МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ІЗМАЇЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Кафедра загального мовознавства, слов'янських мов та світової літератури

ТІЛЕСНИЙ КОД РОМАНУ П. ЗЮСКІНДА «ЗАПАХИ, АБО ІСТОРІЯ ОДНОГО ВБИВЦІ»

Кваліфікаційна робота здобувача
освітнього ступеня магістр
спеціальності 014 Середня освіта
(Мова і література (німецька))
освітньої програми 014.02 Середня
освіта: мова і література (німецька)
Баланаєвої Лідії Ігорівни
Керівник
д. філол. н., професор Шевчук Т.С.
Рецензент
к. філол. н. Шавловська Т.С.

Ізмаїл – 2019

Робота допущена до захисту
на засіданні кафедри заг. мовознавства, слов'янських мов та світової літ-ри
(назва випускової кафедри)
протокол № 4 від «14» листопада 2019 р.
Завідувач кафедри
Шевчук Г.С.
(підпис) (прізвище, ініціали)

Робота пройшла публічний захист
на відкритому засіданні ЕК
«23» січня 2020 р.
Оцінка 97 відмінно
(за стобальною шкалою) (за традиційною шкалою)
Голова ЕК
Ступак І.В.

ЗМІСТ

ВСТУП…… 5
РОЗДІЛ І. ТІЛЕСНИЙ КОД ЯК ОБ'ЄКТ ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ..... 9
1.1. Дихотомія душі і тіла в європейській естетико-філософській думці 9
1.2. Види культурних кодів тілесності……... 18
1.3. Дискурс тілесності як філологічна проблема…… 22
Висновки до Розділу І…… 26

РОЗДІЛ ІІ. СИСТЕМА СЕНСОРІАЛЬНИХ ОБРАЗІВ В РОМАНІ П. ЗЮСКІНДА «ЗАПАХИ…» 27
2.1. Нюховий код……. 27
2.2. Код зору, звуку, смаку……. 45
2.3. Тактильний код…… 65
2.4. Значення сенсоріальних образів в постмодерністській інтерпретації феноменів Краса-Митець-Творчість……. 72
Висновки до Розділу ІІ…….. 78

РОЗДІЛ ІІІ. МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ П. ЗЮКІНДА У ШКОЛІ……. 80
3.1. Роман П. Зюскінда як програмний шкільний твір…… 80
3.2. Методичні рекомендації до інтерпретації гуманістичної основи роману П. Зюскінда «Парфумер» для учнів ЗОШ…….. 86
Висновки до Розділу ІІІ…….. 92

ВИСНОВКИ……. 94

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ…… 98

ВСТУП

Літературний процес останніх десятиліть характеризується розмаїттям естетичних пошуків митців, виникненням нових художніх форм, переглядом ідей і художніх прийомів, які створила література протягом минулих епох. Останні три десятиліття XX століття літературознавці відносять до літературного напряму постмодернізм. Характерною особливістю постмодернізму є об'єднання в рамках одного твору стилів, образних мотивів і художніх прийомів, запозичених з арсеналу різних епох, регіонів і субкультур. Видатним представником європейської постмодерністської літератури вважають німецького письменника Патріка Зюскінда. Особлива заслуга письменника полягає в тому, що він створив перше в європейській літературі новітнього часу твір про ту сторону людського буття, яка не піддається вербалізації. Чуттєві художні образи, створювані автором в романі «Запахи. Історія одного вбивці», спрямовані на те, щоб викликати у читача певні асоціації, емоції, співпереживання, що в кінцевому рахунку веде до максимального наближення до осягнення авторського задуму і суті ідеї, закладеної в даному творі.

До найвагоміших праць з вивчення творчості Патріка Зюскінда, ми можемо віднести наступні:

- «Деякі особливості вживання стилістичних засобів у романі П. Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці»» Бардакової Ю.;
- «Від запаху до слова: моделювання значень в романі Патріка Зюскинда «Запахи. Історія одного вбивці»» Ріндісбахера Х.;
- «Роздуми з приводу роману «Запахи. Історія одного вбивці»» Уліщенко В.

Варто згадати й про екранізацію роману Патріка Зюскінда, яка була створена німецьким продюсером Томом Тиквером у 2006 році.

Ця кваліфікаційна робота присвячена дослідженню тілесного коду у романі П. Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці» як способу вираження емоцій та почуттів в житті головного героя роману.

Культурний код як сутність, проявляється в об'єктивованих результатах людської діяльності: в словесній мові (вербальній культурі) і мові жестів (невербальній культурі), в поведінці, звичаях, традиціях і віруваннях, міфології, фольклорі, мистецтві. Внаслідок цього одним з надійних способів дослідження культурного коду певного співтовариства людей можна вважати вивчення художньої творчості, яке виступає сукупним результатом людської діяльності, пов'язаних з духовно-практичним освоєнням світу, і має символічну природу. Однією з базових категорій культури, що набирає популярність, як об'єкт дослідження в сучасному науковому і публіцистичному гуманітарному дискурсі, є тілесність, що розуміється як осмислення, перетворення і соціокультурне функціонування людського тіла.

Актуальність дослідження визначається наступними факторами:

- виявленням витоків формування терміну «тілесний код» в культурі та літературі європейських країн;
- неминущим значенням творчості Патріка Зюскінда в історії німецької літератури XX століття;
- невивченістю взаємодії особливостей індивідуального стилю Патріка Зюскінда в романі «Запахи. Історія одного вбивці».

Мета і завдання дослідження. Мета кваліфікаційної роботи полягає в дослідженні тілесного коду на прикладі роману Патріка Зюскінда в романі «Запахи. Історія одного вбивці». Відповідно до визначеної мети в кваліфікаційній роботі ставляться і вирішуються такі завдання:

- розглянути роздвоєність душі і тіла в європейській естетико-філософській думці;
- охарактеризувати види культурних кодів тілесності;

- проаналізувати висловлювання щодо тілесності, як філологічної проблеми;
- розглянути класифікацію та значення сенсоріальних образів в романі Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці»;
- укласти методичні рекомендації щодо вивчення творчості Патріка Зюскінда.

Об'єкт дослідження – ознаки тілесності в романі «Запахи. Історія одного вбивці».

Предмет дослідження – механізми вживання та функціонування сенсоріальних образів в романі Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці».

Матеріалом дослідження послужив роман Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці» («Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders») в оригіналі, а також наявний переклад роману на українську мову, виконаний Іриною Фрідріх в 1993 році.

Теоретичну основу дослідження склали праці вітчизняних і зарубіжних лінгвістів і літературознавців: Дмитра Затонського (Постмодернізм в історичному інтер'єрі «Питання літератури»), Наталії Меркулової («Культурні коди тілесності: до питання реконструкції на художньому матеріалі»), Надії Гоноцької та Галини Кириленко («Про дихотомію душі і тіла в західноєвропейській культурі»), Георгій Гачев («Життя художньої свідомості: Нариси з історії образу»), критичні статті Ольги Гомілко, Віолети Уліщенко та інших.

Методи дослідження: у кваліфікаційній роботі був застосований структурно-типологічний метод – робота структурована за розділами та підрозділами. На різних етапах кваліфікаційної роботи був застосований:

- структурно-семантичний метод – базується на відборі лексем, які застосовуються для позначення запаху, зору, звуку, смаку,

тактильності (на основі роману Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці»);

- культурно-історичний метод – базується на пошуках загальних причин появи художнього твору та його трактуванні як документа епохи;
- кількісний метод – базується на кількісному вимірюванні прикладів сенсоріальних образів.

Наукова новизна дослідження зумовлена тим, що в обраній темі досліджуються види культурних кодів тілесності (на основі роману Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці»), які раніше не були предметом спеціального дослідження.

Теоретична значущість роботи полягає у визначенні провідних показників індивідуального стилю Патріка Зюскінда.

Практична значущість роботи полягає у можливому використанні матеріалів кваліфікаційної роботи в спецкурсах сучасної німецької літератури, а також на факультативних заняттях з новітньої літератури.

Апробація роботи здійснювалась на науковій конференції Ізмаїльського державного гуманітарного університету («Науковий пошук студентів XXI ст.: актуальні питання гуманітарних і соціально-економічних наук» присвяченій Всесвітньому дню науки» (2018 р.))

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається з вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загального висновку, списку використаної літератури (80 джерел). Загальний обсяг роботи – 104 сторінки.

РОЗДІЛ І. ТІЛЕСНИЙ КОД ЯК ОБ'ЄКТ ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ

1.1. Дихотомія душі і тіла в європейській естетико-філософській думці

Протягом двох останніх тисячоліть європейська культура була спрямована переважно на розвиток розуму і духу, раціонально-теоретичних і душевно-психологічних здібностей людини і, як наслідок, зменшилася значимість проблематики людського тіла, місця і ролі феномену тілесності. Проте в європейській культурі з XX століття й по-сьогодення поряд з природними науками поняття «тілесність» стає об'єктом аналізу багатьох гуманітарних дисциплін (культурологія, соціологія, психологія та інші), які висвітлюють та інтерпретують багатоаспектність феномену тілесності людини. Взаємини душі і тіла довгий час висловлювали в європейській культурі весь спектр проблем, пов'язаних з відносинами матеріального і ідеального. Філософія відкриває надра і душі, і тіла, однак, в опозиції душа-тіло філософи часто загострювали ситуацію, доводячи до крайнощів дане протиставлення. Разом з цим такий підхід містив в собі глибокий соціально-філософський сенс. Абстракція тіла допомагає і зараз долати стереотипне ставлення до тіла як до приватної власності. Тілесне і духовне в історії поєднуються один з одним. Різні культурні традиції про поняття тілесності також взаємопов'язані, вони замінюють один одного вже не перше сторіччя.

Філософія і естетика відкривають глибини тіла людини, ламають стереотипне ставлення до нього і виводять на новий рівень його розуміння, розширюючи межі пізнання. Саме в історії філософської думки найбільш широко і всебічно розглядається людське тіло. Філософи Античності, а пізніше і епохи Відродження висувають ідею уявлення про тіло як щось особливе. В епоху Античності тілесність, як ціннісна характеристика людського буття, була предметом дослідження, захоплення і культивування. Вона займала важливе місце в філософсько-світоглядних системах,

естетичних канонах і шедеврах художньої творчості. На противагу їм мислителі епохи Середньовіччя простежують проблеми приземленості тілесного буття, зневаги тілом людини в ім'я духовності.

У свою чергу, протягом XIX – XX століть тіло розглядається як базовий об'єкт і джерело сенсів (на перший план виступають його функціональність і універсальність). Проблемне поле естетико-філософського аналізу тілесності доповнюють питання про межі людського тіла, єстві зовнішнього та внутрішнього рівнів тілесності, а також детермінованості тілесної організації людини в різних типах культур.

Аналізуючи проблему тілесності, кожна філософська традиція знаходить свої протиріччя, припущення; відповідно з життєвим досвідом висуває свої гіпотези такого неоднозначного явища, як «тіло»; прагне знайти загальнозначущий зміст буття людини і ввести його в цілісну картину світу. Тому естетика й філософія, як ніякі інші науки ілюструють і допомагають зрозуміти специфіку тілесної організації людини.

Саме ж поняття «тілесність» виступає багатоаспектним феноменом естетико-філософського аналізу. Його визначення трансформується відповідно до розвитку різних філософських теорій і світоглядних систем. Проте об'єднуючою ланкою всього різноманіття трактувань категорії «тілесність» виступає взаємозв'язок душі і тіла людини, які знаходять рівноправність і складають цілісну картину людського єства. Кожна епоха по-своєму розглядає феномен тілесності, аналізує його сутність і висуває свої постулати, визнаючи при цьому надзвичайну важливість і складність проблеми тілесної реальності.

Проблеми тілесності в філософії зростає з кожним новим століттям, про що свідчать численні публікації – статті, монографії та дисертації. Філософи і мислителі Демокрит, Платон, Ф. Аквінський, Р. Декарт, Г. Гегель, Е. Гуссерль, Ж. Делез, К. Мерло-Понті, М. Фуко, М. Хайдеггер і багато інших розглядають в тілі різноманітний зміст, аналізують різний тілесний

досвід і включають його в цілісну картину світу. У російській філософії проблемі тілесності присвячені дослідження М. Бахтіна, В. Подороги та ін. Серед українських науковців, які досліджують феномен тілесності є такі О. Гомілко, І. Галуцьких та інші.

Важко не погодитися з тезою О. Гомілко про те, що від часу «повернення людині тіла» у європейській думці (після подолання картезіанського принципу десоматизації й радикальної дихотомії тіла та духу), тілесність стала «фундаментальним поняттям, без якого мислення не може обійтися при розгляді феноменів людського буття», адже «виступає ефективним інструментом сучасного «перечитування» попередньої філософської традиції та «декодування» культурного досвіду» [22]. Науковиця О. Гомілко визначає два історичні періоди репрезентації даного явища – «десоматизаційний» і «ресоматизаційний». Перший етап – період, в якому відбувається пошук осмислення тілесності, але вона не представляється як окремий філософський концепт, а другий – це процес «легітимізації» тілесності, визначення останньої як ключової характеристики людського буття [23, с. 8-9].

В основі категорії тілесності лежить постулат «про нерозривність чуттєвого і інтелектуального начал» [34, С. 299], а сама ця категорія сформувалася у європейській теоретичній думці «шляхом впровадження чуттєвого елемента в сам акт свідомості утвердження неможливості» чисто споглядального мислення «поза чуттєвістю, яка проголошується гарантом зв’язку свідомості з навколишнім світом» [34, С. 299]. На думку Б. Акчуріна, тілесність представляє собою «золоту середину», де душа й тіло досягають діалектичного поєднання, не придушують одне одного. Тілесність є суспільним багатством, а ставлення до тіла становить глибинну інтенцію всіх суспільних змін [2].

Зауважимо, що філософія Античності представляє тіло людини в якості аналога величезного Космосу, трактує його як втілення світобудови. Цей

історичний період характеризується дихотомією розвитку універсалів тілесності. З одного боку, поняття тіла і душі виступають у нерозривній єдності, доповнюють і зливаються в своїх кращих проявах. З іншого боку, має місце і думка про поділ тілесного і духовного. Демокрит писав про співвідношення тілесного і психічного здоров'я, благотворний вплив доброї душі на тіло. Філософ, розглядаючи матеріалізацію душі, зазначає, що вона рухає тілом і тому сама тілесна. Він акцентує увагу на тому, що душа і тіло складаються з атомів, і атоми ці перемішані [30, С. 37]. Платон ж бачить завдання філософії в тому, щоб звільнити душу від тіла. Він підносить духовний початок, розмежовуючи його з тілесно-речовим буттям. Тілесність, таким чином, не протилежна і не протистоїть душі, проте далеко не рівнозначна і не єдина з нею в повному сенсі слова [30, с. 50-52].

Позитивно-ціннісне ставлення до душі і тіла знаходимо в ідеях Епікура. Він вважає, що душа, будучи матеріальною, відчуває за допомогою тіла і знаходиться в згоді з ним; зазначає залежність душі від тіла, її безпорадність поза його субстанції; душа не отримала б почуття, якби не була прикрита іншим організмом. Навпаки, зневажливе ставлення до тілесності висловлюють кініки. На їхню думку, тіло – це перешкода, що заважає розкриттю душі і прояву божественного дару розуму. Узагальнення і підсумок античної філософії приводить у своїх судженнях Аристотель. «Душу від тіла відокремити не можна», – говорить він [3, С. 53]. Саме душа робить тіло живим, саме вона – основа всіх проявів і джерело активності живого тіла, яке в свою чергу знаходиться «на службі» у душі. «Душа є дія і здійснення органічного природного тіла, що володіє можливістю життя» [59, С. 173]. Велике значення античні мислителі приділяли розуму, здоровому глузду, без якого тілесна сила не покращує душу. Основною цінністю в цю епоху була гармонія, фізично-духовна досконаліть.

Доба піднесення і одночасного зведення тілесності змінюється новою віхою в історії, в якій превалює вороже ставлення до тіла. Папа Григорій

Великий на порозі Середньовіччя оголошує тіло «огидним вмістилищем душі», а ідеалом людини – ченця, що умертвляє свою плоть. Ця епоха охоплює проблеми жорсткого розмежування духовного, благородного, наближеного до Всевишнього «верху» і тілесного, плотського, безбожного «низу» [3, С.143].

Проте теологи XIII століття підкреслюють позитивну роль і цінність тіла в земному світі. На думку Бонавентури, цінується не тільки тілесність, а також просторове її розташування. «Стояння на ногах, – говорить він, – найкраща поза для людини, оскільки вона втілює собою рух знизу вгору, відповідне спрямованості душі до Бога» [24, С. 2].

Проте в класичній філософії Середньовіччя, де основою є ідея раціоналізації християнства, аналізується також і проблема єдності душі і тіла. Так, Ф. Аквінський у своєму трактаті «Вчення про душу» зазначає, що людина – нерозривний субстанціальний зв'язок душі (форми) і тіла (матерії), які утворюють його цілісну одиничність, визначаючи людину як істоту душевно-тілесну [1, С. 63].

Таким чином, відбувається розуміння того, що крім матеріально-тілесного світу земної батьківщини тіла людини, існує небесна батьківщина – незбагненний духовний світ, де людина може знайти справжнє блаженство. Хоча його тіло і належить світу земному, душа ж – безсмертна і є власністю миру небесного.

У ренесансному суспільстві «непристойне стає гордовитим твердженням тілесності» [37, С. 142]. Матеріально-тілесний початок сприймається тут як універсальний. Воно протиставляється всякому відриву від матеріально-тілесних коренів світу, всякому відокремленню і замиканню в собі, претензіям на відчужену і незалежну від землі і тіла значимість. Реформація різко розділила в людині високоцінне духовне буття і гріховний тілесний початок, що підлягає критиці, презирству або жалю. Людина являла

собою дві складові: безтілесну духовність, що позв'язувалась з порятунком вічної душі, і бездуховну тілесність, що обтяжувала людину своєю тлінністю.

Заперечує середньовічні ідеї людського убозтва Е. Роттердамський. Стверджуючи високу духовно-етичну гідність людини, він включає в це поняття і тілесну природу, гордовито проголошуючи: «Наші тіла суть храми Святого Духа!» [59, С. 129].

В епоху Просвітництва набирає силу тенденція поєднання фізичних чеснот, розуму і душевної краси. У мистецтві знову починають цінуватися чоловік і жінка. Наприклад картини, героїні яких відрізняються пишними формами, що, за задумом авторів, свідчить про їхні здоров'я і високий соціальний статус.

Слід зазначити, що епоха Нового часу і освіти приносить у філософську думку проблему ставлення до тіла людини як до машини, як до втрати особливої магії механізму. Займаючись філософсько-психологічним аналізом проблеми тілесності, Р. Декарт позиціонує людину як механічне з'єднання матеріальної і духовної субстанції: тіла і душі. Розкриваючи дуалізм свого вчення, він пише: «ми ясно осягаємо розум, або мислячу субстанцію, без тіла, або протяжної субстанції... з іншого боку, ми настільки ж ясно осягаємо тіло без розуму. Стало бути... розум може існувати без тіла, а тіло без розуму» [29, с. 253 − 261]. Критикує Р. Декарта Б. Спіноза, що представляє людину цілісною тілесно-духовною істотою, але аж ніяк не місцем зустрічі цих двох субстанцій. Р. Лейбніц наводить на цей рахунок свою формулу – «психофізичний паралелізм», де тіло і душа, існуючи в наперед встановленої гармонії, не можуть впливати один на одного – свої операції вони здійснюють самостійно.

Варто відзначити, що ідея тілесності виступає проблемою філософського аналізу і в працях представників німецької класичної філософії. Так, Г. Гегель пише: «ми ніяк не можемо зрозуміти, де знаходиться душа і як вона пов'язана з тілом. Так ось, душа знаходиться в

тілі скрізь...» [17, С. 95]. Необхідно віддавати тілу певну данину, щадити і підтримувати його здоров'я, адже саме «від дотримання законів тілесного організму залежить свобода душі людини» [17, С. 95].

Розгорнутій критиці піддає систему Г. Гегеля Л. Фейєрбах, наполягаючи на тому, що людина – це психофізична єдність душі і тіла, це єдиний універсальний і вищий предмет філософії. «Тіло в його цілісності, – стверджує Фейєрбах, – якраз і становить сутність людського Я єднання» [66, С. 389]. Духовний початок в людині не відділяється від тілесного, і реальність, іменована «організм», має дві сторони – дух і тіло.

Некласична буржуазна філософія XIX століття переосмислює сутність людського буття і виступає сполучною ланкою класичної і сучасної філософії. А. Шопенгауер ототожнює тіло людини з волею і говорить про те, що тіло – це лише власне уявлення, тотожне тому, що все тілесне є продуктом самоствердження потойбічного буття. Переоцінку людських цінностей проводить і Ф. Ніцше – він намагається створити нову мораль «надлюдини» і відкидає ідеї рівності та справедливості, які розглядають цілісність людської природи. Філософ вважав, що тілесні функції важливіші, ніж функції свідомості.

Визначальним є те, що у XX столітті питання онтології тіла і тілесності знаходить нове звучання: тіло стає проблемою аналізу модерністської і постмодерністської філософії, яка відновлює і поглиблює поняття одухотвореного тіла (плоті). У роботах Ж. Бодрійяра, Р. Гваттарі, Е. Гуссерля, Ж. Дельоза, М. Мерло-Понті, М. Поланьї, М. Гайдеггера та інших філософів новітнього часу тіло розглядається як універсальна стабілізуюча структура єдиного досвіду людей, визначає своїм буттям становлення і розвиток людини в цілому.

Так, Е. Гуссерль в рамках філософського аналізу проблеми тілесності намагається простежити її безпосереднє конструювання і пише про двоякий спосіб створення. З одного боку, будучи фізичною річчю і матерією, тіло має

свою протяжність – «Extension», куди входять його реальні властивості: колір, м'якість, жорсткість, теплота. З іншого боку, існують такі відчуття, як тепло на тильній стороні рук, холод в ногах, відчуття на кінчиках пальців, які призводять до того, що тіло, вступаючи у фізичний взаємозв'язок з іншими матеріальними тілами, доставляє не тільки досвід фізичних процесів, пов'язаних з тілом і речами, а також досвід специфічних тілесних процесів. Саме ці процеси і називаються почуттями – «Empfindnissen» [28, С. 53].

Аналізуючи праці Е. Гуссерля, М. Мерло-Понті приходить до того, що «досвід тіла приводить нас до визнання покладання сенсу» [46, С. 196]. Формуючи свою, іншу тілесність, він відкриває нове поняття «феноменального тіла» – природної системи власного тіла, в якій задано життєве відношення між його частинами і яка є субстанцією буття між «чистим суб'єктом» і об'єктом»[25, С. 1132]. М. Мерло-Понті своєрідно абсолютизує тіло, робить його центром реальної і віртуальної дійсності.

Філософія XX століття інтерпретує поняття «тілесність» як якусь перехідну субстанцію і трактує термін «тіло» у множинних іпостасях. Ж. Дельоз вводить поняття «соціальне тіло», наділяючи його існування лібідозним змістом в дусі сексуальної революції [36, С. 10]. Р. Барт у свою чергу пише про «еротичне текстуальне тіло». Ю. Габермас говорить про «модуси досвіду» людини – її відчуття, біографії, місце розташування, без яких він втрачає можливість сприймати живі струми буття і можливість наблизитися до осягнення власної сутності.

Особливу роль в переосмисленні теми тіла в XX столітті зіграло вчення З. Фрейда про психоаналіз, завдяки якому європейська культура кинулася до нового прочитання і розуміння тіла людини. З появою вчення Фрейда тіло з власними бажаннями перестає бути непристойним. Саме сьогодні приходить розуміння того, що тілесне є формою втілення в реальність матеріального світу, яка стає однією з сходинок складної аналітичної сходи філософської думки. Сучасні дискусії відроджують спори про визначення «природи»,

«тіла», «людини», вимагаючи уточнення центральних філософських понять. Формулюючи своє бачення і тлумачення поняття «тілесність», сучасні дослідники проводять паралелі, які дозволяють говорити про різні традиції розуміння тілесності, закликають знову і знову спиратися на досвід античних і середньовічних авторів поряд з сучасними метаморфозами тіла, пропонованими людству в кіномистецтві, фотографії, театрі і кіно, активно висвітлюють нові горизонти філософствування.

