

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ОБРАЗОВАНИЯ «БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ИММАНУИЛА КАНТА»**

На правах рукописи

АЛМУССА Яра



**РОМАН П. ЗЮСКИНДА «ПАРФЮМЕР»
В АРАБСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ:
РЕЦЕПЦИЯ, ПЕРЕВОД, ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ**

5.9.2. Литературы народов мира

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, доцент
Л.А. Мальцев

Калининград

2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Рецепция немецкой литературы в арабском мире: теоретический и историко-литературный аспект	13
1.1. Теория рецепции в литературоведении	13
1.2. Рецепция немецкой литературы в арабском культурном пространстве: от Шиллера и Гете до Зюскинда	24
Выводы	40
Глава 2. Ольфакторность романа П. Зюскинда «Парфюмер» в арабской и русской переводческой трансформации	42
2.1. Ольфакторность как предмет литературоведческого исследования.....	42
2.2. Роль ольфакторных образов в сенсорной картине мира романа П. Зюскинда «Парфюмер»	69
2.3. Ольфакторная образность и лексика в романе П. Зюскинда «Парфюмер» и в его переводах на русский и арабский языки	82
Выводы	115
Глава 3. Культурологический смысл ольфакторных образов: роман П. Зюскинда «Парфюмер» в сопоставлении с творчеством писателей арабского мира	118
3.1. Ольфакторная тематика в арабской прозе XX века.....	118
3.2. Роль ольфакторных образов в организации коммуникационного пространства романов П. Зюскинда «Парфюмер» и Т. Салиха «Сезон миграции на Север»	133
Выводы	157
Заключение	160
Библиография	168

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящено анализу романа Патрика Зюскинда «Парфюмер» в семантическом аспекте его ольфакторной образности, а также в контексте литературного и культурного диалога между арабским миром и Европой. Выбор темы обусловлен тем, что проблемы рецепции и перевода произведений мировой литературы всегда привлекали внимание исследователей разных стран, а категория ольфакторности последнее время стала центром внимания ученых в качестве предмета междисциплинарных исследований на пограничье литературоведения и смежных гуманитарных дисциплин (лингвистики, культурологии, философии, антропологии). Роман Зюскинда «Парфюмер» (издан в 1985 г.) произвел «ольфакторную революцию» в мировой культуре, поскольку «весь роман построен на маниакальном и гениальном отношении главного героя к запахам» [Зыховская 2013: 106]. Изучаемое нами произведение оказало большое влияние на сознание читателей не только России и Западной Европы, но и арабских стран, что отразилось в критических откликах и переводах.

Сравнительное литературоведение как область гуманитарного знания связано с изучением межкультурной проблемы Востока и Запада, включающей в себя изучение многовековых контактных связей, а также типологических схождений и расхождений между литературами географически отдаленных друг от друга регионов. Н.И. Конрад определяет литературные связи между народами как «проникновение одной литературы в мир другой литературы» [Конрад 1978: 53], посредством которого народы разных уголков мира поддерживают диалог друг с другом и, таким образом, происходит их взаимообогащение. Важность диалогических контактов между литературами определяется тем, что рецепция произведений иноязычной литературы представляет образ народа, его историю и социально-духовные проблемы в глазах других народов. Поэтому

традиционное изучение межнациональных литературных взаимоотношений в единстве контактно-генетических связей и типологических параллелей дополняется таким направлением компаративистики как имагология [см., напр.: Dyserinck 1966; Leersen 2007; Хорев 2005; Земсков 2015; Рябчикова 2018], которая представляет собой «систематическое осмысление того, как представители разных народов и стран воспринимают и изображают друг друга» и как это проявляется в «в индивидуальном и коллективном сознании» [Мальцев 2023: 4]

Культурный обмен является одной из значимых форм диалога не только между литературами и культурами внутри Европы, но и между цивилизациями Востока и Запада. Здесь важны не только факты влияния и заимствования. «Всякое исторически значимое «влияние», – писал В.М. Жирмунский, – не есть случайный, механический толчок извне, не эмпирический факт индивидуальной биографии писателя или группы писателей... Литература... возникает прежде всего на основе определенной социальной практики...» [Жирмунский 1979: 20]. Выдвигая этот тезис, В.М. Жирмунский опирается на концепцию «встречных течений» А.Н. Веселовского («Заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречное течение, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии» [цит. по: Жирмунский 1979: 21]). Следовательно, заметную роль играет активная позиция реципиента, его языковая и понятийная картина мира, менталитет, художественная аксиология, на которую «накладываются» субъективные впечатления читателя, полученные при знакомстве с текстом. Рассматривая категории внутрилитературных и межлитературных связей и отношений, словацкий ученый Д. Дюришин утверждает, что благодаря изучению контактных связей можно проследить литературное развитие в соответствующий период времени, увидеть «состояние художественно-литературных и эстетических норм воспринимающей литературной среды» [Дюришин 1979: 106].

Литературное творчество Патрика Зюскинда (1949 г.р.) и, в частности, роман «Парфюмер» становилось объектом внимания многих исследователей, что свидетельствует о живом интересе к его творчеству. В российском литературоведении творчество Зюскинда рассматривается в ряде диссертационных исследований, в которых центром внимания оказывается вклад немецкого писателя в развитие постмодернизма как художественного метода и направления. М.В. Никитина анализирует роман «Парфюмер» в контексте идейно-художественной эволюции Зюскинда, последовательно характеризуя ранний период его творчества, анализируя роман «Парфюмер» как образец поэтики постмодернизма, а также изучая проблемно-тематические и структурные особенности малой прозы Зюскинда [Никитина 2006]. А.Р. Салахова рассматривает роман «Парфюмер», драматургию и малую прозу Зюскинда в рецептивном аспекте [Салахова 2007], с чем связана особая методологическая актуальность данной работы для нашего исследования. Постмодернизм Зюскинда рассматривается А.Р. Салаховой как опыт не только рецепции, но и реконструкции экзистенциализма. В процессе анализа романа «Парфюмер» дается справедливая констатация, что в этом романе «происходит соединение в рамках одного текста большого числа кодов различных жанров и культурных традиций» и с этой точки зрения «не на последнем месте оказывается экзистенциалистская традиция...» [Салахова 2007: 6]. А.С. Мжельская проводит анализ системы мотивов в новеллистике П. Зюскинда [Мжельская 2008]. В.Е. Холмогорова анализирует специфику художественного языка романа «Парфюмер», показывая его схождения и расхождения с художественным языком романтизма [Холмогорова 2010]. Акцент на исследовании художественного языка романа «Парфюмер» делается также в диссертационном исследовании Ю.А. Старостиной. Анализируется концептосфера романа Зюскинда и утверждается, что основным художественным средством реализации авторского концепта «запах» является метафора [Старостина 2010].

Также имеется ряд диссертаций сравнительно-исторического характера. В исследовании В. А. Пестерева рассматриваются типологические варианты западного постмодернистского романа второй половины XX века. В одной группе с произведениями Голдинга, Фолкнера, Робб-Гриее, Маркеса роман «Парфюмер» Зюскинда изучается как жанровая модификация романа-притчи [Пестерев 1999]. В работе Ю. С. Райнеке прослеживается эволюция исторического романа от романтизма до постмодернизма (на литературном материале английской, немецкой и австрийской литературы). «Парфюмер» Зюскинда рассматривается как «программный постмодернистский роман» [Райнеке 2003]. Н. В. Гладилин в кандидатской диссертации рассматривает «Парфюмер» Зюскинда как один из главных феноменов «гофманианы» в литературе немецкого постмодернизма [Гладилин 2001]. В докторской диссертации Н. В. Гладилина роман «Парфюмер» Зюскинда рассмотрен в более широком историко-литературном контексте как один из этапов становления немецкого постмодернизма. Поднимаются не только проблемы генезиса, но и рецепции романа «Парфюмер», и с рецептивной точки зрения по отношению к роману Зюскинда рассматриваются романы Р. Шнайдера и Х. Крауссера [Гладилин 2012].

В многочисленных статьях по творчеству Зюскинда уделяется внимание своеобразию постмодернистского метода писателя во взаимосвязи с типологической характеристикой главного героя «Парфюмера» – Жана-Батиста Гренуя, проблемам мифопоэтики, интертекстуальности, речевой специфики и особенностей перевода романа [Adams 2000; Butterfield 1995; Durrani 1999; Jacobson 1992; Ryan 1999; Whiting, Herzog 1994, Woolley 2007; Аникеева 2015, 2019; Галинская 2012; Дроздовский 2008; Зверев 2001; Кучерова 2016; Кучумова 2009, 2011; Маркова 2022; Несмачнова 2017; Попова-Бондаренко 2016; Соколова 2017; Старостина 2009; Фролов, Хадиуллина 2012; Чумаков 2014]. Роман Зюскинда «Парфюмер» рассматривается также в компаративном измерении. Например, в работе А.Ю. Бычковой проза Зюскинда сопоставляется с творчеством Гоголя и

Сирано де Бержерака [Бычкова 2013], а в статье И.А. Черненко – с притчевым творчеством Кафки [Черненко 2013]. В исследовании Н.Л. Вигель и И.К. Жолобовой роман Зюскинда «Парфюмер» ставится в контекст философии сверхчеловека Фридриха Ницше [Вигель, Жолобова 2017]. Д. Ллойд проводит компаративный анализ романов «Парфюмер» Зюскинда и «Тошнота» Сартра [Lloyd 2018].

Авторами ряда англоязычных и немецкоязычных работ [Becker 2009; Borchardt 1992; Burr 2002; Degler 2003; Frizen, Spancken 1998; Matzkowski 2000; Raab 1997; Reisner 1998] проводится историко-литературный обзор творчества Зюскинда в целом, дается аналитический разбор художественной формы и проблематики романа «Парфюмер» и других произведений писателя, характеризуются его биографические, культурно-исторические и социокультурные контексты.

Проделанный обзор литературы по творчеству Зюскинда и его роману «Парфюмер» позволяет заключить, что проблема роли этого произведения в культурном диалоге между Востоком и Западом, в частности между арабской и европейской литературами, в науке до сих пор не ставилась.

В контексте вышесказанного **актуальность** данного исследования определяется следующими факторами:

1. Неослабевающим интересом литературоведов к роману Зюскинда «Парфюмер», а также растущим вниманием ученых разных гуманитарных дисциплин (филологии, культурологии, философии, антропологии) к проблеме ольфакторности.
2. Отсутствием в литературоведении работ, связанных со сравнительным изучением перевода романа Зюскинда «Парфюмер» на русский и арабский языки.
3. Отсутствием работ по проблеме типологических параллелей между романом Зюскинда «Парфюмер» и произведениями арабской прозы XX – начала XXI века, посвященными ольфакторной тематике.

4. Большой ролью западноевропейской, в том числе немецкой литературы, в эволюции арабской прозы в XX веке, поскольку формирование жанра романа в литературе арабского мира происходило в диалоге с литературами Запада, в том числе с немецкой литературой.

Объектом диссертационного исследования является роман Зюскинда «Парфюмер» в контексте диалога между Востоком и Западом, тогда как **предметом** анализа – ольфакторная образность исследуемого романа, рассмотренная с точки зрения проблем рецепции, перевода и типологических сближений с арабской литературой.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые исследуется роман Зюскинда «Парфюмер» в контексте диалога с литературами арабских стран.

Целью диссертационного исследования является определение специфики ольфакторной образности романа Зюскинда «Парфюмер» в европейском и арабском литературном и культурно-языковом контексте.

На достижение указанной цели направлено решение следующих **задач**:

1. Изучить и обобщить теоретический материал, посвященный рецептивной эстетике и ее месту в литературоведении;
2. Изучить историко-литературный аспект рецепции немецкой литературы XVIII, XIX и XX века в странах арабского мира, а также арабскую рецепцию романа Зюскинда «Парфюмер»;
3. Проследить историю изучения ольфакторных образов в литературоведческих исследованиях;
4. Проанализировать роль ольфакторных образов в системе сенсорной образности романа Зюскинда «Парфюмер» и его художественного мира в целом;
5. Исследовать специфику ольфакторной лексики в тексте оригинала и переводах романа Зюскинда «Парфюмер» на арабский и русский языки;

б. Определить культурологическую и художественно-эстетическую специфику ольфакторных образов романа Зюскинда «Парфюмер» в сопоставлении с прозой писателей арабских стран.

Цель и задачи диссертационного исследования определили выбор комплексной **методики**, которая включает в себя компаративный, культурно-исторический, структурно-семантический методы, метод рецептивной эстетики, а также принципы интертекстуального, мифопоэтического и лингвостилистического анализа текста.

Теоретическую базу исследования составляют работы отечественных и зарубежных исследователей по следующим проблемам: контактно-генетические связи и типологические параллели в сравнительно-историческом литературоведении [Веселовский 1989, Конрад 1978, Жирмунский 1979, Алексеев 1983, Дюришин 1979, Дима 1977, Шайтанов 2010]; рецепция литературно-художественного произведения [Безруков 2015, Ингарден 2011, Махлин 2016, Gadamer 1990, Iser 1976, Jauss 1982, Warning 1975, Hans-Edwin 2009, Jakobs 1999, Kemp 2011, Reese 1980, Simon 2003, Teichert 2021, Абдо Аббуд (عبدہ عبود 2010)]; перевод [Бархударов 2008, Виноградов 2001, Илюшкина 2024, Латышев 2000, Нелюбин, Хухуни 2024, Чайковский, Вороненская, Лысенкова, Харитонова 2022, Швейцер 2009, Albrecht 2013, Diller, Kornelius 1978, Naas 2009, Hüsgen 2018, Zimmer 2015]; ольфакторность в литературе и культуре [Борев 2002, Вайнштейн 2010, Зыховская 2011, 2015, Ильин 1959, Крейдлин 2002, Павлова 2006, Старостина 2010, Рогачева 2011, Фарино 2004, Classen 1994, Corbin 1986, Le Guérier 1999, Rindisbacher 1992, Simmel 1967, Реда Аль-Абьяд (رضا الأبيض) 2021].

Материалом настоящего исследования является роман Зюскинда «Парфюмер» в оригинале и переводе на русский и арабский язык соответственно Э.В. Венгеровой и Набиля Аль-Хафара. Для сравнения с романом Зюскинда привлекаются арабские романы с ольфакторными мотивами: Тайиба Салиха «Сезон миграции на Север», Самар Язбек «Запах

корицы», Сануллаха Ибрагима «Вот этот запах», Шуйаба Халифи «Запах рая», Амина Аль-Зауи «Запах женщины», Юсуфа Аль-Мохаймида «Обонятельные ловушки», Хабиба Аль-Сальми «Запах Мари Клэр», Хусейна Аль-Вада «Запахи города», Майсалун Фахер «Запах камфоры».

Теоретическая значимость диссертационного исследования состоит в том, что его результаты вносят вклад в исследование проблем рецептивного литературоведения, в изучение специфики перевода художественного текста на разные языки мира, а также в разработку методических принципов компаративного анализа текста с точки зрения категории ольфакторности.

Практическая значимость диссертации определяется возможностью использования её основных положений и выводов для разработки лекционных вузовских курсов по зарубежной литературе, практических занятий по немецкой литературе, а также спецкурсов по литературной компаративистике, по проблемам теории и истории художественного перевода.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Теория рецептивной эстетики открывает возможность нового подхода к интерпретации романа Зюскинда «Парфюмер».
2. Немецкая литература XVIII – XX вв. получает довольно широкое распространение в арабской критике и переводах. На ранней стадии (первая половина XX века) в арабоязычном пространстве преобладали опосредованные переводы немецкой литературы с французского и английского языка. На рубеже XX и XXI веков все большую роль в деле популяризации немецкой литературы в арабском культурном мире играют высококвалифицированные переводы на арабский язык с языка оригинала.
3. Рецепция романа Зюскинда «Парфюмер» в арабских странах определяется склонностью читателей видеть в нем скорее реалистическое, чем постмодернистское произведение. Следуя автору

романа, арабский читатель уделяет большое внимание проблеме ольфакторности.

