

Питання теоретичні

Людмила Бербенець

АРОМАТ ЯК МЕТАФОРА ТЕКСТУ

У статті запропоновано новий підхід до розуміння відомого роману “Парфуми: Історія одного вбивці” П. Зюскінда. Цей текст – складний пастиш: він містить низку мотивів, уривків, алюзій, узятих із різноманітних джерел і творів. Отже, інтерпретація роману залежить від компетенції його читача. Ідеться також про те, що основний персонаж роману Гренуй теж був пастишером; проведено паралель між мистецтвом геніального парфумера та поетичною творчістю загалом.

Ключові слова: пастиш, подвійне кодування, страх впливу.

Liudmyla Berbenets. Aroma as a metaphor of the text

The article represents a new approach to the understanding of a well-known novel “Perfume. The Story of a Murderer” by Patrick Süskind. The text of the novel is a carefully constructed pastiche which contains a whole number of motifs, excerpts, and allusions from various sources. Therefore, the interpretation of the novel depends significantly on its reader’s competence. It is also stated that the protagonist of the novel Jean-Baptiste Grenouille had also been a pastiche creator (by this, we mean his creation of an absolute aroma as a combination of maids’ fragrances). This allows us to draw a parallel between Grenouille’s art and the poetry in general.

Key words: pastiche, double coding, the anxiety of influence.

Кожне перечитування роману “Парфуми” П. Зюскінда дає змогу віднайти нові варіанти його тлумачення. Погляньмо на текст цього твору, як на постмодерністський пастиш, скомпонований із різноманітних фрагментів та елементів “чужих” текстів (про пастиш у літературі постмодернізму див. [2; 3; 4]). Дослідники (Д. Затонський, Б. Бігун, О. Чертенко, О. Зверев, О. Дарк, І. Гоестрей та ін.) неодноразово наголошували на “вторинності” та сконструйованості тексту роману “Парфуми”, який містить відсилання до творів Г. Граса, Т. Манна, Г. Я. К. Гріммельсгаузена, Я. Ленца, Р. Музіля [30, 100], Е. Т. А. Гофмана, В. Гауфа, Вольтера, Ж. Ж. Руссо, Ф. Ніцше, Овідія. Д. Затонський зазначає також, що текстуальні паралелі відсилають читача до “Незвичайної історії Петера Шлеміля” Адальберта Шаміссо, “Людини без властивостей” Р. Музіля, “Людської комедії” О. Бальзака [15, 77–81]. Дж. Райєн уважає, що в романі П. Зюскінда задіяні твори найвідоміших письменників німецького літературного канону: Й. В. Гете, Новалиса, Р. М. Рільке та ін. [33, 94–95].

На жанровому рівні твір поєднує риси детективного роману, роману-виховання, філософсько-історичного, соціально-філософського роману, романтичної казки, барокового роману, тератологічної притчі, філософсько-інтелектуального антироману, абсурдистської притчі [20, 18], фантастичного твору [11, 54], псеводетективу [28, 84]. Критики бачать у “Парфумах” історичний роман, змалювання звичаїв, опис епохи, соціальну оповідь, пропонуючи різноманітні та часто неадекватні тлумачення [32, 72]. Очевидно, жанровий еkleктизм твору зумовлений тим, що пастиш постає основним засобом конструювання та побудови його тексту – своєрідного багатожанрового та багатотекстового

конгломерату. Ідеться про творче “позичання”, використання та переписування класичних (і не лише) текстів.

Неоднорідну та багатозначну постать протагоніста роману – Жан-Батіста Гренуя – не можна вважати тільки образом убивці-лиходія. Гренуй – “сучасник” провісників Великої французької революції Вольтера, Дідро, д’Аламбера, Грімма, Руссо [15, 76]. Геніальна потворність чи потворна геніальність Просвітниця, яка породила цю революцію, також неоднозначно подана в романі. Парфумера можна навіть уважати “жертвою” цієї епохи, маленькою людиною, позбавленою любові, продуктом того суспільства, у якому йому довелося зростати [14, 24–25]. Квазіісторична причетність Гренуя до життя Франції XVIII століття, з одного боку, створює видимість його приналежності до конкретного часопростору, а з другого – вказує на штучність образу, сприяє його пастишовості.

Стоячи поряд із такими “геніальними потворами”, як де Сад, Сен-Жюст, Фуше, Бонапарт, персонаж роману все ж не може дорівнятися до них у жорстокості та аморальності [17, 3]. Однак якщо інтерпретувати образ Гренуя як символ тоталітарного диктатора [6, 83], наприклад Гітлера [32, 75], то він перевершуватиме злочини своїх попередників-лиходіїв. Образ Гренуя співвідноситься в романі з образами диявола (у Гренуя немає свого запаху, і його всі бояться) та Бога [17, 146; 270–271], Орфея, Карлика Носа, малюка Цахеса, надлюдини Ф. Ніцше.

Образ Гренуя може бути витлумачений також як образ митця-маргінала, аутсайдера [16, 258; 5], письменника-романтика [30], митця ХХ століття [5, 78]. Дослідники навіть проводять паралель Гренуй-Зюскінд [6, 82], адже письменник, за словами Н. Білоцерківець, “одверто ідентифікується зі своїм героєм, компілюючи його методом із різних складових свій *Das Parfum* особливого чаруючого мистецького змісту” [6, 82]. Авторка порівнює одурманливу та зачаровувальну дію тексту роману П. Зюскінда на читача з ефектом від аромату, створеного Гренуєм [6, 81-82].