Нове ставлення до тіла в сучасних соціально-економічних умовах: тіло розглядається як потенційно руйнований об'єкт не тільки на фізичному, але і на смисловому рівні. Тіло по суті своїй є первинним простором кожної людини, свого роду відправною точкою для пізнання зовнішнього світу, для здійснення процесу соціалізація, для вибудовування діалогічності з тими просторами, з якими людина стикається. Саме в XXI столітті – столітті технічного прогресу – тіло людини входить в якусь епоху віртуалізації. Очевидним виступає зростання кількісних тілесних показників, сформованих за допомогою все нових і нових спроб перетворити людське тіло в машину, з повною автоматизацією поведінки. Зазначимо, що в останній час посилюються побоювання, пов'язані з формуванням переважно зовнішньо-орієнтованої людини. Діловий та професійний успіх, кар'єрна активність, гідне місце в соціальній ієрархії, самопрезентація, самореалізація, імідж – далеко не повний перелік вимог, які висуваються до сучасної людини з метою прийняття її навколишнім світом [8].

1.2. Види культурних кодів тілесності

Останнє століття в історії європейської культури ознаменоване такими «поворотами»: «науковим», «лінгвістичним», «візуальним» та інші, а на рубежі XX-XXI століть «антропологічним», коли спостерігається нове ставлення людини до свого тіла, що виявляє всебічну увагу до різних форм тілесного. Тілесність – це соціокультурне явище, що розуміється як сукупність тілесних проявів, які зазнали трансформацій у результаті впливу соціокультурних факторів, мають соціокультурне значення та виконують певні соціокультурні функції [47, с. 812–813].

У всякій культурі людська тілесність утворює важливу ціннісну сферу. Тілесні характеристики – це не тільки надбання антропологічних досліджень і обмірів (форма тіла, зростання, фізичні ознаки). Звичайно, за цими ознаками ми можемо розрізнити расові та етнічні детермінанти індивідуальності. Наукове трактування тіла людини як культурного тексту відкриває «нові горизонти соціального пізнання» за допомогою можливості прочитувати тілесність як специфічну книгу [57, С.18]. Вдивляючись в особливості зовнішності, в характер і манеру руху, типи тілесних комунікацій, в кожній культурі можна виявити свої норми тілесних проявів, які активно видозмінюються в часі та просторі [30, С. 343]. Доказом цьому служать зображення людини, які до нас дійшли давніх з культур різних країн.

Одним з найдавніших і найперших кодів – є мова тіла. «Культурний код» прийшов у гуманітарне знання в результаті запозичення із точних наук терміна «код», що позначає систему умовних знаків, сигналів, передаючих інформацію[44, С. 32]. Культурний код виступає як набір основних понять, установок, цінностей і норм, що містять інформацію про знаки і символи певної культури і необхідних її для прочитання текстів. Типологія культурних кодів, спирається на категорії культури – загальні поняття, які виступають «системою координат», що дозволяють вибудувати певну модель

реальності. Однією з базових категорій культури, що набирає популярність, як об’єкт дослідження в сучасному науковому і публіцистичному гуманітарному дискурсі, є тілесність, що розуміється як осмислення, перетворення і соціокультурне функціонування людського тіла. Тіло як «організм людини... в його зовнішніх, фізичних формах» можна вважати категорією біологічною, природною, на противагу тілесності, яка представляється «окультурним тілом» і розкривається як діалектична єдність сутності і явища [63, С. 49].

Зауважимо, що тілесність як сутність представлена ментальними структурами, які зумовлюють сприйняття тіла, наділення його значеннями і смислами, формування його образів в конкретному соціокультурному контексті.

Дослідниця В. Красних класифікує коди культури, та наголошує, що на першому місці стоїть соматичний код, тому що вважає його найбільш стародавнім серед наявних:

- соматичний (тілесний);
- просторовий;
- часовий;
- предметний;
- біоморфний;
- духовний [43, С. 113].

Коди культури, на думку автора, співвідносяться з найдавнішими архетипічними уявленнями людини, і за своєю природою вони універсальні і властиві людині. Людина почала осягати навколишній світ з пізнання самого себе. З цього ж почався процес зближення людини з навколишнім світом. У соматичному коді особливе місце займають символьні функції різних частин тіла. Часовий код пов’язує позитивну естетичну оцінку тіла і його частин з ознакою молодої, або старої людини, а також відображає рух людини в просторі часу. Наведемо приклади: *красиве молоде тіло, гнучке молоде тіло;*

чудове старе тіло. Біоморфний код пов'язаний з живими істотами, що населяють навколишній світ, сюди ж можна віднести і рослинний світ. Предметний код культури пов'язаний з предметами, що заповнюють простір і належать навколишньому світу. Предметний код обслуговує метрично-еталонну сферу окультуреного людиною світу. Наведемо приклад: *Ніж зі значенням страждання, печалі (ніж: в серці)*. Просторовий код поєднується з іншими кодами людської культури, через «привласнення» суб'єктом простору. До духовного коду культури зараховують вербальні уявлення про реальний світ через духовність. Здебільшого це моральні цінності, ідеали [42, с. 5-19].

За класифікацією О. Кирилюк, до основних культурних кодів, які обумовлюють поведінку людини включають: аліментарний, еротичний, агресивний і інформаційний які розкриваються за допомогою категорій граничних підстав – народження, життя, смерть і безсмертя. Все що пов'язано з реалізацією тілесного прояву людини автор відносить до реалізації вітальних орієнтацій в першу чергу. Але в процесі виходу людини за межі, обумовлені природою, відбувається безліч проекцій і «продовжень» людського тіла. «Людина в культурі також відтворює «ритуальне», «символічне», «духовне», «сакральне», «психічне» тіла, які в відображають загальні схеми розгортання культурних типів світовідносин» [39, С. 9].

Наведемо зразки своєрідних культурних кодів по відношенню до зовнішності людини. Обличчя людини в свідомості людей, «зчитує» певні маркери і характеристики людей. Наприклад, зле обличчя; добре обличчя; мужнє обличчя; м'який погляд; жорсткий погляд; кругле (російське) обличчя; обличчя американця (білосніжна посмішка) і інші. Міцні зуби свідчать у свідомості оточуючих про внутрішнє здоров'я людини; сильні ноги – про її спортивну культуру. Колір шкіри обличчя (жовтизна, блідість) сигналізує про певний спосіб життя. Дрібні риси обличчя співвідносять з південно-східною культурою; великі – з азійською; вузькі очі і широкі

обличчя асоціюються з китайською, бурятською і якутською культурами; великий ніс, губи і колір обличчя видають представників африканської культури. Пальці рук завжди були в центрі уваги культури. Можна припустити, що вони виступали своєрідним культурним інструментом рахунку для наших далеких предків. Таким чином, вони – перша таблиця рахунку, прообраз тексту цифрового коду. Сьогодні пальці і руки формують цілу розмовну мову для глухих, а для незрячих – подушечки пальців виявляються індикаторами писемності.

Величезним евристичним потенціалом в аналізі культурних кодів тілесності мають живопис і скульптура. Основу образотворчого мистецтва становить цілісний образ предметного світу, в тому числі і самої людини. Художня творчість – об'єктивований результат людської діяльності – представляється надійним джерелом достовірної, детальної реконструкції культурних кодів тілесності. Образотворче мистецтво, в силу своєї природи, передбачає створення «застиглого часу» наочного образу, що дає особливу можливість для його детального аналізу. В сучасній науковій думці тілесність розуміється як інтегруюча ознака екзистенційного досвіду людини, що поєднує комплекс природних, індивідуальних та культурних рис тіла людини, як поле взаємодії внутрішніх та зовнішніх життєвих просторів людської істоти [24, С. 113]. В структурі художнього твору тіло підлягає процесу «охудожнення», стаючи предметом естетичного бачення автором та отримуючи певну образну інтерпретацію, в якому специфіка світосприйняття, притаманна відповідному історичному періоду, знаходить відображення у своєрідності художніх образів.

1.3. Дискурс тілесності як філологічна проблема

У сучасному науковому дискурсі дедалі частіше тілесність стає предметом комплексних міждисциплінарних досліджень. Значний інтерес до проблеми тілесності сформувався у сфері гуманітарних наук, зокрема й філологічних. Визначальну роль у формуванні особливостей культури постмодерну відіграє фактор тілесності. У процесі пізнання людиною XX століття самого себе, світ став розумітися як сконструйований за образом і подобою тіла. Людина сприймає світ через тіло, і так само завдяки тілу вона здатна передати набутий досвід, розширити його, створити щось абсолютно нове. Тому тілесність виступає, з одного боку, невід'ємною складовою частиною художньої творчості, адже автор екстеріоризує свою власну присутність у світі через мистецтво. З іншого боку, тілесність постає об'єктом безпосереднього зображення у творах, долучаючись до структурування так званого «тіла-канону» за терміном В. Подороги [50, с. 38-39], а також до процесу розвитку «символічного тіла», тобто таких колективних уявлень про ідеальне або зразкове для певної історичної епохи тіло, яке є продуктом соціокультурних практик, виховання, тощо.

Особливу увагу до теми тілесності приділяють модерністи та постмодерністи у своїх художніх творах. Причиною такої захопленості до цього феномену є філософія модернізму і постмодернізму, яка знаходилась під впливом пошуків людством нового способу мислення як реакції на власну незахищеність і безпорадність перед подіями, що відбувались протягом XX ст. [44, с. 812-813]. Постмодерністська культура остаточно і безповоротно трансформувала людське тіло в симулякр зробивши тіло – тілесністю. В сучасній гуманітарній науці поняття тілесності стало своєрідною реакцією на характерне для західної філософської думки уявлення про дуальність людської природи, різке протиставлення душі і тіла.

Попри те, що в гуманітарних колах існує досить усталена тенденція розглядати «тіло» і «тілесність» як синоніми, переважає погляд на них як на категорії абсолютно не тотожні. «Тіло в людини одне, проте тілесність, навпаки, багатоманітна й полісемантична», – зазначає М Колесник, для якого тілесність є одночасно формою і способом культурної діяльності людини в контексті тіла як онтологічного феномена. «Тілесність – це реалізація культури в тілі», позаяк тіло – це «певне місце у просторі, самостійна цілісна частина простору, отже, воно займає місце у просторі культури» [41, С. 23].

Тіло – це фізичний об'єкт, який не володіє суб'єктністю і позбавлений духовності. Говорячи про тіло, ми маємо на увазі або природно-науковий погляд (тіло як біологічний та фізіологічний організм), або естетичний та практичний (буденне розуміння тіла). У психології розглядається не саме тіло, а певні зміни свідомості, пов'язаної з тілом, наприклад, порушення схеми, меж або відчуттів тіла. Правомірність поділу цих дефініцій підтверджується даними історичної лінгвістики, виведеними з досвіду мовних традицій народів світу. Згідно Т. М. Буякас, В. А. Міхєєва і Ст. Летуновскому, в німецькій мові існують два слова: одне з них позначає фізичне тіло («Körper»), інше – динамічну форму, через яку людина «являє себе» («Leib») [52. С. 6]. Тіло все більше підлягає розумінню у читанні, інтерпретації, генетичному розшифруванні і все менше підлягає «давнім» способам його сприйняття, таким як осягнення і чуттєва насолода. Німеччина повертається до досліджень тілесності в особі Б. Вальденфельса і Г. Шмітца. Шмітц присвятив живому тілу один з томів своєї «Системи філософії», а Вальденфельс випустив свої лекції про проблему живого тіла у вигляді книги «Тілесне «Я»» [78, С. 98].

Участь лінгвістів у дебатах навколо понять тіла та тілесності доволі активна, що засвідчує велика кількість розроблень, які представляють концепти тілесності у лінгвістиці. Показовим для них є їхній міждисциплінарний характер, філософське тлумачення розуму, пам'яті й

досвіду тіла. На думку В. Розіна, категорію тілесності до лінгвокультурологічного та соціогуманітарного дискурсу було запроваджено під впливом культурології та семіотики, які показали, що в різних культурах тіло відчувається та розуміється по-різному, поняття «біль», «хвороба», «організм» − не стільки «природні» стани тіла, скільки «культурні та ментальні концепції, які привласнює, формує і переживає людина» [56. с. 33-54].

Філолог А. Райхштейн за семантичними ознаками виділяє десять лексико-семантичних груп соматизмів: характер, фізичний стан, відчуття-стан, відчуття-відношення, якісна характеристика людини, розумова діяльність, портрет, дії і вчинки людини, соціальне положення, ступінь віддаленості від об’єкту. Виділені лексико-семантичні групи дозволяють диференціювати і загальні риси, властиві всьому мовному колективу [53, с. 74-85].

В зарубіжній лінгвістиці в центрі уваги виявляється тріада *тіло - розум - людина*, оскільки вивчення концептуальних структур пов’язують з досвідом тіла і емоціями. Австралійський дослідник Хорст Рутроф, який впровадив у науковий обіг термін корпореальна семантика, обґрунтував роль тіла в дослідженні мови, значення і смислів в інтерсеміотичній площині. На його думку, вербальна мова нічого не означає без опори на невербальні знаки, які включають тактильні, нюхові, зорові, слухові, смакові та інші перцептивні сприйняття [77, С. 98].

Враховуючи семантичне наповнення терміна тілесність, примітно виділити три рівні присутності тілесності в літературному тексті:

- Наративно-описовий – об’єктивне авторське зображення людського тіла, тілесних практик і всього, що пов’язано з концептосферою тілесність.
- Діалогічно-мовний – вираження тілесності через слова персонажів.

- Художньо-виражальний – присутність концептосфери «тіло» в художніх тропах.

Теоретико-літературне осмислення тілесності, зосереджується на механізмах семіотизації тілесного матеріалу, специфіці метафоричного співвідношення тіла і літературного тексту, способах формування «поетики тіла». Категорія тілесність тлумачиться в застосуванні до поетичного твору як сфера, що включає всі тілесні прояви автора і ліричного суб'єкта.

На початку XX століття література і образотворче мистецтво через тілесність повністю виражають, демонструють суб'єкт (німецький експресіонізм). Надалі безліч митців звертають свою увагу на тілесні якості і стан людини, тіло стає гнучким виразником задуманого автором образу.

Останнім часом зростає увага дослідників до відображення тілесності в художньому тексті. Поява нових поглядів на тілесність докорінно змінює уявлення про просторову картину світу, в якій мешкає людина. Найбільшу популярність з цих позицій набуло дослідження тілесної метафори в поезії і тіла в прозі. Тому для тілесності в художніх творах притаманне поняття художньої тілесності. Художня тілесність – смислова і естетична категорія, яка постає як інтерпретація бачення тіла і усієї сфери тілесного в художньому творі або комплексі художніх творів, набуваючи переломлення відповідно до естетичного бачення автора твору, будучи продуктом естетично спрямованого мислення та культурно-історичного фону. Художня тілесність як художня рефлексія є динамічною категорією, яка набуває модифікацій відповідно до індивідуально-авторського осмислення як представника певної культури та усього комплексу історично-літературного фону певного періоду (отже, містить не лише образні, символічні, а й аксіологічні індивідуальні та колективні уявлення представників певної культури).

Серед проблем тіла в філологічних науках можна виділити такі:

- неясність у визначенні тіла і частин тіла;

- відсутність виразного уявлення про словник і граматику тіла, про семіотичне місце тіла в моделі світу;
- методологія вивчення семантики тіла;
- інтерпретація критеріїв тілесності в творах художньої літератури.

Висновки до Розділу І

У першому розділі кваліфікаційної роботи ми досліджували тілесний код як об’єкт гуманітарного знання. Для цього були застосовані теорії визначення понять, які стосуються тілесності. Ми проаналізували роботи зарубіжних та вітчизняних дослідників, які займаються вивченням тілесності та її проявів в культурі, філософії, літературі; класифікували культурні коди притаманні тілу; визначили місце тілесності в філології.

Таким чином, ми вважаємо, що тілесність проходить крізь усі історико-філософські епохи, поступово привертає увагу все більшого числа дослідників. Людське тіло як спеціальний об’єкт вивчення в гуманітарних науках постає в якості багатовимірного явища, пов’язаного з людською душею, навколишнім світом через культуру, соціальні відносини, естетичне сприйняття однієї людини іншою. Людське тіло є невід’ємним від цілісної людини як об’єкта вивчення різних наук про людину і суб’єкта, що творить і перетворює навколишній світ. Науково-технічний прогрес XXI століття виступає потужним поштовхом для розвитку філософської, філологічної та культурологічної думок про «тіло» і дає розуміння того, що «тіло» людини має безліч незбагненних граней, його межі не звідано. В кожній гуманітарній науці тіло відкривається з нової наукової точки зору, яку досліджують, аби зрозуміти його значущість для певної епохи.

РОЗДІЛ ІІ. СИСТЕМА СЕНСОРІАЛЬНИХ ОБРАЗІВ В РОМАНІ П. ЗЮСКІНДА «ЗАПАХИ. ІСТОРІЯ ОДНОГО ВБИВЦІ»

2.1. Нюховий код

У нашій роботі ми розглянемо концепцію Зюскінда про особистість крізь призму сенсорних образів. Під сенсорними образами ми будемо розуміти ті значення, які розвивають найменування п'яти відчуттів. В контексті роману «Запахи. Історія одного вбивці» сенсоріальний образ пов'язаний не тільки з тілесністю – він допомагає виявити нам людську складову на стику фізіології і культури. Нагадаємо, що код – це те, що задає «значимість знака» [26, С. 7], яку необхідно визначити, «розшифрувати». Правила прочитання знаків обумовлені певною культурою і, в нашому випадку, світоглядом письменника. Культурний код – це система знаків матеріального і духовного світу, що стали носіями культурних смислів. Імена, що належать сенсоріальному образу культури, мають не тільки загальномовні значення, а ще й особливі значення, які «не є ситуативно обумовленими, але закріплені за відповідною одиницею мови» [26, С. 34]; в основі такого значення лежить міф. Отже, ці імена в контексті художнього твору наділяються додатковими авторськими сенсами, піддаються авторському кодуванню.

Перейдемо до теоретичної значущості поняття ольфакторне сприйняття. Нюхове сприйняття – це один з видів сприйняття людини. Амбре беруть участь у формуванні почуття реальності предметів. Запахи викликають більш емоційні спогади, ніж інші сенсоріальні враження, а це в свою чергу, зайвий раз ілюструє безсумнівну важливість нюхових образів в структурі художнього твору. Відчуття і сприйняття запахів знаходяться в центрі уваги психології та психофізіології, дескриптивні способи дослідження яких дозволяють виміряти і описати безпосередні фізичні

реакції на різні ароматичні речовини, емоційний стан (почуття радості і роздратування), що виникає при сприйнятті запаху, а також значення нюхових реакцій в поведінці людини [76, С. 44]. Кожен з видів чуттєвого сприйняття має власну сенсоріальну оцінку. Сенсоріальна оцінка визначається як оцінка, пов'язана з чуттєвим досвідом людини, і усвідомлюється в термінах: приємний – неприємний, те, що подобається, та те, що не подобається. Ситуація нюхового сприйняття завжди оцінююча, оскільки всі запахи емоційно забарвлені, при цьому оцінка аромату характеризується значною суб'єктивністю. Вона залежить від фізичного стану і чуттєвого досвіду суб'єкта, проте іноді на оцінку запаху впливають його власні властивості або стан навколишнього середовища. Так, зокрема, С. В. Рязанцев у своїй книзі «У світі запахів і звуків» звертає увагу на той факт, що «поруч з нюховим мозком знаходиться лімбічна система, що відповідає за наші емоції. Тому всі запахи емоційно забарвлені, всі викликають у нас ті чи інші емоційні переживання…Саме запахи найшвидше пробуджують пам'ять, і не логічну, а саме емоційну» [61, С. 195]. На думку Л. Зиховской, вербалізація запаху в художній літературі залежить від компетентності автора [33, С. 26]. Він повинен вміти описати те, що почув за допомогою нюху. Автор конкретного твору є свого роду ольфакторним перекладачем, коли передає нам певну інформацію про запах.

В роботі «Культурна історія запаху» англомовних дослідників Констанс Классен, Девіда Хоувза і Ентоні Сінотт: вивчаючи запах як культурно обумовлений фактор вони відстоюють позицію пріоритетності запаху-нюху в сучасному гуманітарному дискурсі інших громадських технік почуттів: «якщо вважати зір – панорамне, аналітичне і лінійне – основним чуттям модерну, не стає нюх – суб'єктивно-особистісний, інтуїтивне і різноманітна – чуттям постмодерну?» [40, с. 43-51]

У зарубіжному літературознавстві проблему художньої ольфакції висвітлює Х. Ріндісбахер. У 1992 році вийшла його книга «Запах книг» [80,

С. 195]. У цьому докладному дослідженні вчений пропонує розглядати ольфакцію як багатофункціональний елемент поетики, який розростається в окремих прикладах до рівня художньої домінанти твору. При описі нюхових феноменів під мовним кодуванням розуміється вираження запаху за допомогою мови. На думку вченого Х. Ріндсбахера, існують два види мовного кодування:

- конструкції типу «запах чого-небудь» (виступають найбільш звичним прийомом для опису запаху);
- конструкції типу «запах хороший» або «запах поганий», «запах приємний» або «запах неприємний» (найбільш проста класифікація запахів, виражено метафоричне ставлення) [55, С. 586].

Роман «Запахи. Історія одного вбивці» є зразковим текстом для вивчення особливостей чуттєвого сприйняття, так як все оповідання в ньому будується на метафоризації процесу нюху. В метафорі запаху проглядається приховане значення духовного життя, тобто морального стану суспільства. Запахи репрезентують різноманітність нюхових образів: рослини і квіти, запахи тіла, образи міст, спогади, запахи емоцій, сама парфумерна справа – все це безпосередньо пов’язане з ольфакторним кодом.

Для створення образів-запахів, Патрік Зюскінд у своєму романі використовує наступні слова: der Gestank – сморід, нестерпний запах; stinken – смердіти, погано пахнути; riechen – нюхати; duften – пахнути, духмяніти; der Geruch – запах, чуття, нюх; das Bluetenparfum – аромат цвітіння [49; 79].

Ольфакторне сприйняття в структурі твору супроводжують героїв, передаючи їх внутрішній стан, емоції, вводячи читача в світ переживань, допомагаючи створити комплексну картину описуваного автором світу. Патрік Зюскінд найчастіше використовує нюховий код, щоб передати ту атмосферу, яка панувала в середині XVIII століття.

Нюховий код при описі міста, вулиць, дворів.

Незважаючи на епоху освіти, на різні відкриття, в місті стоїть неймовірно жахливий сморід: «*Zu der Zeit, von den wir reden, gab es in den Städten einen solchen Gestank, den wir uns als moderne Menschen kaum vorstellen können. Die Straßen stanken nach Mist, die Höfe nach Urin, die Korridore nach verrottetem Holz und Ratten, die Küchen nach muffigem Staub, die Schlafzimmer mit dicken Laken, feuchten Federbetten und dem scharfen, süßen Geist von Alpträumen. Von den Kaminen stinkt es nach Schwefel, von Chinbari – ätzende Wiese, von Unterschieden - vergossenes Blut. Stinkende Flüsse, stinkende Plätze, Kirchen, Gestank standen unter Brücken und Palästen*» [79, с. 4-5]. З наведеного прикладу, ми бачимо, що автор з перших рядків загострює нашу увагу на детальному описі міста та понурює читача в атмосферу смороду. Далі автор підкреслює, що мова йде про столицю Франції: «*Und natürlich war der Gestank in Paris der größte, weil Paris die größte Stadt in Frankreich war. Und wieder gab es in Paris einen Ort, an dem der Gestank zu unerträglich war*» [79, С. 5].

Згодом письменник описує знайомство Гренуя із ароматами провулків й вулиць Парижу, які він сприймає негативно: «*In den Gassen von Rue Saint-Denis und Rue Saint-Martin lebten die Menschen so dicht beieinander, die Häuser so zusammengekauert - fünf, sechs Stockwerke hoch, man konnte den Himmel nicht sehen, und die Luft unter ihnen war feucht Gräben und war voller Gerüche. Es roch gemischt nach Menschen und Tieren, nach Nahrung und Krankheit, nach Wasser und Stein, nach Asche und Leder, nach Seife und frisch gebackenem Brot und Eiern, nach Essig, Fadennudeln und glänzendem Messing, nach Salbei und Bier und Tränen, nach Fett und nassem und trockenem Stroh . Tausende von Gerüchen bildeten einen unsichtbaren Brei, der die Spalten der Gassen füllte und sich zeitweise über die Dächer ergoss, aber niemals unter ihnen, immer näher am Boden*» [79, С. 41]. Велика кількість як приємних, так і неприємних запахів перемішується воєдино та створюється ефект ароматичного хаосу, який заповнює усі щілини вулиць.

