

Ш4
Л642

Литературоведческий
сборник

Выпуск 2



Донецк 2000

Annotation

The article deals with the problem of postmodernist authorship on the material of Yu. Andrukhovich's novel «Perversion». The version regarded is an interpretation from the point of view of «the Author's death» play.

И.А. Попова-Бондаренко

**ОЛЬФАКТОРИАЛЬНОСТЬ КАК
КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ СТИЛЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА П. ЗЮСКИНДА «DAS PARFUM»)**

ББК Ш 40*000.21

Теория и практика постмодернизма зачастую расходятся. После работ и высказываний У.Эко [1], И.Хассана [2] Ю.Кристовой [3], Ж.Деррида [4] и др. в литературоведении считается хорошим тоном постулировать всеобщую децентрацию и антисциентичность как приметы постмодернистского мышления. Но, как это часто бывает, конкретные литературные произведения оказываются шире и богаче теоретических конструктов. Роман Патрика Зюскинда «Das Parfum» («Парфюмер») представляется именно таким явлением в современном литературном процессе.

Прежде всего это роман об искусстве и роман истинно немецкий, т.е. созданный в русле богатой традиции жанра «образовательного» и воспитательного романов. Не удивительно, что в «Das Parfum» сохранена выраженная фабульность, присущая подобного рода произведениям, представлен характерный разворот хронотопа, во многом опирающийся на биографические изыскания. Например, автобиография К.М.Виланда (1733-1813 гг.) «*Biographie anhand von Briefen*» не только удивительным образом совпадает по времени с биографией главного героя зюскиндовского романа, но и в некоторых ассоциативных и несколько переосмысленных деталях повторяет те же этапы его жизненного пути. И тот, и другой рано начали обучаться, вот только их уроки были весьма несхожими. Почтенный деятель Просвещения вспоминает, что с 8 лет штудировал «*Nerotis vitas*», а юный Гренуй постигал науку выживания и обоняния. И тот, и другой удалялись в парнасские студии, в места «горние», где их мастерство оттачивалось, дозревало, «доходило», как выражаются виноделы: Виланд – в школу Клоостерберга близ Магдебурга (дословно – «монастырская гора»), Гренуй – на гору Плон дю Конталь, в пещеру, напоминающую монастырскую келью. Фиктивная биография Гренуя узнаваема именно как жизнеописание мастера, художника, творца. Она

* «Биография, основанная на письмах» [5, с. 158-159].

укоренена в немецкой культурной традиции, как биография Мейстера и его создателя. Биографичность, таким образом, становится важным стилиобразующим компонентом романа «Парфюмер», ею определено движение художественного времени произведения, распределение сюжетно-композиционных элементов, от нее во многом зависит и первичное коммуникативное доверие читателя к происходящему.

