

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ РЕФЕРЕНЦИИ В РОМАНАХ «ПАРФЮМЕР» П. ЗЮСКИНДА И «СЕСТРА СНА» Р. ШНАЙДЕРА\*

*Аннотация:* Романы П. Зюскинда «Парфюмер» и Р. Шнайдера «Сестра сна» – постмодернистские произведения, полные интертекстуальных отсылок к текстам мировой литературы. В частности, тесные интертекстуальные связи прослеживаются между самими этими романами. Оба представляют собой современные версии романтического «романа о художнике», призванные поддерживать читательский интерес к литературным дискурсам прошлого.

*Ключевые слова:* Патрик Зюскинд, Роберт Шнайдер, постмодернизм, интертекстуальные референции.

Знаменитый роман Патрика Зюскинда «Парфюмер» признан образцовым постмодернистским гипертекстом, который всецело сложен из тем, мотивов и образов литературы предшествующих эпох. Различными исследователями в романе обнаружены в той или иной степени явные «следы» Библии, Еврипида, Гете, Новалиса, Клейста, Шамиссо, Гофмана, Бодлера, Гюисманса, Лавкрафта, Т. Манна – список можно продолжать и продолжать. Сам роман имплицитно рефлектирует свои конструктивные принципы; центральный персонаж, гениальный парфюмер Жан-Батист Гренуй обязан своим небывалым художественным успехом умелому смешению чужих запахов, призванных возместить отсутствие своего собственного. Уже один из первых рецензентов романа Г. Штадельмайер заметил: «Метод Гренуя, убийцы ради ароматов, дистиллировать себе *odor feminae*, в некотором смысле и метод Зюскинда-рассказчика. Гренуй потрошит мертвые тела, Зюскинд – писателей» [8: 55]. По жанру «Парфюмер» есть мастерская и беспощадная пародия на традиционный для немецкой литературы жанр *Künstlerroman* – «романа о художнике». Среди большого количества «гипотекстов», пародийно переосмысленных Зюскиндом, вовсе не случайно преобладают произведения европейского романтизма, символизма и «высокого модернизма», то есть тех эпох в истории культуры, когда искусство было возведено в ранг сакрального, а его субъект, художник-творец славился то как медиум, связующий

воедино мир явлений и мир сущностей, то как конгениальный конкурент Божественного Творца. В условиях постмодернистской ситуации, характеризуемой, по Ж.Ф. Лиотару, тотальным «недоверием в отношении метарассказов» [2: 10], автор «Парфюмера» разоблачает культ гениального художника, преобразующего мир своим искусством, как идеологию, как «метарассказ», таящий в себе большие потенциальные опасности. При этом, используя практику «множественного кодирования», Зюскинд адресует свой роман самому широкому читателю. Ведь «Парфюмера» можно истолковать не только как виртуозную литературную игру или философскую притчу, но и как авантюрный роман с элементами детектива и эротического триллера.

Однако за те годы, что «Парфюмер» будоражил ум и фантазию как массового читателя, так и эрудитов-интеллектуалов, он сам неоднократно использовался как один из элементов новых «гипертекстуальных» мозаик. В 1992 году, через семь лет после ошеломляющего дебюта Зюскинда, увидел свет роман молодого австрийского писателя Роберта Шнайдера «Сестра сна». Его огромная популярность в странах немецкого языка, вполне сопоставима с триумфом «Парфюмера». Переведена «Сестра сна» и на многие европейские языки, в том числе, на русский. Архитекстом, то есть жанровой первоосновой романа Шнайдера, является контаминация все того же «романа о художнике», австрийской «деревенской повести» 19-го века и агиографической литературы католицизма. Гренуй помещен Зюскиндом в контекст позднего просвещения, Шнайдер датирует действие своего романа десятилетиями – двадцатыми годами 19-го века – это пора позднего романтизма. Зюскинд как бы повествует о начале эпохи, которую немецкие литературоведы именуют «эпохой гениев» – Шнайдер как бы прослеживает закат этой эпохи. При этом в «Сестре сна» также можно выявить следы длинного ряда «гипотекстов»: «Опытные читатели, – пишет Р.Э. Нортон, – сразу же узнают в этой книге многочисленные литературные параллели и заимствования; многими отмечены сходства с «Жестяным барабаном» Гюнтера Грасса, «Доктором Фаустусом» То-

\* © Гладилин Н.В.