Автор у всіх подробицях описує різноманітні запахи вулиць Парижу, де саме й було скоєно перше вбивство Гренуєм. Варто зазначити, що спочатку вулиця має запах описаний в занедбаному стані, а згодом запах починає чистішати. Звичайно це все пов'язано із появою неймовірної дівчини, яка своїми ароматами, перекриває сморід вулиці: «*Er ging die Rue de Seine hinauf. Die Straße duftete nach den üblichen Düften von Wasser, Kot, Ratten und Gemüseabfälle. Die Häuser waren leer und stumm. Darüber aber schwebte zart und deutlich das Band, das Grenouille leitete. Nach wenigen Schritten verschlangen hohe Gebäude das trübe Licht des Nachthimmels und Grenouille ging weiter im Dunkeln. Nach fünfzig Meter bog er nach rechts ab in die Rue des Marais eine noch dunklere Gasse war. Aus irgendeinem Grund wurde der Geruch nicht sehr viel gesättigter. Er wurde nur reiner und wurde dank seiner wachsenden Sauberkeit immer attraktiver. Grenouille ging ohne eigenen Wille. An seiner Stelle zog ihn der Geruch plötzlich nach rechts, wie in die Wand eines Hauses. Ein niedriger Gang tat sich auf, der in den Hinterhof führte. Wie ein Wahnsinniger kam Grenouille an einem niedrigen Gang vorbei, überquerte einen Hof, bog um eine Ecke und befand sich in einem kleineren Hof, in dem endlich das Licht auftauchte. Der Platz in diesem Viereck war nur ein paar Schritte entfernt*» [79, С. 50].

Приїзд за новою порцією запахів до міста Грас: «*Enerhalb Stunden später, gegen Mittag, war er in Grasse. Er aß in einem Gasthof an oberen Ende der Stadt, an der Place aux Aires. Der Platz wurde von einem Bach durchzogen, an dem die Gerber ihre Häute wuschen, um zum Trocknen zu verteilten. Es stank so fürchterlich, dass einige Bewohner den Appetit verloren. Nur keine Scheiße. Er kannte diesen Geruch gut und fühlte sich noch sicherer. In allen Städten suchte er zunächst ein Viertel der Gerber. Als er aus einer so stinkenden Umgebung in andere Viertel der Stadt kam, fühlte er sich nicht mehr fremd*» [79, С. 201]. Нове місто також було наповнено смородом, проте для Гренуя це не викликало відрази.

Опис повернення до рідного міста та місця народження головного героя: «*Um sechs Uhr morgens betrat er die Stadt durch die Rue Saint-Jacques. Der Tag war heiß, der heißeste in diesem Jahr. Tausende verschiedener Gerüche strömten von überall her, als Tausende von Schlämmen platzten. Es gab kein Anzeichen von Wind. Gemüse auf dem Markt verblasste vor Mittag. Fleisch und Fisch sind weg. In den Gassen herrschte Gestank. Sogar der Fluss schien nicht mehr zu fließen, nur noch zu stehen und zu stinken. Es war genauso, wie es am Tag von Grenouilles Geburt war. Er überquerte die neue Brücke zum rechten Ufer und weiter zum Markt und zum Friedhof der Unschuldigen. Der tödliche Gestank wurde so heftig, dass sogar die Begräbnisstätte verblasste. Erst um Mitternacht, als die Grabstätten verschwanden, sammelten sich alle unnötigen Dinge: Diebe, Mörder, Räuber, Prostituierte, Deserteure, jugendliche Kriminelle. Ein kleines Lagerfeuer wurde angezündet, um Essen zu kochen und den Gestank zu zerstreuen*» [79, с. 302-303]. Як бачимо, з наведеного прикладу, з дня народження Гренуя й до миті його повернення до Парижу нічого не змінилось, все лишилось таким огидним, яким й було.

Нюховий код при описі людей.

Патрік Зюскінд впродовж роману, несхвально зображує людей епохи Просвітництва, роблячи акцент на їхніх амбре: «*Die Leute stanken nach Schweiß und nach ungewaschenen Kleidung; aus dem Mund stanken sie nach verrotten Zähnen, aus ihren Mägen nach Zwiebelsaft und an den Körpern, wenn sie nicht mehr ganz jung waren, nach altem Käse, saurer Milch und nach Geschwulskrankheiten. Der Bauer stank wie der Priester, der Handwerksgeselle wie die Meisterfrau, es stank der gesamte Adel und sogar der König als Raubvogel und die Königin als alte Ziege, sowohl im Sommer als auch im Winter*» [79, С. 5]. Як бачимо, з наведеного прикладу людство зображено в занедбаному стані, та навіть такі вельможні пани як король й королева постають перед нами зовсім зворотньому описі.

При описі запаху, властивому немовлям, автор поєднує приємні та неприємні забарвлення ольфакторного коду, які ми простежимо на наступному прикладі: «*Nur kranke Kinder riechen irgendwie, jeder weiß es. eder weiß, dass ein Kind, das an Pocken erkrankt ist, nach Scheiße riecht und Scharlach hat – alte Äpfel, und ein verzehrendes Baby riecht nach Zwiebeln*» [79, C. 16]. *«Verstehen Sie, an den Füßen zum Beispiel, sie riechen nach einem glatten, warmen Stein – nein, eher nach Frischkäse… oder Butter. Ja, sie riechen nach frischem Öl. Und auf dem Kopf, wo normalweise ein Wirbelwind weht, riechen sie am besten. An diesem Ort riechen die Kinder nach Karamell, so süß, Pater, so großartig, dass Sie es sich gar nicht vorstellen können!* » [79, C. 16].

Автор акцентує увагу читача на тому, що Гренуй відчував огиду до людей. Наведемо приклад того, чим для нього пахнуть люди: «*Aber da er doch Menschengeruche kannte, viele Tausende, Gerüche von Männern, Frauen, Kindern, wollte er nicht begreifen, daß ein so exquisiter Duft einem Menschen entströmen konnte*» [79, C. 51]. «*Er ertrug nicht mehr den gelegentlichen Geruch von Bauern, die das erste Gras auf den Wiesen mähten. Er wich jede Schafherde aus, nicht durch Schafe, sondern um den Geruch von Hirten zu umgehen*» [79, C. 142].

Опис численності парижан: «*Am allermeisten entließ er die Entfernung von Leuten. In Paris lebten die Menschen viel besser als in jeder anderen Stadt der Welt. In Paris lebten sechs–, siebenhunderttausend Menschen. Sie schwärmten auf den Straßen und Plätzen, und ihre Häuser waren voller Schinken, von Kellern bis zu Dachböden. Jeder Winkel und jede Ecke war ein Hort von Menschen, jeder Stein, jedes Stück Erde stank menschlich*» [79, C. 141].

Єдиний опис поважного ставлення автора до людей, можна побачити при зображені багатіїв міста Грас, які відзначалися своєю вишуканістю: «*Die Wohltäter, die hinter diesen bescheidenen Kulissen lebten, rochen nach Gold und Macht, einer Fülle von Reichtümern; Grenouille hatte bisher auf seiner Reise durch die Provinz in dieser Hinsicht gerochen»* [79, C. 203].

Нюховий код при описі дитинства Гренуя.

Вперше Гренуй познайомився зі світом запахів в монастирі священика Тер'є: «*Das Kind erwachte. Zuerst erwachte seine Nase. Die winzige Nase bewegte sich nach oben, verweilte und schnüffelte. Er zog die Luft ein und begann seine kurzen Stöße auszustoßen, als würde er nicht niesen. Dann runzelte die Nase und das Kind öffnete die Augen*» [79, C. 21].

Обраний в якості основи об'єкт – запах постає перед читачем в якості особливої психологічної характеристики. Коли Гренуй став принюхуватися до Тер'є, священику стало ніяково і самому від себе огидно: «*Plötzlich roch Terrier – dann Schweiß und Essig, Sauerkraut und ungewaschene Kleidung. Er dachte, dass er nackt und angewidert von etwas war, das sich nichts sagte; er roch an seiner Haut bin ins Innere. Die zartesten Gefühle, die schmutzigen Gedanken selbst, konnten sich nicht vor dieser kleinen Nase verstecken, die nicht einmal eine echte Nase war, sondern nur ein zerlumpter Hintern, ein winziges, löchriges Organ, das sich ständig rührte, aufblähte und zitterte. Terrier wurde gruselig*» [79, C. 22].

Гренуй пізно і насилу почав говорити, відставав у своєму розвитку від інших дітей, але володів унікальним даром розрізнення запахів, нюховий еквівалент абсолютного слуху: «*Grenouille saß auf Feuerholz. Er atmete den Geruch des Baumes ein, der um ihn herum wirbelte. Er trank diesen Geruch, tauchte in ihn ein und durchtränkte ihn bis zur letzten inneren Zeit. Bald zeichnete er durch Geruch nicht nur Brennholz, sondern auch deren Sorten aus: Ahorn, Eiche, Kiefer, Ulme, Birne, altes, junges, morsches, er zeichnete sogar ein einziges Stück Holz, Hackschnitzel, Sägemehl – er unterschied sie so deutlich, wie andere Menschen es mit bloßem Auge nicht erkennen konnte*» [79, с. 31-32]. Дрова стають першоосновою колекції амбре головного героя, та мають величезне значення для Гренуя на етапі осягнення їм світу аромату.

Далі хлопчик осягає різноманітні амбре в будинку мадам Гайяр: «*Es gab keinen Gegenstand im Hause der Madame Gaillard, es gab keinen Platz im*

nördlichen Rue de Charonne, keinen Mann, keinen Stein, Baum, Busch oder Zaun, niemanden, auch nicht den kleinsten Ecke, den er geruchlich kannte, würde nicht in seiner Gesamtheit seine Einzigartigkeit erkennen und stark speichern» [79, С. 32]. Він не втрачав можливості збагнення будь-якого аромату.

Варто зазначити, що дитинство хлопчика було нестерпним, іноді будучи вже дорослим він згадував своє дитинство з ворожістю до тих, хто його оточував тоді: «*Schauplatz dieser Ausschweifungen war – natürlich – sein inneres Imperium, in das er von Geburt an die Konturenvergraben hatte, denen er jemals begegnet war. Um sich einzuschalten, erholte er sich zuerst von der Erinnerung an die früheste, entfernteste: die feindselige, muffige Verdunstung von Madame Gaillard Schlafzimmer; der abscheuliche Geist der getrockneten Haut ihrer Hände; Der Essigsäureatem von Pater-Terrier; hysterischer, heißer mütterlicher Schweiß der Amme Bussie; der Leichengestank der unschuldigen Friedhöfe; der mörderische Geruch seiner Mutter. Und er genoss den Ekel und den Ärger, bis sein Haar voller leidenschaftlicher Entsetzen war*» [79, с. 150-151]. «*Zweitweise erwärmte ihn dieser Aperitif nicht ausreichend, und er erlaubte sich einen kleinen olfaktorischen Ausflug zum Grimal, wo er mit grauer, fleischiger Haut und Tanninen stinken oder sich inmitten unerträglicher Hitze die Dämpfe von sechshunderttausend Parisern vorstellen durfte*» [79, С. 151].

Нюховий код при описі пейзажу.

В творі показана колоритна характеристика моря, в якій герой знаходить щось неймовірно естетичне: «*Das Meer roch wie ein geblähtes Segel, in dem sich Wasser, Salz und eine kalte Sonne fingen. Es roch simpel, das Meer, aber zugleich roch es groß und einzigartig, so daß Grenouille zögerte, seinen Geruch aufzuspalten in das Fischige, das Salzige, das Wäßrige, das Tangige, das Frische und so weiter. Er ließ den Geruch des Meeres lieber beisammen, verwahrte ihn als ganzes im Gedächtnis und genoß ihn ungeteilt. Der Geruch des Meeres gefiel ihm so gut, daß er sich wünschte, ihn einmal rein und unvermischt und in solchen Mengen zu bekommen, daß er sich dran besaufen könnte*» [79, с.

43-44]. Створений Зюскіндом нюховий образ моря, пов'язаний із чистотою, свіжістю, усамітненістю героя і природи.

Опис пейзажного оточення Гренуя на шляху в Орлеан: «*Tausende verschiedener Gerüche, aber einige davon – Gerüche von Straßenstaub, Wiesen, Erde, Pflanzen, Wasser, – mit langen Tüchern über die Erde gespannt, langsam weggeblasen, langsam schwankend, fast nirgends scharf abbrechend*» [79, C. 140].

В місті Грас природа зображена за допомогою мальовничого опису ольфакторного коду: «*Aprikosen- und Mandelbäume blühten, und die warme Luft durchzog der Duft von Narzissen*» [79, C. 200].

Нюховий код при описі першої жертви Гренуя.

Чуттєвий опис аромату молодої дівчини можна простежити, коли одного разу на вулиці Маре, Гренуй відчув приємний аромат, який його вабив. Джерелом аромату виявилась юна дівчина. Ще на великій відстані від дівчини, Гренуй на ходу намагається визначити склад її надзвичайно прекрасного запаху. Так формується, набуваючи пластичну щільність, картина воістину райського за своєю розкішностю саду: «*Wie ein Band kam der Geruch die Rue de Seine herabgezogen, unverwechselbardeutlich, dennoch weiterhin sehr zart und sehr fein. Grenouille spürte, wie sein Herz pochte, und er wußte, daß es nicht die Anstrengung des Laufens war, die es pochen machte, sondern seine erregte Hilflosigkeit vor der Gegenwart dieses Geruches. Er versuchte, sich an irgend etwas Vergleichbares zu erinnern und mußte alle Vergleiche verwerfen. Dieser Geruch hatte Frische; aber nicht die Frische der Limetten oder Pomeranzen, nicht die Frische von Myrrhe oder Zimtblatt oder Krauseminze oder Birken oder Kampfer oder Kiefernnadeln, nicht von Mairegen oder Frostwind oder von Quellwasser..., und er hatte zugleich Wärme; aber nicht wie Bergamotte, Zypresse oder Moschus, nicht wie Jasmin und Narzisse, nicht wie Rosenholz und nicht wie Iris... Dieser Geruch war eine Mischung aus beidem, aus Flüchtigem und Schwerem, keine Mischung davon, eine Einheit, und dazu gering*

und schwach und dennoch solid und tragend, wie ein Stück dünner schillernder Seide... und auch wieder nicht wie Seide, sondern wie honigsüße Milch, in der sich Biskuit löst – was ja nun beim besten Willen nicht zusammenging: Milch und Seide. Grenouille blieb stehen. Er wußte sofort, was die Quelle des Duftes war, den er über eine halbe Meile hinweg bis ans andere Ufer des Flusses gerochen hatte: nicht dieser schmuddelige Hinterhof, nicht die Mirabellen. Die Quelle war das Mädchen. Es war tatsächlich nur ein Augenblick, den er benötigte, um sich optisch zu vergewissern und sich alsdann desto rückhaltloser den Wahrnehmungen seines Geruchssinns hinzugeben. Nun roch er, daß sie ein Mensch war, roch den Schweiß ihrer Achseln, das Fett ihrer Haare, den Fischgeruch ihres Geschlechts, und roch mit größtem Wohlgefallen. Ihr Schweiß duftete so frisch wie Meerwind, der Talg ihrer Haare so süß wie Nußöl, ihr Geschlecht wie ein Bouquet von Wasserlilien, die Haut wie Aprikosenblüte..., und die Verbindung all dieser Komponenten ergab ein Parfum so reich, so balanciert, so zauberhaft, daß alles, was Grenouille bisher an Parfums gerochen, alles, was er selbst in seinem Innern an Geruchsgebäuden spielerisch erschaffen hatte, mit einem Mal zu schierer Sinnlosigkeit verkam. Hunderttausend Düfte schienen nichts mehr wert vor diesem einen Duft. Dieser eine war das höhere Prinzip, nach dessen Vorbild sich die ändern ordnen mußten. Er war die reine Schönheit» [79, с. 49-52]. Неймовірний аромат юної дівчини задурманює Гренуя, він не може порівняти його ні з чим, що було в його колекції запахів. Аромат дівчини з вулиці Маре стає для Гренуя свого роду нюховим еталоном, з яким він буде звіряти інші ароматні проби.

Нюховий код при описі праці у парфумера Бальдіні.

П. Зюскінд висловлює перші враження Гренуя від майстерні Бальдіні, акцентуючи увагу на професійності парфумера: «*Und so stand er auf einer Bank in Baldini, an der Stelle von Paris, wo die professionellsten Gerüche auf engstem Raum gesammelt wurden. Er spürte die kalte Ernsthaftigkeit, die*

Nüchternheit des Handwerks, die trockene Effizienz, die von jedem Möbelstück, von Utensilien, von Blasen herrührte. und Flaschen und Töpfe» [79, с. 84-85].

Бальдіні – парфумер, який вже не такий популярний, як його конкурент. Він намагається зрозуміти формулу парфумів свого конкурента. Гренуй по великій випадковості потрапляє в лабораторію Бальдіні і, підкоряючись своєму чуттю, змішує інгредієнти і відтворює ті самі парфуми: «*Während Baldini noch mit seinen Kerzenleuchtern auf dem Tisch hantierte, schlüpfte Grenouille schon in das seitliche Dunkel der Werkstatt, wo die Regale mit den kostbaren Essenzen, Ölen und Tinkturen standen, und griff sich, der sicheren Witterung seiner Nase folgend, die benötigten Fläschchen von den Borden. Neun waren es an der Zahl: Orangenblütenessenz, Limettenöl, Nelken- und Rosenöl, Jasmin-, Bergamotte- und Rosmarinextrakt, Moschustinktur und Storaxbalsam, die er sich rasch herunterpflückte und am Rand des Tisches zurechtstellte. Als letztes schleppte er einen Ballon mit hochprozentigem Weingeist heran. Anscheinend wahllos griff Grenouille in die Reihe der Flakons mit den Duftessenzen, riß die Glasstöpsel heraus, hielt sich den Inhalt für eine Sekunde unter die Nase, schüttete dann von diesem, tröpfelte von einem anderen, gab einen Schuß von einem dritten Fläschchen in den Trichter und so fort. Grenouille hatte die Flasche abgesetzt, die mit Parfum benetzte Hand vom Hals genommen und an seinem Rocksaum abgewischt. Es war «Amor und Psyche», ohne den geringsten Zweifel «Amor und Psyche», das hassenswert geniale Duftgemisch, so präzise kopiert, daß nicht einmal Pelissier selber es von seinem Produkt würde unterscheiden können»* [79, с. 97-104].

Після того як Гренуй відтворив парфуми Пелісьє, він одразу починає робити інші парфуми, які на його думку, набагато кращі: «*Grenouille begann ein zweites Mal zu mischen, das zweite Mal, als er aus der Flasche Weinalkohol die Parfums in den Mixer schüttete, die sich bereits darin befanden, und zum zweiten Mal, wie zufällig, einige aromatische Mischungen in den Trichter zu gießen. Granay schüttelte die Flasche nicht, sondern schüttelte sie nur leicht, wie*

ein Glas Cognac, vielleicht aufgrund von Baldinis Verwundbarkeit, und vielleicht, weil ihm die Mischung diesmal wertvoller erschien – also erst jetzt, als die fertige Flüssigkeit bereits in der Flasche schwankte. Das Aroma war so göttlich, dass Baldini Tränen in die Augen trat. Er musste keine Proben nehmen, er stand nur am Tisch und atmete. Die Geister waren wunderbar. Im Vergleich zu Amur und Psyche glichen sie einer Symphonie im Vergleich zu einer einsamen Geigen-Zigeunerin. Oder noch besser. Es war eine neue, eigenartige Sache, die an sich die ganze Welt erschaffen konnte, eine magisch reiche Welt, in der man sofort alles Unangenehme um sich herum vergisst und sich so reich, so glücklich, so frei, so gut fühlt» [79, с. 105-107].

Іронічна задумка створити парфуми з будь-якого підручного матеріалу: «*Er wußte ja nicht, daß die Destillation nichts anderes war als ein Verfahren zur Trennung gemischter Substanzen in ihre flüchtigen und weniger flüchtigen Einzelteile und daß sie für die Parfumerie nur insofern von Nutzen war, als sie das flüchtige ätherische Öl gewisser Pflanzen von ihren duftlosen oder duftarmen Resten absondern konnte. Bei Substanzen, denen dieses ätherische Öl abging, war das Verfahren der Destillation natürlich völlig sinnlos. Uns heutigen Menschen, die wir physikalisch ausgebildet sind, leuchtet das sofort ein. Für Grenouille jedoch war diese Erkenntnis das mühselig errungene Ergebnis einer langen Kette von enttäuschenden Versuchen»* [79, С. 123].

Нюховий код при описі усвідомлення того, що Гренуй не має запаху.

Зображення спроби Гренуя уловити аромати власного тіла виявляються неуспішними: «*Er wusste, dass an diesem Ort alle Menschen riechen konnten. Er fühlte jedoch nichts. Er zog sich aus und Kleider, genauer gesagt, was von seinen Kleidern übrig war, pflegte er diesen Lappen zu nehmen. Sieben Jahre lang hing es an seinem Körper. Es muss vollständig in seinem Geruch eingeweicht sein. Bevor er die Höhle betrat, entfernte er alles aus dem Stapel und ging. Und dann stieg er zum ersten Mal seit sieben Jahren wieder auf die Spitze des Berges. Dort stand er an der gleichen Stelle, an der er am Tag seiner Ankunft stand, drehte die*

Nase nach Westen und ließ den Wind seinen nackten Körper einwickeln. Er beabsichtigte, sich so zu lüften, sich mit dem Westwind zu pumpen - das heißt dem Geruch von Meer und nassen Zwiebeln -, damit der Wind den Geruch seines eigenen Körpers überwältigen würde, und dann wäre es leicht, den Unterschied zwischen ihnen, Grenouille, und seinen Kleidern zu erkennen, den er riechen könnte. Und um seinen eigenen Geruch so wenig wie möglich einzuatmen, beugte er sich vor, sobald er den Hals gegen den Wind strecken und die Hände zurücklegen konnte. Er erinnerte den Schwimmer daran, dass er gleich ins Wasser springen würde. In dieser extrem lächerlichen Pose blieb er stundenlang stehen, bis sein weißes Fell, das wie ein Wurm aussah und seit langer Zeit kein Licht mehr hatte, rosa wurde, wie das eines Langushi, obwohl die Sonne immer noch sehr schwach war. Am Abend war er wieder in die Höhle hinuntergegangen. Von weitem bemerkte ich ein paar Kleider. Innerhalb weniger Meter klemmte er seine Nase und öffnete sie erst, als er sich dem Müll näherte. Er tat sein Bestes, um seinen eigenen Geruch aus seinen Kleidern zu holen. Aber er war nicht da. Es gab Tausende anderer Gerüche. Und nur sein eigener Geruch, der Geruch desjenigen, der ihn trug, ohne ihn zu entfernen, die ganze Zeit gab es keine Kleidung» [79, с. 164-165]. Зрозумівши, що він не має запаху, Гренуй впадає в розпач.

П. Зюскінд пише про формулу людського запаху, використовуючи не дуже приємні компоненти для складу парфумів: «*Die fließenden Essenzen von Eukalyptus- und Zypressenblättern sollten nur das wahre Aroma maskieren, das er zu kochen entschied - dies musste ein menschlicher Duft gewesen sein. Er wollte, auch wenn es nur ein schlechter Ersatz war, den Geruch eines Mannes bekommen, den er nicht hatte. Es gab jedoch ein grundlegendes Thema des menschlichen Geruchs und dies war recht einfach: käsesauer, im Allgemeinen ein ziemlich unangenehmes Hauptthema, das für alle Menschen einzigartig ist und darüber in einigen Fällen Wolken individueller Aura schwankte. Oma kreierte an diesem Tag einige erstaunliche Parfums. Er fand einen Haufen frischen Kot in der Nähe der Haustür. Nehmen Sie einen halben Löffel und geben Sie ein paar Tropfen Essig*

und eingedicktes Salz in den Mixer. Unter dem Tisch sah er eine Käsescheibe von der Größe eines Daumennagels, die deutlich von Runel übrig geblieben war. Der Käse war schon ziemlich alt und begann sich zu zersetzen, wobei er einen stechenden Geruch ausstrahlte. Aus einem Reifen eines Sardinenfasses kratzte er etwas Fischbitteres, mischte es mit einem verfaulten Ei, einer Petersilie, einem Brei, einer Muskatnuss, einem gesägten Horn und einer fein beschichteten Schweinehaut. Dazu gab er eine ziemlich große Menge Zwiebeln, verdünnte diese schrecklichen Gewürze mit Alkohol, bestand darauf und filtrierte in eine andere Flasche. Der Geruch der Mischung war schrecklich. Es roch nach Kloake, Fäulnis, und als es dann mit ihrem Ventilator ein wenig saubere Luft blies, hatte man den Eindruck, an einem heißen Sommertag in Paris an der Kreuzung der Straßen von der Rue aux Fer und Ecke Rue de la Lingerie zu stehen, wo sich die Düfte des Marktes vermischten. überfüllte Häuser. Und auf diese unheimliche Grundlage, die eher eine Karkasse als einen menschlichen Geruch aufwies, trug Grenouille nur eine Schicht ölfrischer Aromen auf: Minze, Lavendel, Terpentin, Zitrone, Eukalyptus, die er erweichte und gleichzeitig mit einem Bouquet zarter Blütenöle überzog. Geranien, Rosen, Orange und Jasmin. Nach einer weiteren Verdünnung mit Alkohol und Essig waren die grundlegenden Bestandteile, auf denen die gesamte Mischung basierte, nicht mehr zu spüren. Der Gestank wurde von den frischen Aromen verdeckt, der Geruch der Blumen war wunderschön, sogar interessant, und seltsamerweise gab es keine Spur von Fäulnis. Im Gegenteil, diese Parfums schienen einen mächtigen, erhabenen, lebensspendenden Duft auszuatmen» [79, с. 181-184]. Імітація людського запаху справляє гарне враження на оточення Гренуя. Він стає звичайним хлопцем, який нічим не відрізняється від інших мешканців. Проте цей аромат не є його вершиною, він сягає втілити щось настільки янгольське, чого ще досі не було.