В естетиці (за Ч. Дженксом та Т. Д’аном) та літературі постмодернізму постає питання “подвійного кодування”. Текст кодований на рівні двох “великих кодових надсистем”. Це, по-перше, ті коди, про які казав Р. Барт і які присутні в будь-якому тексті як “слід” чогось “уже” “читаного, баченого, здійсненого, пережитого” [1, 32], а по-друге, “свідома настанова постмодерністської стилістики на іронічне зіставлення різноманітних літературних стилів, жанрових форм та художніх течій” [23, 205]. Таке розуміння “подвійного коду” перегукується з розумінням пастишу як зразка еkleктичного тексту, у котрому свідомо суміщено різноманітні тексти, їхні фрагменти та коди [див.: 19, 41–42]. Ч. Дженкс говорить, що архітектура постмодернізму “промовляє” як до фахівців, так і до своїх пересічних реципієнтів, отже, вона “водночас “професійно обґрунтована” та “популярна” (“загальнодоступна”). Учений пояснює, що “подвійне кодування [...] одночасно означає поєднання елітарного/масового та нового/старого” [31, 459], [13, 10] в одному творі архітектури. Про обов’язкову присутність рис елітарності та масовості в постмодерністській літературі [29, 120] та доступність постмодерністського доробку не лише його творцям та знавцям мистецтва (як це відбувається в модернізмі), а й звичайним реципієнтам висловився вслід за Дж. Бартом У. Еко. Отже, “подвійне кодування” постає певною стратегією комунікації відразу на кількох різних рівнях” художнього тексту [31, 460]. Виявлення рівнів (елітарного/високого та масового/низького) кодування постмодерністського тексту залежатиме від підготованості реципієнта й мети, з якою він читатиме цей твір.

Оскільки еkleктичний та гетерогенний текст-пастиш “Парфумів”, як і будь-який інший постмодерністський текст, “двічі кодований”, то рецептивний аспект його вивчення повсякчас опиняється на передньому плані (адже автор – активний реципієнт-перетворювач текстів попередників, а читач безпосередньо причетний до продукування нових смислів “давніх” текстів). Проте масова публіка сприймає роман П. Зюскінда як “Історію одного вбивці”¹, як специфічний детективний роман. Таке прочитання пов’язане не лише з епатажним образотворенням, а й із формуванням горизонту сподівань читача у сфері реклами, де видавці докладають усіх можливих зусиль для забезпечення продажу більшої кількості примірників книжок. Зокрема, в одному з анонсів покупцеві запропоновано придбати італійський роман Джорджіо Фалетті “Я вбиваю”. У короткій анотації вказано, що центр твору – “вбивця, який колекціонує чужі обличчя, персонаж, котрий із повним правом займе своє місце між доктором Ганнібалом Лектором із “Мовчання ягнят”² та великим Парфумером Патріка Зюскінда” [див.: 21]. Таке порівняння вже налаштовує потенційного читача роману на певний лад, пов’язуючи Гренуя з персонажем кінострічки “Мовчання ягнят”, та спрощує сприймання твору австрійського письменника.

Справді, постає питання: “Як же тлумачити роман про генія-парфумера, котрий убиває гарних дівчат та створює з їхніх ароматних аур аромат для самого себе, аби домогтися любові ближніх?”. Поряд із “масовим” прочитанням “Парфумів” існує можливість рецепції цього твору на інтелектуальному – “високому” рівні.

Роман П. Зюскінда надзвичайно цікавий не лише з огляду на гетерогенність його тексту та образів, а й із позицій вивчення запахів та пізнання людиною світу за допомогою нюху. Останній, на відміну від зору, поступово було витіснено на маргінеси людських чуттів. Як указують автори статті “Значення та влада запаху” [18], у сучасних науці та філософії (котрі спираються на погляди, закладені у XVIII–XIX століттях) панує переконання, що “зір превалює як чуття розуму та цивілізації, усе, що пов’язано зі сприйманням запахів, – ознака безумства та дикунства” [18, 46]. Ідеться про те, що в ході еволюції (на думку Ч. Дарвіна й З. Фрейда) “нюх відступив на задній план, а зір набув першорядного значення” [18, 46]. Люди ж, у котрих нюх розвинений краще, ніж усі інші чуття, вважаються сьогодні “або недостатньо розвиненими дикунками, дегенеративними маргіналами, або не зовсім нормальними психічно: збоченцями, безумцями чи ідіотами” [18, 46]. Автори статті мотивують успіх книги П. Зюскінда тим, що Гренуй – водночас і “ідіот”, і “збоченець”, а “популярність “Парфумів” пояснюється не лише незвичайним сюжетом та захопливою інтригою, а й (можливо, головню) тим, що в романі підтверджується переконливість наших улюблених ольфакторних стереотипів: маніяк, який винюхує свою жертву; запашна нещасна дівчина; небезпечний дикунський складник сприймання запахів” [18, 47].

Однак недоречно було би тлумачити образ Гренуя, беручи до уваги тільки таке примітивне розуміння нюху. Якщо розглядати “парфумерне мистецтво” Гренуя лише в буквальному сенсі (напівбожевільна, аморальна діяльність убивці-маніяка), то весь роман П. Зюскінда доведеться вмістити у прокрустове ложе його підзаголовка (“Історія одного вбивці”). А це означає – прочитати твір з огляду на функціонування конкретних етичних норм у суспільстві. Гренуй їх порушив, а тому мусить бути покараний (класична рама побудови детективного твору). Проте інтрига цього “квазідетективу” розгортається зовсім не навколо

¹ “Історія одного вбивці” – такий підзаголовок дав П. Зюскінд своєму роману “Парфуми”.

² Психологічний трилер, 1991 р., реж. Джонатан Демме.

