



**Києвознавчі
читання**

**ОБРАЗ МІСТА В КОНТЕКСТІ
ІСТОРІЇ, ФІЛОСОФІЇ, КУЛЬТУРИ**

**Інститут філософії імені Г.С. Сковороди
НАН України**

***ОБРАЗ МІСТА В КОНТЕКСТІ
ІСТОРІЇ, ФІЛОСОФІЇ, КУЛЬТУРИ***

Києвознавчі читання

**Видавець
Київ - ПАРАПАН - 2005**

ББК 87.3(4Укр-Кие)

023

*Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту філософії
імені Г. С. Сковороди Національної академії наук України
(протокол № 7 від 31.05.2005 р.).*

Редакційна колегія:

д-р філос. наук *Вілен Горський*; д-р філос. наук *Михайло Громов*; д-р філос. наук *Володимир Кізіма*; д-р філос. наук *Сергій Кримський*; д-р філос. наук *Віктор Малахів*; д-р філос. наук *Гри-на Маяковська*; д-р філос. наук *Юрій Пауленко*; д-р філос. наук *Мирослав Попович* (відп. редактор); канд. філос. наук *Сергій Пролесв*; канд. філос. наук *Тетяна Суходуб*.

Рецензенти: д-р філос. наук *І.А. Бондарчук*;

д-р філос. наук *В.А. Рижко*;

д-р філос. наук *В. В. Лях*.

023 Образ міста в контексті історії, філософії, культури:

Киевознавчі читання. - К.: ПАРАПАН, 2005. - 200 с.

ISBN 966-8210-33-6

Збірник наукових праць, підготовлений на основі матеріалів Міжнародних Києвознавчих читань 2004 р., являє собою спробу міждисциплінарного висвітлення киевознавчої проблематики. Представлені у ньому статті різнобічно окреслюють неповторний образ Києва як культурно-історичного феномена, важливого східноєвропейського духовного центру та своєрідної людської спільноти. Магістральна тема Києва об'єднує авторів збірника - істориків, філософів, філологів, представників інших гуманітарних дисциплін. "Надзавданням" книги є намір привернути увагу до проблематики Міста як особливої реальності людського буття, визначити можливості її збереження за нинішньої доби.

Видання адресовано дослідникам міської культури, філософам, історикам, культурологам, архітекторам, усім, хто цікавиться історією та сучасною долею Києва.

ББК 87.3(4Укр-4Кие)

Видано коштом Благодійної організації

Центр практичної філософії

Президент А.В. Толстоу́хов

© Центр практичної філософії, 2005

© Інститут філософії імені Г.С. Сковороди
НАН України, 2005

© Видавець ПАРАПАН, 2005

ISBN 966-8210-33-6

**ОЛЬФАКТОРИАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ГОРОДА
В РОМАНЕ П. ЗЮСКИНДА “ПАРФЮМЕР”:
КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ**

Город как объект, требующий серьезного изучения, приходит в зарубежную литературу сравнительно недавно, примерно с середины XVIII в. Противопоставление суетного города, полного соблазнов, и деревни, приюта тонко чувствующей души и муз, в той или иной пропорции встречается у Вольтера, Руссо, Филдинга, Смоллетта, Шеридана и др. Качественно новый этап в освоении городской тематики начинается с эпохи романтизма. Город романтиков полон дьявольских наваждений и очарований, подстерегающих одиноких мечтателей. Примерно в середине XIX в. появляется даже особый тип гуляющего по городу молодого человека, фланера, который не только зорко подмечает детали городского быта, но и сам иногда не прочь оказаться в центре внимания¹. Такой город, как правило, представлен оптическим планом изображения, это город увиденный, обозримый, порой – услышанный. Визуальный ряд при этом обычно представлен экспрессивными характеристиками цвета и его оттенков (серый, желтый, мертвенный, грязный, тусклый и т.д.) и формы (угловатость, изломанность, асимметричность или безжизненная правильность и проч.). Форма и цвет здесь не радуют глаз, а звуки раздражающе отзываются на слухе: город скрежещет, грохочет, шумит, кричит, визжит. Запаховая (ольфакториальная) палитра города довольно бедна, в ней преобладают самые общие определения. Визуальные, звуковые и ольфакториальные ряды и в аксиологическом плане обозначены довольно однотипно. Все негативы сопровождают “нищету” и “бедность” (мрак, грязь, угловатость, запах зловонный, душный, смрадный и т. д.), а позитивы (свет, чистота, спрямленные линии, гармоничность, благоухание) связаны с “богатством” / “пышностью”². Да и сами сопоставления “центр – периферия” у представителей различных национальных школ приобретают вполне узнаваемый социальный и нравственный оттенок. Так, диккенсовский окраинный Лондон с его небольшими милыми коттеджами, увитыми цветами и плющом, намного теплее, душевнее, человечнее центральной “каменной” части, с которой наиболее созвучна тема “холода”.