4. Категория ольфакторности является существенным аспектом изучения поэтики художественного произведения.
5. В моделировании художественного мира романа Зюскинда «Парфюмер», а также в изображении индивидуальной эволюции главного героя романа Жана-Батиста Гренуя, основную роль играет ольфакторное начало, хотя определенное место в структуре романа играют визуальные и слуховые образы. Осязательные и вкусовые впечатления находятся на периферии авторского и читательского внимания.
6. Ольфакторная образность и лексика романа Зюскинда «Парфюмер» достаточно верно отражены в процессе перевода на арабский и русский язык, хотя переводные тексты имеют семантические и стилистические особенности, определенным образом зависящие от арабской и русской культурно-языковой картины мира.
7. В романе Зюскинда «Парфюмер» и в произведениях арабской прозы ольфакторные образы имеют как негативные (описание нищеты, грязи, боли), так и позитивные коннотации (приятные запахи, которые вызывают восторг и наслаждение).
8. Романы «Парфюмер» Зюскинда и «Сезон миграции на Север» Тайиба Салиха характеризуются типологическими параллелями, в основе которых лежит ольфакторность как важный фактор раскрытия образов главных героев двух анализируемых романов – Жана-Батиста Гренуя и Мустафы Саида.

Структура работы. Композиция диссертационного исследования определяется поставленными целью и задачами. Работа состоит из титульного листа, оглавления, введения, трех глав, заключения и библиографического списка, содержащего 265 наименований.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования обсуждались на заседаниях экспертного совета

диссертационного совета 24.2.273.05, были представлены в виде докладов на ряде конференций: II и III международная научная конференция «НОМО LOQUENS: язык — логика — культура» (Калининград, БФУ им. И. Канта, 2021, 2022); международная научная конференция «Перспективные научные исследования: теория, методология и практика применения» (Санкт-Петербург, МИПИ им. Ломоносова, 16.12.2023) научно-практические конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Дни науки» (Калининград, БФУ им. И. Канта, 2020, 2022, 2023), а также отражены в 6 статьях автора, 3 из которых опубликованы в журналах, входящих в список рецензируемых изданий ВАК РФ.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РЕЦЕПЦИЯ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В АРАБСКОМ МИРЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ АСПЕКТ

1.1. Теория рецепции в литературоведении

Наука о литературе направлена на анализ художественных произведений, рассматриваемых в историко-литературном контексте. Но литературоведение – это не только анализ текста в единстве с историей литературы, но также и комплекс проблем теории и методологии литературы. По верному замечанию В.И. Тюпы, анализ художественного текста «образует область познания, в равной степени близкую как истории литературы, так и ее теории, но не сводимую ни к первой, ни ко второй» [Тюпа 2009: 3]. Следовательно, знания по теории и истории активно используются литературоведами в процессе анализа конкретного художественного текста, а также при компаративном анализе художественных текстов.

Одним из наиболее значительных областей исследований литературы является рецептивное литературоведение. Научная рефлексия над рецепцией литературы как систематическое явление берет начало в 1960-е гг. Начало этих исследований считается переломным в теории литературы Запада. Но еще в давние времена интеллектуалы обращали внимание на значение рецепции в словесной культуре человечества. Истоки рецептивной теории можно обнаружить в диалоге Платона «Федр», в котором говорится о том, что текст приобретает значение только в диалоге между автором и читателем, а вне этого диалога его значимость близка нулю: «Всякое сочинение, однажды записанное, находится в обращении везде — и у людей понимающих, и равным образом у тех, кому вовсе не подобает его читать, и оно не знает, с кем оно должно говорить, а с кем нет. Если им пренебрегают или несправедливо его ругают, оно нуждается в помощи своего отца, само же

не способно ни защитить, ни помочь себе» [Платон 2002: 323-324].

Во второй половине XX века рефлексия о механизме восприятия литературных произведений стала играть очень важную роль в литературоведении. Огромная заслуга в этом повороте в сторону рецепции принадлежит Констанцской школе (Konstanzerschule), основными представителями которой являются Ганс Роберт Яусс и Вольфганг Изер. Труд Яусса «История литературы как провокация литературоведения» («Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft», 1967) стал программой теории рецептивной эстетики. Была создана исследовательская группа «Поэтика и герменевтика» («Poetic und Hermeneutik»), в которую, помимо лидеров группы Г.-Р. Яусса и В. Изера, вошли также Райнер Варнинг, Харальд Вайнрих, Герман Гримм. Ученым, близким к школе рецептивной эстетики, был Ханс Блюменберг.

Ученые школы рецептивной эстетики стали различать эстетику производства литературных ценностей (Produktionsaestetik) и рецепции (Rezeptionsaestetik). С точки зрения этих ученых, создание художественного текста – лишь одна из двух составляющих процесса смыслопорождения текста. Другой его частью является процесс восприятия [Jauss 1977: 84-92]. В процессе восприятия происходит соединение горизонтов текста и ожиданий читателя, что приводит к расширению понимания текста. Рецепция – это intersубъективный процесс, определяемый не только самим художественным текстом, но и интеллектуальной и эстетической готовностью читателя воспринимать данный текст. В свете теории рецепции центр тяжести смещается с «производителя» на «потребителя», что требует, чтобы и центр внимания исследователей постепенно смещался с «производства» текста на его рецепцию.

Согласно общеязыковому определению Д.Н. Ушакова, приведенному в «Толковом словаре русского языка», рецепция – это «усвоение и приспособление данным обществом социологических и культурных норм, возникших в другой общественной среде» [Толковый словарь русского языка

1939: т. 3, 1351]. Рецепция – это многозначный термин, который имеет также свои отдельные значения в таких разных науках как физиология и юриспруденция. Рецепция является уже устоявшимся термином в литературоведении, искусствоведении и культурологии. Развернутое понятие художественной рецепции мы можем привести по словарной статье М. Фолькера из немецкого «Литературного лексикона»: «Понимающее восприятие произведения реципиентом (зрителем, читателем или слушателем)», которое охватывает «множество способов восприятия и обработки произведений и варьируется от личностного чтения и понимания до реакции в среде критиков, в сфере культуры и в общественной среде» [Literaturlexikon 1993: 228]¹.

В учебнике по эстетике Ю.Б. Борева говорится о выделенных Гете трех типах рецепции читательского восприятия: «1) наслаждаться красотой, не рассуждая; 2) судить, не наслаждаясь; 3) судить, наслаждаясь, и наслаждаться, рассуждая» [Борев 2002: 436], а также о том, что именно третий тип является наиболее полным и адекватным. По Ю.Б. Борову, содержание понятия рецепция вызывает у исследователя многие вопросы: «Должно ли восприятие быть активным и какова мера этой активности? Является ли восприятие сотворчеством, или это — адекватное прочтение, снятие эмоционально-мыслительного слепка с текста? Должно ли при восприятии отличать художественные образы от реальных, или же следует отождествлять героя произведения с неким живым лицом? Какова должна быть пострецепция, то есть следует ли реципиенту подражать герою и его действиям, или же это не входит в программу восприятия?» [Там же: 437].

Исходя из словарного определения, данного Д.Н. Ушаковым, мы можем разграничить понятия *рецепция* и *прочтение*. По существу, эти понятия означают разные сферы литературоведческих исследований. В процессе прочтения участником литературной коммуникации (получателем

¹ Перевод с немецкого языка здесь и во всем тексте диссертации Я.А.

информации) является индивидуальный читатель со свойственными ему субъективными особенностями эмоционального и интеллектуального восприятия текста. В свою очередь, рецепция означает восприятие литературных произведений и творчества писателя определенным читательским сообществом, читательской средой, воспринятой в ее историческом ракурсе. В связи с этим в механизме рецепции следует выделить два аспекта – синхронный и диахронный: это характер восприятия произведения группой читателей в определенный момент времени и его функционирование в читательском сообществе на протяжении длительного времени. Процесс рецепции зависит от философских, идеологических взглядов и эстетических вкусов читательской среды. С другой стороны, нельзя игнорировать внелитературных обстоятельств – исторических и социальных условий, в том числе влияние такого немаловажного фактора как реклама творчества писателя, а также отдельных его произведений, или, наоборот, ее отсутствие.

Е.М. Метельникова рассматривает рецепцию как «процесс заимствования и приспособления определенным обществом разнообразных текстов культуры, возникших в другой стране или в другую эпоху» [Метельникова 2012: 239]. Рассматривая осмысление механизма рецепции в рамках герменевтической и структурно-семиотической школ литературоведения, исследовательница справедливо полагает, что при использовании рецептивного подхода к литературному творчеству «произведение начинает изучаться как исторически открытое явление, ценность и смысл которого исторически подвижны и поддаются переосмыслению» [Там же].

По мнению М.М. Левакина, рецепция – это процесс, предполагающий взаимодействие общественных и личностных факторов [Левакин 2012: 38]. Исследователь понимает под художественным типом рецепции «восприятие и пересоздание на основе воспринятого (прочитанного, пережитого, увиденного, осознанного) собственных текстов (мыслей, идей, впечатлений,

картин» [Он же: 39]. Исходя из этого суждения, можно предположить, что рецепция имеет не только репродуктивный, но и продуктивный характер. Т.е. от процесса восприятия продуктов чужого творчества реципиент вполне может перейти к самостоятельному творчеству.

Теория рецепции с момента своего возникновения переживала сложную эволюцию, постепенно закладывая методологическую основу для литературоведческих исследований. Г.-Р. Яусс и В. Изер стояли у истоков «смены парадигмы», концентрируясь не на «технологии» создания литературных произведений, а на эстетике их восприятия. По поводу истории понятия «рецепция» философ В.Л. Махлин пишет следующее: «...его история... – это прежде всего немецкая история, связанная с понятием традиции» [Махлин 2016: 212]. Г.-Р. Яусс подверг критике основные литературоведческие методы – культурно-исторический метод, марксизм и структурализм как разные проявления «продукционной эстетики». Х.-Р. Яусс выдвинул парадоксальный, на первый взгляд, тезис о том, что ценность литературного произведения для современников и будущих поколений читателей не зависит напрямую от произведения, взятого самого по себе: «Литературное произведение не самодостаточно, оно не предлагает каждому наблюдателю один и тот же образ на все времена. Это не монумент, который монологически открывает свою вечную сущность. Оно скорее напоминает партитуру чтения, необходимую для нового читательского резонанса, которое высвобождает текст из материи слов, дает ему актуальное здесь-бытие» [Яусс 1995: С. 58]. Следовательно, история литературы – это не совокупность исторических очерков о творчестве разных авторов, о написанных ими произведениях, а исследование взаимодействия между текстами и их реципиентами. История литературы включает в себя исторический и эстетический аспекты. Сущность теории Яусса заключается в том, что художественное произведение вступает в контакт с читательской средой при двойном посредничестве истории и эстетики. Эстетический контакт между произведением и читателем реализуется благодаря тому, что

читатель имеет возможность оценивать художественную сторону данного произведения, осознанно или неосознанно сравнивая их с прежде прочитанными книгами. Историческая связь читателя с произведением обеспечивается сменой поколений читателей: сначала определенное отношение к произведению высказывают современники автора, потом его переосмысливают читатели будущего. Читатели будущих поколений способны наиболее глубоко оценить недооцененных авторов и их наследие. Но нередко бывает наоборот: произведение, завоевавшее популярность среди современников, забывается читателями следующих поколений. Яусс постоянно подчеркивает, что в коммуникативной триаде «отправитель – сообщение – адресат» читатель не является пассивным объектом авторского воздействия, но это главная движущая сила историко-литературного процесса. Литературных ценностей без читателя не существует – подчеркивает Г.-Р. Яусс: «В треугольнике автор – произведение публика последняя представляет не пассивное звено, не просто цепь реакций, это энергия, творящая историю» [Яусс 1995: С. 56].

В противоположность традиционному литературоведению, рецептивная эстетика делает предметом исследования не автономный текст, а механизм читательского восприятия текста. Г.-Р. Яусс создал понятие «горизонт ожидания», под которым понимается совокупность исторических, социальных и культурных факторов, определяющих подход читателя к тексту, в том числе предполагаемые результаты, которые читатель надеется получить от знакомства с текстом. Сущность «горизонта ожидания» Г.-Р. Яусс видит в его способности генерировать «литературный опыт современных и последующих поколений читателей, критиков, авторов»: «...сама возможность объективировать... горизонт ожидания предопределяет потенциал понимания истории литературы и ее выстраивания в присущей ей историчности» [Яусс 1995: С. 59]. В соответствии с «горизонтом ожидания» произведение без читательской рецепции еще не получает объективного статуса. Объективная ценность произведения всегда определяется

соотношением с образом мышления, багажом знаний и опыта читателя. Прежде чем читатель прочитает произведение, производя его «конкретизацию» (по Р. Ингардену), он уже имеет определенный опыт знакомства с литературными текстами. С другой стороны, этот багаж знаний, литературный опыт оказывается разным у читателей. Благоприятное мнение читателя о произведении не всегда означает его объективно высокой литературной ценности. Оно означает только то, что произведение отвечает субъективным эстетическим запросам и вкусам читателя. По той же причине отрицание читателем прочитанного произведения вовсе не может считаться окончательным приговором.

По Г.-Р. Яуссу, изменение «горизонта ожиданий» является вероятной в исторической перспективе, но оно не является predetermined процессом: «Новый текст вызывает у читателя... известный по прошлым текстам горизонт ожиданий и правил игры, которые могут затем варьироваться, корректироваться, сменяться или же только воспроизводиться» [Яусс 1995: 60]. При этом горизонт ожидания не является сугубо субъективным явлением, зависящим от произвольного восприятия отдельного читателя. Нельзя исключать воздействия на вкусы читателя таких объективных факторов как историческая традиция. Поэтому «постановка вопроса о субъективной интерпретации и вкусе у различных читателей и читательских слоев приобретает смысл только в том случае, если прояснено, каким транссубъективным горизонтом понимания обусловлено воздействие текста» [Там же: С. 61]. В качестве составных элементов «горизонта ожидания» Г.-Р. Яусс называет, во-первых, господствующую систему жанров в момент знакомства с текстом, во-вторых, совокупность произведений, пользующихся наибольшим спросом в рассматриваемую эпоху, в-третьих, соотношение эстетического и жизненного взглядов на литературу, поскольку произведение одновременно рассматривается «в более узком горизонте... литературных ожиданий и в широком горизонте своего жизненного опыта» [Там же: 62].

Теория Вольфганга Изера, другого ключевого представителя школы рецептивной эстетики, связана с учением Романа Ингардена, ученика создателя феноменологической теории Эдмунда Гуссерля. Главным предметом его исследований были проблемы эпистемологии, онтологии и эстетики. Наиболее значимые работы Ингардена – «О познании литературного произведения» (1937), «О литературном произведении» (1960), «Исследования в области эстетики» (1957-1970). Его интересы в области эстетики определялись исследованием интенциональности, т. е. направленности субъекта на познаваемый мир объектов реальной действительности. Согласно Ингардену, произведение искусства соединяет сознание автора и читателя. Субъект не существует без объекта и, наоборот, объект не существует без субъекта, – считал Ингарден, следуя за Гуссерлем. Произведение как акт диалога сознаний двух субъектов – автора и читателя – есть схематизированная структура, которая состоит из интенциональных объектов и подвергается конкретизации под влиянием впечатлений реципиента-читателя, наделенного своим эстетическим опытом. По мнению Р. Ингардена, «произведение художественной литературы не является, строго говоря, конкретным... объектом эстетического восприятия. Взятое само по себе, представляет лишь костяк, который в ряде отношений дополняется и восполняется читателем... И только в новом, более полном и более конкретном облике произведение вместе с внесенными в него дополнениями становится непосредственным объектом эстетического восприятия и наслаждения» [Ингарден 2011: 299].