злочинів Гренуя, його пошуків та викриття. Акцент робиться на його “творчості” та шляхах утілення його креативних планів. Хоча в романі П. Зюскінда й продемонстровано різноманітні аспекти функціонування запахів у культурі та суспільстві (емоційні, комунікативні, соціальні, сексуальні), проте запах та аромат набувають у контексті цього твору ще й метафоричного значення.

Парфумерне мистецтво Гренуя³ можна порівняти з літературою, адже в тексті роману багато згадок про те, що запахи для Жан-Батіста були своєрідними заміниками слів, а отже, склалися в певні ароматичні “тексти”. Варто визнати, що феноменальний нюх Гренуя – не просто одна з антропологічних характеристик цього персонажа. За допомогою свого носа він бачить світ, пізнає його і творить, презентує навколишню дійсність, користуючись самими лише запахами, оминаючи навіть слово. Ще з дитинства те, що не пахло, залишало Гренуя байдужим: “З назвами предметів, що не мали запаху, тобто з абстрактними поняттями, насамперед етичного та морального характеру, у нього було найбільше прикроців. Він ніяк не міг їх запам’ятати, плував і, вже навіть коли виріс, вживав неохоче й часто неправильно: право, совість, Бог, радість, відповідальність, покірність, вдячність і таке інше. Що це все означало, для нього завжди залишалося туманним” [17, 29].

Геніальний ніс давав Гренуєві змогу піднятися над звичайною мовою та глибше пізнати світ у тих його гранях, які ніколи не можуть бути змальовані словами: “Йому вже майже не вистачало буденної мови, щоб називати всі ті предмети, які він нагромаджував у собі як нюхові поняття” [17, 29]. Гренуй поступово винайшов власну мову запахів, котрою він із часом почав творити свої парфумерні шедеври.

Паралель запах-буква, запах-слово, складений запах-текст видається нам можливою, адже й у творі йдеться про впорядкування Гренуєм власної “абетки запахів”, яка виявилася багатшою за звичайну: “Десять, сто тисяч своєрідних окремих запахів назбирав і зберігав він і міг згадати їх не тільки тоді, коли відчував знову, – згадуючи ту чи іншу річ, він по-справжньому відчував її запах. Навіть більше того, він умів комбінувати їх у своїй уяві і в такий спосіб створювати запахи, яких насправді зовсім не існувало. Це було так, наче він мав величезний словник запахів власного винаходу, який давав йому змогу утворювати будь-яку кількість запашних речень” [17, 30]. У своїх снах та мріях Гренуй уклав навіть “бібліотеку запахів”: “Великий Гренуй” “зручно вмощувався на м’яких подушках, відкривав книжку і починав читати про запахи свого дитинства, про шкільні запахи, про запахи вулиць і закутків міста, про людські запахи” [17, 147–149].

На специфічні нюхово-мовні відношення в романі Зюскінда звернув увагу й Ганс Ріндісбахер, який порівнює процеси творення метафор та метонімії із методами “добування есенцій із природних матеріалів”: перегонкою, мацерацією тобто гарячим анфлеражем, промиванням та холодним анфлеражем [22, 96]. За Г. Ріндісбахером, перегонка “співвідноситься з лінгвістичною категорією метафори”, адже “її сенсом є отримання із суміші ароматичної есенції (тобто парадигматичної сутності) шляхом випаровування рідини та наступної її конденсації. Мацерація та анфлераж навпаки, є процесами передачі запахів твердим чи пастоподібним речовинам. Їм притаманний принцип дотику, тобто суміжності [...]. Промивання, тобто витяжка ароматичної есенції з помади (отриманої, у свою чергу, шляхом холодного чи гарячого анфлеражу) у спирт також являє собою метонімічний процес, але може доповнюватися перегонкою.

³ Звичайно, у сенсі своєї сконструйованості воно нагадує й інші види мистецтва (архітектуру, музику, театр, кіно), проте ми зважатимемо на зближення запаху та слова, закладене до тексту роману безпосередньо його автором.

У результаті поєднання обох типів парфумерних технологій виходить *essence absolue*, найчистіша есенція, ароматичний розчин найвищої концентрації” [22, 96].

Гренуй шляхом видобування та компонування запахів здійснює операції, котрі дають йому змогу творити метафорично-метонімічні композиції, а отже, “тексти” нових ароматів. Герой використовує запахи як матеріал для зображення навколишнього світу, вправляється в написанні літературних чи живописних замальовок, “створюючи з грайливим азартом ароматичні ландшафти, натюрморти та образи окремих предметів” [17, 211]. Тут він працює з простими запахами, окремими “словами”; здобуваючи аромати-аури дівчат і створюючи власний запах, Гренуй має справу зі складними “ароматами-текстами”.

В українському перекладі роману П. Зюскінда німецьке слово *das Geruch* має переважно відповідник “запах”, *der Duft* – “аромат”, *der Gestank* – “сморід”, “поганий дух”⁴. Кожне з цих слів несе певне смислове навантаження: “запах” здебільшого вживається для позначення різноманітних “примітивних” природних запахів, а також запаху людини; “аромат” – парфумерних композицій та ароматів дівчат, приємних запахів; “сморід” – різноманітних неприємних запахів, іноді людського запаху. Перебуваючи в маркіза де ля Тайяда-Еспінаса, Гренуй створює для себе “поганий сурогат” людського запаху (“*ein schlechtes Surrogat den Geruch der Menschen*”) [пор. 33, 190; 17, 172], “штучний запах” (“*der künstliche Geruch*”) людини [пор. 33, 205; 17, 185]. Слово “аромат” має яскраве експресивне забарвлення, позначаючи запахи, гідні захоплення; “запах” – більш нейтральна лексична одиниця, слово “парфуми” позначає складні парфумерні композиції, коливаючись між указівкою на такі запахи, які байдужі Гренуєві (парфуми Бальдіні), та корисні для нього, наприклад, людський запах-маска, створений ним. Цей парфум був досить специфічним, маючи “жахливу основу”, яка розповсюджувала “сморід”, та “шар олійно-свіжих ароматів”, що її маскував [17, 173–175]. З ароматів убитих дівчат Гренуй прагнув створити “ароматичну діадему” (“*ein Duftdiadem*”) – саме той парфум, появу котрого було задекларовано в назві роману.

