, що справжня любов не плоті прагне, а цілком і повністю належить душі” [2, с. 108]; і його пристрасть до чорних сурдутів; і культ Діви Марії, який він собі створив. Еліас навчається розмовляти з тваринами, саме вони виходять до нього в годину його смерті, – недвозначний натяк на життя Франциска Ассизського.

Не випадково страждання Христові стають для Еліаса “музичним стимулом” [2, с. 118], адже й сам він перед смертю зазнає нелюдських страждань. З іншого боку, оповідач зауважує: “Еліас був дитям свого часу. Й любовив усе, що можна було пов’язати зі смертю” [2, с. 118]. На триєдності “кохання-смерть-мистецтво” в романі постійно наголошується. Шнайдер обіграє романтичні мотиви (згадаємо “Генріха фон Офтердінгена” Новаліса, де ця триєдність представлена найбільш повно).

Як усім святим, Еліасу доводиться зазнати спокус та випробувань. Під впливом Петера він зловживає своїм даром імітатора, обманюючи добре серце Бурги. Після цього падіння Еліас починає зловживати дисонансами: “Інтуїтивно відчував, що дисонанси, якщо їх не усувати, є чимось гріховним та за-

бороненим. ...Він відкрив гріх і тільки почав його смакувати. Його колись наївна гра досягла сили демонічного” [2, с. 127–128].

Душевна криза Еліаса посилюється, коли він дізнається, що Ельзбет вагітна. Бог обманув Алдера: “Будь-яка надія позбавлена сенсу. Хай жодній людині не спадає на думку ідея виконати свої мрії. Навпаки, вона має усвідомити абсурдність будь-яких сподівань” [2, с. 132]. Екзистенціалістський мотив, який тут виникає, переводить проблематику роману в модерністську площину. Виклик Богові набуває рис не романтичної (згадаємо Каїна Байрона), не модерністської (Леверкюн Т. Манна), а скоріше постмодерністської проєкції. Еліас бачить у церкві Бога – це друга епіфанія, яку переживає герой. Бог постає перед ним в образі вдягненого в лахміття дитинчати з перев’язаною головою. Дитинча було без пупка та бавилося молитовником. Здається, що Бог наділив Еліаса його даром без будь-якого плану, просто бавлячись. У цьому смислі цей Бог – постмодерністський. Водночас у цій сцені знову відчувається натяк на “Доктора Фаустуса”: Леверкюн усвідомлює жажливість диявольського плану, коли бачить страждання маленького Непомука – чарівної дитини, яка несе добро. Співчуття до дитини повертає Еліаса до Бога: “І Йоганнес Еліас Алдер упізнав дитину. Його невимовно вабило до тієї краси, яку випромінювали таємничі оченята, хотілося бодай доторкнутися до босих ніжок... Потім сили тілесні раптом залишили його й, змучений тугою, він знеприємтомнів” [2, с. 143–144]. Зовнішньою ознакою цієї містичної події стало повернення Еліасу природного кольору очей, внутрішньою – звільнення його від кохання до Ельзбет. Божа ласка знову обертається на страждання. Без кохання життя втрачає для Еліаса сенс, він прагне смерті. Мотив, який знов повертає нас до “Доктора Фаустуса”. На відміну від Леверкюна, Еліас не хоче жертвувати коханням в ім’я мистецтва.

Постмодерністські риси “Сестри сну” найбільш яскраво виявляються саме в інтерпретації божественного начала. Шнайдер не прославляє бунт Люцифера, як це було властиво романтичній традиції, не оголошує Бога мертвим (Ніцше, Кафка, екзистенціалістська традиція), не оспівує Божу любов, яка може врятувати світ від зла (Т. Манн), він зображує Бога безпорадною дитиною, яка бавиться. Намагаючись виправити “помилку”, Бог звільняє його від кохання, однак це призводить до нових страждань, бо ж люди не



відають, чого прагнуть, здається, не відає цього й Господь. Бог виявляється не всезнаючим, а незнаючим. Так постмодерністська невизначеність, епістемологічна невпевненість реалізуються в цьому романі.

Література

1. Манн Т. Зачарована гора: Роман / Томас Манн; [з нім. пер. Р. Осадчук]. – К.: Юніверс, 2009. – 488 с. – (Лауреати Нобелівської премії).
2. Шнайдер Р. Сестра сну / Роберт Шнайдер; [пер. з нім.]. – К.: Юніверс, 2002. – 240 с.
3. Moritz R. Nichts Halbherziges: *Schlafes Bruder*: das (Un-)Erklärliche eines Erfolges / Rainer Moritz // Über “Schlafes Bruder”. Materialien zu Robert Schneiders Roman / Hrsg. von Rainer Moritz. – Leipzig: Reclam Verlag, 1996. – S. 11–29.
4. Polt-Heinzl E. Robert Schneider: *Schlafes Bruder* / Evelyne Polt-Heinzl // Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts. – Stuttgart, 2003. – Bd. 3. – S. 260–273.
5. Schneider R. *Schlafes Bruder* / Robert Schneider. – Stuttgart: Reclam Taschenbuchverlag, 1992. – 204 s.

Tetyana Pichugina

THE POSTMODERNIST “ARTIST’S NOVEL”: *SCHLAFES BRUDER* BY ROBERT SCHNEIDER

The postmodern features of the novel Schlafes Bruder by R. Schneider, an Austrian writer, are under consideration. The main focus is on the narrative originality, intertextuality, interpretation of the triad “love-death-art”, and the methods of profaning the sacral.

Keywords: postmodernism, double code, intertextuality, epistemological uncertainty, epiphany.

Татьяна Пичугина

ПОСТМОДЕРНИСТИЧЕСКИЙ “РОМАН О ХУДОЖНИКЕ”: “СЕСТРА СНА” РОБЕРТА ШНАЙДЕРА

В статье рассматриваются постмодернистские черты романа австрийского писателя Р. Шнайдера “Сестра сна”: своеобразие повествования, интертекстуальность, трактовка триединства “любовь-смерть-искусство”, приемы профанирования сакрального.

Ключевые слова: постмодернизм, двойной код, интертекстуальность, эпистемологическая неуверенность, эпифания.

Надійшла до редакції 07.10.2011 р.