Чрезвычайно показательно и присутствие в тексте утомительно обширных специальных включений: рецептов изготовления парфюмерных продуктов – опытных, экспериментальных, удачных и не очень; горячих и холодных способов «изымания души» из цветов; указаний на сезонность цветочной «охоты»; инструкций в области кожевенного дела, рассуждений о гигиене как показателе цивилизованности общества. Сюда же подтягивается и ряд синестезийных, доходящих до болезненного эстетства запаховых (ольфакториальных) опущений, вызывающих в памяти обонятельные пгудии Бодлера и Гюисманса (например, запах девушки с улицы Марэ будущий парфюмер-убийца определяет как «Milch und Seide!» – «молоко и шелк» (См. подробнее [6, с.143-149]). Познательное начало этих пассажей не вызывает сомнения: большинство из них позаимствованно из специальной литературы, прежде всего из книги А.Корбина «Pesthauch und Blütenduft» («Дыхание чумы и цветочный аромат»), выпшедшей в Европе в начале восьмидесятых и ставшей своего рода научно-популярным бестселлером. Заметим также, что обстоятельность изложения вообще свойственна «Парфюмеру»: рассказывая о младенческих и отроческих годах Гренуа, автор пускается в педагогический экскурс, попутно поднимает вопрос о детской смертности в Париже середины XVIII в., касается многих общественных институтов – от воспитательных домов, приютов, богаделен до судопроизводства и карательных инстанций. При этом Зюскинду удается избежать банальной стилизации «под старину». Авторское слово менее всего озабочено «вживанием» в словесный мир, языковую ментальность XVIII века, когда, собственно, и разворачиваются романские события. Оно остается по преимуществу «окрашенным словом» [7, с.57-58], помнящим о своем временном месте и несколько иронично ориентированном на сегодняшнего читателя, который пользуется всеми достижениями современной гигиенической промышленности, ментально склонен к точности и организованности (то, что немцы вкладывают в понятие «pünktlich») и любит развлечься хорошим детективом. Внешний коммуникативный стильевой «поток» романа вполне удовлетворяет перечисленным требованиям. «Парфюмер» выстроен как произведение и культурный текст в подчеркнуто забытовленном и сциентистском ключе (рецепты, технологии, научные концепции), с опорой на масскультовое сознание, которое с острым наслаждением реагирует на криминальные ужасы литературного конвейера. Приближение к жанру «чтива» обычно сопровожда-

* См. замечания В.Н.Топорова, касающиеся этнокультурных особенностей [8, с.4-8].

Раздел 2. Поэтика и история литературы

ется не только изменением, но и деформацией стиля в сторону неприязнательного, но модного литературного «Vla-bla» – пустого многословия, лишенного стилиевой индивидуальности. Этого, к счастью не произошло со стилем П.Зюскинда, о котором «Шпигель» пишет как о «счастливым анахронизме» в современной литературе.

Зюскинду присущ особый стиль, к которому применимо понятие «exquisit» (избранный, превосходный, высшего качества). Он вполне самодостаточен в том смысле, что передает напряжение и динамику творческого роста Гренуя, пути ученичества, ремесленничества, изнурительного постижения азов мастерства. В нем предельно сконцентрировано все то, что обычно прячется в тени, под обложками биографических изысканий о великих музыкантах, испытавших на себе в детстве жестокую профессиональную муштру. Слово романа о художнике (а попутно отметим, что это в основном авторское слово, ибо Гренуй косноязычен, как и положено пророку, и его прямой речевой партии просто не существует, ей отказано в праве «быть») развивается, утончается, приобретает все новые оттенки. Оно «запахово», то есть вполне когерентно запаховому, обонятельному, ольфакториальному началу. «Дорогой», а временами просто роскошный по языковой палитре дискурс полон неожиданных оксюморонных запахových сочетаний, которые сродни неожиданным и порой противоречивым парфюмерным компонентам, используемым при составлении духов (например, цветочные масла и секреторные выделения животных). Такой стиль с его прихотливостью, глубинной неопределенностью вполне отражает постмодернистское мироощущение «непредставимого и непредставляемого» (И.Хассан). Оксюморонная изысканность присутствует в самых «грязных», малопривлекательных для обычного читательского восприятия сценах, обнаруживая тем самым, особый эстетизм: «Dann aber, wegen der Hitze und des Gestanks, den sie als etwas Unerträgliches, Betäubendes – wie ein Feld von Lilien oder wie ein enges Zimmer, in dem zuviel Narzissen stehen, – wurde sie ohnmächtig, kippte zur Seite, fiel unter dem Tisch hervor mitten auf die Straße, und blieb dort liegen, das Messer in der Hand»[9, с.8]*. Такая «капризность», причудливость – основная стилиевая примета романа, недаром и имя «Гренуй» (Grenouille) коннотировано с немецким «die Grille» (каприз). Планы выражения и изображения, таким образом, постоянно сталкиваются во внешнем (условно-читательском) и внутреннем коммуникативных полях, как бы распараллеливаясь в жанровом (детектив? роман ужасов? роман о художнике?) и аксиологическом планах. Но это распараллеливание не отдает бартовским «расслоением» авторского слова и позиции [11, с.388]. Цельность, когезивность авторского слова обусловлена единым организующим современным литературным сознанием, сопря-

* «Но потом из-за жары и вони, которую она воспринимала не как таковую, а только как нечто невыносимое, оглушающее, разящее – как поле лилий или как тесную комнату, в которой стоит слишком много нарциссов, – она потеряла сознание, опрокинулась набок, вывалилась из-под стола на середину улицы и осталась лежать там с ножом в руке» [10, с.6].