Обращаясь к учению Ингардена об интенциональных объектах, Вольфганг Изер создал особую теорию читательской реакции на произведение, которая отличается от традиционного взгляда на произведение как автономный объект исследования. По мнению В. Изера, семантика произведения определяется взаимодействием читателя с текстом. Призвание читателя, по мнению В. Изера, состоит в том, чтобы конкретизировать значение литературного текста, восполняя в нем коммуникационные

пробелы. Эти пробелы Изер называет «пустыми местами», «незаполненными позициями» (Leerstellen), которые существуют в тексте в единстве со «схемами». Наличие «схем» в тексте является условием того, что читатель не может восполнить «незаполненные позиции» в тексте по собственному произвольному толкованию. Однако В. Изер считает, что читателю принадлежит активная роль в интерпретации художественных текстов: «Литературный текст активизирует наши возможности и ресурсы, позволяет нам воссоздавать тот мир, который в нем изображен. В результате творческой деятельности читателя возникает действительность текста как особое измерение, наделяющее текст реальностью. Это измерение принадлежит не тексту и не воображению читателя: оно возникает в результате сопряжения текста и воображения» [Изер 2004: 207].

Теоретической базой рефлексии над рецепцией литературного творчества была герменевтика. Герменевтика зародилась в античности, она была связана с толкованием священных текстов (библейская, теологическая герменевтика) и оставалась таковой до Фридриха Шлейермахера, который первым утверждал, что область герменевтики охватывает не только сакральную письменность, но и любые тексты. Согласно Шлейермахеру, история человечества опирается на постоянные усилия понять опыт предшественников. Целью герменевтических исследований было нахождение метода правильного понимания, исключающего возможность ошибок.

Одним из наиболее значительных теоретиков философской герменевтики XX века был Ганс-Георг Гадамер. В труде «Истина и метод» он указывал, что процесс понимания имеет исторический характер и связывается с традициями. Исторический фактор оказывает глубокое влияние на читателя и на сам текст, а традиция создает предпосылку для понимания и объяснения текста. Понимание – это не традиция сама по себе, а ее критическое осмысление, творческий диалог между прошлым и настоящим.

Теория литературной рецепции – это применение основного положения герменевтики, согласно которому для понимания текста недостаточно просто ознакомиться с текстом, но читающий должен разобраться с тем, что происходит внутри него самого. Если мы не примем этот факт во внимание, мы не сможем объяснить множественность и разнообразие прочтений текстов, а также почему может существовать так много интерпретаций одного и того же текста. Разница прочтений и интерпретаций одного текста – это то, что может быть объяснено только разницей интеллектуальных кругозоров читателей. Теория литературной рецепции в контексте литературной герменевтики (*Literarische Hermeneutik*) выходит за рамки теорий чтения, получивших распространение в англо-американской литературной критике.

В англо-американской критике (Джон Дьюи) под рецепцией понимается эстетический отклик читателя, т. е. его «реакция» на текст. Эта концепция применима к двум основным типам отклика: отклику среднестатистического читателя и отклику критически настроенного читателя. Содержанием концепции эстетической «реакции» является ассимилятивное, то есть очищающее и интерпретирующее измерение процесса восприятия, в отличие от концепции «эстетического опыта» Х.Р. Яусса, которая представляет собой расширенную концепцию, включающую два дополнительных измерения: творчески-продуктивное измерение и коммуникативное измерение.

Теория литературной рецепции, разработанная Яуссом и Изером, быстро распространилась за пределами Германии, после того как их работы были переведены на основные иностранные языки, что превратило эту теорию в глобальное критическое течение, имеющее сторонников и последователей в разных странах, в том числе в арабском мире. Обзор этой научной проблематики приводит Абдо Аббуд в книге «Миграция текстов в области литературного перевода и культурного обмена в интернете» [عبدہ عبود 1990: 219-252]. Эта критическая тенденция изменила многие представления, связанные с литературой, и оказала очень глубокое влияние на все

литературоведческие исследования. Одним из научных направлений, на которое оказало влияние рецептивная эстетика, была литературная компаративистика.

Концепция рецептивной эстетики Х.Р. Яусса неоднократно подвергалась анализу российскими учеными. Следует отметить особый вклад в изучение данной теории А.В. Аксенова, рассматривавшего философско-эстетические идеи М. М. Бахтина в контексте рецептивной теории [Аксенов 1999], А. Я. Зись и М.П. Стафеецкой, затронувших в своих работах искусствоведческие аспекты рецептивной теории [Зись, Стафеецкая 1984]. Автором единственной монографии на русском языке, посвященной проблеме литературной рецепции, является А.Н. Безруков, рассматривающий механизм рецепции в единстве с категориями герменевтики: «Распутывание клубка смыслов выводит интерпретатора в бесконечный поиск-путь, в процесс творческой работы. Поэтому деятельность читателя – это всегда осознание бесконечного движения по герменевтическому кругу, границы которого регулируются историко-культурным процессом» [Безруков 2015: 29]. «Ввиду «недостаточной проработанности концептуального аппарата самой рецептивной эстетики» [Яусс 1995: 38] дальнейший анализ рецептивной теории сохраняет свою актуальность и позволяет осветить принципы формирования и развития литературной традиции, понятой как сосуществование и взаимодействие литературных произведений различных исторических и культурных пластов.

В арабском мире рецептивную эстетику рассматривают марокканские исследователи Абдель Фаттах Клито в своих книгах «Анекдот и интерпретация», «Литература и странности», Хамид Аль-Хамдани в книге «Чтение», «Порождение значимости», Мохаммед Мифтах в работе «Рецепция», «Интерпретация». Сирийский критик Абдо Аббуд является автором критических работ, которые оказали большое влияние на читательское восприятие литературы Германии в арабском мире (см. следующий параграф).

Все эти исследования проливают свет на важный аспект рецепции иностранной литературы, показывают факторы и правила, определяющие процесс восприятия литературы в целом, в том числе особенности восприятия немецкой литературы в странах арабского мира.

Теоретический аппарат рецептивного литературоведения имеет отношение к объекту нашего исследования – роману Зюскинда «Парфюмер». В понятии *рецепция* исходным является физиологическое значение: «...восприятие окружающей действительности с помощью чувствительных нервных образований – рецепторов» [Левакин 2012: 308]. Основной темой романа «Парфюмер» является один из пяти видов физиологических ощущений – запах и его подсознательное влияние на душу человека. Мир романа «Парфюмер» – это «книга» запахов, в которой Гренуя отводится роль рецепиента. Мир для Гренуя является своеобразной «книгой» ароматов, а сам Гренуй является ее «читателем». Мы видим, что в романе решающая роль принадлежит Греную. Запахи в мире существуют сами по себе, но от Гренуя зависит то, сможет ли он наделить их особой силой, без которой они останутся не замеченными людьми. Запахи не имеют никакого значения без человека, который способен уловить и определенным образом осмыслить запахи. Точно так же роман не может существовать без читателя, который воспринимает и оценивает произведение.

1.2. Рецепция немецкой литературы в арабском культурном пространстве: от Шиллера и Гёте до Зюскинда

Рецепцию немецкой литературы в арабском мире следует изучать в общем контексте культурных отношений, существующих между странами арабского мира (например, Египтом, Ливаном, Кувейтом, Сирией) и немецкоязычными странами (Германией, Австрией, Швейцарией). Немецкая литература, переведенная на арабский язык, опубликованная, например, в Сирии, переводилась также и в других арабских странах. Также переводились

некоторые критические работы о немецкой литературе с немецкого языка на арабский.

Распространение немецкой литературы в арабском мире, с одной стороны, обусловлено общими факторами, определяющими механизм арабо-германских культурных отношений, а с другой, специфическими обстоятельствами, связанными с художественным своеобразием немецкой литературы и арабского опыта восприятия художественной литературы европейских стран. На первый план среди специфических факторов выходит статус книги и сирийской печати в разных странах ближневосточного региона. Например, распространение сирийской литературы ограничивается почти исключительно национальными рамками, поэтому сирийская литература не настолько популярна, как, например, египетская, ливанская или кувейтская.

Существуют издания, специализирующиеся на художественном переводе. Одним из самых популярных является журнал «Иностранная литература» («Аль-адаб Аль-ажнабия» («الأداب الأجنبية»)), издаваемый Федерацией арабских писателей. Ведущую роль играет издательство «Аль-Мада» («المدى») (редактор – Умам Каббани), в которой существует популярная серия переводной литературы «Нобелевская библиотека» («Мактабет Нобель» – «مكتبة نوبل»). Она включает в себя публикации арабских переводов произведений всех лауреатов Нобелевской премии по литературе, включая ряд немецких писателей, в том числе Томаса Манна, Генриха Бёлля, Германа Гессе и Гюнтера Грасса.

В последние годы несколько сирийских издательств посвятили большую часть своих программ литературному переводу, например, такие как «Вард» («ورد»), «Хоран» («حوران») и «Кадмуса» («قدموس»). В этом контексте следует упомянуть публикации сирийского министерства культуры, которые составляют высокий процент литературных переводов, включая несколько переводов на немецкий язык.

Сирия не является страной, которая реализует широкомасштабные переводческие проекты, такие как проект «Тысяча книг» («ألف كتاب») в Египте. Книги в Сирии не печатаются в большом количестве экземпляров и не являются широко распространенными в арабских странах и в остальном мире. Поэтому Сирия не привлекает известных переводчиков.

Несмотря на негативные внелитературные факторы, немецкая литература в странах арабского мира все же имеет резонанс как в переводческой деятельности, так и в литературно-критическом восприятии. Что касается переводов, то с начала XX века в арабском культурном ареале нашла отражение деятельность по переводу произведений немецкой литературы на арабский язык либо непосредственно с немецкого, либо с языков-посредников, таких как французский и английский.

В арабском культурном пространстве немецкая литература представлена историческом диапазоне трех столетий – с XVIII по XX вв. включительно. В восприятии арабских критиков немецкая литература XVIII века по большей части имеет дело с индивидуумом, а не с обществом, и цель, к которой она стремилась, – освободить человеческую душу от ее ограничений, чтобы она воспарила ввысь. Эта литература не давала индивидуальной политической и социальной свободы, как английская и французская литература, но стремилась дать духовную свободу для читателя. Немецкая литература учила людей, как освободиться от тирании внешних факторов, препятствующих росту и прогрессу, не быть поработченными желаниями и вожделениями, а быть духовно раскрепощенными, научившись ценить красоту. Германия завоевала свою свободу в духовной битве, которая развернулась в душах отдельных людей [Heidrich 2000].

Представления о немецкой литературе XVIII в. в арабской литературной среде сформировались, прежде всего, благодаря переводам на арабский язык произведений Шиллера и Гёте, а также критическим работам, посвященным этим двум величайшим мастерам немецкого слова.

Фридрих Шиллер (1759-1805) написал одно из своих самых великолепных стихотворений «К радости», к которому Бетховен позже сочинил знаменитую мелодию, вошедшую в состав девятой симфонии. Это замечательное стихотворение пользуется большой популярностью в арабском мире. Оно было переведено на арабский язык Бахджатом Аббасом из Ирака относительно недавно, в 2017 году [بهجت عباس 2017].

Книги Фридриха Шиллера начали читать в арабском мире раньше, чем произведения любого другого немецкого писателя. Восприятие Шиллера в арабском мире началось очень рано, так что можно сказать, что восприятие немецкой литературы на арабском языке началось с перевода и представления одной из пьес Шиллера, а именно пьесы «Коварство и любовь» (Kabale und Liebe), которая была переведена с французского Николасом Файадом и Наджибом Тарадом в 1900 г. и представлена в российском консульстве в Бейруте. Об этом факте сообщает Абдо Аббуд [عبد 2005]. Пьеса «Коварство и любовь» была переведена на арабский язык во второй раз в 1907 г. Таниосом Абдо под названием «Любовь и обман», («غرام و احتيال») и в третий раз в 1936 г. Хасаном Садеком под названием «Любовь и интрига», («الحبّ والدسيسة») Каир, издательство (Альетемад). Затем доктор Абдул Рахман Бадави перевел её в 1994 г. под новым названием «Заговор и любовь» («المؤامرة والحب») и этот перевод был опубликован в Кувейте.

Первые три перевода были сделаны с промежуточного языка - французского, в то время как последний перевод был сделан непосредственно с немецкого. Таким образом, в восприятии Шиллера в арабском мире обнаружились две тенденции, характерные для рецепции немецкой литературы в арабском мире, а именно: множественность переводов одного литературного произведения и перевод литературных произведений с промежуточных языков, а не с немецкого, т.е. с языка оригинала.

По свидетельству Абдо Аббуда, еще одно произведение Шиллера, на которое распространилось восприятие творчества великого немецкого

драматурга в арабском мире, является пьеса «Разбойники» («Die Räuber»), поставленная в Каире в 1916 г. под названием «Воры из джунглей» («لصوص الغاب») [عبدہ عبود 2005].

В 1928 г. в Каире впервые был опубликован арабский перевод этой пьесы, выполненный Абдо Хасаном аль-Зайятом с английского, а доктор Мансур Фахми написал к ней введение. Затем в 1962 г. в Бейруте был опубликован второй перевод той же пьесы, осуществленный Самиром Абдо, также на английском языке. В 1981 г пьеса «Разбойники» дождалась третьего перевода, выполненного доктором Абдул Рахманом Бадави с немецкого языка и опубликованного в Кувейте, и этот перевод стал дебютом Бадави в области арабизации пьес Шиллера. Что касается театральных постановок, то «Театр Альравда» в сирийском городе Хомс в 1933 г. поставил пьесу «Разбойники», режиссером и исполнителем главной роли в которой был известный сирийский писатель Мурад Аль-Сибай.

Одной из пьес Шиллера, привлечших заметное внимание в арабском мире, была пьеса «Орлеанская дева» «Die Jungfrau von Orleans». Шади Хаддад переводил её под названием: «Жанна д'Арк, Орлеанская дева в римском стиле» («جان دارك عذراء أورليان على الطريقة الرومانية»)².

В 1936 г египетский переводчик Назми Халиль также перевел ту же пьесу под названием «Орлеанская дева», («عذراء أورليان»). Благодаря широкому распространению серии «Шедевры мировой литературы», опубликованный в ней арабский перевод пьесы «Орлеанская дева» можно считать крупнейшим прорывом, достигнутым шиллеровской литературой в арабском мире.

История переложений творчества Иоганна Вольфганга Гёте (1749-1832) на арабский язык берет начало с перевода Ахмедом Риадом романа «Страдания юного Вертера» («آلام الشاب فرتنر»), который появился в Каире, в издательстве «Альтакадом» в 1919 г. [نجم والي 2015]. Впоследствии появилось

² Перевод с арабского языка здесь и во всем тексте диссертации Я.А.

еще несколько переводов этого романа. Все эти переводы были опосредованными, т. е. они переводились с англоязычного или франкоязычного текста романа, но не с языка оригинала.

Наиболее значимыми переводчиками являются Ахмед Хасан Аль-Зайт из Египта, Нахла Уорд и Фуад Фарид из Сирии, Наджм Вали из Египта. Примечательно, что за это время этот роман увидел по меньшей мере шесть различных переводов. Но, по словам Абдо Аббуда, только Абдель Рахман Аль-Десуки из Египта переводил его с немецкого языка [عبدہ عبود، القنطرة 2005].

Роман «Страдания юного Вертера» был с восторгом принят в арабском мире. Гете вышел на первое место в списке выдающихся писателей, и этот роман стал самым известным его произведением среди арабских читателей.