Патрик Зюскинд, представитель немецкого постмодернистского романа, актуализирует в изображении города ольфакториальный (запаховый)

подход. Предтечей “запаховой поэзии” считается итальянец Л. Магалотти (1637–1712). Уместно напомнить, справедливости ради, что ольфакторный аспект присутствует не только в литературных, но и в общекультурных явлениях – поношениях, оскорбительных дебатах, фастнахтшпилях. Но чаще всего запах здесь только поименован, назван, обозначен как культурологический код, устойчивая характеристика предмета / объекта: райские сады пахнут лилиями, розами и гиацинтами (в дальнейшем также в “Потерянном рае” Дж. Мильтона и “Вознесении Ганнеле” Г. Гауптмана), ад пахнет серой, а запаховый эквивалент брэнности – тлен. В низкой поэзии весьма распространено называние “непристойных” запахов как уничижительных по отношению к оппонентам – язычникам или просто недругам³. У Зюскинда же запах становится героем и главным композиционным элементом, организующим пространство, выходит на уровень философской проблематики.

Роман П. Зюскинда “Парфюмер. История одного убийцы” (“Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders”; второе переводное название – “Аромат”) появился в 1985 г., после выхода нашумевшего исследования А. Корбина “Pesthauch und Blütenduft” (“Дыхание чумы и цветочный аромат”), где рассматривались вопросы эволюции европейских представлений о гигиене, в том числе дезодорации. В качестве ближайших литературных предшественников Зюскинда обычно называют Ш. Бодлера (циклы “Парижские картины” и “Сплин и идеал”) и Ж.К. Гюисманса (роман “Наоборот”). Вместе с тем нельзя не отметить, что ольфакториальность у Бодлера касается по преимуществу изображения мира экзотического,пряного, буйного, но топографически крайне неопределенного. Запах волос любимой навеваает грезы о некоем “*ленивом острове*” или “*счастливых странах*” (“Экзотический аромат”). В стихотворении “Волосы” аромат женских волос воскрешает в памяти поэта “*негу Азии томной и Африки зной*”. Это даже не страны, но упоминание материков, причем в самых общих чертах:

Я лечу в те края, где от зноя безмолвны

Люди, полные соков, где жгут небеса;

Пусть меня унесут эти косы, как волны!..

Зюскинд в своем романе идет много дальше. Главным героем становится у него аромат, а главным персонажем – человек с потрясающе тонким обонянием, гениальный парфюмер и убийца Жан-Батист Гренуй. События, изображенные в произведении, относятся к середине XVIII в. и происходят в Париже и Грасе задолго до Французской революции. Одна из первых страниц романа – своего рода запаховая прелюдия к гигиеническому статусу Европы того времени: “*В городах... стояла вонь, почти*