Нюховий код при описі праці у мадам Арнульфі.

Детальне висловлювання автора щодо чергового опрацювання над якісними ароматами: «*Die Blüten wurden schon in aller Früh geliefert,*

körbeweise in das Atelier geschüttet, zehntausendfach, in voluminösen, aber federleichten duftenden Haufen. Druot unterdessen verflüssigte in einem großen Kessel Schweine- und Rindertalg zu einer cremigen Suppe, in die er, während Grenouille unaufhörlich mit einem besenlangen Spatel rühren mußte, scheffelweise die frischen Blüten schüttete. Wie zu Tode erschreckte Augen lagen sie für eine Sekunde auf der Oberfläche und erbleichten in dem Moment, da der Spatel sie unterrührte und das warme Fett sie umschloß. Und fast im selben Moment waren sie auch schon erschlafft und verwelkt, und offenbar kam der Tod so rasch über sie, daß ihnen gar keine andere Wahl mehr blieb, als ihren letzten duftenden Seufzer eben jenem Medium einzuhauchen, das sie ertränkte; denn – Grenouille gewahrte es zu seinem unbeschreiblichen Entzücken – je mehr Blüten er in seinem Kessel unterrührte, desto stärker duftete das Fett. Und zwar waren es nicht etwa die toten Blüten, die im Fett weiterdufteten, nein, es war das Fett selbst, das sich den Duft der Blüten angeeignet hatte. Mitunter wurde die Suppe zu dick, und sie mußten sie rasch durch große Siebe gießen, um sie von den ausgelaugten Leichen zu befreien und für frische Blütenbereit zu machen. Dann scheffelten und rührten und seihten sie weiter, den ganzen Tag über ohne Pause, denn das Geschäft duldete keine Verzögerung, bis gegen Abend der ganze Blütenhaufen durch den Fettkessel gewandert war. Die Abfälle wurden – damit auch nichts verloren ginge – mit kochendem Wasser überbrüht und in einer Spindelpresse bis zum letzten Tropfen ausgewrungen, was immerhin noch ein zart duftendes Öl abgab. Das Gros des Duftes aber, die Seele eines Meeres von Blüten, war im Kessel verblieben, eingeschlossen und bewahrt im unansehnlich grauweißen, nun langsam erstarrenden Fett. Am kommenden Tag wurde die Mazeration, wie man diese Prozedur nannte, fortgesetzt, der Kessel wieder angeheizt, das Fett verflüssigt und mit neuen Blüten beschickt. So ging es mehrere Tage lang von früh bis spät. Die Arbeit war anstrengend. Grenouille hatte. bleierne Arme, Schwielen an den Händen und Schmerzen im Rücken, wenn er abends in seine Kabane wankte. Druot, der wohl dreimal so kräftig wie er war, löste ihn kein einziges Mal beim

Rühren ab, sondern begnügte sich, die federleichten Blüten nachzuschütten, auf das Feuer aufzupassen und gelegentlich, der Hitze wegen, einen Schluck trinken zu gehen. Aber Grenouille muckte nicht auf. Klaglos rührte er die Blüten ins Fett, von morgens bis abends, und spürte während des Rührens die Anstrengung kaum, denn er war immer aufs neue fasziniert von dem Prozeß, der sich unter seinen Augen und unter seiner Nase abspielte: dem raschen Welken der Blüten und der Absorption ihres Duftes. Nach einiger Zeit entschied Druot, daß das Fett nun gesättigt sei und keinen weiteren Duft mehr absorbieren könne. Sie löschten das Feuer, seihten die schwere Suppe zum letzten Mal ab und füllten sie in Tiegel aus Steingut, wo sie sich alsbald zu einer herrlich duftenden Pomade verfestigte» [79, с. 210-212].

Протягом двох років він осягає науку збору запахів і переконується, що запах шкіри і волосся красивої жінки найкраще приймає тканина, оброблена позбавленим аромату жиром: «*Noch einen Test unternahm er in diesen Wintertagen. Einer stummen Bettlerin, die durch die Stadt zog, bezahlte er einen Franc dafür, daß sie einen Tag lang mit verschiedenen Fett- und Ölmischungen präparierte Läppchen auf der nackten Haut trug. Es fand sich, daß eine Kombination von Lammnierenfett und mehrfach geläutertem Schweins- und Kuhtalg im Verhältnis zwei zu fünf zu drei unter Hinzuführung geringer Mengen von Jungfernöl für die Aufnahme des menschlichen Geruchs am besten geeignet war. Des Menschen Duft an und für sich war ihm auch gleichgültig. Des Menschen Duft konnte er hinreichend gut mit Surrogaten imitieren. Was er begehrte, war der Duft gewisser Menschen: jener äußerst seltenen Menschen nämlich, die Liebe inspirieren»* [79, с. 227-228].

Нюховий код при описі юної Лори Ріші.

Вже при першому обході міста Гренуй ловить запах саду, де, як «бачить» його ніс, цвітуть гіацинти, магнолія, рододендрон і де чутно: «*etwas mörderisch-wundervoller Weihrauch*» [79]. Джерелом запаху, як потім виявиться, буде Лора, дочка Антуана Ріші.

Наступного разу Гренуй приходить до садової стіни, за якою знаходиться будинок консула, через рік: тут домінує тема прекрасної рослини, прекрасної квітки – самої Лори, яка надзвичайно розцвіла. Флористична метафорика імені дівчини (Лора – лавр) тільки підсилює цей зв'язок.

Нюхове відчуття в зображенні юної дівчини Лори, асоціюється з чимось прекрасним та незвичайним: «*Der schöne Geruch des Mädchens stieg plötzlich mit einer warmen Welle auf und wirbelte ihn herum. Grenouille kannte diesen Geruch, und er würde ihn genießen, ihn vollständig genießen, wenn er ihn zügeln und ihn wirklich in Besitz nehmen würde*» [79, С. 262].

Нюховий код при описі невдалого самовдосконалення.

Ольфакторне відчуття в зображені провального тріумфу головного героя роману викликає розуміння того, що люди не зможуть оцінити його творіння: «*In dem Moment, da er aus der Kutsche auf den sonnenhellen Platz getreten war, angetan mit dem Parfum, das vor den Menschen beliebt macht, mit dem Parfum, an dem er zwei Jahre lang gearbeitet hatte, dem Parfum, das zu besitzen er sein Leben lang gedürstet hatte... in diesem Moment, da er sah und roch, wie unwiderstehlich es wirkte und wie mit Windeseile sich verbreitend es die Menschen um ihn her gefangennahm, - in diesem Moment stieg der ganze Ekel vor den Menschen wieder in ihm auf und vergällte ihm seinen Triumph so gründlich, daß er nicht nur keine Freude, sondern nicht einmal das geringste Gefühl von Genugtuung verspürte. Was er sich immer ersehnt hatte, daß nämlich die ändern Menschen ihn liebten, wurde ihm im Augenblick seines Erfolges unerträglich, denn er selbst liebte sie nicht, er haßte sie. Und plötzlich wußte er, daß er nie in der Liebe, sondern immer nur im Haß Befriedigung fände, im Hassen und Gehaßtwerden*» [79, С. 290]. Усвідомивши свою ненависть до людей, головному герою роману стає все одно на свою геніальність та власне на своє життя.

Таким чином, різноманітні образи-запахи допомагають автору створити більш повну і яскраву картину світу у своєму романі, вони не менш важливі, ніж зорові і слухові образи.

2.2. Код зору, звуку, смаку

Зоровий код.

Зорові образи – колірні образи або контурні (ілюзія просторового об’єму). Роль зорових відчуттів у пізнанні світу особливо велика. Зір дає нам найбільш досконале, справжнє сприйняття характеристики суб’єкта або об’єкта. Навколишня реальність відбивається в свідомості людини різною колірною гамою – це відбувається в зв’язку з тим, що зорові відчуття завжди володіють колірною якістю. Завдяки зоровим відчуттям людина пізнає освітленість, колір предметів, їх величину, пропорції, конструкцію, обсяг, просторове розташування [18]. Зоровий образ формується не тільки зоровими рецепторами, які служать відправними елементами зорового сприйняття, а й умовними зв’язками, які закріпилися у свідомості людини саме з цим предметом. Л. Рубінштейн пише про це так: «константність сприйняття розміру, форми предмета полягає в тому, що ми сприймаємо розмір і форму, які залишаються постійним відповідно до його власних розмірів незалежно від змін умов їх сприйняття (їх відстані від нас, кута, під яким ми їх розглядаємо), однак відображення їх на сітківці при цьому змінюється» [60, с. 95]. Як писав М. Бахтін, – «при художньому сприйнятті виникають не виразні зорові уявлення тих предметів, про які мова в творі, а лише випадкові змінні і суб’єктивні обривки зорових уявлень, з яких неможливо побудувати естетичний об’єкт...твір не дає нам жодної вказівки, необхідних для побудови одиничного конкретного зорового уявлення» [7, с. 69]. Вчений підкреслював

фрагментарність чуттєвих образних уявлень, які виникають при сприйнятті художнього тексту.

Зорові образи, покликані викликати у читача конкретні зорові асоціації у Зюскінда надзвичайно різноманітні і передаються колірними характеристиками і зовнішніми факторами: «rote Haare» – руде волосся; «sommersprossenübersprenkeltes Gesicht» – покрите веснянками обличчя; «roter Mund» – червоні губи; «unbestimmte Farbe» – невизначений колір «austerngrau» – устрично-сірий; «opalweiß-cremig» – опалово-біло-кремовий; «zerkerbtes Gesicht» – порубцьоване обличчя [49; 79].

Символіка кольоропозначень зацікавлює читача, створює психологічну атмосферу залучення його до світу автора, дає можливість побачити світ очима письменника.

Зоровий код при описі зовнішності Гренуя.

Для опису зовнішності головного героя, автор використовує безліч слів-кольоропозначень. Немовля було на вигляд як звичайне дитя: «*Gut schaut er aus. Rosig und wohlgenährt. Seine rechte Hand, klein und rot, ragte unter dem Deckel hervor und schloss sich zu seiner Wange ... Seine Augen waren von unsicherer Farbe – zwischen Austerngrau und opalweiß-cremig, bedeckt mit einem Schleimfilm und eindeutig noch nicht gut angepasst anzeigen*» [79, c. 10, 20, 21].

П. Зюскінд підкреслює, що його герой настільки витривалий, що жодна хвороба безсильна проти нього. Це говорить про його силу волі: «*Zwar trug er Narben davon und Schrunde und Grind und einen leicht verkrüppelten Fuß, der ihn hatschen machte, aber er lebte»* [79, С. 26].

Сам автор називає героя не майстром, а павуком, жабеням, кліщем, неодноразово демонструючи своє різко негативне ставлення до Гренуя: *«Es war so langlebig wie ein Bakterium und dank eines winzigen Blutstropfens, den es vor einigen Jahren erworben hatte, so unprätentiös wie eine Zecke auf einem Baum. Die kleine böse Zecke, deren grauer Körper wie Blei die Form einer Kugel*

annimmt, bietet der Außenwelt einen minimalen Bereich, der ihre Haut glatt und fest macht, sodass nichts aus ihr austritt. Eine Zecke, die absichtlich klein und unauffällig wird, so dass niemand sie sieht oder mit Füßen tritt» ... «Es ist besser, sich in der Tür eines Frosches zu verstecken» ... «Grenouille stand jetzt in der Tür und streckte sozusagen die Beine. Die Hände glichen einer schwarzen Spinne, die an der Schwelle und am Rahmen festhielt» [79, с. 26, 27, 92, 94]. Кліщ традиційно трактується як комаха, пов'язана з нечистою силою, так само як павуки, жаби і подібні їм істоти. Таким чином, фігура Гренуя викликає асоціації з фольклорним мотивом перевертня, в якому відбилися уявлення про подвійну зоо-антропоморфну природу міфологічних персонажів. Подвійність їхньої природи виявляється спочатку не в образі, а в поведінці. Гренуй віддає перевагу ночі, тому що нічний світ найбільш співзвучний похмурому світу його душі.

Так автор пише про враження Бальдіні від Гренуя, коли той намагався виготувати вишукані парфуми «Амур та Псіхея»: «*Er hat das Aussehen eines Kindes, trotz der knotigen Hände, seines gehackten Gesichts und der Laufnase eines alten Mannes. Anfangs schien er mir älter als er wirklich ist, aber jetzt scheint er jünger zu sein; er scheint sich zu verdoppeln oder zu verdreifachen als jene unzugänglichen, unverständlichen, hartnäckigen, primitiven Menschen, die scheinbar unschuldig an sich selbst denken, wollen, dass alles auf der Welt unterdrückt wird, und es kann gut sein, wenn sie ihre Größenwahn nicht eindämmen, nicht die härtesten Bildungsmaßnahmen anwenden und nicht an die disziplinierte Existenz vollständiger Menschen gewöhnt. In diesem jungen Mann saß so ein kleiner Fanatiker*» [49, с. 100-101].

Вигляд юнака Гренуя був відразливим, через його надмірну працю та рубці від хвороб: «*Er war, als er heranwuchs, nicht besonders groß, nicht stark, zwar häßlich, aber nicht so extrem häßlich, daß man vor ihm hätte erschrecken müssen*» «*Durch das ständige Tragen von Wasser auf seinem Körper gab es monatelang keinen trockenen Faden, die Kleidung war abends abgetropft, die*

Haut war kalt, weich und geschwollen» «*Nur hinter seinen Ohren, Nacken und Wangen hatte er Narben von großen schwarzen Karbunkeln, die ihn verzerrten und ihn noch hässlicher machten als er*» [79, с. 29, 40].

Після постійної праці в майстерні Бальдіні та важкої хвороби, Грenуй зовсім спотворився, що став схожим не на юнака, а на старого: «*Baldini beobachtete, wie er folgte, als er mit einem buckeligen Rucksack die Brücke zur Insel hinunterrutschte. hinter ihm erinnerte er den alten Mann*» [79, С. 134].

Зюскінд створює моторошний опис зовнішності Гренуя, після його втечі з печери: «*Er sah fürchterlich aus. Die Haare reichten ihm bis zu den Kniekehlen, der dünne Bart bis zum Nabel. Seine Nägel waren wie Vogelkrallen, und an Armen und Beinen, wo die Lumpen nicht mehr hinreichten, den Körper zu bedecken, fiel ihm die Haut in Fetzen ab*» «*Andere sagten, er sei gar kein richtiger Mensch, sondern eine Mischung aus einem Menschen und einem Bären, eine Art Waldwesen*» [79, С. 168].

Коли Грenуй потрапляє до маркіза де Тайад-Еспінасса, останній починає ставити на ньому різні експерименти. У своїй доповіді Тайад-Еспінасс охарактеризував його як живий доказ правильності теорії летального земляного флюїду: «*Da sehe man Pusteln und Narben, hervorgerufen durch Gasverätzung; dort auf der Brust ein riesiges glänzendrotes Gaskarzinom; allenthalben eine Zersetzung der Haut; und sogar eine deutliche fluidale Verkrüppelung des Skeletts, die als Klumpfuß und Buckel sichtbar hervortrete. Seine schreckliche Verlassenheit, hartnäckigen Narben und Bruchspuren machten einen so schrecklichen Eindruck, dass jeder ihn als halbtoten Halsabschneider erkannte und verurteilte, obwohl er sich ziemlich gesund und vollkommen gesund fühlte*» [79, С. 172-173]. Червоний колір у Зюскінда отримує переважно стилістично негативне наповнення. Це колір крові, кривавих ран, хвороби.

Однак, з часом Грenуй дійсно перевтілюється в гарного чоловіка: «*Um dem Publikum Grenouilles Zustand vor Wochenfrist ins Gedächtnis zu rufen, ließ*

Taillade-Espinasse zunächst Zeichnungen kursieren, die den Höhlenmenschen in seiner ganzen Häßlichkeit und Verkommenheit zeigten. Dann ließ er den neuen Grenouille hereinführen, im schönen samtblauen Rock und seidenen Hemd, geschminkt, gepudert und frisiert; und schon die Art, wie er ging, aufrecht nämlich und mit zierlichen Schritten und elegantem Hüftschwung, wie er ganz ohne fremde Hilfe das Podest erklomm, sich tief verbeugte, bald hier-, bald dorthin lächelnd nickte, ließ alle Zweifler und Kritiker verstummen. Selbst die Freunde der botanischen Universitätsgärten schwiegen betreten» [79, C. 192]. Як видно з цього прикладу, автор використовує не лише колірну палітру, а й додає впевненості рухам головного героя роману.

Окреслюючи перевтілення Гренуя в доглянуту людину, письменник вживає різнобарвну гаму кольорів, притаманних вишуканості: «*Ein Schneider wurde bestellt, ein Schuster, und Grenouille bekam ein seidenes Hemd verpaßt, mit weißem Jabot und weißen Rüschen an den Manschetten, seidene Strümpfe, Rock, Hose und Weste aus blauem Samt und schöne Schnallenschuhe von schwarzem Leder, deren rechter geschickt den verkrüppelten Fuß kaschierte. Höchsteigenhändig legte der Marquis weiße Talkumschminke auf Grenouilles narbiges Gesicht, tupfte ihm Karmesin auf Lippen und Wangen und verlieh den Augenbrauen mit Hilfe eines weichen Stifts von Lindenholzkohle eine wirklich edle Wölbung*» [79, C. 175].

Зюскінд знову повертає Грену риси зовнішності властиві нікчемному волоцюзі: «*Er sah so vollkommen unscheinbar aus, daß Richis für einen Moment den Eindruck hatte, er sei gar nicht vorhanden, sondern nur eine von den schwankenden Schatten der Laternenkerze hingeworfene Schimäre…Nach dem einstimmigen Zeugnis des Wirts, des Stallknechts und Richis' handelte es sich um einen makellosen Mann mit bräunlichem Rock mit einer dicken Umhängetasche»* [79, c. 257, 271].

В день страти Гренуй мав досить пристойний вигляд: «*Er trug eine blaue Jacke, ein weißes Hemd, weiße Seidenstrümpfe und schwarze Stiefel mit Schnallen. Er war nicht gefesselt*» [79, С. 284].

Гренуй стоїть серед натовпу і насолоджується ефектом, який справив. Під час тріумфу він згадує свою появу на світ та усе, що спіткало його. Однак, огида до людей не дала йому по справжньому зрадіти: «*Er, Jean-Baptiste Grenouille, geboren am tödlichsten Ort der Welt, ohne Geruch, Kot und Fäulnis, wuchs ohne Liebe auf und lebte ohne menschliche Wärme, nur durch Sturheit und ein unwiderstehliches Gefühl von Ekel, klein, buckelig, lahm, hässlich, hässlich, hässlich Als Innen- und Außeninsider hat er es geschafft, sich selbst zum Favoriten der Welt zu machen. Ja, er ist der Große Grenouille. Nun ist dies offensichtlich geworden. Er war wirklich so wie früher in seinen narzisstischen Fantasien. In diesem Moment erlebte Grenouille den größten Triumph seines Lebens. Und er schien ihm schrecklich. Als Grenouille sah und spürte, wie unwiderstehlich dieses Parfüm wirkt und wie es, blitzschnell verbreitet, jeden in seinen Bann zieht – in diesem Moment entstand der ganze Gräuel für die Menschen wieder und vergiftete seinen Triumph, so dass er nicht diese Freude fühlte, sondern Auch der wenigste Spaß*» [79, с. 289-290].

Зоровий код при описі дівчини з вулиці Маре.

Візуальний образ дівчини відтворюється в творі із додаванням прикметних рис її зовнішності: «*Das Mädchen hatte rote Haare und trug ein graues ärmelloses Kleid. Ihre Schultern waren extrem weiß und ihre Hände gelb vom Saft der eingeschnittenen Mirabellen*» [79, С. 52]. Білий колір реалізує традиційну семантику цнотливості, чистоти, непорочності.

Коли Гренуй вбивав свою жертву, він навіть не звертав уваги на її чарівне обличчя. Колірні епітети, вживані автором створюють візуальне представлення про дівчину: «*Er sah weder ihr sanftes, sommersprossiges Gesicht noch ihre roten Lippen noch ihre großen hellgrünen Augen*» [79, С. 53].

Зоровий код при описі майстерні Бальдіні.

Витончена характеристика майстерні парфумера уособлює собою пихатість й самомилування Бальдіні: «*Und gab es ein Geschäft und ein Haus des Parfümeurs Giuseppe Baldini. Ein prächtiger grüner Baldachin war über seine Vitrine gespannt, daneben hing ein Baldini-Wappen, ganz in Gold: eine goldene Flasche, aus der ein Strauß goldener Blumen gewachsen war, und ein roter Teppich vor der Tür, ebenfalls mit einem mit Gold bestickten Baldini-Emblem ... Er sah nicht viel im Flackern. Kerzenflammen, nur der Schatten der Theke mit Gewichten, die beiden Reiher über der Schüssel, Besucherstühle, dunkle Regale an den Wänden, Messinstrumente und weiße Etiketten auf Gläsern und Behältern…Er sah nicht viel in den flackernden Kerzenflammen, nur einen Schatten einer Theke mit Gewichten, beide Reiher über der Schüssel, Besucherstühle, dunkle Regale an den Wänden, ein Messinstrument und weiße Etiketten auf Gläsern und Behältern*» [79, с. 56, 84-85]. Золотий колір в романі є кольором аристократів, символами розкоші і створюють атмосферу височини.

Зоровий код при описі зовнішності парфумера Бальдіні.

За зовнішністю парфумера Бальдіні простежується простий старий чоловік: «*Hinter dem Kontor aus hellem Buchenholz stand Baldini selbst, alt und regungslos wie eine Säule, gepudert von einer silbernen Perücke und geprägt von einem goldenen Mantel*» [79, С. 56].

Використовуючи зоровий образ, автор зображує здивування Бальдіні від точної формули парфумів «Амур та Псіхея», знайденої Гренуєм «*Vor einer Minute war sein Gesicht von Tollwut gerötet – jetzt sieht es plötzlich aus wie eine Leinwand*» [79, с. 103-104].

Зоровий код при описі досягнень Гренуя під час праці у Бальдіні.

Автор вживає в творі назви речовин, описуючи придбання нових знань в майстерні Бальдіні: «*Er gehorchte bereitwillig den Anweisungen, beherrschte die Kunst des Kochens von Seife aus Schmalz und stellte Weizenmehlpulver, Mandelkleie und Veilchenwurzelpulver her. Er lud Duftkerzen von Holzkohle,*

Salpeter und Sandelholzchips herunter. Er presste orientalische Pastelle aus Myrrhe, Benzoe und Bernsteinpulver. Gemischter Weihrauch, Schellack, Vetiver und Zimt zum Räuchern von Bällen. Siebte und spaltete Poudre Imperiale aus rosa Blütenblättern, Lavendel und Kunstrinde. Schminken in Weiß und Blau bildete einen purpurroten Lippenstift. Geliefert mit wasserempfindlichem Nagelpuder und Kreide, die einen minzigen Geschmack hatte. Vorbereitete Perückenflüssigkeit, Tropfen zur Entfernung von Warzen und Hornhaut, Bleichcremes, Belladonna-Extrakt für die Augen, Salbe aus spanischen Fliegen für Männer und hygienischer Essig für Frauen» [79, С. 116-117]. Зоровий код при зображенні яскравої творчої праці та того, що в решті-решт виготовляє Грену́й, асоціюється з неосяжним вмінням робити шедеври парфумерної справи.

Зоровий код при описі пейзажу.

Зорові образи в творі при зображенні феєрверку створюють асоціацію пов'язану зі святом: «*Er war nicht so eine Sensation wie das Feuerwerk zu Ehren der Hochzeit des Königs oder das Märchenfeuerwerk des Dauphin, aber es machte auch Eindruck. An den Masten der Schiffe waren goldene Sonnenräder angebracht. Von der Brücke brachen die sogenannten «feurigen Stiere» in den Fluss ein, ein Sternregen. Inmitten berauschender Geräusche knisterten Feuerwerkskörper, klatschten, Raketen flogen in den Himmel und zogen weiße Lilien auf einen schwarzen Himmel*» [79, С. 46].