Второй шедевр Гете, переведенный на арабский язык, – трагедия «Фауст». Сирийский переводчик Сухайль Аюб, перевел в 1980 г. с английского, используя в качестве вспомогательного материала также французский перевод [Там же]. Этот перевод получил высокую оценку в арабской критике. С немецкого языка трагедию перевели также египетские переводчики Мохаммед Абдель Халим Карара, Мохаммед Авад Мохаммед, Абдул Рахман Бадави. Последний сопроводил переведенную им книгу «Фауст» обстоятельным критическим очерком, в котором произвел реконструкцию легенды о Фаусте, дал сравнительный обзор литературных произведений об этом герое и представил превосходный анализ трагедии Гёте [عبد الرحمن بدوي 1978: 260]. Арабские читатели восприняли работу Абдула Рахмана Бадави как самоценное произведение: критик и переводчик помог им понять, что до того ускользало от них в трагедии «Фауст», разгадать ее загадку, постичь суть этого прекрасного и удивительного шедевра мировой литературы.

Лишь малая часть немецких произведений XIX века попали в арабский мир через переводы, причем делалось это хаотично и бессистемно, из-за чего невозможно усмотреть какую-либо систему или логику, регулирующую

рецепцию. Примером этого является известный немецкий философ и поэт Фридрих Ницше (1844-1900), который пользуется большой известностью в арабском мире. Но, несмотря на эту известность, перевод его сочинений на арабский язык был ограничен книгой «Так говорил Заратустра» («Also sprach Zarathustra»). Перевел её на арабский язык тунисский переводчик Али Мусбах («علي مصباح»), и это было единственное арабизированное произведение Ницше до начала 1980-х годов, когда две небольшие работы Ницше появились на арабском языке: «Философия в трагическую эпоху Греции», 1981, перевод Сухйля Алькашема в Бейруте. «К генеалогии морали. Полемическое сочинение», 1983, перевод Хасана Кубайси там же. Судьба Ницше в арабском переводе вовсе не является исключением из правила. Его соотечественникам, немецким философам и писателям, повезло ничуть не больше, чем ему самому. Все они стали «жертвами» некачественного перевода на арабский язык. Вторая часть проблемы заключается в том, что большинство немецких произведений были переведены на арабский не непосредственно с немецкого, а с языков-посредников, в частности с английского и французского.

Не только сочинения Ницше, но и работы других немецких философов (например, Гегеля, Канта, Фрейда) переводились с языка-посредника, и возникали проблемы с качеством перевода. Например, перевод Ахмадом Аль-Шайбани книги немецкого философа Иммануила Канта «Критика научного разума и критика абстрактного разума» («نقد العقل العلمي ونقد العقل المجرد») [كانت 1996]. Это было проявлением типичной тенденции перевода немецкой интеллектуальной литературы на арабский язык. Сам факт того, что немецкая литература дошла до арабского читателя, намного важнее того, при посредстве какого языка она переводилась. Если бы Аль-Шайбани не осуществил свои переводы, то арабская философская библиотека и по сей день была бы лишена важных книг.

Произведения Генриха Гейне содержат значительное количество свидетельств, отражающих его связь с Востоком, в первую очередь те

тексты, в названиях которых упоминается Восток, например, трагико-драматическое произведение «Альманзор» (1821) и одноименная поэма. Действие разворачивается в Испании XV века, когда рушилось семивековое владычество мусульманских арабов в последнем их оплоте, Гранаде, причём симпатии Гейне не на стороне христиан, как, казалось, следовало бы ожидать от западноевропейского писателя, а на стороне мусульман. По этой причине эта драма добилась большого успеха в арабском мире и завоевала восхищение арабских читателей. С немецкого языка перевел её на арабский язык тунисский переводчик и исследователь Мунир Аль-Фандари. Он написал в 2010 году на немецком языке книгу «Полумесяц, Крест и Шибболет. Генрих Гейне и Исламский Восток», «Halbmond, Kreuz und Schibboleth. Heinrich Heine und der islamische Orient») и сам же перевел её на арабский язык («هاينريش هاينه والشرق الإسلامي, الهلال والصليب والسنبل»).

В первой половине 1950-х гг. в Сирии были изданы два сборника: «Шедевры немецкой литературы» и «Избранные рассказы немецкой литературы», сыгравшие важную роль в популяризации немецкой литературы. Переведенная с французского Фуадом Аюбом первая книга содержит арабизированные переводы восьми произведений немецкой литературы (Шиллер, братья Гримм, Гейне, Зудерман, Т. Манн, Цвейг). Вторая книга, в которой собраны переводы Сухейля Аюба (1955), «Избранные рассказы немецкой литературы», содержит тексты братьев Гримм, Гофмана, Цвейга и Т. Манна. Эта книга смогла дать сирийскому читателю адекватное представление о важнейших персоналиях немецкой литературы эпохи Просвещения, романтизма и реализма XVIII-XX вв. Хотя выбор текстов был основан на субъективных читательских вкусах, что побудило переводчика посвятить две трети книги Стефану Цвейгу, а качество перевода, к сожалению, было невысоким, эта книга стала заметным событием в деле освоения немецкой литературы в Сирии.

Позже, в 1970-х гг. в Сирии начался новый этап переводческой рецепции немецкой литературы. В этот период появились несколько

сирийских переводчиков, которые достигли успехов в литературном переводе непосредственно с немецкого. Например, Мохаммед Джадид переводил ряд важных литературных произведений: «Ткачи» Гауптмана, «Строители мира» Цвейга. Салах аль-Хатем, переводчик и критик, перевел на арабский язык несколько романов Бёлля («Женщины у берега Рейна», «Групповой портрет с дамой»). Набилъ Хафар перевел на арабский язык четыре пьесы Брехта (в том числе «Конференция по промыванию мозгов», «Святая Иоанна скотобоен», «Мать» Бертольда Брехта (1973), десять произведений Патрика Зюскинда, в том числе его роман «Парфюмер» (1998), «Обширная память» Грегор Стауб (2005), «Диалог цивилизаций» Гете (2009), «Человек в этом мире — большой фазан» Гертты Мюллер (2010), полное собрание сказок братьев Гримм (2016), романы «Лучшая жизнь» Пельтцера (2017) «Гильгамеш - царь Урука» Томас Рудольф Петер Мильке, «Превращение» Франца Кафки (2018), «Повелитель призраков. Мысли Карла Маркса» Томас Штайнфельд, в Дамаске (2020).

Книгу немецкого германиста и писателя Вальтера Хенка «Современная драма в Германии» (1983), сборник рассказов Анны Зегерс «Вандалы» (1981) и «Самые красивые детские сказки» Вальтера Хенка (1991) перевел Абдо Аббуд. Его усилия были сосредоточены, прежде всего, на изучении рецепции немецкой литературы в арабском мире. Он написал два труда, которые оказали большое влияние на читательское восприятие литературы Германии в арабском мире, «Современный немецкий роман — сравнительно-рецептивное исследование» (1993) и «Современный немецкий рассказ в свете его перевода на арабский язык» (1996). Книги Абдо Аббуда «Миграция текстов — исследования в области художественного перевода и культурного обмена» (1995) и «Сравнительное литературоведение — проблемы и перспективы» (1999) представляют собой циклы очерков, посвященных литературно-языковым отношениям немецкого и арабских народов. Книга «Миграция текстов», безусловно, интересна для специалистов по арабскому языку и литературе, а также для исследователей смежных тем, в том числе

проблем лингвистики. В работе «Сравнительное литературоведение» автор утверждает, что современная арабская проза находится под сильным влиянием западной культуры, то есть сами жанры романа и рассказа сформировались в арабских литературах в результате рецепции литературы Запада. Абдо Аббудом были написаны несколько критических исследований, которые посвящались творчеству главных немецких и немецкоязычных писателей, таких как Шиллер, Гейне, братья Генрих и Томас Манны, Зегерс, Дюрренматт. Благодаря совместным усилиям критиков и переводчиков Сирия играет все более важную роль в освоении и популяризации немецкой литературы в арабском мире.

Пьесу Георга Кайзера «Граждане Кале» перевел на арабский Ахмед Аль-Хаммо, и он же, в соавторстве с доктором Ахмедом Хайдером, издал на арабском языке «Избранные произведения современной поэзии ГДР». Ахмед Хайдер перевел на арабский язык книги Петера Сонди «Теория современной драматургии» и «История швейцарской литературы».

Романы немецкого писателя Германа Гессе занимают ведущее место в рецепции современный немецкий роман в арабском мире. Количество его литературных произведений, переведенных на арабский язык, достаточно велико, но собственно с немецкого было переведено только три книги Гессе: «Игра в бисер» (перевод Мустафы Махера (2009) в Дамаске). «Степной волк» переведен Усамой Манзелджи (1997) в Дамаске под тем же названием, что и оригинал («ذئب السهوب»). Аль-Хашими издал второй перевод того же названия (Дамаск, 1973) под оригинальным названием («ذئب البوادي»), «Волк у ворот». Роман «Демьян» издан в переводе Мамдуха Адвана (1998) в Дамаске под названием: «Дэмиен: история юности Эмиля Синклера» («دميان «قصة شباب إميل سنكلير»). Другие произведения Гессе были переведены на арабский язык с французского и английского: сирийский переводчик Усама Мансалджи перевел шесть из них с английского: «Петер Каменцинд» (перевод 1999 года); «Под колесом» (1998), «Гертруда» (1998), «Росхальде» (1997), «Война и мир» (2001) и «Нарцисс и Златоуст» (1996). Сирийский

переводчик Юсиф Хусен перевел «Кнульп» в 1986-м г., Абдулла Сахи – «Сказки» в 1983 г., Сатар Саид Завейни – «Последнее лето Клингзора» в 1995 г., Мамдух Адван – «Сиддхартха» в 2000 г. и «Паломничество в Страну Востока» в 2001 г.

Франц Кафка считается одним из самых выдающихся зарубежных писателей, чьи произведения были переведены на арабский язык. По словам египетского исследователя Атефа Бутроса, интерес арабов к произведениям Кафки возник в 1939 году благодаря переводу египетского поэта Джорджа Ханина, а затем благодаря ученому-литературоведу Тахе Хусейну, который представил арабскому читателю результаты своих исследований Кафки.

Прямым источником сложного отношения к Кафке критиков и читателей арабского мира является его противоречивый рассказ «Шакалы и арабы» («بنات أوى والعرب»), который перевел Камель Юсеф Хуссейн в 1969 на арабский язык. Как показывает Фалах Аль-Яс, это история, которую по-разному прочитали те, кто видит в ней антиарабскую тенденцию, те, кто видит проарабскую тенденцию, и те, которые считают, что собственно «арабского» в этом рассказе только название, а вообще здесь речь идет о других проблемах [فلاح آل ياس 2013].

На арабских писателей большое влияние оказал экзистенциализм. Поскольку Кафка является одним из его предшественников, его произведения создавали благоприятную почву для восприятия этого философско-художественного направления уже в шестидесятые и семидесятые годы. Иракский исследователь Наджм Казим приводит примеры арабских писателей – последователей Кафки в книге «Кафка, кафкианство, роман, арабский язык и поиски спасения» («كافكا والكافكوية والرواية العربية والبحث عن الخلاص»): Гад аль-Саман, Закария Тамер, Джордж Салем, Валид Ихласи, Юсуф аль-Хайдари, Ясин Рифайя, Джума Аль-Лами и Абдул Рахман Маджид [نجم كاظم 2018].

Сирийский переводчик, литературовед и писатель Ибрагим Ватфи считается одним из самых важных арабских переводчиков произведений

Франца Кафки, которые он донес до арабского мира. Он является первым арабским переводчиком произведений Франца Кафки непосредственно с немецкого языка, и его переводы по праву занимают первое место среди многих попыток донести произведения этого немецкоязычного классика мировой литературы до арабского читателя. Можно сказать, что переводы Ватфи стали своеобразной «хрестоматией» творчества Кафки по-арабски. Ибрагим Ватфи издал пятитомное «Полное собрание сочинений Кафки с примечаниями» («الأثار الكاملة / مع تفسيرات») в составе: «Приговор. В исправительной колонии. Превращение. Письмо отцу» (год первого издания 2000), роман «Америка (Пропавший)» (2010), роман «Процесс» (2002), роман «Замок» (2014), рассказы и притчи об абсурде (2017) [وط في اب راهيم].

Ибрагим Ватфи опубликовал ряд критических работ, в том числе: хрестоматия «Кафка в арабской критике» («كافكا في النقد العربي») (2006), включающая в себя 43 критические статьи о Кафке и кафкианской литературе на арабском языке; пятитомное издание «Поклоняюсь жизни» (2010-2012) («أعبد الحياة»), представляющее собой реконструкцию биографии Кафки посредством его корреспонденции; «Сочинения о Кафке 1993-2021» (2022); «Кафка по-арабски 1994-2023» (2023) [Там же]. Последняя из названных книг включает в себя 169 очерков, написанных в течение двадцати лет о Кафке и о кафковедении, показывающих арабскую рецепцию проблем творчества Кафки. Эти критические материалы свидетельствуют о том, что творчество Кафки может быть спроецировано на ситуацию в арабских странах в XXI веке. Ибрагимом Ватфи представлен новейший этап в восприятии литературных произведений Кафки в арабских странах, в то время как предыдущие десятилетия рецепции Кафки в арабском мире были менее продуктивны и связаны с обсуждением узкой тематики, не вполне соответствующей адекватному пониманию творчества автора романов «Процесс» и «Замок».

Общаясь с известным немецким кафковедом Райнером Стахом (Reiner Stach) и ссылаясь на его работу «Годы реализации» («Die Jahre der

Erkenntnis»), Ибрагим Ватфи разработал собственную концепцию, связанную с расположением глав в романе «Процесс».

В арабском мире принято считать, что Ибрагим Ватфи – это не только переводчик, но и глубокий исследователь творчества Кафки. Во многом он способствовал тому, чтобы арабская критика отошла в своем восприятии творчества Кафки от упрощенной и поверхностной интерпретации. Писатель Юсуф Фарук говорит о том, что существование такого читателя, как Ватфи, является «победой литературы» [كافكا في النقد العربي 2006: 309]. Ватфи писал об общечеловеческом измерении творчества Кафки, который не принадлежит, по его мнению, к определенному направлению или к конкретной национальной литературе. Под влиянием Ватфи современные арабские исследователи-кафковеды стали воспринимать Кафку как универсальное явление [Там же: 234].

Одним из самых популярных произведений в арабском культурном пространстве, в том числе в Сирии, следует признать роман Патрика Зюскинда «Парфюмер», который был переведен сирийским переводчиком Набилем Аль-Хафаром в 1997 году и опубликован в издательстве «Дар Аль Мада». Читательский успех романа «Парфюмер» в арабских странах обусловлен не только динамикой сюжета, но и абсолютной новизной темы, а также новаторскими идеями. Согласно рецептивной теории «горизонта ожиданий» Г.-Р. Яусса, читатель воспринимает и оценивает текст, опираясь на опыт, полученный при взаимодействии с другими текстами. Читатель подходит к тексту уже с определенными ожиданиями, определяемыми жанром и стилем произведения, а новые, незнакомые мысли и идеи всегда вызывают интерес. В арабской культуре, как и в европейской, харизма личности в первую очередь основана на зрительном образе, а роман «Парфюмер» обращает внимание читателя на другой аспект восприятия – обоняние. Помимо этого, было высоко оценено писательское мастерство Зюскинда, который с предельной точностью описал многообразный мир запаха, который можно назвать «главным героем» романа.

Отметим, что рецепция романа в арабском культурном пространстве не обошлась без критических акцентов. Арабские читатели не были готовы к столь прямолинейному, местами содержащему элементы вульгаризации действительности описанию событий романа. С другой стороны, Ахмед Фуад, известный сирийский писатель, говорит, что символизм романа мог помешать читателям в полной степени оценить роман: «повествование полно символизма: отношения, каждое описание, каждый мужчина или женщина, с которыми встречался Гренуй, были символом чего-то, во всех его путешествиях. Арабский читатель склонен прочитывать «Парфюмера» как реалистическое произведение, вопреки авторской интенции и заложенному в него символизму» [أحمد فؤاد 2019]. Постмодернистская многомерность «Парфюмера» также вызвала своеобразный отклик в Сирии и других арабских странах, что связано с соответствующим «горизонтом ожидания» читателей.