невообразимая для нас, современных людей. Улицы воняли навозом, дворы воняли мочой, лестницы воняли гнилым деревом и крысиным пометом, кухни – скверным углем и бараньим салом; непроветренные гостиные воняли слежавшейся пылью, спальни – грязными простынями, влажными перинами и остро-сладкими испарениями ночных горшков. Из каминов несло серой, из дублен – едкими щелочами, со скотобоен – выпущенной кровью. Люди воняли потом и нестиранным платьем; изо рта у них пахло гнившими зубами, из животов – луковым соком, а их тела, когда они начинали стареть, начинали пахнуть старым сыром, и кислым молоком, и болезненными опухолями. Воняли реки, воняли площади, воняли церкви, воняло под мостами и во дворцах. Воняли крестьяне и священники, подмастерья и жены мастеров, воняло все дворянское сословие, вонял даже сам король – он вонял, как хищный зверь, а королева – как старая коза, зимой и летом. Ибо в восемнадцатом столетии еще не была поставлена преграда разлагающей активности бактерий, а потому всякая человеческая деятельность, как созидательная, так и разрушительная, всякое проявление зарождающейся или погибающей жизни сопровождалось вонью” (здесь и далее – пер. Э.В. Венгеровой)⁴. Так вводится центральная тема романа, тема запаха европейских городов, а затем – и города Парижа, где родился Жан-Батист Гренуй. Он был рожден прямо на рынке, среди смрада рыбьих голов, и остался жить случайно. Его мать, уже умертвившая до этого четверых незаконнорожденных детей, пыталась избавиться и от Гренуя, но младенец криком выдал ее. Детоубийцу повесили на Гревской площади, а младенца отдали на воспитание кормилице с улицы Сен-Дени (Святого Дионисия). Отметим, что рождение будущего “гениального чудовища”, а также его отрочество проходят на правом (северном) берегу реки Сены, которая словно делит пополам карту Парижа. Именно здесь отмечается огромная для романного городского пространства концентрация названий улиц, кварталов, предместий, а также церквей и монастырей, начинающихся на Сен- или Сент- (Saint), что означает “святой”. Это улица и предместье Сент-Антуан и Сент-Оноре, улица Сен-Мартен, на которой расположился монастырь Сен-Мерри, улица Сен-Дени, где, как уже говорилось выше, жила первая кормилица Гренуя, квартал Сен-Жак-де-ля-Бушри, церковь Св. Евстахия. Многие улицы выходят к церквям или монастырям с иными названиями, что, однако, не влияет на формирование особой благостной атмосферы в этой части города: улица Шаронн выходит к монастырю Магдалины, здесь же встречаем монастырь Жен Мироносиц, приходскую школу при Нотр-Дам-де-Бон-Секур. И все же, несмотря на, казалось бы, отмеченность данного топоса свыше, это никак не отражается на нравственном созревании Гренуя.

Река Сена становится неким водоразделом в жизни героя. На правобережье он кочует от кормилицы к кормилице, попадает в пансион к мадам Гайяр. Здесь он зарабатывает себе репутацию исполнительного придурковатого малого, так как косноязычен и не умеет выражать мысли. Но здесь же, бродяжничая и коллекционируя городские уличные запахи, он приобретает бесценный опыт ольфакториального языка, перед которым тускнеет самая богатая человеческая речь, приобретает особый, запаховый, опыт познания мира. Так в роман вводится ольфакториальный коммуникативный код, который, как всякий код, всегда тесно сопряжен с ассоциативно-коннотативными полями. И если ассоциативное поле размыкает интертекстуальную перспективу, то коннотативное продуцирует определенный пласт идей (ср. с мнением современного американского семиотика Дж. Дили, который воспринимает код как некую идею, осознаваемую индивидуально-внутренним началом и внешним человеческим миром: “Идея для Innenwelt є тим самим, що код для питомого людського „Umwelt“”⁵). Иными словами, код словно “обналичивает” идеаторный план, переводит его из спекулятивного уровня в актуальный: “...код впровадити і спрямовує відношення між об’єктами у публічно доступний спосіб”⁶). По Зюскинду, запах становится своего рода нравственной визитной карточкой и человечества, собранного в городах и других населенных пунктах, и каждого человека в отдельности. Дурной запах (“der Gestank”, “вонь” в транскрипции Гренуя) выдает отныне нравственную грязь, мерзость души и “леность сердца” (Я. Вассерман), грубость нравов. Такая постановка вопроса выводит на поверхность тему онтологического порядка: что есть добро, зло, красота.

Подросткового Гренуя сначала отправляют в ученичество к дубильщику кож, затем он постигает премудрости парфюмерного дела у Бальдини. Обнаружив полное отсутствие собственного запаха, он принимает решение обрести его искусственным путем, создав запах на основе девичьего аромата, ибо тот внушает людям любовь. При этом Гренуя вовсе не нужна любовь окружающих потому, что он недополучил ее в детстве. Он хочет господствовать над людьми, но одновременно страстно желает, чтобы его оценили как мастера, создателя империи запахов.