Отже, запахи в романі П. Зюскінда постають не лише характеристикою зовнішнього світу чи засобом його пізнання за допомогою нюхового аналізатора. Процес компонування їх в аромати та парфуми (а особливо ті парфуми, які мали стати апофеозом слави Гренуя) перетворюється на розгорнуту метафору текстотворення. Художні пошуки Гренуя нагадують творчість митця-пастишера, котрий, керуючись “теорією селекції”⁵ [24, 262–263; 30, 2], компонує власні тексти, використовуючи найкращі риси текстів “чужих”.

Образ Гренуя постає також ілюстрацією психоаналітичної теорії З. Фрейда, що її кістяк забезпечив іще один рівень кодування тексту роману. У творі задіяні основні поняття психоаналізу (нарцисизм, Ерос, Танатос, фантазування, сублімація). Життя та діяльність Гренуя свідчать про його цілковите існування в царині своїх несвідомих бажань. Він так і не позбувся едіпового комплексу, постійно прагнучи стати “батьком”, Богом⁶. У Гренуя так і не розвинувся “Я-ідеал”, який би забезпечив його соціальними почуттями, властивими

⁴ Лише в декількох випадках перекладач “Парфумів” І. С. Фрідріх замінила слово “аромат” словом “запах” [пор., напр.: 34, 58; 17, 52].

⁵ Теорія селекції була поширена в малярстві Відродження та Нового часу. Вона полягала в доборі з дійсності чи доробку відомих митців найчудовіших елементів та створенні на їхній основі нових художніх витворів.

⁶ Водночас, прагнучи стати Богом, Гренуй постає митцем, котрий творить художній текст власного життя. Його образ набуває рис героя “мрій та романів”, котрий, за З. Фрейдом, “стоїть у центрі уваги” та, зрештою, є “Його Величністю Я”. До нього письменник, а в П. Зюскінда частково й сам Гренуй, привертає увагу читача, “охороняє за допомогою особливої вищої сили” [27, 113].

всім членам суспільства. За З. Фройдом, “Я-ідеал” має відповідати всім тим вимогам, що й “вищий первень у людині. Як замітник пристрасного потягу до батька воно містить у собі насіння, з якого виростили всі релігії. Міркування про власну обмеженість під час порівняння Я зі своїм ідеалом викликає те покірне, релігійне відчуття, що на нього спирається людина палкою віри. У ході подальшого розвитку роль батька переходить до вчителів та авторитетів; їхні заповіді й заборони зберігають свою силу в Я-ідеалі, здійснюючи, як сумління, моральну цензуру. Розбіжність між вимогами сумління та діями Я відчувається як почуття провини. Соціальні відчуття ґрунтуються на основі однакового Я-ідеалу” [26, 438]. Гренуєві ж були чужі поняття “совість”, “право”, “Бог”, “відповідальність”, “покірність”, “вдячність” [17, 29].

Героєві роману неприємне перебування серед людей, адже він живе, дослухаючись лише до своїх відчуттів, існуючи у внутрішньому світі, де немає витіснення бажань, немає законів, за якими живуть інші люди. З одного боку, Гренуй – аутсайдер та злочинець, котрий не поважає та не визнає приписів моралі, з другого – своєрідне втілення просвітницької ідеї “природної людини”⁷, зв’язку останньої із суспільством і залежності чи незалежності її здібностей від виховання та навколишнього середовища [див.: 10]. Гренуй володіє запахами, які колись уважалися “вродженими сутностями”, “індикаторами внутрішньої істини”, існувало навіть переконання, що “за допомогою нюху людина взаємодіяла швидше з внутрішньою сутністю, ніж із поверхневою видимістю, – на відміну від зору” [18, 48]. Такий природний потенціал визначає весь життєвий шлях Гренуя, котрий задихається у смердючих випарах цивілізації, не прагне збагачення, відкидає релігію (хоча й не керується розумом). Образ геніального парфумера репрезентує просвітницькі уявлення про місце кожної окремої людини в соціумі.

Символічною втечею в лоно матері (“Він лежав у найсамотнішій горі Франції, за п’ятдесят метрів під землею, як у своїй власній могилі. Ще ніколи в житті не почував він себе так безтурботно – хіба що в утробі матері” [17, 140–141]), позначеною пам’яттю про минуле (дитинство Гренуя), стає семирічне відлюдництво героя в печері на горі Плон-дю-Канталь. З. Фройд пояснює, що “серед психічного матеріалу прихованих думок зазвичай трапляються спогади про глибокі переживання – нерідко з раннього дитинства, котрі закарбувалися як ситуації здебільшого із зоровим змістом. Цей елемент прихованих думок, діючи нібито як кристалізаційний центр на концентрацію та розподіл матеріалу прихованих думок, чинить, де тільки можливо, визначальний вплив на формування сновидіння” [25, 328]. Оскільки у Гренуя домінує нюхове, а не зорове сприймання навколишнього світу, він позбувається спогадів про неприємні запахи свого життя, “контури” яких він “від самого народження закопував” до своєї “внутрішньої імперії” [17, 142]. Гренуй здійснював виверження “усіх огидних запахів”, а потім “на чисто виметеній території своєї душі, він зручно випростувався на весь зріст і поринав у солодкі мрії про вишукані аромати” [17, 143–144].