Однако положительных отзывов было намного больше. Например, Брюин Хабиб, поэт и журналист из Бахрейна, писал, что «Патрик Зюскинд проникает в наши умы и устраняет брешь в наших чувствах, а именно, обонянии» [بروين حبيب 2021]. Он отмечал, с каким мастерством в романе описаны запахи, как они влияют на разум и поведение людей. Зюскинду удалось мастерски изобразить Францию и Париж в XVIII веке, благодаря чему читатель отчетливо видит улицы и уголки Парижа с его грязью, плесенью и неприятными запахами. Также автор представил в романе виртуозные описания ландшафта, он привел читателя к вершинам гор, чтобы дать возможность вдохнуть свежий ветер, затем он вознаградил читателя ароматом апельсинового и жасминового ароматов, смешанных с солеными морскими ветрами, в заключении «надушил» читателя ароматом сливы с запахом травы и свежей листвы. Автор также тонко объяснил способы дистилляции духов, перечислил типы цветов с их названиями, функциями и ароматическими сортами и объяснил их полезность и редкость в мире парфюмерии.

С одной стороны, роман увлекает необычной формой. С первого взгляда невозможно определить жанровую специфику романа, потому что в нем, как и в других произведениях постмодернизма, жанровые разновидности тесно переплелись между собой – это и детектив, и исторический роман, в нем также присутствуют черты романа воспитания. С другой – «Парфюмер» требует осмысленного чтения, чтобы понять его многослойность, увидеть аллюзии и скрытый смысл. В связи с этим Аmani Абу Рахма, палестинский исследователь и переводчик, рассматривая особенности литературы постмодернизма, писал, что «постмодернизм видит в форме не противоядие от смысла, а скорее эффект, который возвращает нас к контекстам, которые уже существуют и являются семиотически наполненными» [أمانى ابو رحمة 2018].

Для критического осмысления и перевода на арабский язык, по большей части, были отобраны произведения немецкой классики. Это связано, в первую очередь, с тем, что именно классические произведения всемирно известных авторов позволят читателям познакомиться с культурой другой страны. Однако постепенно «горизонт ожиданий» арабского, в том числе и сирийского читателя, под влиянием западноевропейского постмодернизма меняется, о чем свидетельствует специфика рецепции романа Зюскинда «Парфюмер» в арабских странах, который с интересом принят в арабских странах, в том числе в Сирии.

Если мы посмотрим на арабскую рецепцию немецкой литературы в жанровом аспекте, то мы обнаружим, что жанр романа является более «мобильным», чем другие литературные жанры. Это связано с тем, что роман является универсальным жанром, следовательно, он шире распространяется за пределы национальной литературы, чем, например, драматическое произведение или стихотворение. К относительной доступности и легкости рецепции романа относится и тот технический факт, что роман воспринимается через чтение, а не через, например, режиссерское восприятие с последующим сценическим разворачиванием действия, как в

драме. Роман обладает эпической широтой, что позволяет читателю, помимо эстетического впечатления, получить максимально полное представление об обычаях, традициях, ценностях иной страны и ее жителей. Роман как прозаический художественный текст с относительной легкостью передается на иностранном языке, в отличие от произведений поэзии, в которых эстетический эффект сильнее зависит от стилистической, речевой специфики, а также от ритма и размера.

Однако можно заметить, что немецкий роман не столь быстро становился объектом восприятия в ближневосточном регионе, в отличие, например, от английского, французского или русского романа. Нередко немецкие романы доходили до арабского читателя с большим опозданием. Абдо Аббуд утверждает, что количество немецких романов сравнительно невелико по сравнению с количеством арабизированных романов других крупных литератур (английской, французской и русской) [عبدہ عبود 1993], что привело многих читателей к заблуждению, что немецкая литература бедна романами и что у немцев «нет ничего за душой».

Но в этом есть и другая сторона. Читатели арабского мира находятся в культурном проигрыше из-за неблагоприятных исторических условий рецепции иностранной литературы в арабском мире. Эти условия лишают широкого арабского читателя возможности лучше узнать произведения мировой литературы, а писателей арабских стран – своевременно воспользоваться плодами современного литературного процесса. Интенсивное освоение иностранной литературы и повышение художественного и интеллектуального уровня литературы арабского мира – вот два условия, которые должны быть выполнены для любой литературы, желающей войти в круг универсальных ценностей.

Выводы

1. Теория рецептивной эстетики зародилась в Германии 1960 гг., а ее главными представителями были Ганс-Роберт Яусс и Вольфганг Изер. В основе теории рецептивной эстетики лежит представление о значении диалога между автором произведения и читателем, а также об изменении читательского «горизонта ожидания» в исторической перспективе. Значение и ценность любого художественного произведения определяется активной позицией читателя. Эта активность имеет субъективный и объективный аспекты: прочтение – это субъективный аспект восприятия текста, имеющий индивидуальный характер. Рецепция характеризует восприятие литературных произведений и творчества писателя читательским сообществом определенной страны или даже группы стран.

2. Рецепция немецкой литературы в арабском культурном пространстве была осложнена неблагоприятными причинами социально-исторического характера. Однако в XX веке был пройден долгий путь, в результате которого представления арабского читателя о немецкой литературе стали более полными и многосторонними. В первую очередь, это было обеспечено повышением качества переводов. Если в первые десятилетия XX века преобладали переводы с немецкого на арабский при посредничестве третьего языка (английский и французский), то в последние десятилетия XX века все большую роль играют высококвалифицированные переводы непосредственно с языка оригинала. Рецепция произведений немецкой литературы в арабской читательской среде долгое время ограничена этноцентрическим фактором. Например, большой популярностью пользовалось такое драматическое произведение Гейне как «Альманзор» ввиду того, что в нем в идеальном свете представлен один из самых почитаемых героев арабской истории. В последние десятилетия XX века пришло время для полноценного восприятия универсальных ценностей,

которые приносит с собой литература на немецком языке. Примером может послужить рецепция творчества Кафки в арабской культуре. Роман Патрика Зюскинда поначалу воспринимался как реалистическое произведение, но впоследствии всю большую роль арабские критики и исследователи литературы все большее внимание стали уделять связи этого произведения с таким явлением современной западной культуры как постмодернизм.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ОЛЬФАКТОРНОСТЬ РОМАНА П. ЗЮСКИНДА «ПАРФЮМЕР» В АРАБСКОЙ И РУССКОЙ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ

2.1. Ольфакторность как предмет литературоведческого исследования

Ольфакторная поэтика, или «поэтика запахов», относительно недавно была выделена в качестве отдельной области научного анализа. Ольфакторность как предмет литературоведческого исследования включает в себя исследование роли обонятельных впечатлений в создании художественного мира литературного произведения, его образной системы, в описании предметной обстановки, в портретной характеристике героя, при передаче его психологического состояния, а также при анализе мировоззрения автора, в том числе его аксиологических установок.

Мир запахов является очень важной стороной человеческого познания окружающего мира. С помощью запахов человек способен идентифицировать других людей, разделять их на «своих» и «чужих», понимать, что нравится, а что не очень. Известно, что каждый человек обладает своим собственным индивидуальным запахом. Приятные запахи ассоциируются с чем-то очень хорошим, вызывают счастливые воспоминания, неприятные же, напротив, отождествляются с предметом, источающим его, или с человеком, от которого может исходить подобный запах. В культуре, начиная с древнейших времен, запахи были одним из основных атрибутов всех явлений живой и неживой природы. И, в зависимости от ситуации, от момента, запах имеет различное символическое наполнение [см. об этом: Дроботун 2006].

Термин «ольфакция» был введен Г. Е. Крейдлиным в монографии «Невербальная семиотика». Под ольфакцией ученый понимает «науку о языке запахов, смыслах, передаваемых с помощью запахов, и роли запахов в коммуникации» [Крейдлин 2002: 22]. Г. Е. Крейдлин уточняет, что

«ольфакцию интересует химическая и тепловая деятельность человеческого организма и их влияние на процесс коммуникации, практика речевого общения, ... медицинская диагностика, поведение животных, парфюмерия, изучение языка цветов и искусство создания образов – имаджинология или имиджмейкерство» [Там же: 23]. Таким образом, ольфакция как наука рассматривает свойства мира запахов как с точки зрения их природных, так и культурных свойств. Культурологические аспекты ольфакции представляют особый интерес для литературоведов, т. к. ольфакторные впечатления играют очень важную роль в эстетике художественного текста. Информация о запахах усиливает выразительность образов, создаваемых писателем, а ольфакторная лексика может употребляться как в прямом значении, так и в переносном. В связи с этим большой интерес среди ученых-литературоведов вызывает ольфакторная поэтика художественного текста. В настоящем параграфе мы рассмотрим общие принципы ольфакторной поэтики текста и рассмотрим основные примеры анализа ольфакторности в разных текстах русской и мировой литературы.

В науке о роли обонятельных представлений в языке, литературе и культуры принято разграничивать терминологические синонимы «одорический» / «ольфакторный». В работах разных научных дисциплин значение этих терминов нередко является полностью одинаковым. Но в диссертации Н.Л. Зыховской встречается такое разграничение этих терминов: «Очевидно, что перед нами два разных феномена – все, имеющее отношение к обонянию, восприятию запахов («ольфакторный»), и все, имеющее отношение к самим запахам, их существованию и «бытию» («одорический»)» [Зыховская 2016: 5]. Но Н.Л. Зыховская справедливо говорит также и о том, что на практике невозможно разделить «запах» и «обоняние»: «В рамках литературного текста мы не можем точно провести грань между самим феноменом запаха и его восприятием, поскольку художественный текст, связанный с вербализацией запахов, уже являет нам результат восприятия (автора, героя), то есть запахи в словесном искусстве

всегда будут иметь антропологическое измерение» [Там же]. В нашей диссертации исследуется проблема «рецепции» («восприятия»). Обоняние является одним из видов восприятия окружающего мира человеком. Следовательно, по значению нам больше подходит термин «ольфакторный», который является рабочим в ходе всего исследования.

Стоит также обратить внимание на лексическую дифференциацию запаха и обоняния в арабском и русском и отсутствие соответствующий дифференциации в немецком и ряде других западноевропейских языков. В русском и арабском языках, в отличие от немецкого и других языков (англ. *smell*, нем. *riechen*, исп. *oler*, франц. *sentir*), имеет место обозначение восприятия запаха и проявления запаха как свойства. Например, в русском языке *обонять/нюхать* – *пахнуть* [Павлова, 2006], а в арабском языке – *تنسم - تتشوق - أستنشق - يشم* – *نشوق*. Само наличие такой лексической дифференциации доказывает, что для носителей русского и арабского языков, с одной стороны, важна не только физическая способность обоняния (пассивное восприятие), но и возможность совершать целенаправленное действие (активное восприятие), целью которого является восприятие запаха. Наличие глагола *пахнуть* в русском и арабском языках свидетельствует о значимости для носителей обеих языковых картин мира самого существования запаха как неотъемлемого свойства внешней реальности. Сравним варианты перевода немецкого глагола *riechen* (*нюхать, обонять*) на арабский язык (*تنسم - تتشوق - نشوق - أستنشق - يشم*) [Дудочкина, Тимирханова, 2018: 99].

В двухтомной междисциплинарной антологии под редакцией О. В. Вайнштейн «Ароматы и запахи в культуре» (2010) представлен свод исследований в области разных наук, не только гуманитарных (литературоведения, лингвистики, психологии, культурологии, антропологии, биологии, парфюмерии), о роли запахов в русской и мировой культуре. Рассматриваются такие аспекты как смерть и сопутствующий ей «смердящий» запах, дух родины и чужой земли, запахи, которые ассоциируются у человека с домом, с праздниками и

уютом. Ольфакторная память субъективна, поэтому у каждого человека существует свой запах родного дома, а также эмоции, вызванные запахами.

В предисловии к этому изданию О.В. Вайнштейн, говоря о культурном значении запахов, обращается к произведениям мировой классики, среди которых наиболее заметную роль играют французские писатели: Бальзак, Бодлер, Пруст, Гюсманс, Барт. Вспоминая всемирно известный эпизод из романа Пруста «В поисках утраченного времени» о запахе «пирожного мадлен», О.В. Вайнштейн пишет, что «процесс обретения воспоминаний через запахи получил название «феномен Пруста» и стал литературным топосом, источником бесконечных индивидуальных вариаций у самых разных авторов» [Ароматы... 2010, т. 1: 7]. Также О. В. Вайнштейн отмечает, что изучение смысла запахообразов в художественных произведениях повлекло возникновение новой дисциплины – ««исторической ароматики» или «грамматики ароматов» [Там же: 8]. Эта область является очень широкой и интересной для изучения. История запахов рассматривается, как особая часть культуры. Цитируемый автор рассматривает такие параметры «исторической ароматики» как оценочный аспект запахов в разных культурных традициях мира, а также факт существования простых и составных запахов, что обозначено в лексической дифференциации *odeur* и *parfum* во французском языке. Согласно В.Н. Вайнштейн, интерпретация запахов в сознании подчиняется следующей «схеме»: «действие пахучего вещества – возбуждение обонятельных рецепторов – выработка «ольфакторного послания» – обонятельное впечатление» [Там же: 10]. По мнению автора данного исследования, в смысле культурной семиотики самую важную роль играет формирование «ольфакторного послания», при котором ольфакторный сигнал «попадает в знаковое поле и дешифруется как приятный или неприятный, опасный или, может быть, расслабляющий; далее уже следует реакция на уровне поведения и социальных императивов» [Там же: 11].

В теоретической мысли большое значение имеет проблема соотношения обоняния с другими видами ощущений (зрение, слух, осязание и вкус). Но долгое время обоняние находилось на периферии других органов чувств, среди которых господствующее место занимали зрение и слух. Видный писатель и мыслитель эпохи барокко Балтасар Грассиан в трактате «Остроумие, или Искусство изощренного ума» («*Agudeza y arte ingenio*», 1642) недооценивал роль запахов, отводя главную роль зрению, слуху, а также вкусу: ««Всякая способность души... получает наслаждение от какого-либо вида мастерства в них; соразмерность частей в предметах зримых — это красота; соразмерность в звуках — благозвучие; и даже низменное чувство вкуса находит приятным сочетание острого и пресного, сладкого и горького. Разум же, как первая и главная среди духовных сил, завладевает лучшим видом мастерства, высшей красотой, во всевозможных предметах» [Грассиан 1979: 173-174] .

Не очень высоко ценил обоняние великий кенигсбергский философ Иммануил Кант: «Обоняние есть как бы вкус на далеком расстоянии; здесь и другие вынуждены обонять известный запах, хотят ли они этого или нет; поэтому его возбуждение, как отнимающее от нас свободу меньше содействует общительности, чем вкус» [Кант 1900: 30-31]. Таким образом, очевидна отрицательная роль запаха, по мнению Канта. Запах лишает людей свободы и, следовательно, мешает проявиться всему лучшему, что есть в человеке как в существе, наделенном разумом.