Его физиологическое созревание неотделимо от профессионального становления, что связано с наращиванием ольфакториальных впечатлений и их классификацией. Воспитательница, мадам Гайяр, преисполнилась чувства страха перед Гренуем, так как создавалось впечатление, будто он “видит носом”. Он находит по запаху деньги, чует приближение к дому посетителей и т.д. Стремление расширить свою обонятельную коллекцию выводит Гренуя за пределы Сент-Антуанского предместья, за пределы

правобережного Парижа, разделенного, как говорилось выше, почти пополам Сеной. В один из сентябрьских вечеров, который был отмечен фейерверком по случаю очередной годовщины восшествия короля на престол, Гренуй оказался на правом берегу Сены, близ Королевского моста. Сквозь вонь “серы, масла и селитры”, которая сопровождала фейерверк, он расслышал в воздухе обрывок нежного запаха. Гренуй идет на запах практически во мраке, ведомый исключительно идеальным обонянием. Он пересекает Королевский мост, расталкивая локтями праздничную толпу, перебирается на набережную Малакэ (то есть на левый берег, неподалеку от Лувра), идет по запаху вдоль улицы Сены (также левобережье) и, наконец, ныряет в один из переулков и сворачивает направо, на улочку Марэ. Улица Марэ (Rue de Maugais) была одним из самых грязных мест в Париже XVIII в. В одном из переводов “Сна Даламбера” Д. Дидро, сделанном П.С. Поповым, название раскрывается семантически – “Марэ” дословно означает “Болота”: *“Половина двенадцатого, – говорит доктор Борде, – и мне пора на консультацию на Болоте”*⁷. Правда, здесь речь идет о респектабельном аристократическом квартале, который находится на правобережье, но это дела не меняет: “Марэ” – “болото”. Попутно заметим, что весь ход беседы доктора Борде, мадемуазель Леспинас и Даламбера выдержан в духе просветительского логицизма и так или иначе возвращается к теме гениальности и нравственности и различным видам чувствительности. Здесь обсуждается также стремление личности властвовать над собой или, напротив, следовать “импульсам желания”. Таким образом, в коммуникативном плане преступление на улице Марэ (“Парфюмер”) контекстуально и концептуально связано с философским полилогом сочинения Дидро “Сон Даламбера” и, являясь, по сути, экстраполяцией просветительских взглядов, становится очередным опровержением позитивистской парадигмы*. На улочке Марэ, в скопище вони и грязи, возникает крошечный ольфакториальный локус, где царствует неповторимый аромат, перед профессиональным определением которого Гренуй оказывается полностью беспомощным: *“Он поймал его. Теперь он его не*

* Два сочинения Д. Дидро стали, на наш взгляд, определяющими для становления философского и художественного мира П. Зюскинда. Первое – “Разговор Даламбера с Дидро”, где, с поправками на оригинальный замысел немецкого писателя, “свернута” фабула рождения и творческого становления Гренуя⁸. Второе – “Сон Даламбера”⁹, в котором некий Жан-Батист Массе становится своего рода живым пособием по патологической анатомии (“уродливое существо”). Герой романа Зюскинда не только патологически уродлив, но и безнравственен, отчего его гениальность приобретает зловещий оттенок.

упустит. Аромат, словно лента, спускался по улице Сены, неповторимый и отчетливый, но все такой же нежный и очень тонкий. Гренуй почувствовал, как бьется его сердце, и понял, что бьется оно не от напряжения бега, а от вдруг возникшей беспомощности перед присутствием этого запаха. Он попытался вспомнить что-нибудь похожее, сравнимое с ним, но все сравнения не годились. В этом запахе была свежесть; но не свежесть лиметты или померанцев, не свежесть мирры, или коричного листа, или кудрявой мяты, или березового сока, или камфары, или сосновых иголок, не свежесть майского дождя, или морозного ветра, или родниковой воды... И одновременно он источал тепло; но не так, как бергамот, кипарис или мускус, не как жасмин и нарцисс, не как розовое дерево и не как ирис... В этом запахе сливалось и то и другое, летучее и тяжелое, но они не просто смешивались, а были чем-то единым и к тому же небольшим и слабым и в то же время прочным и крепким, как кусок тонкого переливчатого шелка... Но нет, это было не как шелк, а как медовой сладости молоко, в котором растворяется пирожное, – но тогда одно с другим не вязалось при всем желании: молоко и шелк! Какой-то непостижимый аромат, неопишуемый, он не помещался никуда, собственно, его вообще не должно было быть. И все-таки он был – в самой великопленной неоспоримости”¹⁰.