гающем и актуализирующем в этом слове максимально многое – от гностики до поведенческих реакций. В интенционально коммуникативном плане это есть диффузное, проникающее в читательское подсознание слово, эпистемологическое и крайне субъективное одновременно – не только деловитое, «мастеровое», даже на первых порах ремесленное (*handwerklich*), отразившее процесс познания и постижения мастерства (причем не только парфюмерного, но и криминального), но также феноменологическое, ассоциативно полетное, неуправляемое, манифестирующее гениальную фантазийность творца. Очевидно, что диффузность такого слова субстанциальная – это тенденция, позиция, установка, точка зрения, воплощение постмодернистского вчувствования и познания, новая сциентология и особая философия. В свое время Т.Адорно отнес некоторые литературные установки не к эстетическим программам, но к «категорическому императиву философии» – думается, под таким утверждением могли бы подписаться и Хайдеггер, и Сартр, и Мердок, и сам автор «Парфюмера». Запаховый, ольфакториальный «след» (Ж.Деррида), воплотившись в конкретных стилиевых носителях (в речевом срезе текста, например), выходит и на более высокий концептуальный уровень, утверждающий изначальную невозможность межличностной коммуникации между художником и социумом: Гренуй не воспринимает окружающие из-за отсутствия у него запаха, подобно тому, как не воспринимались без тени герои Шамиссо и Андерсена. Искусство, рафинированный концепт которого и представляет Гренуй, находится вне привычных оценок и представлений. В нем смешаны грязь и святость, но в таких дозах и пропорциях, что и в самом изысканном парфюмерном букете, где «воючие субстанции» только оттеняют основной драгоценный аромат. Искусство а-практично, имморально, а-нормативно, т.е. в целом а-культурно, если понятие культуры очертить, например, с позиции П.Козловски: культурно то, что максимально гармонирует с обстановкой, бытием, функцией. Культурно такое свободное бытие личности, когда и оно само, «и то значение, которое несет в себе личность, ... подходят друг к другу и соответствуют ситуации, в которую они включены» [13, с.19] (ср. также с позицией М.Мамардашвили [14, с.143-154]). Гренуй, как и искусство, которое он манифестирует, онтологически и бытийно а-культурны, вне-культурны, и это давнее противостояние гения, креатора и – филистера.

Ольфакториальность, проступающая во всех регистрах произведения, на наш взгляд, оказывает воздействие и на «поэтику точности»: П.Зюскинд в отдельных случаях вдруг перестает ей следовать. Он пользуется более косвенными характеристиками, «напускает туман», расширяя тем самым «горизонт ожидания» имплицитного, адекватного читателя. Так, в образе Гренуй отмечают евангелические аллюзии (связь с рыбной метафорикой, а также отшельничество, своеобразная «запаховая» проповедь любви, муче-

¹ «Das Rimbaudsche «il faut être absolument moderne» ist kein ästhetisches Programm und keines für Ästheten, sondern ein kategorischer Imperativ der Philosophie» [12, S. 28].