Сновидіння, побачені в печері, – це відображення несвідомих страхів та бажань Гренуя. Там він занурився в самого себе: “Ніщо його тут не відволікало, і він купався з невимовною насолодою у власному існуванні. Мов труп, лежав він у кам’яному склепі, майже бездиханний, майже не відчуваючи ударів свого

⁷ У другому розділі роману подано гіперболізоване протиставлення “природних” та набутих здібностей людини, коли іронічно оповідається про перебування Гренуя під протекцією Маркіза де ля Тайяда-Еспінаса та про його перетворення на “цілком нормальну людину”, у результаті якого Гренуй зрозумів, що “не голубиний бульйон і не вентиляційний фокус-покус зробили з нього нормальну людину, а лише кілька одержин, зачіска й ці маленькі косметичні хитрощі” [17, 166 – 167; 185].

серця – і в той же час жив таким інтенсивним і збоченьським життям, як ніхто інший у звичайному світі” [17, 142]. Сні-фантазії персонажа нагадують дитячі сновидіння, котрі, за З. Фройдом, порівняно зі снами дорослих постають зазвичай здійсненнями бажань, незадоволених упродовж дня, у цьому випадку – дитинства та юності Гренуя. Ці “сні-серед-білого дня-мрії” [27] –джерело натхнення героя. Створення аромату, який мав принести парфумеріві владу над людьми та любов, є певною сублимацією. Аромат став би компенсацією тих ніжних почуттів, яких бракувало йому протягом життя. Адже, за З. Фройдом, рушій фантазій і творчості – “невдоволені бажання”; щаслива людина, на відміну від “невдоволеної”, ніколи не фантазує [27, 111].

Звісна річ, залучення фрейдистських схем психічної діяльності та поведінки людини – лише один із засобів побудови тексту-пастишу на формальному та концептуальному рівнях роману “Парфуми”. Адже П. Зюскінд із таким самим успіхом залучає до творення образу геніального парфумера (більше чи менше переосмислюючи їх) філософські, соціальні, естетичні теорії та концепції Просвітництва (поняття “природної людини” та ін.), романтизму (проблема геніального та оригінального митця), модернізму (думка про недосконалість світу та здатність мистецтва змінити його; ідеї Ф. Ніцше про надлюдину та “волю до влади”, а отже, шляхи породження тоталітаризму), постмодернізму (пошуки митцем своєї ідентичності в умовах неможливості створити будь-який принципово новий твір).

Творчість парфумера-“некрофіла”⁸ Гренуя наштовхує й на роздуми про зв’язки між митцями різних генерацій та продовження пошуків відповіді на запитання про сумісність “генія та злочинства”, яке зринає в інтерпретаціях роману його дослідниками (О. Дарк, Д. Затонський та ін.). Ключем до розуміння діалектичної природи зв’язку “геній-злочинство” у творчості Гренуя міг би стати дещо видозмінений психоаналітичний підхід до літератури загалом, запропонований Г. Блумом. У його теорії про “страх впливу” йдеться про те, що кожне наступне покоління письменників боїться своїх сильних попередників – “сильних мерців”. За Г. Блумом, вони щоразу повертаються до живих письменників та “затмарюють” їхнє існування. Унаслідок цього оригінальний талановитий поет, відчуваючи “страх впливу” та дію “літературної традиції”, підсвідомо протестує проти “шанованих батьків” і “спотворює” їхній доробок. Він переглядає їхню спадщину й так перетворює її, що іноді здається, ніби не наступник наслідував своїх попередників, а попередники – його. Такою, на думку Г. Блума, була творчість Ейтса, Стівенса, Браунінга, Діккенса [9, 120].

Американський учений вважає, що уява може захистити письменника від “домінантної сили іншої уяви” [8, 193]. У печері на горі Плон-дю-Канталь Гренуй живе у власному світі, світі уяви, яка протистоїть уяві Творця світу. Гренуй бачить себе самого Богом, “незрівняним” Гренуєм, щоправда, у своїй “внутрішній імперії” запахів [17, 142]. “Тут ніщо не мало значення, окрім його волі, волі великого, прекрасного і незрівнянного Гренуя”, засівача ароматів, він тішився власними витворами: “І Великий Гренуй бачив, що це добре, дуже, дуже добре. І послав на землю вітер свого дихання” [17, 146]. Гренуй радів із того, що нібито створив “універсальний аромат на славу Його, Великого, Єдиного, Прекрасного Гренуя, котрий, сидячи на троні духмяної хмари, знову втягував у

⁸ Гренуй постає своєрідним “некрофілом”, який, прагнучи любові, використовує аромати вбитих ним дівчат. Н. Білоцерківець зауважує, наприклад, що “загадковий убивця юних красунь, добувач і привласнювач божественної аури краси (в образній системі Зюскінда – неповторного аромату, здатного викликати любов. Взагалі, наскрізна метафора запаху – геніальна індивідуальна знахідка цього великого компілятора) з погляду психіатрії є типовим виразником некрофільської орієнтації, що стає дедалі відчутнішою у психологічному кліматі планети” [6, 82]. Спираючись на спостереження Е. Фромма, дослідниця доводить доцільність такого погляду на образ Гренуя.