Гренуя поражает тот факт, что этот дивный запах исходит от человека (который обычно, по наблюдению героя, пахнет дурно), а именно от девушки. Он видит ее в ночном дворике, в островке неверного света свечи. Девушка чистит сливы. Ей лет тринадцать или четырнадцать, не более – тот возраст, когда полудевочку-полудевушку сравнивают с бутонем, возраст шекспировской Джульетты. Гренуя же, родившемуся в 1738 году, должно быть около пятнадцати – возраст Ромео*. На семиотическом уровне читатель сталкивается с инициационным процессом: Гренуй пересекает Сену, на которой есть известный всему миру небольшой остров под названием Сите – именно на нем стоит знаменитая Нотр-Дам, – и попадает в островок света вечернего дворика на Rue de Marais, где чистит сливы-мирабели рыжеволосая и зеленоглазая безымянная девочка. Эта встреча совершает ольфакториальный переворот в ощущениях героя. Ав-

* Автор ни разу не упоминает об этом, и кажется, что шекспировскую аллюзию он даже нарочито прячет. Тем не менее и возраст героев, и ночное “свиданье”, и душевное смятение Гренуя, его поистине любовная горячка (“...действительно страдало его сердце”) – все это свидетельствует о пастише на шекспировскую тему. Об обонянии, точнее, обнюхивании и убийстве как эквивалентах любовного соития см. также¹¹.

тор виртуозно работает со словом, вокруг которого буквально на читательских глазах возникает суггестивная аура. Из семантически значимого консонантного гнезда MR рождается очевидная парабола: Нотр-Дам – Богоматерь – Дева Мария – улица Марэ (Marais) – мирабель. Отметим, что мирабель – не только сорт слив, выведенный во Франции, но и женское имя с сакральным созначением: Миррабелла, буквально – “прекрасный мирт”. В романской католической традиции встречается и другое сочетание: Мария-Миррабелла. Имя пречистой Девы Марии анаграммно закодировано и в названии улицы Марэ (Marais). Известно также, что и мирт, и сам плод сливы – вегетативные эмблематы непорочности Богоматери. Таким образом, безмянность рыжеволосой девушки, источающей “дивный аромат”, становится коммуникативной ловушкой для непосвященного читателя*. И свет свечи, и плоды мирабели, и настойчивое варьирование в рядоположных образах смысловнесущего MR – все это свидетельствует в пользу того, что девушка соотносится с вечным образом Марии, а дивный аромат есть богородичный свет, любовь, чистота и невинность. Именно этого недостает человеческому большинству, шире – обществу. Ольфакториальная карта Парижа в представлении Гренуя обогащается отныне новым *внепространственным* локусом, где царит аромат чистоты.

Встреча Ромео-Гренуя и Джульетты-незнакомки завершается трагически. Безотчетно испугавшись, она обернется, и Гренуй задушит ее. И все же переход Гренуя на левый берег Сены открывает новую страницу в его профессиональной и творческой жизни. На правый берег, в конуру подмастерья, после убийства возвращается совсем иной Гренуй: теперь он знает, ради чего надо жить – ради того, чтобы творить запахи.

Запах создает в романном мире параллельную топографию, расширяя городское пространство. Топос правобережья представлен буйством обвальных, недифференцированных запахов, от бытового привычного зловония до приносимых ветром запахов моря, рыбы, кож, пеньковых канатов и даже отдаленных цветущих полей. После встречи с “дивным арома-

* Мотив чистоты усиливают и ветхозаветные аллюзии. Обонятельный портрет девушки выполнен в тех же стилевых и образных формах, что и портрет Суламиты из ветхозаветной Песни Песней: “Ее пот благоухал, как свежий морской ветер, волосы – как ореховое масло, чресла – как букет водяных лилий, кожа – как абрикосовый цвет...”¹². Ср. в Песне Песней: “Живот твой – круглая чаша, в которой не исощается ароматное вино; чрево твоё – ворох пшеницы, обставленный лилиями” (П.П.,7:4). В оригинале романа даже перекликается “Nußöl” (“ореховое масло”) с библейским “Nußgarten” (“ореховый сад”, куда сходит Суламита “посмотреть на зелень долины”) (П.П.,6:11)¹³.