ническая смерть и др.), но числовая новозаветная символика, достаточно распространенная в современной литературе, ненавязчиво перекладывается автором в интенциональный план, где все чуть сдвинуто, «неотцентрировано». Гренюю 29 лет, и он даже не попадает в тот возрастной диапазон, который немцы именуют «Dreißiger» (от 30 до 40 лет) и который несет амбивалентную смысловую нагрузку – и Иисусово начало (33 года), и Иудин комплекс (30 сребреников). О матери Гренюя сказано, что ей «gerade Mitte zwanzig» (дословно: «как раз середина двадцати»), т.е. середина периода между двадцатью и тридцатью годами, (т.наз. «Zwanziger»), а именно 25 лет, число Мадонны. На Гренюя тоже ложится Божественный ответ: он пятый по счету ребенок преступной матери и первый выживший младенец. Пятёрка – число, кратное числу Мадонны, всегда символизировала великую тайну бытия и его устойчивость. В оригинале снято пояснение переводчика «рожала она в пятый раз» (см. [10, с.6]). Вместо этого стоит емкое «Es war ihre fünfte» (букв.: «оно/это было ее пятое [9, с.8]). Такая денотативная неопределенность в этом и других эпизодах романа вполне укладывается в общий и главенствующий ольфакториальный принцип повествовательной манеры и общего замысла – показать неуловимую, но всепобеждающую силу искусства. Феномен искусства подобен ауре, аромату – его трудно «ухватить» и выразить, как невозможно окончательно ухватить запахи. И Гренюя невозможно «определить» – кто это «оно»? Дитя (das Kind)? Чудо (das Wunder)? Животное, зверь (das Animal, das Tier)? Просто некое существо/сущность (das Wesen)? Ангелочек (das Engelein)? Насекомое (das Insekt)? Великий парфюмер или его Величество Аромат (das Parfum)? Диалог между сущностями Гренюя, равно как и игру «в отгадку», можно было бы продолжить, ибо каждая из этих и других ипостасей героя появится в произведении. Конечно же, перед нами не случайность, а закономерная установка, постмодернистское мироощущение, воплотившееся в стиливую органику, когда открывающиеся внимательному читательскому взору коммуникативные интенции проступают в стиле подобно тому, как в чистой морской воде просматриваются особенности донного рельефа. Традиционный романтический мотив неадекватности творческой личности окружающему миру, социуму, среде в современном художественном мышлении предстал как трагическая ситуация а-коммуникации, а само искусство и личность художника обрели причудливую и прихотливую символику «Божественного Аромата» – неуловимого, неизъяснимого и, увы, должным образом нецененного.

Цитированная литература

1. Эко У. Заметки на полях // У.Эко. Имя розы. – М., 1986.
2. Хассан И. Плюрализм в постмодернистском аспекте // РЖ. Литературоведение. Сер.7. – 1988. – №2.

3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник МГУ. Сер.9. – 1995. – № 1.
4. Интервью с Жаком Деррида // Arbor mundi. Мировое древо. – М., 1992. – №1.
5. Wieland Ch. M. Biographie anhand von Briefen // P.Mettenleiter, St.Knobel. Blickfeld Deutsch. – Paderborn, 1991.
6. Попова-Бондаренко І. Інтертекстуальне відлуння як аспект комунікації в романі П.Зюскінда «Das Parfum» // Романтизм у культурній генезі. – Дрогобич, 1998.
7. Хоружий С.С. Как сделан «Улисс»: проблемы поэтики Дж. Джойса // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – №1(2).
8. Топоров В.Н. Метафора зеркала при исследовании межъязыковых и этнокультурных контактов // Славяноведение. – 1997. – №1.
9. Süskind P. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. – Zürich, 1994.
10. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы // Иностран. лит. – 1991. – №8.
11. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
12. Adorno T.W. Eingriffe. Neun kritische Modelle. – Frankfurt am Main, 1964.
13. Козловски П. Культура постмодерна. – М., 1997.
14. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М., 1990.

Анотація

В статті розглядається ольфакторіальний аспект стилю як своєрідний фактор художньої комунікації. З'ясовується вплив ольфакторіальних відчущань на формування і репрезентацію концепції митця і мистецтва в постмодерністському романі П.Зюскінда «Das Parfum».