маса Манна, несколькими романами Германа Гессе, родство между Эшбергом Шнайдера и Зельдвиллой Готфрида Келлера, или же – ближе к нашим дням – очевидное сходство с другим значительным современным немецким бестселлером, «Парфюмером» Патрика Зюскинда» [7: 243]. Таким образом, «Сестру сна» можно рассматривать как «гипертекст» уже второго порядка, где «гипертекстуальный» «Парфюмер» – лишь «гипотекст», один из многих. В своих интервью сам Р. Шнайдер признает, что писал свою книгу с оглядкой на «ароматический коктейль» Гренуй – Зюскинда и по тем же рецептам [ср.: 6: 99].

Как и Зюскинд, он балансирует на грани кича и тонкой литературной пародии. Оба романа стилизованы под историческую хронику, где соблюдается перспектива всезнающего повествователя. Но главное – «Сестра сна», как и «Парфюмер» рассказывает о судьбе гениального художника-автодидакта. Так, о романе Зюскинда И.С. Роганова пишет: «Сквозь эстетику романа просвечивает так любимый в Германии культ гения: в дьявольски одаренном герое-парфюмере при ближайшем рассмотрении можно узнать талантливую пародию на романтический идеал художника, пародию, созданную из подделок и составных частей той же литературы романтизма» [3: 235]. У Шнайдера место «обонятельного» гения, способного воспринимать и воспроизводить любые, самые тонкие запахи, заступает «слуховой» гений, овладевший всей бесконечной гаммой природных и музыкальных звуков. Безграничные универсумы запахов и звуков, открывшиеся протагонистам, Зюскинд и его последователь стараются передать средствами художественного письма. Задача Зюскинда изначально представляется более сложной, поскольку немецкий, как и русский вокабуляр для передачи обонятельных ощущений не в пример беднее, чем для передачи звуковых. Поэтому Зюскинд широко использует синестетические образы, переводя их с языка обоняния на языки других чувств. Но и Шнайдер подчеркивает, что его протагонист, композитор-самородок Элиас Альдер «не просто слышал, но и видел звуки» [4: 38].

Сверхъестественная одаренность и Гренуй, и Элиаса проявляется невероятно рано. Но впоследствии им обоим суждено пройти своего рода инициацию, испытать переживание, позволившее им осознать свою цель, свое художническое призвание. Для Гренуя оно сопряжено с «апофеозным ароматом» [1: 55] юной девственницы, «высшим принципом»

[1: 54] для прочих запахов. Элиас различил в полифонном хоре вселенной, как «билось сердце существа, предназначенного ему самой вечностью» [4: 41]. При этом, как отмечает Х. Готвальд: «Мотив предназначения в любви Элиаса к нерожденному ребенку, соответствует в своей основе любви Генриха Офтердингена к Матильде» [5: 163]. У Зюскинда отсылка к роману Новалиса также очевидна, благодаря «цветочной» метафорике: так, Гренуй впоследствии опасается, чтобы кто-нибудь не «сорвал мой *цветок* и похитил мой *аромат*» [1: 263].

Оба гения растут во враждебной, чуждой их запросам среде. Популярная тема художника, страдающего от непонятности и невостребованности здесь пародийно заострена: гений рождается и живет в абсолютно чуждой искусству среде, он – бастард и представитель низших социальных слоев. Герой Зюскинда появляется на свет на базаре, среди рыбной трюхи, герой Шнайдера – в глухой, едва цивилизованной альпийской деревне. Окружающие, как члены французских ремесленных цехов, так и патриархальные австрийские крестьяне не только игнорируют уникальные способности гениальных мальчиков, но и обрекают их на элементарную борьбу за существование, а распознав их таланты, нещадно эксплуатируют, ничего не давая взамен. Гренуй – бесправный подмастерье у процветающих благодаря его таланту бездарностей. Элиас раздувает органные мехи для своего бесталанного дяди и пением сглаживает его огрехи, а тот дает себе зарок никогда не подпускать опасного конкурента к мануалам. И Гренуй, и Элиас овладевают ремеслом не благодаря обстоятельствам, а вопреки им, исключительно за счет своей одержимости и сверходаренности. Обоим удается проникнуть в тайны ремесла за счет врожденной возможности проникать в запретные области: один способен на расстоянии пронюхать, что за эссенции хранятся в закупоренных склянках, другой – услышать, где звякнул ключ от органа, тщательно скрываемый дядей.