том”, соотносимым с чистотой самого рафинированного, спекулятивного плана, чистотой-концептом, становится понятно, что автором учитывается программное стихотворение Ш. Бодлера “Соответствия”. Его финал содржит следующие строки:

*Есть запах чистоты. Он зелен точно сад.
Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен.
Другие – царственны, в них роскошь и разврат,
Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен, –
Так мускус и бензой, так нард и фимиам
Восторг ума и чувств дают изведать нам.
(Пер. В. Левика)¹⁴*

Ольфакториальный треугольник в романе Зюскинда дублирует ценностную систему бодлеровского сонета. “Нижний”, “тяжелый” мир запахов правобережного топоса покоится на двух локусах – парфюмерной лавки (“мускус и бензой”) и церкви (“nard и фимиам”). В лавке Бальдини посетители теряют сознание от невиданной концентрации разнородных пахучих веществ. В церквях и монастырях стоит приторный запах ладана. И все это перекрывается чистой и высокой нотой запаха безымянной девушки с улицы Марэ: чистота не нуждается в ольфакториальном камуфляже.

Вектор сюжетобразующего романного движения Гренуя указывает на постепенное “полевание”. С правого берега герой перемещается сперва к срединному топосу, к острову Сите и Собору Парижской Богородицы (“сердцу Парижа”). Затем он перейдет реку и окажется на левом берегу, где испытает ольфакториальный экстаз сродни любовному, где встреча с “божественным ароматом” перевернет его жизнь. Такое движение влево может быть соотнесено и с образом сердца, которое также находится слева. Кордоцентричность “Божественного Аромата” подчеркивается всякий раз, когда герой сталкивается с ним. Сердце Гренуя, хладнокровно убивающего свою очередную жертву, все же начинает бешено колотиться всякий раз, когда он сталкивается с запахом чистоты и юности, словно живущим автономно от их носительниц. Дальнейший географический путь Гренуя проходит в основном под южным знаком: он отправится на юг Франции, в городок Грас, который называли “Римом запахов”. Но, прежде чем остановиться в Грасе, где Гренуй создаст свои самые великолепные духи на основе ароматов прекрасных невинных девушек, “гениальное чудовище”, минуя крупные города и деревни, где в его чуткий нос била человеческая “вонь”, проберется на потухший вулкан Плон-дю-Канталь (Овернь, Центральный горный массив Франции). Это второй ольфакториальный топос романа. Здесь, подобно аскету, Гренуй прожи-

вет семь лет, создавая виртуальные ароматические композиции и оттачивая мастерство. Он покинет свое убежище, куда не долетал человеческий запах, только после того, как убедится в полном отсутствии запаха собственного. Коммуникативная значимость этого открытия весьма велика: запаховый код всегда вводит реципиента в сферу бытийности, присутствия, телесности. Отсутствие запаха, как и отсутствие тени, окончательно выводит героя за границы человеческого сообщества. Отсутствие запаха “прочитывается” окружающими как сигнал опасности, неблагополучия. Теперь Греную просто необходимо попасть в Грас, этот “маленький самоуверенный город”, парфюмерную Мекку, чтобы создать себе достойный запах. Мысль об этой удивительной композиции приходит к Греную в церкви, куда он идет исключительно ради эксперимента, создав перед этим *жуткую* композицию человеческого запаха (в ее основу он положил жир, кошачьи экскременты, сыр, тухлое яйцо и др.). Когда он “надевает” этот запах на себя, окружающие принимают его за равного. Тогда у него возникает идея создать духи любви. Он, ублюдок детоубийцы с улицы О-Фэр, заставит людей любить его, но главное – боготворить его, поклоняться ему. Концепт запаха в коммуникативном плане декодируется как присутствие души, ибо еще в древности аромат считался братом дыхания, а дыхание означало жизнь и душу. Зловонный человеческий род (буквально: носитель зла) использует ароматы как прикрытие, отнимая при этом дыхание и душу у цветов. Описание в романе процессов мацерирования цветов, их выжимки в ходе приготовления духов и помад постоянно входит в резонанс с палачеством, мучительством, пытками. О цветах говорится, как о живых существах: они закрывают глаза, умирают, отдают душу. Цветы, как девушки, и девушки, как цветы, – сквозная метафора произведения.