На современном этапе (XX век) наблюдается переоценка роли запахов. Г. Зиммель в работе «Экскурс о социологии чувств» («*Exkurs über die Soziologie der Sinne*», 1923) утверждает, что в условиях современной цивилизации основная роль в коммуникации и познании другого человека отводится зрению и слуху. Зрение формирует образ человека в статике, а слух – динамический аспект образа человека: «...то, что мы видим в человеке, – это то, что в нем есть неизменного... То, что мы слышим, – это сиюминутное, это текучая составляющая существа человека... Вечный

камень и текущая река – вот полярные символы этой неравномерности» [Ароматы..., т. 1: 27]. Какова роль ольфакторных впечатлений, по Г. Зиммелю, в соотношении со зрительными и слуховыми? Философ считает, что «значение обоняния не настолько мало, как можно было бы предположить» [Там же: 32]. Обоняние является наиболее «интимным» видом ощущений, поэтому «язык» обоняния, по мнению Г. Зиммеля, обладает безапелляционностью приговора, т. е. он формирует очень устойчивую оценку индивида: «Обоня атмосферу другого человека, мы воспринимаем его самым интимным образом; он... проникает в виде воздуха в самую сердцевину наших чувств.... Характерно, что человек, отличавшийся таким фанатически исключительным дуализмом, как Ницше, очень часто говорил о человеческих типах, которые были ему ненавистны: “Они дурно пахнут”» [Там же: 35]. Интересно, как философ интерпретирует феномен искусственного аромата: «Духи... добавляют к личности нечто совершенно безличное, взятое извне... Духи увеличивают сферу человека, как сияние золота и брильянта: тот, кто находится поблизости, погружается в их аромат и таким образом как бы вовлекается в сферу этой личности. Подобно одежде, духи покрывают человека чем-то, что вместе с тем призвано производить эффект собственного очарования личности» [Там же: 36]. Это суждение Г. Зиммеля о «фиктивности» духов как своеобразной ольфакторной «маски», которую надевает человек, чтобы обмануть других, имеет непосредственное отношение к идейной концепции романа П. Зюскинда «Парфюмер». По всей видимости, Зюскинд читал философские труды Зиммеля. В свою очередь, роман Зюскинда «Парфюмер» сыграл очень большую роль в развитии теоретических принципов «ольфакторной грамматики».

Зиммель и Зюскинд концентрируют внимание на антропологии запахов. Показано, как запахи формируют отношение к другому человеку и человечеству в целом. Также показано, что человек может скрыть свои природные недостатки, прибегая к ольфакторной «одежде» как продукту парфюмерии. Однако есть также естественные, природные запахи, которые,

напротив, вызывают чувство гармонии, наслаждения и способны пробудить поэтическое чувство. Ольфакторное начало образов никак не проявляется в живописи или в музыке, поскольку данные виды искусства ограничены соответственно зрительными и слуховыми образами. Семиотическая роль художественной литературы намного шире: литература может передать субъективные впечатления, вызываемые запахами, используя богатый набор художественных средств.

Польский литературовед Ежи Фарино в работе «Введение в литературоведение» уделяет небольшой раздел проблеме поэтики запахов, соотнося ее с ролью запахов в межлической и межкультурной коммуникации. Ученый справедливо пишет: «Распространяясь дальше своего носителя, запах как бы продлевает его в пространстве, увеличивает в объеме и приводит к непосредственному соприкосновению с другим носителем. Это значит, что чей-то личный запах может расцениваться как агрессивный, как нарушение обязующей проксемики в общении с другими, как вторжение в чужую зону, как слишком фамильярное поведение» [Фарино 2004: 337]. По мнению Е. Фарино, в художественном тексте значение обонятельных образов является более глубоким. Литературовед полагает, что в литературе «запахи осмысливаются двояко: как носители тех же смыслов, что и их источники, и как выразители интенсивности бытия» [Там же]. На примере анализа стихотворений Анны Ахматовой Е. Фарино показывает, что в эстетике «серебряного века» запах позволяет понять не отдельный объект, а мир в целом, поскольку обонятельные образы могут представлять «эквивалент пути сообщения между «Я» и латентной поэтичностью мира, его «подземной» звуко-потенцией, помогающей от «Я» оформления в «слово», «стихи»» [Там же]

Об эстетической роли «запахобразов» в художественной литературе пронизательно пишет русский философ и критик «серебряного века» и русского зарубежья Иван Александрович Ильин в работе «О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Шмелев – Ремизов»

(1959). Рассматривая художественный мир прозы Ивана Алексеевича Бунина, Ильин отмечает необыкновенную «остроту и точность», с которой классик русской прозы передает «обоняемые образы»: «Он (рассказчик Бунина – Я.А.) обоняет мир всегда и везде; он слышит и передает запахи – и дивные, и отвратительные, и утонченные, и непередаваемо-сложные. Он умеет показать вещь через ее запах с такой яркостью и силой, что образ ее как бы вонзается в душу. Бунин вдыхает мир; он нюхает его и дарит его запахи читателю; и мир благоухает или смердит ему. Иногда он описывает этот запах по содержанию, а иногда просто относит его к вещи, предоставляя читателю вспоминать его самостоятельно» [Ильин 1959: 41-42]. Эта «острота и точность» художественного впечатления о запахах проявляется, как считает Ильин, в способности автора к обонятельной, зрительной и слуховой синестезии (от древнегреческого συναίσθησις, т.е. «со-ощущение»), т.е. к интуитивному пониманию родства между запахами, картинками, звуками и психологией нарратора: «Бунин не просто чует запахи вещей; он их «слышит», он через них видит вещь и показывает ее, он осязает ее и дает потрогать другим. Образы обоняния прокрадываются в самое чувствительное место чувственной души, поют ей, или же волнуют ее, мутят, обжигают, вызывают в ней ужас и отвращение...» [Там же: 43]. По мнению Т.Э. Никитиной, синестезия в литературе – это разновидность метафоры в поэтической речи, «меж-чувственная ассоциация, со-представление, являющий собой неотъемлемый компонент авторского мира» [Никитина 2015]. Рассматривая художественный мир прозы Бунина, исследовательница следует за И.А. Ильиным, справедливо утверждая: «Автор проводит связи между вкусами, запахами, звуками, зрительными образами, осязательными ощущениями, чтобы достичь нового эстетического воздействия и пробудить межчувственное воображение читателя» [Там же].

В целом, ольфакторный мир русской литературы очень богат. Он часто становится предметом исследования ученых-литературоведов. Нельзя ограничиться творчеством Бунина, который создает ольфакторный канон

русской литературы. Например, В работах А.А. Тимаковой «Жанр народного романа в творчестве Д. В. Григоровича» и Н.Л. Зыховской «Запах бедности и богатства: проза Д. В. Григоровича в ольфакторном аспекте» внимание обращается на роль ольфакторных мотивов в творчестве замечательного, но малоизвестного русского писателя XIX века Дмитрия Васильевича Григоровича (1822-1900). Продемонстрировано, что у Григоровича можно найти достаточно много ольфакторных включений. В качестве примера берутся романы «Рыбаки», «Переселенцы», «Два генерала», а также повести и рассказы Григоровича. А. А. Тимакова показывает, что Григорович с помощью запахов противопоставляет замкнутое пространство домов бедных крестьян и природу, которая является олицетворением простора, свободы и свежести. Автор настолько точно изображает быт народа, словно он сам находится в центре описываемых событий, «непосредственно в «зоне» народной жизни» [Тимакова 2005]. Природный простор противопоставляется помещениям, которые автор описывает также с помощью запахов. Запахи помещений всегда оставляют неприятное впечатление. Так, в рассказе «Неудавшаяся жизнь» мы находим положительное описание воздуха, но это связано с темой творчества, живописи, которое дает человеку некую свободу, простор для мыслей. Искусственные запахи в помещениях богатых людей описываются с долей иронии, несмотря на то, что они являются приятными. Они не являются позитивно окрашенными, так как запахи духов противопоставляются естественным ароматам цветов, леса и зелени. И о светских красавицах, «распространяющих тонкий, благоухающий запах фиалки, ess-bouquet и гелиотропа», говорится также с некоторой иронией. Подводя итог, А.А. Тимакова делает вывод, что Григорович в основном описывает крестьянскую жизнь, при этом он относится с некой долей неприязни к крестьянским хатам, используя для их описания неприятные запахи. Природу, напротив, он изображает пахнущей свежестью, полевыми цветами и травой.

Как показано в исследованиях, не менее значима, хотя довольно специфична, ольфакторная образность в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». В совместной работе Е.М. Понкратовой и Л.Н. Коберник «Ольфакторные явления в произведениях Ф. М. Достоевского» обстоятельно анализируется то, как с помощью запахов писатель раскрывает внутренний мир героев и окружающую их среду большого города Петербурга [Понкратова 2017].

Северная столица России предстает в восприятии главного героя Родиона Раскольникова серым и душным, очень неудобным городом: «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу, – все это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы юноши. Нестерпимая же вонь из распивочных, которых в этой части города особенное множество, и пьяные, поминутно попадавшие, несмотря на буднее время, довершили отвратительный и грустный колорит картины» [Достоевский 1973: 6]. Слово «вонь» повторяется несколько раз. Складывается ощущение, что вонь все время преследует героя. На наш взгляд, это очень похоже на ольфакторный образ Парижа в начале романа Зюскинда «Парфюмер». Например, в распивочной, куда пошел Раскольников, «стояли крошеные огурцы, черные сухари и резанная кусочками рыба; все это очень дурно пахло. Было душно, так что было даже нестерпимо сидеть, и все до того было пропитано винным запахом, что, кажется, от одного этого воздуха можно было в пять минут сделаться пьяным» [Там же: 12]. Эта неприятная, удушливая и к тому же опьяняющая атмосфера гнетет героя, во многом определяя ход дальнейшего действия.

Раскольников обращает внимание на запахи во всех местах, где ему случается появиться. Например, в полицейской конторе он думает, что «здесь тоже духота была чрезвычайная и, кроме того, до тошноты било в нос свежую, еще невыстоявшуюся краской на тухлой олифе вновь покрашенных

комнат» [Там же: 75]. Впоследствии он объясняет свой обморок именно обонятельными причинами. Таким образом, психологический портрет Раскольникова очень тесно и даже неразрывно связан с образом петербургской среды посредством органов чувств. Среди пяти органов чувств обоняние играет далеко не последнюю роль в доведении Раскольникова до крайнего состояния, ведущего к депрессии, обморокам, болезням, мнительности, видениям.

Е. Фарино в книге «Введение в литературоведение» (раздел «Запах») справедливо говорит, что зловоние, которое преследует Родиона Раскольникова, не имеет «отравляющего» характера, но, совместно с духотой, толкотней, пылью, создает «удушающую» атмосферу, которая детерминирует поведение героев (главным образом Раскольникова), «душу и ум теснит», доводит их до тошноты и обморока» [Фарино 2004: 335]. И на протяжении всего романа, с изменениями, происходящими внутри Раскольникова, воздуха вокруг него становится все меньше – духота, вонь, а затем и маленькое помещение конторы – своеобразный тупик, в который оказывается загнан Раскольников.

Е.М. Понкротова и Л.Н. Коберник обращает внимание на Свидригайлова, которому «в романе дано ощущать запахи», но «его понимание запаха отличается от Раскольникова» [Понкротова, Коберник 2017: 33]. Исследователи обращают внимание, что в последнем видении Свидригайлову представляется роскошный цветочный сад. На душевное состояние Свидригайлова, как и Раскольникова, большое влияние оказывает тяжелый петербургский запах. Но ольфакторные впечатления Раскольникова являются монотонными, а у Свидригайлова создается контраст запаха большого города и цветочного сада. Перед смертью ему видится «богатый, роскошный деревенский коттедж, в английском вкусе, весь обросший душистыми клумбами цветов... Он особенно заметил в банках с водой, на окнах, букет белых и нежных нарциссов, склоняющийся на своих ярко-зеленых, тучных и длинных стеблях с сильным ароматным запахом»

[Достоевский 1973: 391]. Цветы в его мыслях были повсюду: на крыльце, на окнах, вокруг дома. И затем появляется гроб, также обвитый белыми цветами, в котором в цветах лежала девочка, и на голове у нее был венок из роз. И если цветы в доме описаны очень ярко, они источают приятные ароматы, то те цветы, которые обвивают гроб – мертвые, белые, они описаны только визуально, и поэтому не способны перебить трупный запах. По нашему мнению, это образует интертекстуальное сходство с романом «Парфюмер», в котором мать Гренуя в родовых муках представляло себе огромное поле цветов и нарциссов.

В романе «Братья Карамазовы» ольфакторные образы имеют символическое значение. На это обращает внимание Е. Фарино, рассматривая образ Смердякова – персонажа, обладающего говорящей фамилией. ченый обращает внимание на «прямую связь» этой фамилии со словом «смердеть»: «Данная связь усиливается еще и дополнительно, так как отсылает к сфере вульгаризмов (к «смердеть», а не, например, к менее пейоративному вонять» [Фарино 2004: 133]. Отрицательная полярность этого персонажа доходит также до демонических, inferнальных и танатологических коннотаций: «Связь со «смердеть» открывает перспективу для ассоциаций с христианскими эпитетами по поводу дьявола «смердячий»... С другой стороны, в составе имени «Смердяков» не сложно обнаружить и отсылку к слову «смерд»... «Смерд» некогда означало «мужик, холоп, раб», в XIX веке относилось также к крепостным слугам; производные формы типа «смердюк» означали «животное»» [Там же: 134]. Таким образом, в Смердякове ольфакторные коннотации связаны, с одной стороны, с представлением о демоническом в этом персонаже, а с другой стороны, с низким социальным происхождением («раб», «холоп», «смерд»). Мы считаем, что в этом прослеживается возможная типологическая близость между Смердяковым Достоевского и Гренуем Зюскинда.

У М. А. Шолохова в романе «Тихий Дон» мы находим важные ольфакторные включения, которые связаны с родиной и домом. Основными

работами, в которых анализируется данная тематика, являются кандидатская диссертация А.В. Дроботун «Лексика обоняния в языке художественной прозы М. А. Шолохова» (2006) и работа Е.А. Рыбалченко «Поэтика цвета и запаха в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон» (2010). По справедливому мнению Е. Жирицкой, запахи способны вызывать яркие воспоминания и ассоциации: «Эмоции, вызванные запахом, отличаются особой силой и с трудом поддаются контролю разума» [Ароматы... 2003: 169]. В работах, посвященных роли запахов в «Тихом Доне», показано, что ольфакторные образы, с помощью которых описывается обстановка родного дома, являются приятными, чему служит часто встречающийся эпитет «сладкий». Большую роль играют не только запахи дома, но и окружающей природы (земли, травы, цветов). Любовь к родине передается в романе «Тихий Дон» с помощью запаха. В этом отношении показателен следующий ольфакторный образ: Григорий «представлял... сладкий дух молодой травы и поднятого лемехами чернозема, еще не утратившего пресного аромата снеговой сырости. Хотелось убирать скотину, метать сено, дышать увядшим запахом донника, пырея, пряным душком навоза» [Шолохов].

В вышеупомянутых работах продемонстрирован также ольфакторный аспект межчеловеческих отношений, такое как чувство любви между мужчиной и женщиной. Например, Аксинья так любит Григория, что испытывает удовольствие от того, чтобы «дышать родным, пьянящим запахом его пота» [Шолохов]. В этой связи большое методологическое значение для исследования ольфакторных образов в архитектонике художественного текста имеет суждение Е. Фарино о том, что запахи сами по себе «почти не обладают в нашей культуре самостоятельной отчетливой семантикой (или символикой). Свои более или менее распространенные смыслы они получают, как правило, за счет носителя или источника запаха и дифференцируются на ценностной и оценочной осях в соответствии с дифференциацией источников» [Фарино 2004: 336].

Автор «Тихого Дона» очень глубоко и тонко воссоздает положительные ольфакторные образы родины, природы, дома, любимого человека. Благодаря Шолохову читатель получает возможность почувствовать весь простор донских степей, которые являются для казаков не просто местом обитания, но их духовной родиной, ойкуменой. Проницательно следующее суждение Е.А. Рыбалченко: «Если зрение напрямую связано с сознанием, то обоняние – с подсознанием, потаенной стороной души. Неслучайно слово «дух» в русском языке означает и «запах», и «душа»» [Рыбалченко 2010: 80].