себе ці пахощі, і запах жертви тішив його. І він спускався з висоти, щоб багато разів поблагословити своє творіння, а творіння дякувало йому за це радощами, тріумфуванням та все новими вибухами чудових пахощів” [17, 146].

Гренуй komponує власні ароматичні тропи – метонімії та метафори з уже готових “слів” (запахів) та “текстів” (ароматів), створених природою, Богом. Згідно з термінологією Г. Блума, можна назвати Гренуя “поетом-читачем”. Учений пояснює, що “для того, аби стати сильним поетом, поет-читач починає з тропи, чи захисту, а це й є перечитування, чи, якщо можна так сказати, троп-як перечитування. Тлумачачи свого попередника, поет, як і будь-який сильний інтерпретатор, котрий прийшов услід та читає будь-якого з попередників, повинен *спотворювати* його своїм читанням. Таке викривлення може бути справді збоченим чи навіть зловмисним, проте воно може й не бути таким, та зазвичай воно зовсім не таке” [8, 193]. Гренуй захоплено “читає” аромат Лори Ріші, знаючи, що він стане вінцем створеної ним “ароматичної діадеми”. Гренуй спотворює “чужі” пахощі, прикладаючи їх до себе. Аромати дівчат, перетворившись на складники Гренуєвих парфумів, уже не репрезентують сутностей своїх колишніх власниць, а просто приховують ество Гренуя, постають означниками без означуваних, оманливою ауратичною маскою.

Гренуй побожно ставився до досконалого аромату Лори Ріші не тому, що він любив дівчинку; він любив її аромат [17, 217] – бездоганний “текст”, прагнучи припасувати його до себе. Гренуй свідомий своїх надзвичайних парфумерних здібностей, він знає, що йому вдасться скомпонувати щось виняткове завдяки неперевершеному смаку [17, 220]. Отже, Гренуй як сильний митець прагне подолати вплив Бога, але не помічає, що для цього йому доводиться користуватися тими запахами та ароматами, котрі належать Богові, а не йому. Тому творчість Гренуя можна схарактеризувати, спираючись на твердження Г. Блума про те, що “справжній винахідник знає, як *треба* позичати” [7, 17].

Здавалося б, ритуальна смерть Гренуя має довести його божественність, однак вона свідчить ще й про залежність генія парфумерного мистецтва від Богів – його попередників. Окрім очевидної паралелі з розчленуванням Орфея шаленими менадами, маємо ще й таку-собі буквально-натуралістичну Євхаристію. Отож, будучи генієм, Гренуй не може придумати нічого кардинально нового, повторюючи чужу ідею навіть у своїй специфічній смерті. Гренуй постає Сином свого нелюбого Батька⁹ – Бога, Едіпом, який ніколи не позбавиться антипатії до нього.

Не шануючи Бога, але відчуваючи в ньому свого справжнього суперника, Гренуй по-ніцшеанськи констатує: “Як усе-таки нікчемно пахнув цей Бог! Яким кумедно-примітивним ароматом наповнював він церкву. То ж навіть не справжній ладан димів у кадильницях! Це був поганій сурогат липового вугілля, кориці та селітри. Бог смердів. Бог був жалюгідною вонючкою. Його обдурювали, цього Бога, або ж він сам був дурисвітом, таким самим як Гренуй, тільки значно гіршим” [17, 180]¹⁰. Отже, Гренуй постає ефебом¹¹, котрий приходиться на зміну своєму попередникові, позбавляючи останнього “його божественності та себе – своєї власної. Хоч би якого смутку чи відчаю

⁹ З погляду психоаналізу З. Фрейда, Гренуй не подолав едіпового комплексу та залишився в його полоні.

¹⁰ Наведена цитата може натякати й на раціоналістично-просвітницьке відкидання церкви та релігії, проте, відчитуючи текст твору з огляду на особливості творчості Гренуя, ми цієї лінії тлумачення не розвиватимемо.

¹¹ “Юний громадянин країни поезії, чи ефеб, як назвали б його в Афінах, уже протиприродна та антитетична людина, і від самого початку своєї поетичної творчості він уже шукає те неможливе, що до нього шукав його попередник”, – пояснює Г. Блум [9, 14].

завдавав поетичний кеносис¹², ефеб дбає про те, аби м'яко постелити собі, а жорстко спати було б попереднику” [9, 77].

Спостереження Г. Блума дуже точно характеризує риси творчості будь-якого (романтичний геній, письменник реаліст, котрий не може уникнути “інтертекстуальності” (Р. Барт), модерніст-аутсайдер, який прагне змінити за допомогою своєї творчості світ [5]), а особливо постмодерністського, митця. Адже свідомо чи несвідомо письменники-постмодерністи постійно “вбивають” своїх попередників, перетлумачуючи їх у пастишах. Саме тут, на нашу думку, проступає назовні одна з можливих функцій пастишу – приховати “ворожість” сучасних митців до “батьків”, які, без сумніву, вже все давно сказали, все змалювали. Нащадкам залишається єдиний вихід – користуватися словами та текстами попередників задля написання власних творів, які, звісна річ, ніколи не зрівняються з “батьківськими”. Пастиш не сміється, не прагне оскаржити тексти попередників; адже довести свою зверхність та оригінальність сучасному письменникові не вдасться, йому випадає лише вдавати намагання створити щось нове, використовуючи забуте чи не забуте класичне (у широкому сенсі) “давнє”.