Неймовірна краса представлена автором в наступному прикладі, де Бальдіні відкривається краєвид Парижу: «*Er stand am Fenster, der alte Mann Baldini, und schaute mit gehässigem Blick gegen die schrägstehende Sonne auf den Fluß hinaus. Lastkähne tauchten unter ihm auf und glitten langsam nach Westen auf den Pont Neuf und den Hafen vor den Galerien des Louvre zu. Darunter glitzerte es wie Gold, Fluss, Schiffe verschwanden. Wahrscheinlich wehte der Wind, weil die Oberfläche des Wassers mit einer Schuppe bedeckt war, die dort schimmerte, dann kam es näher, als hätte eine riesige Hand Millionen von Flüssigkeiten über das Wasser gestreut. Für einen Moment schien es, als hätte sich*

die Strömung in die entgegengesetzte Richtung gedreht: Ein glühender Strom aus reinem Gold strömte gerade bei Baldini aus» [79, с. 72-73].

Візуальні образи моря, гір й дерев створюють відчуття затишку, волі, добра: «*Obwohl das Meer so nah war, dass man es von den Gipfeln der Hügel aus sehen konnte, hatte es kein Meer, keinen salzigen Sand, nichts Offenes - nur eine stille Abgeschiedenheit, als wäre die Küste ein paar Tage entfernt. Und obwohl die großen Berge, auf denen der Schnee noch lange lag, nach Norden aufstiegen, gab es hier keine Wildheit oder Armut, keinen kalten Wind. Der Frühling ist weiter gegangen als Montpellier. Die Aprikosen- und Mandelbäume standen in voller Blüte und die warme Luft war von dem Aroma von Narzissen durchdrungen*» [49, с. 199-200].

Зоровий код при описі значення для Гренуя нічного відрізку часу.

Під час мандрівки Гренуя, письменник ілюструє нічну атмосферу: «*Das Mondlicht gefiel ihm. Das Mondlicht kannte die Farben nicht, es umriß nur leicht die Konturen des Geländes. Er zog die Erde mit schmutzigem Grau zusammen und unterdrückte die ganze Nacht das Leben. Diese bleiartige Welt, in der alles unzerstörbar war, außer dem Wind, der wie ein Schatten manchmal auf graue Wälder fiel, und in der nichts als die Aromen von nackter Erde vorkamen, war die einzige Welt, die für ihn von Bedeutung war, weil er so aussah die Welt seiner Seele*» [79, с. 143-144].

Зоровий код при описі гори в якій існував Гренуй.

Візуальний образ гори являє собою пусту, відразливу печеру: «*Der Berg war ein riesiger Kegel aus bleigrauem Stein, umgeben von endlosen, düsteren Hochebenen, nur an einigen Stellen mit grauem Moos und grauen Graten bedeckt. Hier und da wie verfaulte Zähne, die aus braunen Steinen und ein paar verkohlten Bäumen ragen. Selbst in den heiligsten Tagen war dieses Gebiet voller Trauer, und der größte Hirte dieser ärmsten Provinz würde seine Tiere nicht hierher treiben. Und nachts, im blassen Licht des Mondes, schien diese gottverlassene Wildnis etwas jenseits zu sein*» [79, С. 145].

Зоровий код при описі міста Грас.

Письменник пише, що місто Грас непоказове, проте в ньому процвітає парфумерне мистецтво: «*Am anderen Ende dieser großen Schüssel, etwa zwei Meilen entfernt, lag, oder besser gesagt, klebte in den steilen Bergen einer Stadt. In einiger Entfernung machte es keinen allzu pompösen Eindruck. Es gab keinen mächtigen Turm über den Gebäuden der Kathedrale, nur die Blase des Kirchturms, es gab keine Dominante über die Landschaft der Festung, es gab kein prächtiges Gebäude. Die Wände schienen überhaupt nicht unzugänglich zu sein, richteten sich hier und da zu Hause durch ihre Zäune auf, als wollten sie eine ebene Oberfläche und gaben diesem weichen Bild ein leicht zerzaustes Aussehen. Es schien, dass die Stadt zu oft erobert und wieder befreit wurde, als ob sie müde wäre, künftigen Invasionen zu widerstehen – aber nicht durch Schwäche, sondern durch Nachlässigkeit oder sogar durch ein Gefühl der Stärke. Es hatte eine große, duftende Schüssel, die an seinen Füßen roch und damit zufrieden zu sein schien. Gleichzeitig hieß diese unauffällige und selbstbewusste Stadt Grasse und galt über mehrere Jahrzehnte als unbestrittene Handels- und Produktionshauptstadt für Aromastoffe, Parfümeriewaren, Toilettensorten von Seifen und Ölen*» [79, с. 200-201].

«*Die Stadt war unglaublich schmutzig, trotz der großen Menge an Wasser, die aus einem Dutzend Quellen und Brunnen floss, in übersehenen Bächen und Rinnen gurrte und die Gassen wusch oder überflutete. Die Gebäude in einigen Vierteln standen so dicht, dass nur noch wenige Ellen für Durchgänge und Stufen übrig waren. Und selbst auf Plätzen und einigen breiten Straßen konnten Kutschen kaum davonkommen. Und doch, mit all dem Dreck, mit all der Gedränge und Enge, platzte die Stadt vor unternehmerischem Unternehmertum. Grenouille bei seinem Rundgang zählte er ein Dutzend Parfüm- und Handschuhstudios, unzählige kleine Destillat-, Lippenstift- und Gewürzwerkstätten und schließlich sieben Großhändler, die aromatische Produkte verkauften. Jedenfalls waren hier die Kaufleute, die diese großen aromatischen Verkaufsbüros besaßen. In ihren*

Häusern war dies oft nicht bemerkbar. Die Straßenfassaden sahen bescheiden bürgerlich aus» [79, С. 202].

Зоровий код при описі краси юної дівчини Лори Ріші.

Зоровий образ однієї із дівчат, вбитою Гренуєм в місті Грас, у письменника асоціюється із пряним медом й зваблюючою жінкою, однак автор уточнює, що вона все ще дитина, її тіло й обличчя: «*Das Mädchen war in der Tat unglaublich schön. Es gehörte der üppigen Art von Frauen, die dunklem Honig ähnelten, dick, süß und sehr klebrig; Frauen, die mit einer einzigen Geste der Geste, einem Kopfschütteln, einem einzigen und nur langsamen Peitschenhieb, den Raum erobern und gleichzeitig stehen, als ob sie im Zentrum eines Wirbelsturms wären, als ob sie ihre Kraft nicht bemerken, die sowohl Männer als auch Frauen von sich selbst angezogen fühlen. Und sie war jung, sehr jung, ihre Schönheit hatte es noch nicht geschafft, grob zu werden. Der Körper war geschmeidig und stark, die Brust war abgenutzt, und das leicht abgeflachte Gesicht, eingerahmt von dichten schwarzen Haaren, behielt seine Konturen und sein Geheimnis»* [79, С. 235].

Коли Лора Ріші подорослішала, вона стала ще вродливішою, ніж була. Автор детально описує риси обличчя дівчини, щоб передати її неймовірно привабливий зовнішній вигляд: «*Sie war sein einziges Kind, sechzehn Jahre alt, mit dunkelroten Haaren und grünen Augen. Und ein so bezauberndes Gesicht, dass Menschen jeden Alters und Geschlechts, als sie es sahen, erstarrten und nicht die Kraft fanden, wegzuschauen. Ihr Gesicht geradezu leckten mit den Augen, als leckten Eis und bekamen dabei den typischen Ausdruck verschlagener Hingabe*» Особливо мешканці Грасу були в захваті від її природної краси: «*Richis ritt in einem wunderschönen dunkelroten Leibchen, das mit goldenen Zweigen bestickt war, in einem schwarzen Umhang und einem schwarzen Hut mit einem schwarzen Hut mit kessem Federbusch. Ihm folgte eine bescheiden gekleidete Tochter, die aber so umwerfend schön war, dass die Leute auf den Straßen nur auf sie schauten*» [79, С. 250].

Зоровий код при описі вбитих дівчат.

Автор окреслює вигляд дівчат, яких знайшли вбитими. Гренуй не надає значення зовнішній красі дівчат, однак для нього принциповим є те, щоб вони були пухкі: «*Die Opfer waren wieder schwarzhaarige Schönheiten, wieder nackt, geschert; Mit stumpfen Wunden im Nacken lagen sie zwischen den Wildblumen. Und jedes Mal waren es junge Mädchen, Schönheiten von magisch dunklem Typ. Obwohl der Mörder bald weiße und dichtere Mädchen, die in der lokalen Bevölkerung weit verbreitet waren, nicht mehr mied. Sogar die Brünette, selbst die Braunhaarige, war nicht zu dünn*» [79, с. 237-238].

Зоровий код при описі обшуку Гренуя.

Обшук доказів проти Генуя здійснювався ретельно: «*Sie durchsuchten die Werkstatt, die Scheune im Olivengarten hinter dem Franziskanerkloster. In einer Ecke, fast in Sichtweite, lagen ein Stück Nachtwäsche, ein Dessous und Laura Rishis rotes Haar. Und als sie den Morgenmantel ausgruben, erschienen die Kleider und Haare der anderen vierundzwanzig Mädchen. Es gab einen Stock, an dem die Opfer getötet wurden, und eine Wandertasche aus Segeltuch. Die Beweise waren überwältigend*» [79, С. 273].

Зоровий код при описі вельможних панів, які були запрошені на страту Гренуя.

Характеризуючи розкішне вбрання, витонченість та статуси панства, автор звертає увагу читача на те, що страта вбивці Гренуя дійсно повинна бути видовищною: «*Dergesamte Adel aus Stadt und Land war zugegen. Die Herren des Rats erschienen in geschlossenem Zug, angeführt von den beiden Konsuln. Richis trug einen schwarzen Anzug, schwarze Strümpfe und einen schwarzen Hut. Ihm folgte ein Meister unter der Leitung eines Justizpräsidenten. Der letzte kam der Bischof in einem hellvioletten Blazer und einem grünen Hut. Alle trugen Hüte. Es kam ein feierlicher Moment»* [79, С. 282].

Отже, численність зорових образів вигляду героїв твору, кольори і відтінки при описі міст, природи, які Зюскінд вводить в свій твір,

надзвичайно різноманітні й допомагають читачу осягнути створену автором асоціативну картину у своєму романі. Це дозволяє максимально точно передавати зовнішнє уявлення про героїв та те, що їх оточує, створювати їхній комплексний, більш повний образ.

Слуховий код.

Звукові образи (соносфера) – образи природи, звуки, породжені людським життям, музичні образи. У сатиричному творі використовуються для приниження людини, але можуть викликати і співчуття. Можуть знаходити символічний сенс. Існує звукова проблематика. Звукові образи можуть мати комічний ефект. Пауза – звуковий образ, що дозволяє розкрити глибину підтексту [48].

Завдяки слуховим відчуттям ми маємо можливість спілкуватися з іншими людьми, уловлювати різноманітні звуки, які існують навколо нас. Всі звуки, що впливають на слуховий аналізатор, прийнято поділяти на дві групи: музичні звуки і шуми.

Можливість естетичної насолоди музикою закладена в тому емоційному тоні, який пов’язаний зі звуком. Варто зазначити, що між елементарним емоційним станом і здатністю насолоджуватися музичними творами лежать століття розвитку музичної культури людства. Шуми менш соціальні і значимі для людини. Шуми можуть викликати певний емоційний настрій (шум дощу, вітру), іноді є сигналом небезпеки (шипіння змій, кроки наближення ворога) [31, с. 101-118].

Слухові відчуття, також як і зорові, орієнтують людину в навколишньому середовищі, дозволяють визначити динаміку рухів місце положення об’єкта в просторі, формують адаптивні форми поведінки в середовищі. Разом з тим, слухові відчуття визначають формування суспільного досвіду і його особистісну форму присвоєння мовленнєво-мисленнєвої діяльності людини.

В оригіналі роману звукові образи передаються за допомогою таких слів: «das Geschrei» – крик; «das Glockenspiel» – дзвоники; «die Musik» – музика; «das Flüstern» – шепіт; «das Geräusch» – шум [49; 79].

Слуховий код у вигляді гучного крику немовля.

Велике значення автор надає крику, коли немовля після пологів почало кричати, тим самим врятувало собі життя: «*Sein Schrei nach der Geburt, der Schrei unter dem Schlachttisch hervor, der Schrei, den seine Mutter auf das Gerüst sandte, war keine instinktive Forderung nach Mitgefühl und Liebe. Es war ein wohlüberlegter, man könnte sagen, reifer Schrei, dass das Neugeborene seinen Lebenswillen erklärte, auch wenn er die Liebe ganz aufgeben musste*» [79, C. 26].

Коли Тер'є хотів здихатись від надокучливого немовля, воно почало верещати, аби знову захиститись: «*Und hier schrie es. Sie schloss die Augen, öffnete die rote Kehle und quietschte so laut, dass Terrier das Blut in den Adern kälter wurde. Er streckte die Hand aus, schüttelte den Korb und rief «Duziduzi», um das Kind zu beruhigen. Aber es wurde so viel überschätzt und abgestumpft, dass es zu schuppen schien*» [79, c. 22-23].

Слуховий код при вимові першого слова Гренуя.

Перше слово Грenуй вимовив дуже пізно та раптово: «*Das erste Wort, das er mit vier sagte – war es das Wort «Fisch» -, entkam ihm im Moment der plötzlichen Erregung als Echo*» [79, C. 29]. Це слово є знаковим для хлопця, адже воно має асоціюватись із місцем появи Гренуя на світ.

Слуховий код при описі порівняння Гренуя із музичним вундеркіндом.

У романі присутня також музична модель передачі запахів, порушена в той момент, коли оповідач передає слова Гренуя-дитини про те, що його надприродні нюхові здібності, ймовірно, найкраще було б уподібнити світу музики. Мабуть, найточніше було б порівняти його з музичним вундеркіндом, який з мелодій і гармоній витягнув абетку окремих звуків, і ось вже сам складає абсолютно нові мелодії і гармонії, правда, з тією

різницею, що алфавіт запахів був незрівнянно більше і диференційований, ніж звуковий: «*Am ehesten war seine Begabung vielleicht der eines musikalischen Wunderkindes verglichen werden, das von den Melodien und Harmonien des Klangalphabets getrennt, komponiert seine eigenen, völlig neuen Melodien und Harmonien – natürlich mit dem Unterschied, dass das Duftalphabet unvergleichlich größer und bunter war als der Klang. Außerdem hielt die schöpferische Tätigkeit des Wunderkindes Grenouille nur in sich selbst an, und niemand außer ihm durfte sie fühlen»* [79, C. 33].

Слуховий код при описі захоплення феєрверком.

Відгуки захвату людей святом, автор також передає слуховими образами: «*Eine Menge von Tausenden, nicht nur auf der Brücke, sondern auch am Flussufer, begleiteten diese Aufführung mit verzückten Ahs und Ohs, zahlreichen «Bravo» und «Vivat»*» [79, C. 47].

Слуховий код при описі майстерні Бальдіні.

Дратівливий звук дзвоника у майстерні передається оціночними епітетами: «*Als sich die Türen öffneten, dann erklang ein persisches Glockenspiel» «Es war nicht das schöne persische Geläute der Ladentür, sondern die scheppernde Klingel des Dienstboteneingangs, ein ekelhaftes Geräusch, das ihn schon immer gestört hatte. Oft wollte er das Ding entfernen und durch eine angenehmere Glocke ersetzen lassen, aber dann war es ihm immer um die Ausgabe leid gewesen, und jetzt, fiel ihm plötzlich ein, und er kicherte bei dem Gedanken, jetzt war's egal; er würde die aufdringliche Klingel samt dem Haus verkaufen*» [79, с. 56, 82].

Слуховий код при описі виробів.

Письменник асоціює невідповідність якості і аромату виробів із фальшивим музичним витвором: «*Wie exquisit die Qualität der einzelnen Produkte war – denn Baldini kaufte nur die höchste Qualität -, so unerträglich war ihre aromatische Disharmonie; es erinnerte an ein tausendköpfiges Orchester, in dem jeder Musiker eine Fortissimo-Melodie spielt*» [79, C. 58].

Слуховий код при описі захоплення Бальдіні від геніальності Гренуя.

Від захвату зроблених Гренуем парфумів, Бальдіні немов онімів і крім монотонного белькотіння нічого не міг промовити: «*Er sagte nicht einmal »unglaublich« mehr, sondern stieß nur noch, indem er fortwährend leise nickte und auf den Inhalt der Mischflasche starrte, ein monotones «Hm, hm, hm...hm, hm, hm...hm, hm, hm» aus* » [79, С. 104].

У Бальдіні від захоплення парфумами Гренуя у підсвідомості з'являються слухові асоціації: «*er hörte versprengte Vögel singen und von Ferne die Musik aus einer Hafenschenke; er hörte Flüsterndes ganz dicht am Ohr, er hörte ein Ich lieb dich und spürte, wie sich ihm vor Wonne die Haare sträubten, jetzt»* [79, С. 106].

Слуховий код при описі перебування в горі.

Грену́й, діставшись до гори прислухається до будь-якого звуку, який може видаватися від кого-небудь: «*Er hielt die Handflächen an die Ohren und versuchte, das Pfeifen der Haare, das Bellen des Hundes oder das Weinen des Kindes zu hören*» «*Der Schrei zerschlug die Wände des Purpursalons, die Mauern des Schlosses, er fuhr aus dem Herzen über die Gräben und Sümpfe und Wüsten hinweg, raste über die nächtliche Landschaft seiner Seele wie ein Feuersturm, gellte aus seinem Mund hervor, durch den gewundenen Stollen, hinaus in die Welt, weithin über die Hochebene von Saint-Flour es war, als schriee der Berg*» [79, с. 147, 163].

Слуховий код при описі враження селян від вигляду Гренуя.

Звукове відображення відрази селян від зовнішності хлопця: «*Die ersten Menschen, denen er begegnete, Bauern auf einem Feld nahe der Stadt Pierrefort, rannten schreiend davon, als sie ihn sahen*» [79, С. 168].

Слуховий код при описі вбивства Лори Ріші.

Роль звуку для Гренуя можна простежити в надзвичайній жорстокості вбивства прекрасної дівчини Лори-Ріші: «*Das Aufprallgeräusch war taub und quietschend. Er hasste es. Er hasste es schon, weil es ein Geräusch in seinem*

stillen Geschäft war. Nur mit zusammengebissenen Zähnen konnte er dieses schreckliche Geräusch machen. Grenouilee blieb einige Minuten still stehen und umklammerte krampfhaft seinen Schlagstock, als befürchtete er, dass das Geräusch von irgendwoher zurückkehren könnte, wo es widerhallte. Aber es ist nicht passiert» [79, С. 261].

Слуховий код при описі Антуана Ріші.

Хороший настрій Антуана Ріші простежується в його насвистуванні, а піклування за Лорине самопочуття можна побачити у обережності та тиші відкриття дверей: «*Richi zuckte mit den Lippen und begann fröhlich zu pfeifen. Er pfiff und zog sich pfeifend an, verließ den Raum und ging elastisch zum Quartier seiner Tochter. An die Tür geklopft. Er klopfte wieder sehr leise, um sie nicht zu erschrecken. Es gab keine Antwort. Richi lächelte. Ihm war klar, dass sie noch schlief. Er schob den Schlüssel vorsichtig und leise in das Schlüsselloch und schloss die Tür vollständig auf, um seine Töchter nicht zu erschrecken*» [79, С. 267].

Слуховий код при описі обурення.

Вороже ставлення натовпу до Гренуя описується вживанням погроз: «*Die Wachen hatten alle Mühe, das Tor zu verrammeln und den Mob zurückzudrängen. Grenouille wurde schleunigst in sein Verlies gebracht. Der Präsident trat ans Fenster und versprach ein schnelles und exemplarisch strenges Verfahren. Trotzdem dauerte es noch Stunden, ehe sich die Menge verlaufen, noch Tage, eh sich die Stadt leidlich beruhigt hatte*» «*Und Und dann erscholl es in einem einzigen donnernden Wut- und Racheschrei: «Wir wollen ihn haben»*» [79, С. 275].

Отже, різноманітні слухові образи допомагають автору створити звукову і музичну картину світу у своєму романі. Звуки, які відображають навколишній світ героїв твору, є важливою характеристикою їх внутрішнього світу і емоційного стану.

Смаковий код.

Смакові відчуття дозволяють нам оцінити хімічний склад продуктів, що знаходяться в ротовій порожнині. Як і для запахів, для смакових відчуттів немає повної, об'єктивної класифікації. Різноманітність смакової чутливості людини проявляється у вигляді базових смакових відчуттів: солодкого, гіркого, кислого, солоного [60, с. 239]. Це пов'язано з тим, що в кожному конкретному випадку ми маємо комплекс відчуттів. Однак до смакових відчуттів зазвичай приєднуються відчуття нюхові, а іноді також відчуття тиску, тепла, холоду і болю. Якщо смак чого-небудь їдкий, терпкий, терпкий, – такий смак обумовлений цілим комплексом різноманітних відчуттів.

Смакові відчуття людини, на думку деяких психологів, не грають істотної ролі в осягненні реальної дійсності, але разом з тим, наголошується, що смак – невід'ємне почуття людини, без якого відчуття навколишнього світу було б неповним. Це справедливо і для сприйняття роману «Запахи. Історія одного вбивці», де смакові образи представлені менш рясно, ніж зорові або слухові, але не менш різноманітно.

В «Літературній енциклопедії термінів і понять» смак визначається як суб'єктивна здатність людини до естетичного сприйняття і оцінки явищ та предметів [45, с. 126]. Поняття смак в історії гуманітарних наук Нового і Новітнього часу безпосередньо пов'язане з філософською антропологією та естетикою: смак виявляє сутнісну структуру людини та її ставлення до світу О. Бандровська [6, с. 18] в художньому дискурсі смакові метафори слугували для розкриття особистості персонажа, позначення його/її соціального становища і навіть способу пізнання навколишнього світу.

В оригіналі роману смакові відчуття передаються описово з використанням слів: «wäßrige» – водяні; «die dünnsten» – найрідкіші; «die faulsten» – найгниліші; «die verdorbenen» – найзіпсованіші [49; 79].

Смаковий код при описі їжі для немовля.

Письменник описує з самого початку немовля ненажерою: «*Sie können es dann selbst mit Ziegenmilch, Brei und Karottensaft füttern. Dieser Bastard frißt alles*» [79, С. 10].

Смаковий код під час суперечки годувальниці й Тер'є.

У суперечці годувальниці та Тер'є, у Тер'є викликає зацікавленість до смакового досвіду годувальниці: «*Karamel! Was weißt du von Karamel? Hast du schon mal welches gegessen? – Aber ich war einmal in einem großen Hotel in der Rue Saint-Honore und habe zugesehen, wie es gemacht wurde aus geschmolzenem Zucker und Rahm. Es roch so gut, daß ich es nicht mehr vergessen habe*» [79, с. 16-17].

Смаковий код при описі значення їжі для Гренуя.

Автор описує смакові образи стану їжі для Гренуя, смак їжі для Гренуя немає значення, він може їсти найогиднішу їжу: «*Tagelang konnte er nur Wassersuppen essen, mit der dünnsten Milch umgehen, das faulste Gemüse und das verdorbenste Fleisch verdauen*» [79, С. 26].

Смаковий код при описі опіки Бальдіні над Гренуєм.

Під час праці у Бальдіні, Гренуй захворів, для того, щоб його вилікувати Бальдіні наказував дружині готувати бульйон: «*Er befahl seiner Frau, Hühnerbrühe mit Wein zu kochen*» [79, С. 126]. В цьому прикладі простежується піклування з боку Бальдіні.

Смаковий код при описі важкого здобуття харчів в печері.

Аби вижити в печері, Гренуй їсть усе, що знаходиться навколо нього, він нічим не перебирає, адже пристойних харчів здобути він не може: «*Die nächsten Tage verbrachte er damit, sich auf einem Berg niederzulassen, denn ihm war klar, dass er diesen magischen Ort nicht so schnell verlassen würde. Zuerst suchte er nach Wasser und fand es in der Spalte unterhalb des Gipfels, wo es mit einem dünnen Film über einen Felsen lief. Sie war ein bisschen klein, aber wenn er sie eine Stunde lang geduldig backte, befriedigte er seinen täglichen Flüssigkeitsbedarf vollkommen. Er fand auch Nahrung, das heißt kleine*

Salamander und Vipern, mit denen er den Kopf drehte und ganz mit Knochen und Haut schluckte. Er aß sie mit trockenen Flechten, Gras und Preiselbeeren. Sein Ernährungsplan war so unglaublich, dass er nicht entmutigte. In den vergangenen Wochen und Monaten hatte er keine künstliche Mahlzeit wie Brot, Wurst oder Käse mehr gesehen, und als er sich hungrig fühlte, verschlang er alles Essbare, das nur ihm in die Hand kam. Zumindest ähnelte er einem Feinschmecker ... Und er aß gefrorene Fledermäuse» [79, с. 148, 161]. Смакові образи такої їжі асоціюються з чимось нудотним.