Третий ольфакториальный топос романа – город Грас. Гренуй устраивается подмастерьем к парфюмершице Арнольфини и получает возможность тайно экспериментировать с запахами. В грязном Грасе, где через центральную площадь течет зловонный ручей, в котором моют кожи, изготавливают лучшую в мире парфюмерию. Этому городу, как правило, не находится места на физической карте Франции. Грас расположен на побережье Лигурийского моря, в северной части акватории Средиземного моря. Он входит в плеяду малых городов, составляющих сегодня курортное “ожерелье” Лазурного побережья: с ним соседствуют Антиб, Ментона, Сен-Троpez, Ванс, Валлорис. Пора первого расцвета Граса как парфюмерной столицы пришлась на время Екатерины Медичи. Затем, в начале XX века, его вторично прославила Габриэль Шанель, которая внедрила композицию, вошедшую в историю парфюмерной промышленности как “Шанель № 5”. И сегодня Грас перерабатывает за сезон около 500 тонн

лепестков розы, примерно 60 тонн жасмина и 100 тонн цветков цитрусовых, сбор которых производится в окрестностях города. Именно в таком благоуханном месте соберет Гренуй букет из двадцати четырех девичьих ароматов и увенчает его “царственным запахом” единственной дочери второго консула Граса Лауры Риши. Он станет двадцать пятым и главным компонентом новых духов. Одной капли этого аромата оказалось достаточно для того, чтобы жители Граса, пришедшие взглянуть на казнь пойманного Гренуя, обожествили его. “25” в числовой символике христианства кратко “пятерке”, являющейся числом Мадонны. Духи, созданные Гренуем, являют собой квинтэссенцию Божественного Аромата. Но их воздействие на огромную толпу, собравшуюся на площади перед заставой Дю-Кур в ожидании казни, потрясло даже их автора, Гренуя. Жители Граса оказались не в состоянии оценить всего благородства и блеска новых духов. Прекрасное лишь оглушает их, вводит в экстаз, ввергает в скотское состояние. Обоня Божественный Аромат, присутствующие не только сорвали казнь Убийцы Девушек. Они влюбились в него и возжелали его. И эта волна экзатичности примитивного, неразвитого сознания втолкнула жителей Граса в свальный содомитский грех чудовищных масштабов прямо перед эшафотом, на площади*. В этой оргии плоти слились представители различных социальных слоев, дальние и кровные родственники. Запах разгула еще долго стоял у заставы. Ускользнув незамеченным из города, Гренуй окольными путями возвращается в Париж, чтобы умереть. Он понимает, что останется неоцененным, а именно этого жаждет его самолюбие творца. Происходит смена векторного перемещения, с юга на север. Переправившись через Луару близ Сюлли, Гренуй уже через день слышит запах Парижа, куда он входит через старинную улицу Сен-Жак. Его путь лежит по Новому мосту на правый берег Сены, к рынку, где он появился на свет, и далее, к кладбищу Невинноубиенных младенцев. Здесь, в самом смрадном локусе Парижа, Гренуй подходит к толпе клошаров и убийц и выливает на себя весь драгоценный флакон. Опьяненная чудным запахом, свора в восторге бросается к Греную, ибо он показался ей ангелом, и от любви растерзывает и сжирает его. Божественной Аромат проливается в атмосфере удушливых миазмов и исчезает навсегда. На топос города, изображенный в романе П. Зюскинда, проецируются парфюмерные и шире – ольфакториальные – аналогии. Городской топос, в свою очередь, становится аналогом человечества и цивилизации. Город – и мир – подобны флакону, в котором заключен запах. Его содержимое в самых общих чертах создано по принципу составления духов: для того,

* См. описание содомитства в книге Р. Грейвса и Р. Патая “Иудейские мифы. Книга Бытия” на стр. 248–249.

чтобы заиграла нота аромата, она должна быть оттенена необходимой толикой так называемых “вонючих субстанций”. Но мир этически и эстетически несовершенен, безнравственен, груб, и потому “дивный аромат” вытесняется на периферию бытования. Сосуществование Чистоты и грязи в определенном смысле моделирует ситуацию вечного сосуществования Града Небесного и Града Земного. Человечество топчет и безвозвратно уничтожает Град Небесный в себе и вокруг себя, в то время как Гренуй (парадокс искусства, которое, отнимая, сохраняет), убивая прекрасных девушек, фактически спасает их сущность – чистоту. Собирая во флакон драгоценную эссенцию их чистоты, он не допускает слома вертикали “душа – Небо”. В постмодернистском контексте романа, опирающемся на принципы неклассической эстетики, ольфакториальная парадигма разрушительно вторгается в привычные логоцентрические и эпистемологические ряды, создавая дополнительные коммуникативные коды и связи. В ее рамках устанавливаются специфические отношения Новейшего времени между понятиями “художник” и “толпа”, “красота” и “чистота”, “искусство” и “нравственность”. При всей “неклассичности” романа в нем отчетливо проступает и следующий вывод: мир не готов пока к приходу красоты так же, как он не был готов к явлению и жертве Иисуса Христа.