В русской поэзии ольфакторные образы играют не менее важную роль, чем в прозе. Изучением лирики Иннокентия Анненского в ольфакторном аспекте занимались А.С. Дубинская [Дубинская 2007], Н.Е. Леонова [Леонова 2010], Н.А. Рогачева и Э.В. Кельметр [Рогачева 2011; Рогачева, Кельметр 2015], Г.В. Петрова [Петрова 2019]. Исследователи показывают, что Анненский часто вводит в свою поэзию ольфакторные образы цветов. По справедливому мнению Г.В. Петровой, «лирика Анненского так же, как и лирика Фета, основана на рационально-чувственном познании мира» [Петрова 2019: 53], т.е. употребление поэтом одоронимов подчинено законам рациональной эстетики и, следовательно, ввод каждого одоронима в поэтический текст является рационалистически мотивированным. Наиболее распространенные цветы в поэзии Анненского – сирень, лилия, роза, хризантема.

Научные исследования по ольфакторной образности лирики Анненского показывают, что одной из ее доминант является мотив смерти, похорон, т.е. запах цветов смешивается с запахами тления, ладана и дыма от кадила. Цветы, а особенно лилии, являются неотъемлемой частью похоронного обряда, поэтому их запах может ассоциироваться со смертью, разлукой, тоской. Однако, в стихотворении «Еще лилии», несмотря на лейтмотив смерти, аромат цветка лилии кажется лирическому герою эстетически совершенным и поэтому заслуживающим существования в

вечном, «лучшем» мире: «Одной лилеи белоснежной / Я в лучший мир перенесу / И аромат, и абрис нежный» [Анненский].

Обращая внимание на биографию Анненского, Н.А. Рогачева и Э.В. Кельметр указывают на то, что поэт страдал астмой. Поэтому одним из ведущих мотивов его лирики является мотив удушья, что можно связать с вышеупомянутым фактом. Лирическому герою трудно дышать, неважно день или ночь за окном. Как пишут вышеупомянутые исследователи, «мотив удушья во многом обеспечивает... «камерность» его поэзии. По нашему мнению, с точки зрения способности дышать (нюхать) есть своего рода фиксирование длящегося предсмертного мгновения, что обеспечивается многократным использованием слов *удушливый, душный, дым, чад*» [Рогачева, Кельметр 2015: 105].

В стихотворениях С. А. Есенина, «певца крестьянской Руси», «последнего поэта деревни», мы обнаруживаем описания запахов, которые ассоциируются у поэта с деревней, русской природой: это запахи травы, цветов, деревьев, а также меда, который является символом чистоты, света, счастья. С помощью различных средств выразительности поэт создает удивительно яркие образы природы. Основные ольфакторные образы («запахообразы»), которые присутствуют в творчестве поэта, рассмотрены в работе Е.С. Шуваловой [Шувалова 2015]. Исследовательница проникательно пишет, что на душе лирического героя невероятно тепло и радостно от жизни в родном краю, в окружении благоухающих цветов и трав – ковыля, полыни, черемухи, липы. Поэт сравнивает запах меда и пота крестьянского мужика, говоря, что для него «Ароматней медуницы / Пахнет жней весёлых пот» [Есенин 1990: 209]. Он с гордостью и теплотой относится к простому народу, который вынужден работать в поле. Запахи земли и травы соединяются с запахами человеческого пота, еще больше подчеркивая неразрывную связь простого крестьянина с природой, с полем, которое кормит крестьянские семьи. Помимо запахов окружающей природы, встречаются ольфакторные включения религиозной обрядовой направленности: «Пахнет яблоком и

медом / По церквам твой кроткий Спас» [Там же: 52]. Весьма своеобразны ольфакторные включения в цикле Есенина «Персидские мотивы». Здесь присутствуют другие запахи, запахи чужой земли совсем не похожие на те, что герой чувствует на родине: «Золото холодное луны, / Запах олеандра и левкоя...» [Там же: 183]. Е.С. Шувалова справедливо полагает, что «запах как художественное явление определяется творческими принципами писателя, его мировоззрением, стилем. Творчество Есенина пронизано образом его родного края, сакрального и любимого, заботившего автора» [Шувалова 2015: 57].

Таким образом, в прозе и лирике рассмотренных нами классиков русской прозы и поэзии можно обнаружить как приятные запахи, которые ассоциируются у героев с родным домом, родным краем и навевают теплые воспоминания, так и негативные (вонь, духота, смрад), которые также подчеркивают внутреннее состояние героев и передают мысли авторов. В произведениях русской литературы (Григорович, Бунин, Шолохов, Есенин) показана своеобразная эстетика запахов природы и дома, вызывающих воспоминания о родине, детстве. Благодаря ольфакторным образам создается ощущение единства человека с природой, с миром, чувство гармонии жизни. В произведениях литературы показана также амбивалентная функция запахов. Запахи, наоборот, могут свидетельствовать о дисгармонии отношений между человеком и цивилизацией. Об этом говорят ольфакторные образы Петербурга в творчестве Достоевского.

Рассмотренный литературный материал позволяет согласиться с суждением Павловой о «существовании русской ольфакторной картины мира»: «Фрагмент русской языковой картины мира, воссозданный по словам с семьей «запах», обладает национальной спецификой, проявляющейся в выборе особых ольфакторных ориентиров, в частности отдельных ольфакторных образов, и имеет национально-культурологическую значимость» [Павлова 2006: 6].

Рассмотрим примеры изучения ольфакторных образов в мировом литературном контексте. Поскольку, по мнению Е. Фарино, «каждая культура и даже каждый отдельный социум характеризуется собственным одоризмом и собственными о нем представлениями» [Фарино 2004: 336], существуют существенные различия между ольфакторными картинами мира Востока и Запада, проявляющиеся в литературном творчестве поэтов и писателей разных культурных ареалов.

У.Р. Кадырова показывает, что ольфакторные образы играют большую роль в творчестве Ашика Умера (1621—1707), одного из наиболее известных представителей тюркоязычной ашикской поэзии. Запах является одной из ключевых характеристик лирики Ашика Умера, позволяющих наиболее ярко раскрыть образ возлюбленной лирического героя, а также дополняющих зрительное восприятие этого образа. Для описания аромата локонов возлюбленной Ашик Умер использует развернутое описание «базилик, распространяющий аромат мускуса», а саму возлюбленную называет розой. Также поэт описывает локоны возлюбленной, сближая их с ароматом амбры или гиацинтов. Если лик девушки изображается, как «сияющая луна», а амбра завидует, «сгорает, терзает» себя из-за аромата челки возлюбленной лирического героя, то сам юноша отождествляется с удовым деревом. Известно, что оно также обладает сильным ароматом, но все равно он не может устоять перед благоухающими локонами возлюбленной: «Если бы не опьянил душу амбровый аромат твоих локонов, / От пылкого желания не сжигал бы себя в огне уд» [цит. по: Кадырова 2018: 215].

Исходя из приведенного поэтического материала, У.Р. Кадырова делает вывод, что ольфакторные образы в поэзии Ашика Умера служат двойной цели. С одной стороны, они благоприятствуют идеализации образа возлюбленной: «Благодаря ароматам образ возлюбленной приобретает изысканность, необыкновенность и смысловую завершенность» [Кадырова 2018: 218]. С другой стороны, «номинации запаха служат опосредующим кодом», служащим задаче коммуникации по следующим линиям:

«лирический герой – читатель, влюбленный – возлюбленная, влюбленный – возлюбленная – другие влюбленные, лирический герой – автор» [Там же: 218-219]. С помощью запахов не только раскрывается образ возлюбленной, мы не только впечатляемся ее красотой, но также узнаем о чувствах и мыслях лирического героя, а также об особенностях его взаимоотношений с другими людьми.

В литературе Запада, на которую оказала влияние культура Востока, значительную роль играют ароматические мотивы. Однако, как отмечает О.В. Вайнштейн в уже упомянутом нами предисловии к двухтомному сборнику «Ароматы и запахи в культуре», «период Реставрации завершается окончательным переходом от животных ароматов к легким цветочным». Также О.В. Вайнштейн верно замечает: «Мускус, амбра, цибетин вытесняются лавандой, розмарином, флердоранжем, акацией, фиалкой и туберозой. Теперь считается, что резкие животные запахи могут послужить причиной неврозов, меланхолии, и позднее – истерии у женщин... Поэтому оптимальная метафорика женского образа – флоральная» [Ароматы... 2010: 7].

Исследуя ольфакторные мотивы в романе «Госпожа Бовари», А.В. Козлова показывает, что главная героиня этого романа Гюстава Флобера Эмма Бовари окружена цветочными ароматами. Но, вопреки ассоциациям цветов с чем-то романтическим и светлым, в романе они носят негативный характер. Запахи сопровождают Эмму и ее душевные переживания на протяжении всего романа. Перечисление цветущих растений в романе выполняет несколько неожиданную функцию: оно подчеркивает напряжение героев, а запах, исходящий от домашнего скота (свиней и коров), символизирует утраченные иллюзии Эммы Бовари о прекрасном романтическом будущем. Добавим также, что в создании ольфакторных образов, связанных с сельским и провинциальным бытом, прослеживается различие между ольфакторной картиной мира русской и западной литературы. У русских писателей природа и деревенский быт вызывают, как

правило, впечатления о чем-то радостном, счастливом и гармоничном, но для госпожи Бовари ароматы, связанные с деревней, являются сугубо отрицательными. Они будто бы говорят о том, что и завтра все останется таким же монотонным и скучным, как вчера.

Согласно наблюдениям А.В. Козловой [Козлова 2011], мотивы смешения свежих ароматов цветов и грубых бытовых запахов можно наблюдать на протяжении всего чтения романа «Госпожа Бовари». Психологические мотивы душевных терзаний и неудовлетворенности Эммы Бовари своей жизнью показаны также через одоронимы. Эмма «задыхается без любви, как рыба без воды на кухонном столе». Она пытается заполнить пустоту внутри запахами, но безуспешно: «взвинченность сменялась отупением — она могла часами молчать и не двигаться с места. Она выливали себе на руки целый флакон одеколона — только это несколько оживляло ее» [Флобер 1993: 55].

Завершая исследование ольфакторных образов в романе «Госпожа Бовари», А.В. Козлова совершенно справедливо пишет, что они являются «хрупким инструментом познания действительности и значимым элементом его (Флобера – Я.А.) подсознательной поэтики». «Негативная эстетика ольфакторных образов в романе «Госпожа Бовари» выявляет существенные особенности пессимистической картины мира писателя» [Козлова 2011: 227-228]. В романе «Госпожа Бовари» Флобер при помощи запахов очень тонко передает художественные образы, душевные переживания героев, их коммуникацию друг с другом, а также отношения человека и природы.

Ровесник Флобера Шарль Бодлер (1821-1867) также придавал запахам большое значение. Об этом свидетельствует система ольфакторных образов его главной книги «Цветы зла». Рассмотрим 4-е стихотворение «Соответствия» («Correspondances» (франц.)), входящее в цикл «Сплин и идеал», которым открывается книга «Цветы зла». Согласно «теории соответствий» Бодлера, различные запахи, звуки, цвета вступают в устойчивые комбинации, создавая новые смыслы. Считается, что

стихотворение «Соответствия» следует рассматривать в качестве манифеста предсимволизма. Как пишет А.В. Карпенко, основой символизма как мировоззрения был «закон всеобщей аналогии», который, в свою очередь, опирался на явление синестезии («synesthesia» – «соощущение» (греч.): «Здесь речь идет о взаимодействиях в полисенсорной системе чувственного отражения, возникающих по принципу ассоциации» [Карпенко 2014: 166]. Далее исследовательница утверждает, что «Шарль Бодлер, создавая свой поэтический мир пришел к выводу о существовании закона «всеобщей аналогии», позволяющего «понимать без усилий» «язык, которым говорит цветок и вещь немая»... И в этом смысле воображение Бодлера – это «королева способностей», а сонет «Соответствия» может с этой точки зрения рассматриваться как ключевой текст» [Там же].

Отдельно функции ольфакторных образов в поэтическом пространстве Бодлера рассмотрены в работе Е.С. Шуваловой. Она тоже обращает внимание на явление синестезии, однако особенно акцентирует роль «запахообразов». Автор пишет, что «в строках «Соответствий» Бодлер показывает существующий реальный мир, в котором все смешивается. Запах чистоты у поэта связывается с зеленью сада, плотью ребенка, нежным зовом свирели. Другие – мускус, бензой, фимиам – обретают «царственную» окраску, но вместе с тем являют «роскошь и разврат» [Шувалова 2015: 41]. Автор статьи также показывает значение ольфакторных образов в поэтике Бодлера не только на примере «Соответствий», но и следующих стихотворений: «Аромат», «Экзотический аромат», «Танец змеи», «Волосы», «Sed non salita», «Гармония вечера», «Приглашение к путешествию», «Смерть любовников», «Пляска смерти», «Сплин», «Разговор». Приводится тонкое наблюдение, что «чаще всего ароматы, позволяющие соприкоснуться с мечтой, относятся к женским образам» [Там же: 42]. А в конце исследования делается вывод, что «запахообразы» «дополняют и расширяют художественное пространство текста своими оттенками, маскируют и демаскируют лирического героя, передают отношение автора к различным

объектам, выявляют скрытые мысли и внутренние переживания героев, характеризуют окружающий их и поэта мир, являются «мостом», соединяющим Бога и сатану в лирике Бодлера» [Там же: 43]. Бодлер показал французскому и европейскому читателю богатый мир ароматов и поэтому стал одним из главных предшественников Зюскинда.

И.А. Попова-Бондаренко рассматривает роман Зюскинда «Парфюмер» как систему национальных кодов и выделяет «французский код», внутри которого доминирующую роль играют «наполеоновский» и «бодлеровский» субкоды. И.А. Бондаренко-Попова считает, что «ближайшими литературными предшественниками Зюскинда» были Бодлер и Гюисманс. С ее верной точки зрения, «сонет Бодлера «Соответствия»... становится художественно-эстетическим прецедентом и предлагает постановку целого ряда проблем, среди которых – соотношение красоты и целомудрия, деятельности художника и калокагатический аспект, осознание искусства как многоуровневого феномена...» [Попова-Бондаренко 2016: 262]. Исследовательница также проницательно полагает, что в сонете Бодлера «Соответствия» формируется «ольфакториальный треугольник», вершину которого составляет «запах чистоты», «аромат свежести (parfums frais)», тогда как основанием «треугольника» являются «тяжелые», «богатые» запахи, такие как амбра и мускус, ладан и бензой. По мнению автора статьи, этот «ольфакториальный треугольник» «в романе Зюскинда фактически дублирует ценностную систему бодлеровского сонета» [Там же: 362-363]. Гений парфюмерии Гренуй отдает явное предпочтение «свежим» и «чистым» запахам перед «богатыми» и «развратными», следуя правилу «ольфакториального треугольника» Бодлера.

Рассмотренные нами примеры из западной (французской) литературы позволяют сделать вывод о некоторых отличиях западной ольфакторной картины мира от русской. Запахи редко используются для того, чтобы воспеть красоту родного края, очарование родной природы. Большую роль играют цветочные ароматы и искусственные запахи. С другой стороны,

ценятся природные запахи, отражающие идеал детской невинности и чистоты, но они представлены через призму субъективного восприятия. Запахи могут коррелировать с пессимистическим настроением – со сплинном, ощущением монотонности и безнадежности жизни. Западная ольфакторная картина мира проявляется в романе Зюскинда «Парфюмер». Неслучайно главный герой доходит до мизантропии. Наибольшее значение в западной ольфакторной картине мира имеет французское влияние. Не случайно действие романа происходит во Франции, а главным героем является француз.

Творчество балканского, югославского и сербского писателя Милорада Павича (1929-2009) представляет собой оригинальный художественный синтез ольфакторных традиций Востока и Запада. Павич является создателем системы ольфакторных кодов, которые пронизывают «как отдельные тексты, так и более сложные гипертекстуальные литературные образования» [Яуре 2009: 56]. Т. В. Цивьян в статье «Мотив суда/спора цветов в балканском фольклоре и “одористический код” в античной традиции» пишет: «В балканской традиции дифференциальный признак запаха, сам по себе универсальный, с древнейших времен играет особо существенную роль. Не менее важно и то, что балканская традиция отчетливо формулирует значимость категории запаха как самостоятельной единицы, формирующей одну из универсальных семиотических оппозиций в модели мира» [Цивьян 1987: 126-127].