Смаковий код при описі здобутку маркіза де ля Тайяд-Еспінасса.

Смакові досягнення маркіза де ля Тайяд-Еспінасса: «*Nach anfänglichen Erfolgen, die ihn sogar zur Herstellung eines Käses aus Grasmilch befähigten, der von der Wissenschaftlichen Akademie von Lyon als «von ziegenhaftem Geschmack, wenngleich ein wenig bitterer»*» [79, с. 169-170].

Смаковий код при описі дієтичної їжі.

Експерименти маркіза де ля Тайяд-Еспінасса над Гренуєм: «*Zu essen bekam er während der Reise rohes Wurzelgemüse. Auf diese Weise hoffte der Marquis, die Erdfluidumverseuchung noch eine Weile im Idealzustand zu konservieren*» [79, С. 172].

Лише при заступництві у маркіза де ля Тайяд-Еспінасса, Гренуй смакував вишуканою їжею. Письменник описує інгредієнти різних видів дієтичних страв: «*Und während Grenouille auf diese Weise von einem ständigen reinigenden Luftstrom umgeben war, wurden ihm in stündlichem Abstand durch ein seitlich eingearbeitetes doppelwandiges Luftschleusentürchen diätetische Speisen erdferner Provenienz dargeboten: Taubenbrühe, Lerchenpastete, Ragout von Flugenten, eingemachtes Baumobst, Brot von extra hochwachsenden Weizensorten, Pyrenäenwein, Gemsenmilch und Eischaumcreme von Hühnern, die im Dachboden des Palais gehalten wurden*» [79, С. 174].

Смаковий код при описі заможності Антуана Ріші.

Про пристойну достатність Антуана Ріші можна здогадатись з того, що він: «*trank Milchkaffee*» [79, С. 249].

Смаковий код при описі напоїв та їжі в день страти Гренуя.

Під час страти Гренуя, жителі Граса влаштували неробочий день та готували різні смаколики: «*Die Limonadenverkäufer mischten kannenweise Lakritzenwasser auf Vorrat ... die Bäcker buken Gedenkplätzchen ... In den Küchen wurde schon gebacken und gebraten, aus den Kellern Wein*» [79, с. 278-279].

Смаковий код опису їжі під час повернення Гренуя до Парижу.

На шляху до Парижу Гренуй не перебирав їжею: «*Er fraß, was er am Wege fand: Gräser, Pilze, Blüten, tote Vögel, Würmer*» [79, С. 300].

Отже, можна відзначити наступне, створюючи смакові образи автор майже не передає їх безпосередньо, тобто він не каже «це смачно» або «це не смачно», іноді він згадує про приємний або неприємний смак, але найчастіше смакові відчуття у читачів викликаються описовими конструкціями: описом страви, його інгредієнтів, описом напою.

2.3. Тактильний код

Тактильні образи – повідомляють художньому світу характерні тілесні відчуття, передають фактуру.

Тактильні відчуття виникають у результаті впливу подразника на рецептори, розташовані на поверхні шкіри людини, і реагують на стимуляцію трьох видів: тиск (дотик), температуру і біль [71, с. 645]. Як вважають деякі дослідники (Г. Фехнер, Е. Вебер), цей вид сенсорних відчуттів є генетично одним з найдавніших видів чуттєвого відображення дійсності. Згідно еволюційного підходу, шкірна чутливість є вихідною формою і генетичною основою інших форм чутливості [12, с. 199]. Таким чином, тактильність може розглядатися як первинна сенсорна система, яка використовується

особою при сприйнятті дійсності. Тактильні відчуття є біологічною потребою кожного з нас. Вони відіграють важливу роль у формуванні прихильності і любові у кожної людини. Дотики – це один із способів емоційного впливу, що впливають на здоровий розвиток кожного організму. Дотикові (тактильні) відчуття виникають унаслідок дії механічних подразників на поверхню шкіри. Тактильні відчуття дають знання про міру рівності та рельєфності поверхні предметів, яку можна відчути під час їхнього обмацування. Ці відчуття відіграють велику роль у сприйманні форми, розміру предметів, розташування їх у просторі. Будь-яке тактильне відчуття – це комбінація чотирьох інших, більш простих видів дотикових відчуттів: тиску, болю, тепла і холоду, причому для кожного з них існує специфічний вид рецепторів, нерівномірно розташованих у різних ділянках шкірної поверхні.

У П. Зюскінда тактильні відчуття передаються наступними словами і словосполученнями: «streicheln» – пестити; «ihr seine Hände um den Hals zu legen» – обвити руками її шию; «stürzte sein Gesicht auf ihre Haut» – припав обличчям до її шкіри; «berühren» – доторкнутися [49; 79].

Тактильний код при описі піклування Тер'є над немовлям.

Тактильний контакт вбачаємо в первинному ставленні Тер'є до немовля: «*Und er schüttelte leise den Korb auf seinem Schoß, streichelte das Baby mit dem Finger auf dem Kopf*» [79, С. 19].

Тактильний код при описі нездужання Гренуя у дитинстві.

Хвороби Гренуя в дитинстві передаються у зображенні відчуття болю та рубців від опіків: «*In Verlauf seiner Kindheit überlebte er die Masern, die Ruhr, die Windpocken, die Cholera, einen Sechsmetersturz in einen Brunnen und die Verbrühung der Brust mit kochendem Wasser*» [79, С. 26].

Тактильний код при описі вбивства дівчини з вулиці Маре.

Гренуй, бажаючи оволодіти ароматом дівчини, підкрадається до неї, душить її, насолоджується її запахом: «*Er ging langsam auf das Mädchen zu* -

näher, noch näher, er war bereits auf dem Dachboden, hielt einen Schritt an ihren Schultern an. Sie hörte ihn nicht. Oma stand über sie gebeugt und atmete ihren Geruch ein, jetzt ungemischt, wie er von ihrem Nacken ging, Haare, schnitt ihr Kleid aus und ließ ihn eindringen, wie eine weiche, warme Brise. Als sie ihn sah, erstarrte das Mädchen vor Schreck, und Oma hatte viel Zeit, ihre Arme um ihren Hals zu legen. Bereits tot legte er es auf den Boden zwischen die Pflaumenknochen, riss ihr Kleid auf und ein Duftstrom wurde zu dem Strom, der ihn mit seinem Kopf überflutete. Er fiel von Angesicht zu Haut und ließ breite, geschwollene Nasenlöcher vom Bauch über Brust, Nacken, Gesicht, Haare und Rücken zum Bauch hinunter, zu ihrem Geschlecht, zu ihren Hüften und zu ihren weißen Füßen laufen. Er schnupperte von Kopf bis Fuß und nahm die letzten Tropfen ihres Geruchs auf ihrem Kinn, ihrem Bauchnabel und ihren Armen wahr» [79, с. 52-53].

Тактильний код при описі захворювання Гренуя під час проживання у Бальдіні.

Хвороба Гренуя передається моторошним колірним зображенням ран: «*Er bekam hohes Fieber, das in den ersten Tagen von Ausschwitzungen begleitet war und später, als genügten die Poren der Haut nicht mehr, unzählige Pusteln erzeugte. Grenouilles Körper war übersät von diesen roten Bläschen. Viele von ihnen platzten auf und ergossen ihren wäßrigen Inhalt, um sich dann wieder von neuem zu füllen. Andere wuchsen sich zu wahren Furunkeln aus, schwollen dick rot an und rissen wie Krater auf und spieen dickflüssigen Eiter aus und mit gelben Schlieren durchsetztes Blut. Nach einer Weile sah Grenouille aus wie ein von innen gesteinigter Märtyrer, aus hundert Wunden schwärend»* [79, С. 124].

Тактильний код при описі існування в печері.

Задоволення від уявних ароматів, автор передає такими тактильними відчуттями: «*Grenouille dieser kleine Mann, zitterte vor Aufregung, sein Körper spannte sich vor lustvollem Vergnügen an und beugte sich so, dass er irgendwann*

seinen Kopf gegen die Decke der Galerie drückte, sich dann langsam entspannte und eine Weile lag, erschöpft und zutiefst zufrieden» [79, с. 151-152].

Відтворення героєм відчайдушних спроб пізнати власний запах, використовуючи дотики: «*Er schauderte immer noch, als er sich an den Nebel erinnerte, aus dem er entkommen war, und schauderte dann bei der glückseligen Hitze, die über seinen Rücken lief. Er legte Zeige- und Mittelfinger seiner linken Hand an die Nase und atmete die feuchte Frühlingsluft mit Anemonengeschmack ein. Dann legte er eine Handfläche an die Nase und schnüffelte. Er spürte nur die Wärme seiner Hand und nichts weiter. Dann pumpte er mit dem schäbigen Ärmel seines Hemdes und steckte die Nase in die Ellbogenbeugung*» [79, С. 164].

Тактильний код при описі вбивства Лори Ріші.

Докладно описуючи висмоктування аромату тіла Лори Ріші, письменник зображує детальну характеристику дій Гренуя: «*Zuerst faltete er die Leinwand auseinander, breitete sie aus und schmierte sie auf Tisch und Stühlen. Dann warf er die Decke zurück. Der schöne Geruch des Mädchens stieg plötzlich mit einer warmen Welle auf und wirbelte ihn herum. Grenouille kannte diesen Duft, und er würde ihn genießen, ihn später vollständig genießen, wenn er ihn einschränkt und wirklich wahrnimmt. Jetzt ging es darum, ihn so gut wie möglich zu erwischen, ihn nicht entkommen zu lassen, also musste er konzentriert und schnell handeln. Er schnitt geschickt seine Nachtwäsche durch, zog das Mädchen aus, griff nach der geölten Leinwand und warf sie auf ihren nackten Körper. Dann rollte er ihn zur Seite, wickelte sie über den Rand der Leinwand und streichelte sie vorsichtig unter seinem Körper, als wäre er ein Bäcker. Der Körper war jetzt von Kopf bis Fuß gewickelt. Nur Haare kamen aus einer mumienartigen Faltung. Grenouille wickelte es so kurz wie möglich ein und packte es in sein Nachthemd. Schließlich bedeckte er den rasierten Kopf mit einem anderen freien Tuch, strich das Ende glatt, drückte es mit einer sanften Berührung seines Fingers und überprüfte die Faltung vollständig. Keine Lücke mehr, keine Falten, in denen der kostbare Duft entweichen könnte. Das Mädchen war makellos eingepackt. Mit*

dem ersten Vogelgezwitscher, lange vor Sonnenaufgang, erhob sich Grenouille und beendete seine Arbeit. Er wickelte die Leinwand aus und riss sie wie einen Fleck tot weg. Das Fett wurde leicht von der Haut abgetrennt. Nur in den Mulden des Körpers blieb etwas, und er sammelte es mit einem Spatel. Letzte Lippenstiftstriche Grenouille wischte Laures Unterhemd ab, wischte sich den ganzen Körper von Kopf bis Fuß und nahm vorsichtig die Düfte ihres Geruchs auf» [79, с. 262-266].

Тактильний код при описі знущань над Гренуєм.

Обурені мешканці міста заподіювали страждання вбивці, однак це його не зачепило: «*Und sie eilten, um das Gerichtsgebäude zu stürmen, um es mit ihren eigenen Händen zu ersticken, es zu zerreißen, es in Stücke zu reißen. Dann wurde er gefoltert, mehrere Stunden lang an seinen Füßen aufgehängt, mit spanischen Stiefeln in sieben Liter Wasser gegossen – ohne den geringsten Erfolg*» [79, с. 275-276].

Тактильний код при описі неосудної пристрасті.

У глядачів, які прийшли подивитися на страту, виникає плотська пристрасть один до одного, яка супроводжується тактильними відчуттями. Люди божеволіють і не усвідомлюють своїх дій: «*Der Offizier der Wache und der Polizeilieutenant, beides trutzige Männer, deren Aufgabe es gewesen wäre, den Verurteilten jetzt aufs Blutgerüst zu führen und seinem Henker auszuliefern, konnten keine koordinierten Handlungen mehr zustande bringen. Sie weinten und nahmen ihre Hüte ab, setzten sie wieder auf, warfen sie zu Boden, fielen sich gegenseitig in die Arme, lösten sich, fuchtelten unsinnig mit den Armen in der Luft herum, rangen die Hände, zuckten und grimassierten wie vom Veitstanz Befallene*» [79, С. 286]. «*Da waren Herren, die in einem fort von ihren Sitzen aufspritzten und sich wieder niederließen und wieder aufsprangen, mächtig schnaufend und die Fäuste um die Degengriffe ballend, als wollten sie ziehen, und, indem sie schon zogen, den Stahl wieder zurückstießen, daß es in den Scheiden nur so klapperte und knackte; und andere, die die Augen stumm zum Himmel richteten und ihre*

Hände zum Gebet verkrampften; und Monseigneur, der Bischof, der, als sei ihm übel, mit dem Oberkörper vornüberklappte und die Stirn auf seine Knie schlug, bis ihm das grüne Hütchen vom Kopfe kollerte; und dabei war ihm gar nicht übel, sondern er schwelgte nur zum ersten Mal in seinem Leben in religiösem Entzücken, denn ein Wunder war geschehen vor aller Augen» [79, C. 287].

Тактильний код при описі поведінки одурманеного Антуана Ріші.

Не розуміючи, що перед ним стоїть вбивця його дочки, сп'янілий ароматом Антуан Ріші піднімається на поміст і припадає до Греную, визнаючи в ньому свого сина: «*Doch plötzlich fiel Richi auf seine Brust, kein rachsüchtiger Engel, sondern ein äußerst bewegter Richi, der Grenouille mit einem quietschenden Schluchzen umarmte, ergriff ihn fest, als wäre es die einzige Säule im ganzen Meer der Glückseligkeit. Kein Bergungsdolch, kein Stich ins Herz, nicht einmal ein Fluch oder gar ein Schrei des Hasses. Stattdessen klebte eine feuchte Träne von Richis Tränen an Grenouilles Wange*» [79, C. 293].

Зюскінд окреслює поведінку божевільного Ріші, вживаючи тактильні відчуття через дотики. Ріші охоплює жадання бути батьком для Гренуя і він відчайдушно його про це просить: « **–** *Dann wirst du mein Sohn? – Flüsterte er, erhob sich von der Bank, setzte sich auf die Bettkante und drückte Grenouille andere Hand. – Wirst du? Ja! Willst du, dass ich dein Vater bin? Sag nichts! Sei leise! Du bist immer noch zu schwach, um zu sprechen. Nicke einfach! Grenouille nickte. Und dann wurde Richi noch härter rot, als er sich zu Grenouille beugte und seine Lippen küsste*» [79, с. 294-295].

Тактильний код при описі вбивства Гренуя.

Фінальна сцена роману насичена відштовхуючими подробицями, в якій люди, засліплені потягом до Гренуя, розривають його на частини і пожирають останки великого парфумера. Такого роду образи давно зв'язуються з метафорами і символами французької революції: «І середній та вищий клас були відповідальні за величезну кількість страт під час революції. Обидва вони розвинули образну систему, одержиму канібалізмом

і розчленуванням тіл, особливо відчленуванням голови від тіла, або в результаті розтерзання людини натовпом» [75, С. 63]. Це не дивно, адже в бурхливі і страшні роки тієї епохи усікновення голови проводилося публічно при великому скупченні запеклого та збожеволілого від спраги крові натовпу, який сам був готовий стратити засудженого, не обтяжуючи ката: «*Sie hatten einen Kreis um ihn gebildet, zwanzig, dreißig Personen und zogen diesen Kreis nun enger und enger. Bald faßte der Kreis sie nicht mehr alle, sie begannen zu drücken, zu schieben und zu drängeln, jeder wollte dem Zentrum am nächsten sein. Und dann brach mit einem Schlag die letzte Hemmung in ihnen, der Kreis in sich zusammen. Sie stürzten sich auf den Engel, fielen über ihn her, rissen ihn zu Boden. Jeder wollte ihn berühren, jeder wollte einen Teil von ihm haben, ein Federchen, ein Flügelchen, einen Funken seines wunderbaren Feuers. Sie rissen ihm die Kleider, die Haare, die Haut vom Leibe, sie zerrupften ihn, sie schlugen ihre Krallen und Zähne in sein Fleisch, wie die Hyänen fielen sie über ihn her. Aber so ein Menschenkörper ist ja zäh und läßt sich nicht so einfach auseinanderreißen, selbst Pferde haben da die größte Mühe. Und so blitzten bald die Dolche auf und stießen zu und schlitzten auf, und Äxte und Schlagmesser sausten auf die Gelenke herab, zerhieben krachend die Knochen. In kürzester Zeit war der Engel in dreißig Teile zerlegt, und ein jedes Mitglied der Rotte grapschte sich ein Stück, zog sich, von wollüstiger Gier getrieben, zurück und fraß es auf. Eine halbe Stunde später war Jean-Baptiste Grenouille in jeder Faser vom Erdboden verschwunden»* [79, с. 304-3005].

Таким чином, тактильні образи в романі створюють різноманітні асоціації при прочитані твору. Насамперед це уривки в яких розповідається про скоєні злочини, детальні описи висмоктувань ароматів з дівчат.

2.4. Значення сенсоріальних образів в постмодерністській інтерпретації феноменів Краса-Митець-Творчість

Образність – найважливіша категорія свідомості і невід'ємна якісна характеристика людського мислення. У психології образи сприйняття трактуються як форма опосередкованого психічного відображення дійсності, що виникає в результаті сприйняття індивідом різних явищ і процесів навколишнього світу. Крім образів сприйняття, існують образи уявлення, до яких відносять образи спогади і уяви. Останні визначають нашу здатність до художнього сприйняття і є основою творчості.

Зауважимо, що першоосновами психічного життя людей і тварин служать сенсоріальні образи. Цей термін використовується, щоб відмежувати чуттєвий психічний образ від будь-якого іншого, перш за все розумового (наприклад, теоретичного) і художнього (який запам'ятовується в творах мистецтва) [21, С. 17]. Сенсоріальний образ можна ще назвати чуттєвим, таким, що реалізується через наші органи чуття, передає наші відчуття. Відчуття – відображення властивостей предметів об'єктивного світу, що виникає при їх безпосередньому впливі на органи чуття [16, С. 13]. Розмаїття відчуттів відображає якісне різноманіття навколишнього світу. Чуттєве сприйняття включається в цілісний процес сприйняття художнього твору при його читанні.

Відтворення образу людини у художньому тексті – одна із сторін художньої антропології, яка являє собою окрему галузь вивчення художнього світу письменника, має справу не з реальною людиною, а з образом людини, створюваним письменником у художній творчості [69, С. 379]. Особливе місце в художній антропології займає тілесність як засіб матеріалізації образу людини у художньому тексті. Сенсорні концепти виступають значущими елементами художнього тексту, причому спектр їх художніх виявів охоплює образну, композиційну та змістову сторони твору [62]. Художній текст на

відміну від інших видів мистецтв здатний фіксувати людину в її русі, переміщенні, показуючи здатність виражати за допомогою тіла її ставлення до світу, подій, інших людей.

Очевидно, що навколишня реальність героя твору може бути сюжетно представлена в його відчуттях: зорових, звукових, тактильних, ольфакторних, смакових, – продуктивних для інтерпретації героя і його світобачення. У цьому використанні автори інтуїтивно спираються на те, що може викликати асоціативну реакцію читача, стимулюється відповідальність. Зображуючи предмет в його сенсорній якості (колірній, звучній, ароматній, смаковій, тактильній), автор не просто суб'єктивує цей предмет, але і стимулює читача до суб'єктивації сприйняття. Весь потенціал сенсоріальнихних систем починає працювати на встановлення діалогу між автором і читачем, в результаті чого збагачуються можливость інтерпретації глибинного уявлення про художню реальність твору.

Сучасне літературознавство переживає період активного інтересу до сенсоріальної образності, що цілком зрозуміло. Чуттєве світосприйняття, що є найдавнішим фундаментальним механізмом людського існування в усі епохи, спочатку забезпечувало і забезпечує контакт індивіда з навколишнім зовнішнім світом. У художніх текстах цей механізм використовується авторами при моделюванні внутрішнього світу твору – через систему сенсорних образів, що створюють в сукупності єдину суб'єктивовану картину світу. Кожний літературний напрям, кожен жанр, кожен стиль створює свій власний образ дійсності, і цей образ відсилає читача не стільки до його реальному досвіду, до знайомих фактів життя, скільки до готового «культурному коду», до закріпленого в традиції подання про ці факти.

Проблема формування постмодернізму та його функціонування в системі сучасної західної культури зачіпає сферу, глобальну за своїм масштабом, оскільки стосується питань глибоко емоційної, внутрішньо-зворушливої реакції сучасної людини на навколишній світ. Одним з

найбільш поширених принципів визначення специфіки мистецтва постмодернізму є підхід до нього як до своєрідного художнього коду, тобто зібрання правил організації «тексту» художнього твору. Складність цього підходу полягає в тому, що постмодернізм з формальної точки зору виступає як мистецтво, яке свідомо відкидає всякі правила і обмеження, вироблені попередньою культурною традицією» [34, С. 216]. Протягом століть розвиток німецької культури проходив ті ж етапи становлення, що й інші європейські культури, але в той же час у нього були характерні особливості, які визначалися долею і історією німецької держави. XX століття стало трагічним для багатьох народів і культур, але найбільш радикальні зміни зазнала саме німецька, тому що цей період для німецької культури виявився найбільш драматичним. Основними темами літератури романтичного ухилу того часу були інтерес до трагічних доль і конфліктів, до особистості (в особливості особистості художника, що знаходиться в конфлікті з суспільством), критика сучасного суспільства і цивілізації, однак у творах знаходили місце і мрії про краще життя» [11, С. 190]. У відповідності з установкою на «нове відродження» світу романтизму дійові особи романів періоду постмодернізму повторюють долі, життєві і творчі досліди романтичних попередників, наділені незвичайними якостями і талантами.

На думку Л. Я. Гінзбурга, художній текст формується автором, його точкою зору на об’єкт зображення; автор-оповідач розкриває своє сприйняття світу і дає оцінку навколишньої дійсності крізь призму власного «я» [19, с. 106-109].

Одним з найяскравіших романів сучасності є роман П. Зюскінда «Запах. Історія одного вбивці», у якому читачеві надається вибір на відтворення власної інтерпретації роману. Зауважимо, що у романі найголовнішими феноменами: є феномен краси, феномен митця, феномен творчості.

Краса в романі представлена у вигляді чарівних дівчат, проте для героя роману їхня зовнішність не важлива, йому цікавий привабливий аромат. Зазначимо, що жертвами Гренуя стають незаймані дівчата, запах яких збігається в свідомості головного героя з візуальним і сприймається ним як найбільш привабливий. Цікавим є факт того, що у період статевого дозрівання дівчина набуває особливого аромату, що володіє незвичайною привабливою силою для протилежної статі. Ольфакторна аура незайманої дівчини у всі часи представлялася настільки чарівною сама по собі, що використання сильних штучних ароматів могло тільки зіпсувати цей спокусливий нюховий образ. Однак, такий образ має властивість переходити на наступний етап, який характерний появою сексуального життя, який докорінно змінює нюховий складник дівчини. Саме тому, головний герой поспішає заволодіти амбре юних дівчат.

Ще одним суттєвим фактом феномену краси в європейській традиції є факт того, що серед представниць жіночої статі найбільшою сексуальною привабливістю володіють рудоволосі. Їхній спокусливий аромат – результат порушення ольфакторного балансу, внаслідок чого вони здатні виділяти чарівний запах постійно. [72, С. 65]. У романі також представлений опис саме рудоволосих дівчат (дівчина з вулиці Маре, Лора Ріші).

Роман «Запахи. Історія одного вбивці» є своєрідною оновленою версією романтичного роману про митця, в якому демонструється криза художнього пізнання в XX столітті, піднімаються вічні питання – як конфлікт людини і художника, життя і мистецтва, буденності і духовності.

Мета Зюскінда полягала в тому, щоб відтворити не стільки історію великого ольфактолога-вбивці, скільки історію становлення генія, «митця запаху», який цілком присвятив себе досягненню своєї мети. Парфумер для суспільства ніколи не був митцем, а завжди вважався ремісником. Зюскінд, трактуючи Гренуя як образ універсального митця і великого генія, зводить його ремесло в ранг мистецтва.