Примечания

- ¹ *Вайнштейн О.Б.* Три этюда о денди (об исторических оттенках вульгарности) // Иностранная литература. – 2004. – № 6. – С. 261–293.
- ² *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы // Семиотика города и городской культуры. Петербург : Тр. по знаковым системам. XVIII. – Тарту, 1984. – С. 4–29.
- ³ *Реутин М.Ю.* Игры об Антихристе в Южной Германии. Средневековая пародия. – М., 1994.
- ⁴ *Зюскинд П.* Парфюмер. История одного убийцы. – СПб., 2000. – С. 13–14.
- ⁵ *Ділі Дж.* Основи семіотики. – Львів, 2000. – С. 120.
- ⁶ Там само. – С. 121.
- ⁷ *Дидро Д.* Сон Даламбера // Дидро Д. Избранные философские произведения / Пер. Н.С. Попова. – М., 1941. – С. 191.
- ⁸ *Дидро Д.* Разговор Даламбера с Дидро // Дидро Д. Избранные атеистические произведения / Пер. В.К. Сережникова. – М., 1956. – С. 111.
- ⁹ *Дидро Д.* Сон Даламбера // Там же. – С. 143–145.
- ¹⁰ *Зюскинд П.* Парфюмер. – С. 68–69.
- ¹¹ *Попова-Бондаренко И.А.* Ольфакториальность как коммуникативный аспект стиля (на материале романа П. Зюскинда “Das Parfum”) // Литературоведческий сборник. Вып. 2. – Донецк, 2000. – С. 173–178; *Попова-Бондаренко И.*

Интертекстуальне відлуння як аспект комунікації в романі П. Зюскінда “Das Parfum” // Романтизм у культурній генезі. – Дрогобич, 1998. – С. 143–149.

¹² *Зюскінд П.* Парфюмер. – С. 72.

¹³ *Die Bibel.* – Stuttgart, 1992.

¹⁴ *Бодлер Ш.* Цветы зла. – М., 1970. – С. 20.

ЗМІСТ

Передмова (концепція Читань).....	3
Татьяна Суходуб Культура города и право памяти.....	5
Виктор Малахов Образ города в современном гуманитарном дискурсе: некоторые проблемные направления.....	15
Юрій Павленко До проблеми періодизації історії Києва.....	19
Тетяна Целік Давньоруський Київ як чинник цивілізаційно-культурної ідентичності східного слов'янства.....	27
Вилен Горський “Бог посреди него” (Образ Києва в “Слове о Законе и Благодати” Илариона).....	37
Олександр Киричок “Етос” і “етика” давнього Києва.....	46
Ірина Матковська Образ Києва у “Слові о полку Ігоревім”	56
Наталія Видмарович Венгерские связи средневекового Киева XI века.....	64
Євген Кабанець Купшин монастир св. Іоанна “на Сітомли” (Спроба топографічної локалізації).....	72
Ірма Тоцька До історії будівництва Десятинної церкви у Києві.....	76
Геліан Прохоров Древнерусское летописание как жанр.....	81

<i>Наталія Горська</i>	
Київські святі в проповідях Лазаря Барановича.....	98
<i>Наталія Куценко</i>	
Н.В.Гоголь и В.В.Зеньковский о Киевской академии.....	102
<i>Сергей Титаренко</i>	
Киевский круг Бердяева.....	109
<i>Анатолий Кончаковский</i>	
Киев глазами Татьяны Булгаковой.....	122
<i>Александр Панков</i>	
О некоторых киевских источниках романа М.А.Булгакова “Мастер и Маргарита”	127
<i>Людмила Сірик</i>	
Образ Киева в поэзии київських неокласиків.....	135
<i>Галина Рарот</i>	
Туга за Києвом. Образ Києва у польській літературі.....	149
<i>Jadwiga Mizinska</i>	
Kijow: miejsca i twarze. Impresje liryczne.....	158
<i>Ирина Попова-Бондаренко</i>	
Ольфакториальный образ города в романе П.Зюскинда “Парфюмер”: коммуникативный аспект.....	167
<i>Виталий Даренский</i>	
Индустриальный “псевдоландшафт” как экзистенциальный феномен	179
<i>Евгения Босенко</i>	
Урбанизм и живопись.....	187
<i>Юлія Зиновійва</i>	
Спогади про паломництво.....	192
Автори.....	196