Аутсайдерство двух протагонистов усугубляется тем, что оба они с детства обнаруживают ярко выраженные монструозные черты, которые отпугивают окружающих. Гренуй мал ростом, обезображен оспой, и, как положено исчадью адову, хром. Кроме того, с рождения он лишен собственного запаха, и потому уже пронизательная кормилицей ославлен как одержимый дьяволом. Так и новорожденный Элиас Альдер, едва издав первый крик, сразу же заставляет своего номиналь-

ного отца воскликнуть: «С малышом что-то неладно!» [4: 31]. Позже он платит дорогую цену за постижение «универсума звуков» – его глаза приобретают неестественный, желтый цвет, его тело преждевременно созревает и старится.

На первый взгляд, на этом сходство персонажей двух романов заканчивается. В остальном Элиас кажется полным антиподом Гренуя. Бросается в глаза разительный контраст этических установок двух самородков. Гренуй – чудовище, злодей, серийный убийца, стихийно исповедующий эгоцентрическую этику в ее наихудшем варианте. Он преследует исключительно собственные цели, не гнушаясь никакими средствами, люди для него – тоже всего лишь средство. С некоторых пор он стремится быть любимым, но сам не способен ни на малейшее проявление любви к чему-либо, кроме изысканных ароматов. Впрочем, на деле эти ароматы обнаруживают себя как идеальные проекции самого себя, как нарциссические фантазии солипсиста и аутиста. Элиас Альдер, напротив, наделен чертами блаженного, праведника и даже мученика. Он – кладезь традиционных христианских добродетелей, альтруист, одержимый заботой о ближних, ему ведомы глубокое религиозное чувство и беззаветная любовь. Гренуй бежит в темную штольню, не только от людей, но и от природы, с тем, чтобы тешить себя своей «внутренней империей». Элиас, внемлющий голосам животных, растений, камней, ощущает себя единым целым со всей природой, о чем, преодолевая ограниченность своего словарного запаса, пытается поведать своей любимой Эльзбет. Его любовь к ней глубока и бескорытна; рискуя жизнью, он спасает ее во время пожара, ради нее он вдохновенно импровизирует на органе, стараясь выразить в музыке ее образ и сущность. Ему не нужно, подобно Греную, силой отнимать у ней «благоухающую душу» – он и так способен петь ее голосом, который носит в себе.

Однако, как ни странно, в обоих романах даны просто разные варианты позднеромантической инвариантной концепции «любви художника» – идеальной, платонической, не знающей телесного удовлетворения. В обоих романах осуществляется ее преломление в пародийных оптических плоскостях. Гренуй, говорится у Зюскинда, «любил не девушку, он любил аромат» [1: 237]. Но велико ли здесь отличие от позднеромантических героев, например, персонажей Гофмана? Ведь последнее, исповедуя отречение от плотской любви ради идеально-духовной, не раз и не два

впадали в дьявольское искушение, желая не просто плоти, но крови своей возлюбленной, и обретали покой, лишь когда возлюбленная действительно погибала и замещалась картиной, как в «Эликсирах сатаны», звуком, как в «Советнике Креспеле», или сложным синестетическим комплексом как в «Аттестате Иоганнеса Крейсера». Гренуй вполне встраивается в ряд позднеромантических героев, которые стремились подменить живую женщину как референта ее портретом, пением, ароматом, то есть – знаком (символом). Поэтому Зюскинд, как обычно, только радикализирует до абсурда широко распространенный в романтизме и символизме топос «прекрасного трупа». В «Сестре сна» традиционная концепция «любви художника» чревата гибельными последствиями не для возлюбленной-музы, а для самого художника.

Убедительности ради Шнайдер словно расщепляет, раздваивает своего протагониста. Здесь он тоже отталкивается от Зюскинда, но меняет местами «черное» и «белое». У Зюскинда отвратительный Гренуй создает себе притягательного ароматического двойника. Элиас Альдер волей своего автора должен оставаться до конца безупречным, святым в своих делах и помыслах, но за ним, как тень, как позднеромантический двойник, неотступно следует его негатив. Наперсник и единокровный брат Элиаса Петер, родившийся с ним в один день – истинный его антагонист, преступный, мстительный, коварный, расчетливый садист – вылитый Гренуй, лишенный, правда, каких-либо особых талантов. Элиас знает всю неприглядную подноготную своего товарища, но тем не менее они неразлучны. Нарциссическое содержание любви Элиаса переносится Шнайдером на его alter ego. Художник, любящий в искусстве проекцию самого себя, разлагается на бескорыстного творца и его обожателя. Элиас – идеальное зеркало Петера, но и Петер – зеркало для Элиаса. Именно Петер, а не Элиас в «Сестре сна» выступает как глашатай концепции «любви художника», именно он нашептывает Элиасу, что его искусство несовместимо с любовью к женщине, старается дискредитировать ее в глазах друга и, наконец, устраивает свадьбу Эльзбет с другим односельчанином. Но для понимания романа гораздо существенней то, что Элиас практически не сопротивляется внушаемому якобы со стороны тезису о том, что любовь к Эльзбет только вредит его музыкальному дару.