Ідея запахів, на думку німецьких критиків В. Фріцина, М. Шпанкена, виступає в романі як універсальна мова природи, парфумерна справа як метафора творчості взагалі, а сама постать художника-колекціонера як фігура універсального митця у постмодерністському контексті кінця XX століття виступає вже як пародія, карикатура на геніального художника [73, С. 95].

Науковець Г. Зиммель стверджує, що дія парфумів схожа з впливом прикрас або одягу: «парфуми збільшують сферу людини, як сяйво золота і діаманта: той, хто перебуває поблизу, занурюється в сферу цієї особистості. Подібно одягу, аромати покривають людину чимось, що разом з тим покликане виробляти ефект власної чарівності її особистості» [32, С. 34].

Сенсоріальні відчуття в описі проблеми митця й кризи творчого духу, виражені у вигляді хвороби Гненуя під час праці у Бальдіні. Через психологічні проблеми, головний герой страждає невиліковною хворобою, проте довідавшись у парфумера про інший спосіб отримання запаху, Гренуй неочіковано одужає.

Завдання генія-митця – утримати, втілити в життя красу, показати її людям. Гренуй використовує свій дар не на благо людям, він лише егоїстично поглинає красу, зжирає без залишку, закриває її в тайники своєї утробної геніальності. Божевільний парфумер хоче завоювати авторитет у колі натовпу у людей, створивши божественний ідеальний аромат, зовсім нелюдськими методами – вбивствами ні в чому невинних жертв – молодих дівчат. Детальне зображення вбивства дівчат пронизане сенсоріальними образами, які негативно посилюють емоційний стан читача.

Літературознавець М. Гладілін відзначає: «за жанром роман «Запахи. Історія одного вбивці» – це майстерна і безжальна пародія на традиційний для німецької літератури роман про митця. Серед великої кількості «гіпотекстів», пародійно осмислених Зюскіндом, зовсім не випадково переважають твори європейського романтизму, символізму і «високого модернізму», тобто тих епох в історії культури, коли мистецтво досягало

рангу сакрального, а його суб'єкт, художник-художник, славився як медіум, який поєднує в єдине ціле світ уявлень і світ сутностей, або ж як конгеніальний конкурент Творця світу» [20, С. 2].

Автор роману відверто іронізує з приводу романтичної віри в цілющу силу творчості, звертаючи увагу на тіньові сторони природи митця. Гренуй, трактований автором як геніальний художник, разом з тим являє собою образ антигероя – холоднокровного, байдужого, непритомного індивідуаліста, відповідного постмодерністським уявленням. Роль геніальності в суспільному житті ставиться під сумнів. Винятковість героя і його унікальне становище в світі стають його власною трагедією і несуть трагедію в світ. Таким чином, мистецтво як інструмент панування, що є центральною проблемою роману «Запахи. Історія одного вбивці», прочитаного як роман про митця, не в змозі, на думку автора, здобути перемогу над дійсністю.

Американський літературознавець Манфред Джейкобсон називає три види стратегій роману «Запахи. Історія одного вбивці». По-перше, це бажання Зюскінда подражнити читача твердженням, ніби Жан-Батист Гренуй є історичною фігурою, для чого й зазначаються дати його народження і смерті. По-друге, цей персонаж роману, ймовірно, являє собою єдиний образ генія нюху в світовій художній літературі. І по-третє, зробивши Гренуя таким генієм, Зюскінд «заклав основу для більшості метафор, каламбурів, пригод і винахідливості романа» [74, С. 202]

В романі «Запахи. Історія одного вбивці» за допомогою сенсоріальних образів письменник створює антиестетичну картину та насичує опис натуралістичними деталями. Зорові образи, смак, звук і запахи, на чому, власне, і засновані фантастичні сюжети творів, покликані показати безсилля людини: одну і ту саму дію на початку і в кінці може спочатку обожнювати, а потім знищити.

Велика кількість чуттєвих образів у творі не є тільки стилістичним прийомом, необхідним для реалізації художнього задуму, а являється

втіленням світогляду письменника, в якому тілесному сприйняттю відводиться найважливіше місце. Чуттєвий досвід, що лежить в основі творчого акту, позначив шлях, яким Зюскінд йшов до розуміння душі людини.

Висновки до Розділу ІІ

У другому розділі кваліфікаційної роботи ми розглянули систему сенсоріальних образів в романі «Запахи. Історія одного вбивці» та визначали їхнє значення для літератури постмодернізму. Для цього ми опрацювали теоретичні засади кожного з видів чуттєвого образу; провели докладний аналіз прикладів чуттєвих образів на основі роману П. Зюскінда; простежили важливість вживання сенсоріальних образів в сучасній літературі.

Поняття сенсоріального коду, що використовується для аналізу найменувань почуттів, дозволяє виявити людську складову на стику фізіології і культури. Чуттєве сприйняття наближає людину до її первинної сутності як живої істоти, пробуджує в ній відчуття причетності до єдиного світопорядку. Для Зюскінда джерело метафізичного почуття криється, головним чином, у тілесності світу, сприйняття якої є неодмінною умовою для того, щоб осягнути таємницю геніальності героя його роману.

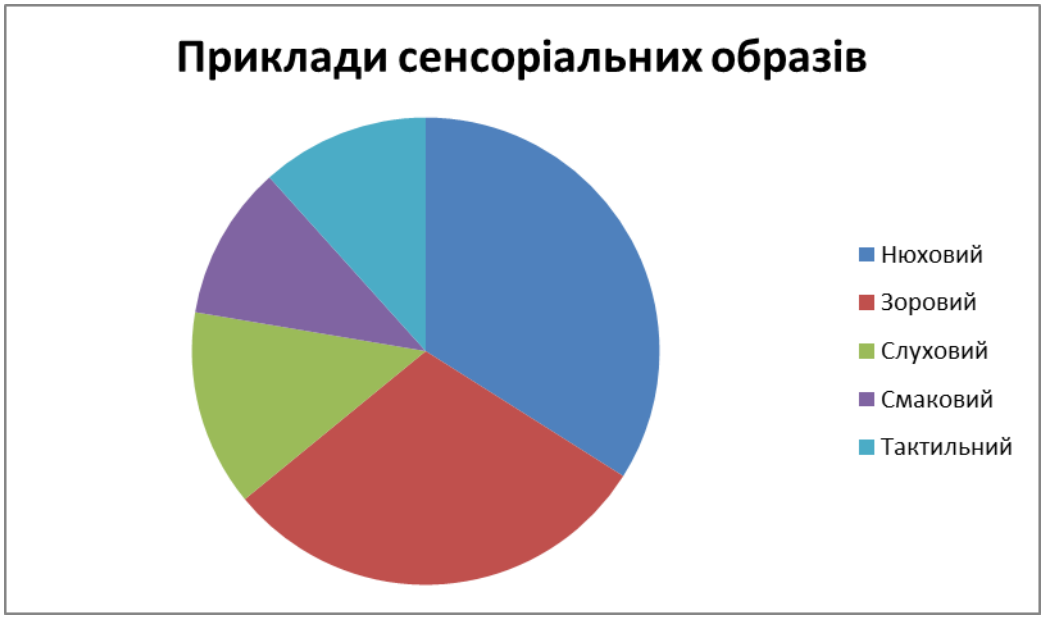
Чуттєві художні образи, створювані автором в романі «Запахи. Історія одного вбивці», спрямовані на те, щоб викликати у читача певні асоціації, емоції, співпереживання, що в кінцевому рахунку веде до максимального наближення й осягнення авторського задуму і суті ідеї, закладеної в даному творі.

Ми запропонували в нашому дослідженні визначити кількісний показник кожного з видів чуттєвого сприйняття в романі «Запахи. Історія одного вбивці», та ось що ми отримали.

Кількісне вимірювання прикладів сенсоріальних образів в романі «Запахи. Історія одного вбивці»

Назва образу	Кількісний показник
Нюховий	35
Зоровий	31
Слуховий	14
Смаковий	11
Тактильний	12

Кількісне вимірювання прикладів сенсоріальних образів в романі «Запахи. Історія одного вбивці»



Таким чином, детально розглянувши класифікацію сенсорних образів, ми дійшли думки, що роман насичений різноманітними описами, які відображають характеристику героя й того, що з ним пов’язано, та звичайно створюють в читача певну асоціацію усіх подій зображених в романі автора.

РОЗДІЛ ІІІ. МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ П. ЗЮКІНДА У ШКОЛІ

3.1. Роман П. Зюскінда як програмний шкільний твір

Предметом вивчення зарубіжної літератури в 11-х класах є окремий художній твір в історико-літературному та загальнокультурному контекстах. Під час вивчення літератури в школі відбувається певний діалог культур, своєрідний пошук самого себе в світі загальнолюдських цінностей: істини, добра, краси, любові, щастя. Сучасна література має підготувати учнів до входження в сучасний світ, знаходити спільну мову з однолітками різних країн і народів. Одним з найкращих творів сучасної Німеччини є роман Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці», який поєднує у собі усі особливості притаманні шкільному програмному твору для учнів-випускників.

Сучасна шкільна програма з зарубіжної літератури для учнів 11-го класу академічного та профільного рівнів передбачає вивчення роману Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці» як одного з провідних творів постмодернізму [51, с. 17]. Творчість письменника входить до етапу вивчення учнями літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття як на академічному так і на профільному рівнях. На академічному рівні учні вивчають головні віхи життєвого шляху Патріка Зюскінда, а також його роман «Запахи. Історія одного вбивці» 2 години, а на профільному 3 години.

Слід зауважити, що перед вивченням роману, учням необхідно ознайомитись з теоретичною базою постмодернізму, його представниками в літературі, особливістю літератури постмодернізму. Літературний постмодернізм заснований на синтезі всіх попередніх літературних традицій з їх переосмисленням та інтерпретацією в іронічному ключі. До поетичних особливостей постмодернізму належать: стильовий і жанровий плюралізм;

змішана техніка оповіді; інтертекстуальність; іронічність; сюжети творів – це легко замасковані алюзії (натяки) на відомі сюжети літератури попередніх епох; присутність образу оповідача; пародіювання та інші. В літературі постмодернізму розмежують масову та елітарну літератури. Елітарна література – це література у якій присутні інтелектуальні та естетичні ускладнення, велика кількість підтексту та зашифрованої образності, а також наявність у творах суттєвої ролі літературного та культурного канонів. Масова література – це розважальна, примітивна література, яка є спрощена для її осмислення. Наприклад: пригодницький романтичний сюжет, який має здебільшого щасливий фінал. Письменники-постмоденісти відносять свої твори до обох понять, адже читачі творів бувають різні (школярі, науковці). Це одні з основних вимог для постмодерністської течії, яку мають осягнути школярі.

Згодом учні переходять до вивчення біографії автора і його творчості. Вивчення життєвого і творчого шляху письменника є важливою ланкою в системі вивчення літератури у школі, адже саме життя і діяльність автора є найкращим коментарем до його творів, допомагає зрозуміти мотиви та причини написання того чи іншого тексту [13, с. 2-4]. На думку В. Уліщенко, твори постмодернізму передбачають плюралізм у сприйнятті художнього твору кожним читачем [63, с. 8-9]. Примітно, що кожен читач будь-якого постмодерністського твору має право на своє особисте сприйняття твору, яке відрізняється від думки інших людей.

До змісту навчального матеріалу з вивчення роману «Запахи. Історія одного вбивці», насамперед, належать такі аспекти:

- Життєвий і творчий шляхи автора;
- Головні риси постмодернізму в романі «Запахи. Історія одного вбивці»;
- Образ головного героя роману та його прообрази;
- Численність художніх описів в романі.

На вступних уроках розглядаються перші два аспекти, за допомогою яких створюється загальне уявлення про твір. На базових уроках учні знайомляться з твором та звертають увагу на його особливості, вивчають проблемні питання твору, а на заключних уроках робиться підсумок вивченого, який може проходити в письмовій формі (написання есе), або в написання творчої роботи (реферат з презентацією), або в усній з використанням ігрових способів перевірки знань (вікторина).

До загальних вимог до рівня підготовки учнів до обговорення роману на уроці належать наступні пункти:

- один з учнів розповідає про основні події життєвого шляху письменника, а також його творчі здобутки;
- учень/учениця характеризує роман «Запахи. Історія одного вбивці» як один з видатних творів постмодернізму, визначає тему та ідею роману;
- один з учнів визначає основні етапи розвитку сюжету;
- учень/учениця характеризує головного героя роману;
- учень/учениця висловлює думку щодо значення фінальної сцени роману для розуміння ідеї роману;
- учень/учениця формулює власну думку щодо проблем, що порушуються в романі [70, с. 35-42].

Отже, приступимо до загального огляду твору та сформулюємо своєрідність творчого методу автора. Роман «Запахи. Історія одного вбивці» Патріка Зюскінда можна без перебільшення назвати першим істинно постмодерністським німецьким романом, прощанням з модерном і культом генія. Автора цікавить, перш за все, проблема творчості, творчої індивідуальності, культ генія, який вирощувався німецькими письменниками з часів романтизму. Безумовно, проблема генія хвилювала і романтиків в Англії і Франції, і в «Запахи. Історія одного вбивці» є алюзії на літературні твори цих країн. Патрік Зюскінд використовує величезну кількість творів німецьких, французьких, англійських письменників, що стосуються теми

геніальності, і з їхньою ж допомогою критикує традиційні уявлення про оригінальність, винятковість творчої особистості. Патрік Зюскінд вписує свій роман в традицію культу генія, підриваючи її зсередини. Образ головного героя роману «Запахи. Історія одного вбивці» формується на основі діалогу з культурними кодами попередніх епох і сучасності. Використовуючи форму і стереотипи «масової культури», німецький письменник Патрік Зюскінд порушив складні філософські проблеми. Серед них особливе місце займає феномен творчості генія [9, с. 75-81].

Роман «Запахи. Історія одного вбивці» є твором постмодернізму, тому що в ньому за допомогою літературної мови і захоплюючої оповідної форми втілюються практично всі основні установки постмодернізму. Тут і критика просвітництва, уявлення про оригінальність, гра з читачем, прощання із цілісністю, естетичними принципами, які протистоять хаосу дійсності, і, звичайно, інтертекстуальність – алюзії, цитати, стилізація. У романі втілені відмова від тоталітарної влади розуму, від новизни, вільне поводження з минулим, принцип розважальності, визнання вигаданості літературного твору [10, с. 32-45]. Авторська іронія, дозволяє висвітлити ситуацію зсередини, посилити колорит розповіді і разом з тим, підкреслити сумнівність того, що відбувається. Іронія служить не тільки вираженням авторської позиції, але і виступає як засіб осягнення дійсності. Ми можемо стверджувати, що письменник влучно відтворив у своєму творі більшість рис притаманних як постмодернізму, так і іншим літературним традиціям.

Визначимо основні аспекти своєрідності творчого методу автора:

- спростування модерністського міфу про можливості митця перетворювати своєю творчістю світ;
- створення свого вигаданого світу відповідно до власного уявлення про ідеал;
- підтвердження двозначної ролі мистецтва у людському житті;
- запровадження власного міфу про мистецтво;

- події роману відбуваються в надреальному просторі культури.

Під час уроку учні формулюють тему, ідею, мотив, а також жанрову специфіку роману. Головна тема роману – історія життя й смерті головного героя. Також в романі присутні другорядні теми – це аромат і сморід, життя і смерть, все і ніщо. Ідея – засторога, геніальна особистість несе людству неминуче зло. Мотив твору – філософське та історичне дослідження явища потворної геніальності, дослідження природи цього явища засобами літератури. Пропонуємо лаконічно розглянути жанр роману, оскільки в романі є гра з різними жанровими структурами, з якими учню буде важко самому розібратись. Зазвичай, учні вважають роман «Запахи. Історія одного вбивці» класичним історичним романом. Проте, слід зауважити, що це не правильно, адже автор роману відхиляється від зображення історичних подій, не описує історичних постатей. Письменник створює уявний світ на тлі історичних декорацій Франції доби Просвітництва. Отже, можемо припустити, що це культурологічний роман в якому показана культура епохи Просвітництва з різноманітними вживаннями культурних кодів. До того ж, роман Патріка Зюскінда є пародією на роман виховання, який є звичним для німецької літератури. Опис народження, виховання, навчання головного героя натякають на жанр роману виховання (Erziehungsroman), а постійні згадки про геніальність, неординарності Гренуя, його незвичайний талант, який веде його по життю і підпорядковує всі інші властивості характеру і навіть організм, натякають на те, що перед нами справжній (Künstlerroman) – роман про художника [67, с. 183-187]. Освіта Гренуя зводиться до впізнавання і запам’ятовування запахів і змішування їх в уяві. Любовні, дружні, сімейні відносини як чинники формування особистості, без яких неможливо уявити роман виховання, тут взагалі відсутні, герой повністю ізольований духовно від навколишнього світу. Однак, варто підкреслити й те, що в класичному варіанті роману виховання головним питанням для героя є вибір професії. У процесі спільного дослідження

вчитель і учні наблизяться до усвідомлення того, що твір Зюскінда не можна назвати суто детективним. Для детектива необхідно, щоб зло було покарано, злочинець викритий, а світопорядок відновлений, жодна з цих умов в романі не виконана. Тому цей роман може бути пародією на кримінальний роман, в якому є лише злодій і його злочини. Отже, роман тяжіє до жанру пародії, а пародійність є однією з особливостей поетики постмодернізму.

Роман «Запахи. Історія одного вбивці» – це вагомий епічний твір зарубіжної літератури, зміст якого стверджує духовні і моральні цінності пробуджує інтерес до морально-етичних проблем. Використання таких методів і прийомів, що активно сприятимуть розвитку в учнів потреби в саморозвитку та самореалізації, критичного мислення, виховання толерантності, здатності до колективної та міжособистісної взаємодії на діалогічній основі є необхідними на сучасному уроці літератури. Наприклад інтерактивні вправи: незакінчене речення, випереджальні завдання, дискусія, рольова гра.

При обговорені цього роману на уроці учням і вчителю необхідно акцентувати увагу на:

- моделюванні дійсності за певним кодом, в основі якого перебуває одна з міфологем мистецтва – запах як прадавній зв’язок усього сущого;
- метафорі аромату як універсального підсвідомого, всеохоплюючого зв’язку між людьми;
- мотиві панування над світом;
- «надлюдині» Гренуї, який заради створення імперії досконалих пахощів жертвує життям 25-ти юних красунь.

Секрет читацького успіху роману Зюскінда полягає у майстерній стилізації та якісній пародії на різноманітні види романів. Цікавий сюжет забезпечує роману увагу як з боку інтелектуальної публіки, так і з боку масового читача – шанувальника загальновідомої літератури. Саме учні-випускники є підготовленими до вивчення сучасних зарубіжних творів та

зможуть осмислити сучасний шедевр німецької літератури, бо вони в них є початкові знання про епохи, специфіку літературних течій, жанрів та фонові культурологічні знання, які порушуються в романі «Запахи. Історія одного вбивці». Ми вважаємо, що цей роман є окрасою шкільної програми.

3.2. Методичні рекомендації до інтерпретації гуманістичної основи роману Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці» для учнів ЗОШ.

Методичні рекомендації до інтерпретації гуманістичної основи адресовані учням 11-го класу з академічним і профільним рівнями вивчення зарубіжної літератури та покликані дати учням уявлення про літературний персонаж – антигероя постмодернізму. Роман Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці», що приніс автору світовий успіх і популярність, є постмодерністським твором, бо його жанрова специфіка полягає у поєднанні пародії на «кримінальний роман», «роман виховання», «роман про митця» і «культурологічний роман». Переходячи до вивчення роману, учням необхідно згадати дефініцію постмодернізму та його ознак, визначення інтерпретації художнього твору; ознайомитись із творчістю автора; виявити риси постмодерністської поетики в романі; проаналізувати особливості образу головного героя роману з опорою на текст. Вивчення художнього твору має вибудовуватися з урахуванням традицій та інновацій, принципів послідовності, взаємодоповнюваності, змінності щодо сприйняття та інтерпретування прочитаного, а також з урахуванням їх літературно-мистецького розвитку, можливої зміни реакції на художньо-мистецьке явище. Інтерпретування літературного твору базується на ґрунтовному знанні тексту, детальному розгляді основних епізодів, цитуванні. Предметом інтерпретації можуть бути:

- будь-які елементи літературного твору (фрагменти, сцени, мотиви, персонажі, символи);
- літературний твір як цілісність;
- творчість письменника, літературна школа, літературний напрямок, літературний період [15, с. 29].

Практична мета інтерпретації – висловити своє розуміння, продемонструвати свою інтерпретацію, оформити її усно або письмово. Виділяють три рівні інтерпретації:

- філософський;
- ідеологічний;
- естетичний [35, с. 30].

Для художньої літератури перший є лише підставою для інтерпретації, другий направляє інтерпретацію на певні норми і вимоги, а третій збігається з природою словесного мистецтва, і тут варто визначити ще й такі рівні інтерпретації:

- репродуктивний, передбачає описову реконструкцію тексту, його переклад;
- декодування (розпізнавання, дешифрування) образів і смислів художнього твору (в цьому випадку приховані значення стають виявленими);
- рефлекторно-асоціативний, що полягає в осмисленні себе через текст (розуміння себе в тексті, спровокований текстом, на позатекстові об’єкти («сторонні» асоціації, мислення «навколо тексту»).

Головним завданням для учнів у вивченні роману є уміння бачити художні деталі, розуміти творчий задум письменника та обмірковувати особливості його реалізації.

У процесі аналізу епічних творів старшокласники вирішують логічні та моральні протиріччя, що вимагає від них напруженої роботи думки, і певних переживань – радості, гніву, осуду, захоплення, смутку тощо, без чого

неможливо проникнути в зміст твору, відчути і зрозуміти духовний світ персонажів [38, с. 13-15].

При вивченні твору «Запахи. Історія одного вбивці» в школі в учнів-випускників формуються принципи інтерсуб'єктності і толерантності. Принцип інтерсуб'єктності означає принцип організації ліричного цілого та специфічного психологічного виду діалогу, стрижнем якого є ціннісні орієнтири суб'єктів [63, с. 53]. За визначенням В. Уліщенко, інтерсуб'єктність – це визнання неповторності й унікальності кожної людини, спроба зрозуміти іншу людину, її внутрішні переживання, що збагачує власний суб'єктивний досвід. Особливої актуальності в процесі вивчення літературного твору набуває виховання толерантної особистості, яка має бути відкритою системою, здатною опрацювати велику кількість нової інформації. Принцип толерантності – це осмислене допущення суб'єктом будь-чого, із чим він не згоден. Толерантній особистості необхідно навчитися розуміти іншу позицію в контексті її культури, традиції.

Знайомство з романом слід будувати так, щоб у процесі навчання було проведено паралель між подіями, описаними у творі. Учням необхідно висвітлити такі поняття як гуманізм, геній, зло. Доцільно розглянути образ головного героя як «генія-злодія», бо саме так учні зможуть простежити гуманістичну основу роману. Щоб повною мірою проаналізувати образ головного героя Жана Батіста Гренуя, потрібно взяти до уваги, як і риси його характеру, як геніального художника-творця духів, так і його егоїстичну натуру аморального лиходія, вбивці, який не поступився ні перед ким заради створення ідеального запаху, дурманного до божевілля людей. У ході підготовки до аналізу образу головного героя роману, доречно щоб група учнів підготувала матеріали про добу Просвітництва, її представників та загальнолюдські цінності цієї епохи. Решта учнів робить висновки з прослуханого матеріалу. Під час роботи з текстом, учні мають звернути увагу на натяки автора, щодо подачі головного героя як генія-злодія. Автор

порівнює свого героя з такими геніальними потворами як маркізом де Сад, Сен-Жюстом, Жозефом Фуше, Бонапартом, які жили з ним в одну епоху. Письменник підкреслює, що Гренуй не поступався знаменитим чудовиськам в зневазі до людей, аморальності і безбожництві.

Далі учням слід розглянути зовнішність, риси характеру, який спосіб життя герой веде. Характеризуючи героя твору, учні усвідомлюють, що всі проблеми Гренуя починаються з дитинства. Гренуй на байдужість і відразу з боку людей – чинить з ними аналогічно. Ніхто не займався вихованням Гренуя, не проявляв до нього ані любові, ані милосердя, тому він не знав норм моралі. Гренуй не зробивши нічого поганого, виявлявся винним через почуття відрази з боку оточуючих. У процесі роботи над текстом твору, учні повинні здогадатись у чому полягає геніальність Гренуя. Автор твору акцентує увагу на тому, що сам герой немає власного запаху, проте має здібність до створення дивовижних парфумів, які наділять його пануванням над людством.