Тут вимальовується цікава паралель: образ Гренуя як митця, колекціонера прекрасних “чужих” ароматів, починає перегукуватися з образом митця-постмодерніста¹³. Останній не винен у тому, що живе в такий час, коли подивувати своїх читачів, глядачів чи слухачів чимось новим та досі не винайденим дуже важко, навіть неможливо! Він відчуває водночас свій креативний потенціал (“геніальність” Гренуя) і творчу неповноцінність (привласнення Гренуєм “чужих запахів-текстів”). Йому не залишається нічого іншого, крім компонування вже готових та сказаних слів у надії на те, що такі комбінації не скоро вичерпаються, адже їхня кількість скінченна, хоча й досить велика (порівняймо усвідомлення Гренуєм того, що чудесний аромат, виготовлений ним, колись закінчиться, не буде поряд і тих, кого він заради нього вбив. Тоді він уже не зможе впливати на людей) [17, 218–219].

Гренуй прагне визнання та любові, хоча пізніше, відчувши свою справжню внутрішню огидність, він розуміє, що вони йому неприємні. Жан-Батіст підноситься високо над людьми, уважаючи себе Богом, Творцем. Схоже письменник сьогодення (принаймні підсвідомо) шукає визнання, захоплення та “влади” над масами, відчуваючи водночас, що йому не вдасться стати безпрецедентним творцем, на відміну від “класиків” – своїх “мертвих” попередників. Він використовує “чужі” слова, речення, тексти, компонує власний текст, який стає його маскою. Гренуя “обожнює” юрба, бо він як “геніальний компілятор” симулює ефект справжньої оригінальності. Отже, образ Гренуя – це ще й образ митця-реципієнта, митця-пастишера, який спонукає читачів роману “Парфуми” тлумачити його суперечливий текст, угадувати в ньому “сильних мерців”. Компонуючи текст-пастиш, письменник мусить (не становить винятку й П. Зюскінд) використовувати легко впізнавані та відомі тексти – так йому вдається наповнити свій текст “аурами” поважаних попередників. Гренуй “прагнув аромату конкретних людей: тих надзвичайно

¹² Г. Блум запозичив слово “кеносис” у св. Павла, “у посланні якого воно означало самоприниження, чи самоспорожнення, Ісуса, котрий приймав зведення божественного до людського. Пізніший поет, очевидно, позбуваючись свого власного осяння, своєї вигаданої божественності, принижується так, наче він і не поет, проте це послаблення співвідноситься з послабленням вірша попередника, завдяки чому одночасно знищується попередник, і спорожнення пізнішого вірша виявляється зовсім не таким абсолютним” [9, 19].

¹³ І. Гоестрей також помічає, що Гренуєві вбивства є “алегорією “страху впливу”, який відчуває митець” [30, 101]. На її думку, П. Зюскінд за допомогою образу Гренуя та шляхом стилізації тексту свого роману під текст XVIII століття демонструє абсурдність романтичного ідеалу митця-генія.

рідкісних особистостей, що надихали на любов. Вони стали його жертвами” [17, 215]. Класики ж стають “офірами” постмодерністів.

У сучасній масовій літературі “колекціонування” чужих “запахів” (тобто текстів) не конче мусить демонструвати одіозно-обожнювальне ставлення до зробленого попередником. Не маючи власного аромату, власної аури, письменник паразитує на “чужих” текстах, водночас захоплюючись ними й деконструюючи їх, часто не на користь ані використовуваним творам, ані собі самому. Читач такого письменника-ремісника, утішаючись оманливим “ароматом”, скомпонованим з ароматів “чужих”, часто нагадує батька Лори Ріші. Адже він, як проникливий критик, убачає у скоєних Гренуєм убивства єдину мету – намагання скомпонувати новий “текст” із “чужих” ароматів: “Злочинець відкрив йому очі. Мав витончений смак. І мав систему. Мало того, що всі вбивства було виконано акуратно, сам вибір жертв свідчив про тонкий розрахунок. [...] вбивця здавався йому не деструктивною силою, а старанним колекціонером. Якщо уявити собі всі жертви не окремими індивідами, а частинами якогось вищого принципу, що зливаються своїми певними рисами в одне ціле, то має виникнути складна мозаїчна панорама, картина краси, і чари, які вона випромінюватиме, будуть вже не людськими, а божественними” [17, 231]. Подібно й постмодерністські тексти, що в них переважає інтелектуальний (елітарний), а не масовий складник, написані з “повагою” (чи навіть квазі-повагою) до автора-попередника та до свого претексту (наприклад, романи Дж. Барнса, М. Павича, У. Еко, К. Рансмайра, А. Бітова, Дж. Фаулза), нагадують примхливі букети та самодостатні парфумерні композиції, сконструйовані з “чужих” ароматів. Упізнавання кожного компонента такого тексту приносить читачеві естетичне задоволення, стимулює його пошукову й творчу активність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. S/Z. – М., 1994. – 303 с.
2. Бербенець Л. Пастиш (постмодерна видозміна) // *Зарубіжна література*. – 2007. – № 1. – С. 27–29.
3. Бербенець Л. Пастиш як спосіб переписування класики у літературі постмодернізму // *Зарубіжна література*. – 2007. – № 6. – С. 44–49; № 12. – С. 48–51.
4. Бербенець Л. Текст-пастиш у творчості Ю. Андруховича // *Слово і Час*. – 2007. – № 2. – С. 49–59.
5. Бігун Б. Митець і його творіння за постмодерністської доби // *Всесвітня література в сер. навч. закл. України*. – 2002. – № 5–6. – С. 75–81.
6. Білоцерківець Н. Геніальна компіляція // *Всесвітня література в сер. навч. закл. України*. – 2002. – № 5–6. – С. 81–83.
7. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. – К., 2007. – 270 с.
8. Блум Г. Карта перечитывання // *Страх впливння. Карта перечитывання*. – Екатеринбург, 1998. – С. 133–352.
9. Блум Г. Страх впливння // *Страх впливння. Карта перечитывання*. – Екатеринбург, 1998. – С. 7–132.
10. Ваховський Л. Філософія виховання західної цивілізації в епоху просвітництва: автореф. дис. д-ра педагог. наук: 13.00.01 / Харківський держ. педагогічний ун-т ім. Г.С.Сковороди. – Харків, 2002. – 40 с.
11. Волощук Є. Створити досконалий аромат: метод. рекомендації до проведення уроку за романом “Запах” П. Зюскинда // *Всесвітня література в сер. навч. закл. України*. – 2003. – № 4. – С. 54–59.
12. Дарк О. “Художник и его натурщицы (О романах “Коллекционер” Дж. Фаулза и “Парфюмер” П. Зюскинда) // *Литературное обозрение*. – 1993. – № 7–8. – С. 70–74.
13. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. – М., 1985. – 136 с.
14. Дітькова С. Запахи краси або життя і смерть геніальної бактерії // *Всесвітня література та культура в навч. закл. України*. – 2003. – № 12. – С. 21–27.
15. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков; М., 2000. – 256 с.
16. Зверев А. Преступления страсти: вариант Зюскинда // *Иностранная литература*. – 2001. – № 7. – С. 256–262.
17. Зюскинд П. Парфуми: Історія одного вбивці. – Харків, 2006. – 287 с.
18. Классен К., Хоувз Д., Синнотт Э. Значение и власть запаха // *Ароматы и запахи в культуре: Книга 1*. – М., 2003. – С. 41–49.
19. Коваль М. Гра в романі і гра в роман. – Львів, 2000. – 121 с.