Зато потеря Эльзбет заставляет его отчаяться и в конечном счете взбунтоваться

против христианского Бога. Вспомним, что и Зюскинд то и дело заставляет своего персонажа произносить кощунственные речи. Бунт художников-творцов против Творца вселенной в двух романах мотивирован по-разному. В Гренуе говорит его непомерная гордыня, в Элиасе – его непомерные страдания. Но воспроизводя внутренние монологи своих героев, и Зюскинд, и Шнайдер не могут удержаться от библейских интонаций и аллюзий. В особенности в кульминационных сценах романов, где в обоих случаях показан долгожданный и абсолютный триумф художника, массовый экстаз очарованной им толпы. Не случайно богоборческие мотивы в этих сценах достигают апогея.

В обоих романах первый триумф художника – в то же время и последний. Развязка у Зюскинда и Шнайдера также тождественна: самоубийство художника. Разница в том, что Гренуй гибнет, осознав обреченность, нежизнеспособность искусства без любви, Элиас – от несовместимости непомерно идеализированной любви и метафизических претензий искусства. Самоубийства обоих художников суть инсценировки, последние произведения их искусства. В то же время – это отнюдь не символическое принесение себя в жертву. И здесь лишний раз очевидно, что оба художника, каждый на свой лад, имитируют и профанируют Христа. Зюскинд эвоцирует евангельское «Примите, ядите, сие есть тело мое», а Элиас Альдер, напротив, солидаризуется с еретической проповедью: «Кто любит, тот не спит» [4: 113]. Смерть Элиаса в результате обета – отречься от музыки, никогда более не смыкать глаз и тем доказать свою верность Эльзбет – трагикомична, но столь же трагикомична и смерть Гренуя – дионисийский ритуал растерзания и каннибализации человекобога фанатичными адептами, в роли которых в «Парфюмере» выступают парижские подонки. Эта сцена, а с ней и весь роман завершается полными иронии словами: «Они впервые совершили нечто из любви» [1: 315]. При смерти Элиаса также присутствует его адепт – лукавый искуситель Петер. После смерти своего Божества в человеческом облике он духовно перерождается, становясь на путь добродетели.

Опять же идентичны итоги «творческих биографий» Гренуя и Элиаса: их искусство не оставило в истории никаких следов. И полный аморализм искусства, и его гипертрофированный морализм, так или иначе любые абсолютные претензии искусства Зюскиндом и Шнайдером доводятся до абсурда и

метафорически снимаются. Пафос мнимого трагизма судеб двух художников обнаруживает себя как ироническая авторская маска. И сам Р. Шнайдер, в отличие от «писателя-невидимки» Зюскинда, охочий до интервью, определяет разницу между двумя романами не как концептуальную, но как разницу авторских «жестов», выраженных в позициях и интонациях повествователей [ср.: 6: 99]. У Зюскинда хронист претендует на большую объективность, в большей степени бесстрастен, менее патетичен. Зюскинд, как представляется, беспощадно разрушает стойкие идеологемы и мифологемы, характерные для эстетической религии в любых ее проявлениях. Шнайдер занят их мнимой реконструкцией. Но на примерах мнимых антагонистов оба в равной степени показывают тупик художнической идолатрии. Сами Зюскинд и Шнайдер освобождают свое искусство от сложной экзистенциальной проблематики, присутствующей в нем лишь как объект пародии.

Но как ни парадоксально, постмодернистская критика «метарассказов» культуры минувших эпох, способствует пробуждению интереса к этой культуре. За счет воскрешения, пусть в искаженном, осколочном виде в калейдоскопе постмодернистских текстов, за счет новых обращений к ее проблематике, тематике, образной системе, она превращается из культуры «музейной», «архивной» в существенный элемент культуры актуальной, спасаясь от забвения и снисходительного отношения потомков. Ибо, утверждает Р. Шнайдер, «мы больше не можем описать цельную картину мира, которая невероятно усложнилась» [6: 95], а значит, в эпоху информационного перенасыщения «новое возможно лишь как новая комбинация старого» [6: 98].