Продовжуючи досліджувати проблемне питання гуманізму в романі, учні на основі тексту виявляють причину холоднокровних вбивств. Для того, щоб створити власний янгольський запах, Гренуй жорстоко вбиває 25 дівчат. Для нього процес вбивства не є чимось антигуманним, а навпаки він жадає якнайшвидше отримати конкретну кількість парфумів і стати для людства володарем світу. Девіз Гренуя – хто володіє запахом, той володіє серцями людей. Школярі при описі подій злодіяння наводять цитатний матеріал з епізодів першого вбивства; задумки про найкращий аромат в світі, за який людство покохає злочинця; спостереження і вбивство граських красунь та Лаури Ріші.

Під час роботи над фінальними епізодами твору, учні мають простежити причини невдоволення фурору головного героя. Це можна пояснити таким чином, що любов, спрямована до власника парфумів, опинилась несправжньою. Любов до якої прагнув Гренуй, так і не принесла

йому справжнього щастя. Не отримавши насолоди від своїх чарівних пахощів, Гренуй відважується на неабиякий спосіб смерті, обливши себе з голови до ніг парфумами, викликає до себе любов безпритульників та покидьків Парижу, які розривають тіло злочинця, а згодом з'їдають його рештки, не лишивши жодного сліду про його існування. Вони хотіли володіти Гренуєм, так само, як і Гренуй бажав володіти світом. Проаналізувавши образ Гренуя, учні починають висловлювати враження щодо героя «генія-злодія». Одні можуть виправдовувати його злочини, інші засуджувати.

Зауважимо, що Зюскінд загострює увагу читача на тому, що потрібно чітко осмислювати поняття «геній». За визначенням Шопенгауера, геній поєднує в собі величезну силу волі і велику частку чуттєвості – про розум немає й мови. Для Ніцше геній – істота між злочинцем і божевільним. Література романтизму дає нам найширший спектр доль геніїв. У понятті «геній» естетика романтизму вкладає елітарну концепцію художника в його вищому творчому сенсі і ідею винятковості романтичної особистості. Гренуй вирощує в повній і добровільній ізоляції від людей, яка приводить його в радість, свою імперію запахів. За «геніальністю» Гренуя приховується філософія «надлюдини»: своїми чарівними пахощами змінити «сморідний» світ на запашне царство краси і гармонії [5, с. 195]. П. Зюскінд показує «генія-чудовиська» двадцятого століття, одержимого бажанням панувати над світом і людьми. І цей геній позбавлений індивідуальності, як і позбавлений її Гренуй. Адже він думав, що знайшовши запах, зможе знайти свою індивідуальність і своє тіло. Концепція людини у Зюскінда обумовлена індивідуальною картиною світу автора. Проблематика творчості Зюскінда актуальна і значна: любов і ненависть, геніальність і буденність, творча особистість і натовп, відраза до життя і самогубство. Ставлення письменника до героя простежується таким чином: то почуття зневаги, то співчуття. Аналізуючи життєвий шлях Патріка Зюскінда можна провести паралель з

деякими рисами характеру Гренуя, помічаючи їх автобіографічність: замкненість, відчуження від людей, мовчазність. Автор вважає, що людство повинно бути добродушним, чуйним, гармонійно розвиненим. Зюскінд доводить, що геній і злочин – речі сумісні. Він підводить читача до думки про те, що сила генія може бути творчою або руйнівною залежно від того, що супроводжує його – любов чи ненависть. Якщо геній обирає шлях зла, безмірна сила його таланту знищує його самого й не залишає нічого корисного для світу. Патрік Зюскінд розповів актуальну повість про те, що зло спокушає і одурманює, що добро перетворилося в щось штучне, фальшиве. Читачі прочитавши твір, мають дійти до висновку, що в будь-які часи повагу викликає тільки та людина, яка розуміє, заради чого вона живе, знає, в чому полягає сенс людського буття.

Пропонуємо учням ознайомитись з працями літературознавців, які досліджують проблему людяності в романі «Запахи. Історія одного вбивці». Вчителям, доречно буде, прокоментувати роботи критиків, щоб у подальшому в учнів сформувалось загальне враження та інтерес до наукових праць. Деякі серед них: О. Решетняк «Вчимося інтерпретувати художній твір концептуально» [54, с. 40-41]. Науковець описує образ Гренуя через його внутрішній світ, враження і висловлювання інших персонажів та пропонує детально аналізувати текст, звертаючи увагу на найменші подробиці. В. Уліщенко «Роздуми з приводу роману «Запахи. Історія одного вбивці» [64, с. 8-12]. Критик у своїй роботі розглядає проблеми, які є для автора роману актуальними, а саме: роль і місце літератури в розвитку суспільства, призначення митця, сенс людського буття. Н. Романовська «Якщо геній позбавлений любові до Бога і людей» [58, с. 42-43]. Автор роботи розглядає сюжет і ключові епізоди роману, звертається до читачів та спонукає читача замислитися над питаннями, які допомагають краще зрозуміти внутрішній світ головного героя роману.

У процесі підведення підсумків щодо інтерпретації гуманізму твору необхідно з’ясувати, чи залишається вона актуальною на сучасному етапі вивчення літератури. На основі комплексу літературного тексту та критичних праць, школярі мають висловити власне ставлення до проблеми гуманізму у творі Зюскінда. Це можна зробити за допомогою таких інтерактивних вправ як мікрофон, дискусія, рольова гра [68]. Наведемо приклад прийому мікрофон.

Інтерактивна вправа «Мікрофон»

Школярі висловлюють свої думки щодо роману-перестороги для суспільства. (Людство повинно дотримуватись гуманних правил, усвідомлювати та визначати загальнолюдські цінності, творити мистецтво з любов’ю).

Запропоновані методичні рекомендації, сприяють формуванню вмінь учнів виділяти прийоми зображення внутрішнього стану образу-персонажа, оцінювати мотиви його поведінки, вчинки, думки для вироблення чіткого уявлення про нього. Це дає можливість удосконалювати вміння учнів бачити в персонажі відображення певних рис конкретної епохи, людських відносин між головним та другорядними героями твору, розуміти ставлення автора до Гренуя, висловлювати особисте ставлення до Гренуя.

Висновки до Розділу ІІІ

У третьому розділі кваліфікаційної роботи ми розглянули роман Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці» як програмний шкільний твір для учнів 11-х класів та уклали методичні рекомендації щодо інтерпретації гуманістичної основи роману «Запахи. Історія одного вбивці» для учнів ЗОШ. Для цього ми ознайомились зі змістом програми зарубіжної літератури в 11-х класах, проаналізували роботи літературознавців, які займаються вивченням творчості письменника, стисло розглянули основні

епізоди з роману «Запахи. Історія одного вбивці» для загального уявлення учнів про роман та проблемне питання гуманізму в романі.

Отже, на нашу думку, вивчення творчості Патріка Зюскінда в школі є надзвичайно важливим, бо саме в романі «Запахи. Історія одного вбивці» порушуються питання неповторності і унікальності кожної людини, виховання особистості, розвиток емоційно-духовної сфери учнів, вираження власного ставлення до моральних цінностей. Саме учні старших класів зможуть:

- зрозуміти у чому полягає творчий задум письменника-постмодерніста;
- самостійно дослідити проблемні питання порушені в романі;
- усвідомлювати художню цінність прочитаних творів;
- висловити обґрунтовані думки щодо значення твору для розвитку культури;
- виокремити з твору щось важливе для себе.

Завдяки вивченню художніх творів різних країн, учням розкриваються своєрідні культурні коди різноманітного світу, необхідні для психологічної і соціальної адаптації особистості сучасного полікультурного суспільства.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі ми досліджували тілесний код роману Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці». Для цього були застосовані теорії визначення понять, які стосуються тілесного коду, а саме: «тілесність», «культурний код», «сенсоріальний образ», «гуманізм» тощо. Варто зазначити, що категорія тілесності в структурі художнього твору спрямована на цілісний розгляд образів. У романі Патріка Зюскінда тілесний код дозволяє читачеві виявити причини виникнення психологічних, емоційних, душевних проблем головного героя.

У теоретичній частині ми дослідили дихотомію душі і тіла в європейській естетико-філософській думці, окреслили види культурних кодів тілесності, розглянули висловлення щодо тілесності, як філологічної проблеми. Тілесність дедалі частіше стає об'єктом досліджень в гуманітарних науках. Таким чином, ми дійшли до наступних умовиводів:

- об'єднуючою ланкою всього різноманіття трактувань категорії «тілесність» виступає взаємозв'язок душі і тіла людини, які знаходять рівноправність і складають цілісну картину людської природи; кожна епоха по-своєму розглядає феномен тілесності, аналізує його сутність і висуває свої постулати, визнаючи при цьому надзвичайну важливість і складність проблеми тілесної реальності;
- тіло, будучи старовинною знаковою системою, відображеною в традиційній культурі, наповнюється багаторівневим символічним змістом, представляючи модель всього навколишнього світу;
- до вагомих проблем тілесності у філологічному аспекті належать наступні: неясність у визначенні тіла і частин тіла; відсутність виразного уявлення про словник і граматику тіла, про семіотичне місце тіла в моделі світу; методологія вивчення семантики тіла; інтерпретація критеріїв тілесності в творах художньої літератури.

У практичній частині ми прослідили вживання різноманітних сенсоріальних образів у романі Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці», їхнє значення для осягнення особистісної думки автора та виконали кількісний аналіз чуттєвих образів вживаних автором в романі. Ми побачили, що використання сенсоріальних образів значно покращує розуміння тексту. Саме на чуттєвих образах в романі ґрунтується феномен тілесності. Отже, ми дійшли наступних висновків:

- особливе місце в художній антропології займає тілесність як засіб матеріалізації образу людини у художньому тексті, художній текст на відміну від інших видів мистецтв здатний фіксувати людину в її русі, переміщенні, показуючи здатність виражати за допомогою тіла її ставлення до світу, подій, інших людей;
- тілесність у романі П. Зюскінда представлена у вигляді сенсоріальних образів, які створюють антиестетичну картину та насичують опис натуралістичними деталями;
- велике значення письменники-постмодерністи приділяють сенсориці в словесному зображенні подій, які відбуваються з персонажами їх романів, що дозволяє їм створити повну і об’ємну картину, яку вони пропонують уяві читача, внаслідок чого розраховують на сильніший емоційний резонанс, апелюючи до більшої кількості сенсорних аналізаторів людського тіла.

Дані розмістили у таблиці, а також зробили кількісний показник аби виявити, які сенсоріальні образи найбільш та найменш використовуються автором. Це можна побачити у діаграмі, де різні кольори вказують на те, які образи загальновживані. Найбільш вживаний образ – нюховий. Автор описує атмосферу доби Просвітництва через вживання численних нюхових образів. Автор спонукає читача замислитись над метафоричним підтекстом запаху прихованим значенням духовного життя, тобто морального стану суспільства. Найменш вживаним чуттєвим образом є смаковий.

У методичній частині ми розглянули роман Патріка Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці» як програмний шкільний твір й уклали методичні рекомендації щодо вивчення творчості Патріка Зюскінда для учнів 11-х класів. Ми проаналізували роботи літературознавців, які займаються вивченням творчості письменника, коротко розглянули основні епізоди з роману «Запахи. Історія одного вбивці» для загального уявлення учнів про роман і гуманістичну основу роману. Отже, ми зробили наступні умовиводи:

- роман «Запахи. Історія одного вбивці» – це вагомий епічний твір зарубіжної літератури, зміст якого стверджує в учнів-старшокласників духовні і моральні цінності пробуджує інтерес до морально-етичних проблем;
- учні-випускники є підготовленими до вивчення сучасних зарубіжних творів та зможуть осмислити сучасний шедевр німецької літератури, бо в них є початкові знання про епохи, специфіку літературних течій, жанрів та фонові культурологічні знання, які порушуються в романі «Запахи. Історія одного вбивці»;
- запропоновані нами методичні рекомендації щодо інтерпретації гуманістичної основи роману «Запахи. Історія одного вбивці» сприяють формуванню вмінь учнів виділяти прийоми зображення внутрішнього стану образу-персонажа, оцінювати мотиви його поведінки, вчинки, думки для вироблення чіткого уявлення про нього.

Таким чином, ми розглянули тілесний код в романі П. Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці» як спосіб вираження емоцій та почуттів в житті головного героя роману. Твір є справжнім прецедентним зразковим текстом для вивчення особливостей чуттєвого сприйняття. На основі кваліфікаційної роботи ми можемо зробити висновок про те, що тілесність є

складовою художнього тексту. Автор роману взяв за мету показати, що коди та образи тілесності становлять важливе місце в художній літературі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аквинский Ф. Учение о душе / Ф. Аквинский. – М. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
2. Акчурин Б.Г. Человеческая телесность и социальные аспекты её идентификации.: Дис. … д-ра философ. наук: спец. 09.00.11. – Уфа, 2004. – С.26.
3. Аристотель. Сочинения : в 4 т. / под ред. В. Ф. Асмус. – М. : Мысль, 1976. – Т. 1. – 550 с.
4. Бакало Л. Бліц-диктанти на уроках зарубіжної літератури. – Тернопіль: Мандрівець, 2006.
5. Бардакова Ю. Деякі особливості вживання стилістичних засобів у романі П. Зюскінда “Парфумер” // Зб. наук. пр. – Полтава, 2004. – Вип.1 (34). – С.195–200.
6. Бандровська О. // Сучасні літературознавчі студії. Дискурс смаку в літературі і культурі. Збірник наукових праць. – 2012. – Вип. 9. – С. 7-29.
7. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
8. Бекус Н. Эротика взгляда: фотография или тело. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://photoscope.iatp.by/critic4.html
9. Бігун Б. Я. Митець і його творіння за постмодерністської доби // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2002. – № 5-6. – С. 75-81.
10. Бігун Б. Нариси про літературу постмодернізму: Бібліотека тижневика / Б.Бігун //Зарубіжна література. – 2000. – № 29 – С. 32-62.
11. Васильева А. В. Национальный характер немецкого постмодернизма // Молодой ученый. – 2009. – №10. – С. 190-192.
12. Величковский Б. М. Современная когнитивная психология. — М.: Изд-во МГУ, 1982. —336 с.

13.Волошина Н. Вивчення біографії письменника в єдності з його творчістю // Всесвітня література і культура в навчальних закладах України. – 2009. - № 4. – С. 2-4

14.Волошина Н. Й. Концепція літературної освіти в 12-річній загальноосвітній школі / Н.Й. Волошина, Л.А. Сімакова, А.М. Фасоля, З.О. Шевченко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2004. – № 5. – С. 56-57.

15.Волощук Є. Вивчення зарубіжної літератури в 11 класі: посібник для вчителя / Євгенія Волощук. – К.: Освіта, 2002. – 208 с.

16.Гачев Г. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. – М., 1972

17.Гегель Г. Философия духа / Г. Гегель. // Энциклопедия философских наук : в 3 т. – М. : Мысль, 1977. – Т. 3. – 472 с.

18.Генералова А. В., Гроголева О. Ю. Психологический практикум. Ощущение. Восприятие. Представление: Учебно-методическое пособие Сост.: А. В. Генералова, О. Ю. Гроголева . – Омск: Омск. гос. ун-т,2004. – 68 с. 2004

19.Гинзбург, Л. Я. К вопросу об интерпретации текста / Л. Я. Гинзбург // Структура текста-81: Тезисы симпозиума / В. В. Иванов [и др.]. – М. : Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1981. – С. 106-109.

20.Гладилин Н. В. Интертекстуальные референции в романах „Парфюмер” П. Зюскинда и „Сестра сна” Р. Шнайдера [Электронный ресурс] / Н. В. Гладилин. – Режим доступа : http://www.vestnikmgou.ru/mag/2009/ rusfil/4/st30.pdf.

21.Глейтман Г., Фридлунд А., Райсберг Д. Основы психологии. Спб.: Речь, 2001.

22.Гомилко О. Метафизика телесности: концепт тела в философском дискурсе / О. Гомилко. – К.: Наука, 2007, 420 с. [Электронный

ресурс]:[Режим доступу]:http://disszakaz.com/catalog_ukr/fenomen_telesnosti.html

23.Гомілко О. Є. Феномен тілесності.: Дис. … д-ра філософ. наук: спец. 09.00.04. – К., 2007. – С. 8-9.

24.Гофф Ж. История тела в средние века / Ж. Гофф, Н. Трюон. – М. : Текст, 2008. – 189 с.

25.Грицанов А. История философии : энцикл. / А. Грицанов, Т. Румянцева, М. Можейко. – Минск : Интерпрессервис, 2002. – 1375 с.

26.Гудков Д. Б., Ковшова М. Л. Телесный код русской культуры: материалы к словарю / Д. Б. Гудков, М. JL Ковшова. — М.: «Гнозис», 2007. – 288 с.

27.Гузь О. О. Від міфу до постмодернізму. – Тернопіль: Мандрівець, 2007

28.Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Э. Гуссерль. – М. : Академ. проект, 2009. – 486 с.

29.Декарт Р. Сочинения : в 2 т. / Р. Декарт. – М. : Мысль, 1989. – Т. 1. – 654 с.

30.Ждан А. Н. История психологии. От Античности до наших дней : учебник для вузов / А. Н. Ждан. – М. : Академ. проект, 2004 – 576 с.

31.Загальна психологія: Підручник / О.В.Скрипченко, Л.В. Волинська, З.В. Огороднійчук та ін. – К.: Либідь, 2005. – С. 101-118

32.Зиммель Г. Из «экскурса о социологии чувств» / Г. Зиммель // Ароматы и запахи в культуре / сост. О.Б. Вайнштейн. М.: Нов. лит. обозрение, 2003. Кн. 1.

33.Зыховская, Н. Л. Ольфакторная поэтика : запахи в художественных текстах / Н. Л. Зыховская. - Челябинск : Энциклопедия, 2011. – 152 с.

34.Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов / И. Ильин. – М.: Интрада, 2001. – 367 с.

35.Ісаєва О. О. Роздуми навколо проблеми аналізу та інтерпретації художнього твору в школі / Олена Олександрівна Ісаєва // Всесвітня

література в середніх навчальних закладах України. – 2007. – №2. – С. 29-31.

36. История тела: От Ренессанса до эпохи Просвещения / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло // Соч. : в 3 т. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – Т. 1. – 480 с.

37. История уродства / под ред. У. Эко ; пер. с итал. под ред. А. Сабашниковой. – М. : Слово, 2007. – 456 с.

38. Кирилюк З. В. Сучасні підходи до вивчення зарубіжної літератури в школі // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2001. – № 1. – С. 13-15.

39. Кирилюк О. С. Універсалії культури і семіотика дискурсу: казка та обряд/ О. С. Кирилюк // Монографія. – Одеса: Автограф / ЦГО НАН України, 2-е видання, доповнене та виправлене, 2005. – 372 с.

40. Классен К. Значение и власть запаха / К. Классен, Д. Хоувз, Э. Синнотт // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1 / сост. О.Вайнштейн. - М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 43-51.

41. Колесник М. Телоцентризм в эпоху массовой культуры : [монография] / М. Колесник. – Омск : ОмЭИ, 2010. − С. 23.

42. Красных В. В. Коды и эталоны культуры (приглашение к разговору) / В. В. Красных // Язык, сознание, коммуникация. – 2001. – Вып. 19. – С. 5-19.

43. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность?. - М.: ИТДК Гнозис, 2003, с. 305

44. Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. М., 2008. 944 с.

45. Литературная энциклопедия терминов и понятий [сост. А. Н. Николюкин]. – М. : Интелвак, 2001. – 1596 с

46. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб. : Ювента, Наука, 1999. – 605 с.

47. Можейко М.А. Телесность / М.А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн. :Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 812–813.

48. Основные Виды Классификации Художественных Образов (По М. Эпштейну) [Электронный ресурс] Режим доступа : https://myfilology.ru/137/osnovnye-vidy-klassifikaczii-xudozhestvennyx-obrazov-po-m-epshtejnu/

49. Парфуми: історія одного вбивці: роман / П. Зюскінд; пер. з нім. І. С. Фрідріх. – Х. : Фоліо, 2005. – 131 с.

50. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов. М.: Ad Marginem, 1995. 340 с.

51. Програма з зарубіжної літератури для учнів 10-11 класу для загальноосвітніх закладів з українською мовою навчання академічний рівень. К.: Міністерство освіти і науки України, 2016. 20 с.

52. Психология телесности / В.П. Зинченко, Т.С. Леви. М., 2005. 731 с.

53. Райхштейн А. Д. Сопоставительный анализ немецкой и русской фразеологии / Александр Давидович Райхштейн. – М. : Высш. шк., 1985. – 208 с.

54. Решетняк О. О. Вчимося інтерпретувати художній твір концептуально. Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. –2002.– №4.– с.40-41.

55. Риндисбахер, Х. Д. От запаха к слову: моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» / Х. Д. Риндисбахер // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2 / сост. О. Б. Вайнштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 579-607.

56. Розин В. Как можно помыслить тело человека, или на пороге антропологической революции / В. Розин // Философия науки. – 2006. – № 5. − С. 33-54.

57. Романовский, Н. В. (2006) Тело человека – новые горизонты социального познания? // Социологические исследования. № 4. С. 16-25.

58. Романовська Н. І. Якщо геній позбавлений любові до Бога і людей...// Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2002.– №4.– с.42-43.

59. Роттердамский Э. Разговоры запросто / Э. Роттердамский. – М. : Худож. лит., 1969. – 680 с.

60. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. Человек и мир / С. Л. Рубинштейн. – М. – СПб. : Питер, 2003. – 512 с. (Мастера психологии).

61. Рязанцев С. В. В мире запахов и звуков / С.В. Рязанцев. М.: ТЕРРА, 1997.

62. Старостина Ю. А. Метафора как средство языковой реализации концепта «запах» (на материале романа Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы»): автореф. дис. …канд. филол. наук: 10.02.19 / Ю.А. Старостина. – Волгоград, 2010. – 23 с.

63. Тело [Электронный ресурс] // Словарь Ожегова. Толковый словарь русского языка. URL: http://www.ozhe-gov.org/words/35604.shtml

64. Уліщенко В. В. Зарубіжна проза ХХ століття в школі: Філософія модернізму та постмодернізму, біографії письменників, методика аналізу художніх творів. – Х.: Світ дитинства, 2002.

65. Уліщенко В. Роздуми з приводу роману “Запахи”. //Зарубіжна література. – 2001. – №3.

66. Фейербах Л. Сочинения / Л. Фейербах // Фейербах Л. Соч. : в 2 т. – М. : Наука, 1995. – Т. 2. – 502 с.

67. Фролов Г. А., Хадиуллина Р. Р. Немецкий роман о художнике в постмодернистском контексте (П. Зюскинд «Парфюмер. История одного убийцы») // Ученые записки Казанского университета. Т. 154. Сер. гум. науки. Кн. 2. Казань: Изд. Казан. ун-та, 2012. С. 183-188.

68. Хрипта, С. В. Ігрові завдання зі світової літератури, 11 кл. / С.В. Хрипта // Зарубіжна література в школі. – 2012. – № 7. – С. 28-35.

69. Художественная антропология и творчество писателя: Учебник для гуманитарных факультетов / под ред. В.В. Савельевой. - Усть-Каменогорск - Алматы, 2007. - 410 с.

70. Чечетіна Л. А. Система уроків з вивчення роману П.Зюскінда “Запахи”//ЗЛ –2009. – № 4. – С. 35-42.

71. Шиффман Х. Ощущение и восприятие. СПб.: Питер, 2003. 928 с.

72. Corbin A. Pesthaus und Blutenduft. Eine Geschichte des Geruchs / A. Corbin. Berlin, 2005.

73. Frizen W., Spancken M. Patrick Suskind, Das Parfum: Interpretation. – Munchen: Oldenbourg, 1998. – 192 S.

74. Jacobson M.R. Patrick Süskind's «Das Parfum»: A postmodern Künstlerroman // The German Quarterly. - Philadelphia (Pennsylvania), 1992. – Vol. 65, N 2. – P. 201-211

75. Outram D. The body and the French revolution. — New Heaven, London: Yale University Press, 1989. – P. 63.

76. Raab J. Soziologie des Geruchs: über die soziale Konstruktion olfaktorischer Wahrnehmung / J. Raab. – Konstanz: UVK-Verl., 2001. – 325 S.

77. Ruthrof X. The body in language. - London; New York: Cassel, 2000. - 193 p.

78. Schmitz H. System der Philosophie. Bd. II: 1. Teil: Der Leib, Bonn 1965. и Schmitz H. System der Philosophie. Bd. II: 2. Teil: Der Leib im Spiegel der Kunst, Bonn 1966.

79. Suskind, P. Das Parfum. Die Geschichte eines Morders / P. Siiskind. – Zurich: DiogenesVerlag,1985. – 306S.

80. The Smell of Books: A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature. Ann Arbor: University of of Michigan Press, 1992.