Annotation

This article is devoted to the problem of olfactory aspect of style as a peculiar factor of artistic communication. The author ascertains the influence of olfactory sensations on the formation and representation of the creator and creativity's conception in the postmodernistic novel («Das Parfum» P.Süskind).

Ю.В.Грузин

ИНФЕРНАЛЬНЫЙ ГЕРОЙ В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XIX – I ПОЛОВИНЫ XX ВЕКОВ

ББК Ш43(4Рос)

Рубеж веков в России отмечен не только грандиозными социальными потрясениями, но и резким возрастанием интереса к сверхъестественному. Ученые рассматривают поиски оккультных знаний как определенную психологическую реакцию ухода от действительности в

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ		3
РАЗДЕЛ 1.	ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ	
Сенчина Л.Т.	Проблема подражания в «Поэтике» Ф.Прокоповича	4
Постовая Н.С.	Жанровое своеобразие французского исторического романа эпохи романтизма (к постановке проблемы)	7
Домашенко А.В.	Ф.Ницше о трагедии после «Рождения траге- дии...»	14
Кочетков С.В.	Трактовка поэтической речи как имманентная причина распада русского формализма	21
Шестакова Э.Г.	О диапазоне оксюморонности: к постановке проблемы	27
Медовников С.В.	Энергия жанра (эволюция русской эпиграммы)	32
РАЗДЕЛ 2.	ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
Тюрикова О.В.	Духовна псалма: вектори фольклоризації	36
Бердник О.	«Історія Русів» як поліструктурне текстове утво- рення	45
Піхтовнікова Л.С.	Загальна стилістична характеристика німецької байкової творчості епохи Просвіти	55
Свенцицкая Э.М.	«Песни западных славян» А.С.Пушкина как ху- дожественное единство	60
Мироненко Л.А.	Евгений Онегин в контексте европейской лите- ратуры: проблемы индивидуального художест- венного языка	70
Кравченко О.А.	Пушкин и Бродский: проблема гармонии	76
Кноблах Н.В.	Хронотоп ошибки Раскольникова	86
Чуприна И.И.	Исповедь и покаяние в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы»	90
Редько О.В.	Жанрова специфіка твору М.М.Коцюбинського «Цвіт яблуні»	96
Островська А.С.	Образ смерті в новелістиці В. Стефаніка	101
Медведева- Гнатко В.В.	Рефлексивный стиль как поиск «лада» в симфо- нии 2-ой, драматической, А.Белого	106
Гончаренко Е.П.	Тема Ірландії в творчості Джеймса Джойса	117
Кавакин А.А.	Отражение томистской концепции познания ми- ра в романе Дж.Джойса «Портрет художника в юности»	123

Пыпенко О.Ю.	«Среди пустынных смыслов мы построим дом»: лирический мир Н.Заболоцкого	129
Кочергина И.В.	Логика мифа и сюжета в романе А.Платонова «Чевенгур»	145
Плітка В.В.	Джерела міфопоетичної образності сонета-диптиха «Лот» Юрія Клена	152
Лызлова С.М.	Игра в «Смерть автора» в романе Ю.Андруховича «Перверзія»	167
Попова-Бондаренко И.А.	Ольфакториальность как коммуникативный аспект стиля (на материале романа П.Зюскинда «Das Parfum»)	173
Грузин Ю.В.	Инфернальный герой в русской художественной прозе конца XIX – I половины XX веков	178
Мережинская А.Ю.	Язык символов кризисного времени (на материале русской прозы 80-90-х годов)	188
РАЗДЕЛ 3.	МЕТОДИКА	
Оліфіренко В.В.	Розвиток шкільного підручника літератури у I-й половині XX ст. (до питання про теоретичні засади)	195
Старагина И.П.	О роли металингвистического анализа высказывания в становлении письменной речи ребенка	200
РАЗДЕЛ 4.	СЛОВАРЬ	
Гиришман М.М.	Литературное произведение: единство и целостность	211
	Содержание и форма литературного произведения	215
	Ритм	219
	Стихотворение	222
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ		225