Подобная амбивалентность постмодерна в отношении предшествующей культуры, принципиальный диалогизм и плюрализм точек зрения четко прослеживается в обоих анализируемых романах. В частности, авторы воздерживаются от вынесения каких-либо окончательных оценок своим героям и воплощенным в них идеям, одновременно иронизируя над ними и симпатизируя им. Явные ностальгические интонации в обоих романах ослабляют их субверсивный потенциал. Перед лицом глубокого кризиса романного повествования и полной деструкции его традиционных форм на закате собственно модернистской эпохи, художник-постмодернист находит новый модус их бытования. Работая со знаками, отсылающими не к ноуме-



нальным референтам, а к другим знакам, он поддерживает интерес к традиционным знаковым системам.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Зюскинд П. Парфюмер. Перевод с немецкого Э.В.Венгеровой. – СПб., 1999.
2. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Перевод с французского Н.А. Шматко. – М., СПб., 1998.
3. Роганова И.С. Немецкая литература конца XX века и актуализация постмодернистской парадигмы. – М., 2007.
4. Шнайдер Р. Сестра сна. Перевод с немецкого А.Фадеева. – СПб., 1996.
5. Gottwald H. Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider. Stuttgart: Heinz, 1996.
6. Kruse B.A. Interview mit Robert Schneider. // Der Deutschunterricht №2/1996, Stuttgart. – S. 93–101.
7. Norton R.E. "Schlafes Bruder – Sinnes Schwund": Robert Schneider and the Post-Postmodern Novel // Borchmeyer D. (Hrsg.) Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. – S. 239 – 246.
8. Stadelmeier G. Lebens-Riechlauf eines Duftmörders. Patrick Süskinds Roman "Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders" // Die Zeit, 15.3.1985. – S. 55.

N. Gladilin

INTERTEXTUAL REFERENCES IN THE NOVELS «THE PERFUME» BY P. SÜSKIND AND «BROTHER OF SLEEP» BY R.SCHNEIDER

*Abstract:* «The Perfume» by P.Süskind and «Brother of sleep» by P.Schneider are post-modernist novels abound in intertextual references to world literature. In particular, there exist strong intertextual links between these novels. Both of them are modern versions of a romantic «story about an artist» aimed to maintain the reader's interest in discourses of the past.

*Key words:* Patrick Süskind, Robert Schneider, postmodernism, intertextual references.

УДК 82-1

Горланов Г.Е.

## САМОПОЗНАНИЕ КАК ОДНО ИЗ СВОЙСТВ РУССКОГО АРХЕТИПА В ТВОРЧЕСКОМ МИРОВИДЕНИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА\*

*Аннотация:* В статье рассматривается характерная особенность творчества М.Ю. Лермонтова – стремление познать средствами искусства окружающий мир и своё предназначение в этом мире. Автор статьи, анализируя конкретные лермонтовские произведения, опираясь на работу В.Ф. Асмуса «Круг идей Лермонтова», рассуждает о соотносимости жизни и искусства, отдавая предпочтение жизненным реалиям.

*Ключевые слова:* воля, борьба, самознание, рок, архетип, истина.

Самопознание, являясь одной из составляющих черт русского архетипа, стало основополагающим в творческих поисках Лермонтова. В понятие самопознания для творческого человека лежит понимание страстей, которые продолжают исследовательскую тропу к познанию человеческой сущности. «Страсти, по суждениям Лермонтова, не что иное, как идеи при первом своём раз-

витии: они принадлежность юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться: многие спокойные реки начинаются шумными водопадами, а ни одна не скачет и не пенится до самого моря. Но это спокойствие часто признак великой, хотя скрытой силы; полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов: душа, страдая и наслаждаясь, даёт во всём себе строгий отчёт и убеждается в том, что так должно; она знает, что без гроз постоянный зной солнца её иссушит; она проникается своей собственной жизнью, – млеет и наказывает себя, как любимого ребёнка. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие» [2].

Самопознаёт лишь тот субъект, кто рассуждает и мыслит. Лермонтов со своим заявлением: «Как часто силой мысли в краткий час Я жил века...» [2, I: 353], «И мысль о вечности, как великан, Уж человека поражает вдруг...» [2, I: 358], «Всегда кипит и зреет что-нибудь В моём уме...» [2, I: 359]. Анализ

\* © Горланов Г.Е.