20. *Нев'ярович Н.* Парфумерна композиція з життя і мистецтва // *Всесвітня література в сер. навч. закл. України.* – 2004. – № 7. – С. 17–19.
21. *Оруэлл Дж.* Скотское хозяйство. – СПб., 2005. – 192 с.
22. *Риндисбахер Х.* От запаха к слову: моделирование значений в романе Патрика Зюскинда “Парфюмер” // *НЛО.* – 2000. – № 43. – С. 86–101.
23. *Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник.* – М., 1996. – 258 с.
24. *Татаркевич В.* Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. Переживання. – К., 2001. – 368 с.
25. *Фрейд З.* О сновидении // *Психология бессознательного: Сб. произведений.* – М., 1989. – С. 310–343.
26. *Фрейд З.* Я и Оно // *Психология бессознательного: Сб. произведений.* – М., 1989. – С. 425–439.
27. *Фрейд З.* Поет і фантазування // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 2001. – С. 109–116.
28. *Чертенко О.* Мандри руйнами штукарського храму. Огляд творчості Патрика Зюскинда // *Всесвітня література в сер. навч. закл. України.* – 2002. – № 5–6. – С. 84–86.
29. *Эко У.* Заметки на полях “Имени розы” // *Всесвітня література в сер. навч. закл. України.* – 2002. – № 5. – С. 112–120.
30. *Hoesterey I.* Pastiche: Cultural memory in art, film, literature. – Indiana, 2001. – 139 p.
31. *Jenks C.* Death of Modern Architecture // *From Modernism to Postmodernism: An Anthology.* – Malden, Mass; Oxford, 2003. – P. 457–464.
32. *Pokern U.* Der Kritiker als Zirkul(sation)sagent: Literaturkritik am Beispiel von Patrick Suskinds “Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders” // *Text + Kritik.* – 1988. – Heft 100. – S. 70–76.
33. *Ryan J.* Pastiche and Postmoderne. Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* / Judith Ryan // *Spätmoderne und Postmoderne.* – Frankfurt am Main, 1991. – S. 91–103.
34. *Süskind P.* Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. – Zürich, 1985. – 320 s.

Світлана Хопта

РЕФЛЕКТИВНІ ДІАЛОГИ АДИТИВНОЇ ОСОБИСТОСТІ В ДИСКУРСІ ЮРІЯ ІЗДРИКА (на матеріалі романів “Воцек” та “Подвійний Леон”)

У статті здійснено екзистенційний аналіз психології героїв Юрія Іздрика крізь призму феноменології Е. Гуссерля. Виявлено та зіставлено різні форми нарації у сфері фабульно-сюжетних мотивів любові.

Ключові слова: екзистенційна проблематика, екзистенційна парадигма, екзистенційний вакуум, феноменологія опису, рефлексивні діалоги, адитивна особистість, постмодерна чуттєвість, постмодерна тактика.

Svitlana Khopta. Reflective dialogues of additive individualities in Yuriy Izdryk's discourse (On the basis of the novels “Wozzek” and “The Double Leon”)

The paper explores the possibilities of existential analysis of the main characters' psychology in Yuriy Izdryk's work. Guided by E. Husserl's phenomenology, we single out and compare different forms of narration produced by the motif of love.

Key words: existential problems, existential paradigm, existential vacuum, phenomenological description, reflective dialogues, additive individuality, postmodernist sensuality, postmodernist tactics.

Привілеювання екзистенційно-рефлексивної сугестії в сучасній українській літературі пояснюється “терапевтичною ініціативою” постмодерністської тактики, яка виражається через трансгресування мови “гранд-наративів”, що й дає змогу філософсько-психологічній рефлексії в літературному творі “розгортатися не однолінійно, у межах єдиної форми існування в культурі, а в усьому спектрі можливих форм, які простягаються від сократівсько-платонічного філософування за допомогою ейдосів через ніцшеанське “філософування молотом” [9, 11] і аж до екзистенціальних концепцій постмодерністської