Анализируя ольфакторный код романов Павича, М.В. Яуре приходит к выводу, что в романе «Ящик для письменных принадлежностей» негативных запахов практически нет, а приятные запахи представлены очень широко: это, в частности, аромат цветов и блюд, запахи духов и отдушек. Следуя за работой Ханса Д. Риндисбахера «От запаха к слову», автор статьи об ольфакторном коде Павича утверждает, что основную роль в поэтике его произведений играет дифференциация приятные – неприятные запахи, соответствующие выделенной Фрейдом оппозиции Эроса и Танатоса.

Согласно сказанному получается, что в романе Павича «Ящик для письменных принадлежностей» Эрос преобладает над Танатосом. Об этом говорит также наличие большого количества любовных сцен, в то время как теме смерти не уделяется особого внимания.

Запахи в романе разделяются на «свой-чужой», «знакомый-неизвестный». М.В. Яуре выделяет три уровня смыслообразования запахов – «мифологический, византийский и современный» [Там же: 60]. И на трех уровнях оппозиция приятных – неприятных запахов реализуется по-разному. Например, в сюжете бегства Лилит, героиня (Лилит) покупает своей сестре Еве духи «Amarige de Givenchy», что является анаграммой слова marriage – свадьба. Так мы узнаем, что она хочет выдать Еву замуж. Лилит, первая жена Адама, не знала грехопадения и страха перед наготой, поэтому она обладает тонким обонянием и отсутствием чувства стыда. Запах является чувственной репрезентацией души героя. Например, когда Лилит начинает копировать тетку своего возлюбленного, Анастасию, она «примеряет» аромат Анастасии. Но, если скопировать манеры и внешние особенности другого человека можно, то запах и душу – нельзя.

М.В. Яуре показывает, что большую роль в романе «Ящик для письменных принадлежностей» играет противопоставление всемирно известных и локальных запахов. Поэтому Лилит чувствует себя комфортно, находясь в сфере действия «мировых» ароматов, но оказавшись окруженной местными ароматами, она теряется. Новый неизвестный и странный запах оказывается сильнее, чем тот, о котором знают во всем мире.

Таким образом, Павич в романе «Ящик для письменных принадлежностей» использует запахи в качестве инструмента для воздействия на читателя. Метафорически говоря, роман предназначен для чтения «носом», «нюхом».

Важной в романе Павича является идея диалога культур и цивилизаций (Востока и Запада) на ольфакторном уровне. М.В. Яуре делает метафизические выводы, толчком для которых послужил мир запахов, но

которые далеко выходят за пределы сугубо ольфакторной сферы: «Европейский мир рационалистичен, отчасти механистичен. Истинную вечность он подменяет фальшивой, виртуальной. Он отвергает существование Бога только на том основании, что Бога нельзя исчислить... Главный герой, носитель иной традиции, отказывается изучать эту математику, зная о существовании иной, которая... принимает во внимание Бога. Нарушенная проницаемость двух культур – традиционной балканской и современной европейской – проявляется на уровне аромасферы» [Там же: 66].

В исследованиях, посвященных роману Зюскинда «Парфюмер», который является объектом нашей диссертации, основным изучаемым предметом является проблема ольфакторности. Это вполне оправданно, так как главный герой романа Жан-Батист Гренуй воспринимает мир через совокупность ольфакторных образов. Мыслительный процесс Гренуя осуществляется также с помощью ольфакторных образов, которые заменяют ему зрительные, слуховые, осязательные и вкусовые. Поэтому он создает своеобразную «азбуку» ароматов. Мир не просто состоит из запахов, но запахи имеют семиотическое значение. Запахи служат распознавательными знаками, сигналами, с помощью которых герой получает информацию о природном и социальном мире, о человеке в его возрастной и гендерной дифференциации, об институте религии в человеческом обществе. Благодаря запахам Гренуй получает информацию также о том, что способно вызвать чувства любви, восторга и обожания.

Ольфакторные образы в романе «Парфюмер» получают концептуальное осмысление в работах Ханса Р. Риндисбахера и Ю.А. Старостиной. Работа Х.Р. Риндисбахера «От запаха к слову» представляет собой не только анализ ольфакторных образов в романе Зюскинда «Парфюмер», но и теоретический подход к проблеме запахов в литературе и культуре. В этом исследовании запах рассматривается «как факт культуры, а не как факт онтологии и физиологии». Риндисбахер пишет, что

ольфакторность может стать предметом изучения широкого ряда дисциплин, в том числе биологии, медицины, нейрофизиологии, химии, физики, психологии, сексологии, антропологии, лингвистики и литературоведения. Понимая, что мир запахов не охвачен в полной мере словарем западных языков, Х. Риндисбахер говорит о наличии «двух векторов... языковой кодировки (запахов – Я.А.): с одной стороны, это конструкции типа «запах чего-либо», с другой – категории хорошего / плохого или приятного / неприятного запаха...» [Риндисбахер 2000]. Также ученый пишет, что «в конструкции «запах чего-либо» находят отражение пространственно-временная близость объекта и его обонятельная эманация, они соотнесены метонимически» [Там же]. В случае же со «вторым вектором» все многообразие запахов, которые только есть в мире, может быть распределено по ценностной шкале, т. е. по критериям удовольствия и отвращения. По словам автора, что «эта простейшая бинарная классификация выражает метафорическое отношение» [Там же]. Х.Р. Риндисбахер дает обоснование этой бинарной дифференциации запахов по принципу удовольствие – отвращение «в терминах притяжения и отталкивания – как секс и смерть – и, ссылаясь на Фрейда и его психологию культуры, символически интерпретировал их как Эрос и Танатос» [Там же]. Добавим к этому наше наблюдение, что примером описанной Х.Р. Риндисбахером бинарной модели «приятное – отвратительное» может быть рассмотренное выше стихотворение Бодлера «Соответствия», где различаются хорошие запахи («свежие» и «чистые») и плохие («развратные»).

Анализируя роман Зюскинда «Парфюмер», Х.Р. Риндисбахер справедливо замечает: «Повествование, строящееся на обонянии, разительно отличается от привычной “реалистической” прозы, поскольку здесь значительно сложнее предугадать, что именно возникнет при чтении перед мысленным взором (а точнее сказать, “мысленным носом”) читателя» [Там же]. Многообразные запахи в романе группируются Х.Р. Риндисбахером по метафорическим моделям: «архитектурная модель»; модели «библиотека» и

«коллекция вин»; «пейзажная модель» и «модель творца»; «музыкальная модель»; «модель парфюмерного дела». По мнению Е.В. Соколовой, разработанный Х.Р. Риндисбахером подход к тексту, основанный на метафорическом моделировании ольфакторных образов, позволяет осмыслить «важные для смыслового содержания романа категории – в первую очередь, категории «гадливости» и «девственности». Первая всегда нарушает структурированное мировосприятие и превращает его в отвратительное переживание контакта... Вторая рассматривается в свете противопоставления «дефлорации» и «анфлеража»...» [Соколова 2017: 79]. Данный подход позволяет Е.В. Соколовой установить связь между романом Зюскинда «Парфюмер» и трактатом Густава Йегера «Открытие души» (1884). «В романе «Парфюмер», как и в трактате Г. Йегера, восприятие реальности центрировано обонянием» [Там же: 82]. Однако, если Г. Йегер писал о необходимости сохранить «натуральную защитную мембрану», то Гренуй «устремляется в погоню за «идеальной маской», которая привлечет к нему любовь людей» [Там же: 85]. «...По мере овладения... «языком ароматов», Гренуй учится управлять впечатлением, производимым им на людей» [Там же: 84].

Другое решение проблемы ольфакторности у Зюскинда наблюдается в исследовании Е.А. Старостиной. Ученый рассматривает проблему соотношения между концептами «запах» и «красота» в романе «Парфюмер». Также Е.А. Старостина обращает внимание на корреляцию между обонятельным восприятием и сферой сексуального: «Ароматы как средства обольщения – традиционная тема в истории культуры. Некоторым запахам человечество издревле приписывало свойство возбуждать и усиливать сексуальное влечение» [Старостина 2009: 165]. В результате концепт «запах» приобретает расширенное значение в романе Зюскинда «Парфюмер». Например, ольфакторные образы трансформируются в визуальные: «...концепт «запах» «обрастает» целым рядом новых смыслов, главный из которых... заключается в способности запахов моделировать визуальное

пространство» и, как следствие, «ольфакторное впечатление замещает все остальные» [Там же: 166]. В итоге, Е.А. Старостина делает вывод, что «запах окончательно переходит в плоскость эстетики...»: «Одни из сложных философских вопросов «Что есть красота?» решается... с позиций общей концепции романа, утверждающей примат обонятельных ощущений: «Красота – это запах»» [Там же: 168].

Задолго до Зюскинда расширение сферы запаха не только до сферы эстетики, но даже и до религии наблюдалось у русского философа Василия Васильевича Розанова в его книге «Апокалипсис нашего времени» (1918): «Загробная жизнь вся будет состоять из света и пахучести. Но именно – того, что ощутимо, что физически – пахуче, что плотски, а не бесплотно – издает запах... Вкусовая и обонятельная часть нашего лица, и вообще-то наиболее прекрасная и «небесная», именно и прекрасна от очертаний губ, рта и носа» [Розанов 2000: 25]. В такой трактовке интерес к эстетике запахов в религиозном аспекте означает возврат от христианства к язычеству, что проявляется также в отдельных сценах романа «Парфюмер» (см. параграф 2.3. настоящей работы).

Практически всеми исследователями романа Зюскинда отмечается, что формирование художественного мира романа Зюскинда «Парфюмер» осуществляется на основе взаимосвязи идеологии постмодернизма с танатологической концептосферой: «смерть автора», «смерть реальности», «смерть героя». Об исчезновении чувства действительности в постмодернизме справедливо пишет Г.В. Кучумова: «подлинная реальность симулируется, конструируется, вытесняется искусственно созданной знаковой системой» [Кучумова 2009: 120]. Среди произведений немецкой литературы конца XX века, иллюстрирующих постмодернистскую технологию манипулирования массовым сознанием (романы Г. Елинек, К. Крахта), исследователь рассматривает знаменитый роман Зюскинда Парфюмер, оговаривая специфику его художественного мироустройства, заключающегося в приоритетной роли ольфакторных средств

конструировании псевдореальности: «Запах в романе выступает персонификацией невидимых визуальных стратегий власти, власти, «разлитой» в обществе, как аромат. Всеобъемлющую обонятельную метафору запаха для обозначения того процесса, благодаря которому Дух распространяется в мире, использовал в свое время Гегель» [Там же: 118].

Подводя итоги по содержанию параграфа, мы можем прийти к выводу о существовании отдельного направления в литературоведческих исследованиях – изучение поэтики ольфакторных образов в русской литературе, в литературах Востока и Запада. Это литературоведческое направление основывается на теоретических работах философов и историков культуры, в которых предпринимается попытка понять роль запаха в познании мира. Проблеме ольфакторности долгое время не уделялось должного внимания и только в XX веке ученые по достоинству оценили значимость этой проблемы.

Опираясь на труды литературоведов, мы рассмотрели историю изучения ольфакторной поэтики на примере произведений русской и зарубежной литературы. Отношение к запахам, их интерпретация во многом обусловлено традициями культуры разных народов, поэтому поэтика ольфакторных образов в художественных текстах имеет очень тесную связь с национальной спецификой литератур Востока и Запада.

2.2. Роль ольфакторных образов в сенсорной картине мира романа П. Зюскинда «Парфюмер»

По утверждению Д.С. Лихачева, каждое художественное произведение обладает своим внутренним миром, который, в свою очередь, отражает мир реальный, а также преобразует реальную действительность в соответствии со многими факторами (эпоха, жанр, стиль). Также в произведении формируется свой нравственный мир, который меняется с течением времени, со сменой литературных направлений [Лихачев 1968: 74-87]. Ф.П. Федоров в

монографии о немецком романтизме определяет соотношение между термином «художественный мир» и более широким, междисциплинарным понятием «картина мира», определяя художественный мир как «систему универсальных духовных отношений, заключенных в тексте» [Федоров 2004: 9]. Художественный мир – это «отражение объективного мира, отражение опосредованное, если в основу художественного задания была положена нормативная функция..., или отражение непосредственное, если в основу художественного задания кладется познавательная функция» [Там же]. Ф.П. Федоров также пронизательно указывает на определяющую роль рецептивного аспекта в моделировании художественного мира произведения: «...воспроизведенная действительность должна быть воспринимаемой (воспринимающей) действительностью; язык художественного мира должен быть известен воспринимающему его субъекту (реципиенту, читателю, слушателю), в противном случае текст остается непрочитанным» [Там же]. С другой стороны, художественный мир – это не только пассивное отражение действительности, но и его творческое осмысление. «Именно потому, что художественный мир представляет собой органическое единство объективного мира и мира сознания художника, он не есть копия, фотография объективного мира, он с ним связан и от него не зависим, он сотворен художником... по своему образу и подобию» [Там же:10]. Художественный мир следует воспринимать как часть картины объективного мира и одновременно как сложноорганизованную автономную систему.

Важным аспектом формирования художественного мира произведения является его сенсорные характеристики. Наличие у человека пяти органов чувств обеспечивает связь индивида, героя художественного произведения, с внешней средой. Поэтому, как правильно пишет Л.Е. Ляпина, сенсорность «используется авторами при моделировании внутреннего мира произведения»: «Окружающая субъекта (героя произведения) реальность может быть сюжетно представлена в его ощущениях: зрительных, звуковых,

тактильных, ольфакторных, вкусовых, – продуктивных для интерпретации героя и его мировидения » [Ляпина 2016: 52].

В романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» (1985) формирование художественного мира осуществляется на основе связи принципов постмодернизма с постмодернистской концептосферой смерти: «смерть автора», «смерть реальности», «смерть Бога», «смерть субъекта» [см. Кучумова 2009]. В романе «Парфюмер» постмодернистские идеи кризиса, смерти, исчерпанности смысла бытия проявляется в выборе антигероя, мизантропа и убийцы, который в конце романа приходит к самоотрицанию, т. е. к самоубийству. Главным герой романа «Парфюмер» Жан-Батист Гренуй является человеком без запаха. В художественном мире романа «Парфюмер» все, что существует (люди, животные и неодушевленные предметы), обладает собственным запахом. Запах является подтверждением существования всего живого и неживого. Из этого читатель сделать вывод, что Гренуй как бы не имеет собственного существования. Он является «человеком без свойств», если вспомнить роман австрийского писателя Роберта Музиля.

Также мы можем его назвать одним из примеров антигероя мировой литературы. Согласно «Литературной энциклопедии терминов и понятий», антигерой – это «тип литературного героя, подчеркнута лишенный героических черт, но занимающий центральное место в произведении и выступающий в той или иной степени доверенным лицом автора» [Гальцева, Роднянская 2001: 35]. Н.В. Живолупова называет первым «антигероем» мировой литературы героя «Записок из подполья» Достоевского. Гренуй имеет много общего с «подпольным» человеком Достоевского, сравнивающим себя с мышью. Сам Гренуй в романе неоднократно сравнивается с клещом, см.: «Таким клещом был маленький Гренуй. Он жил, замкнувшись в свою оболочку, и ждал лучших времен» [Зюскинд 2007: 31]; «Клещ почуял кровь... Теперь он отцепился и упадет – пусть без всякой надежды» [Там же: 90-91]; «Клещ Гренуй, поставленный перед выбором –

засохнуть ли в самом себе или дать себе упасть, решился на второе, вполне сознавая, что это падение будет последним» [Там же: 241]. Тем не менее от мира животных Гренуй, как и «подпольный человек» Достоевского, отличаются развитым интеллектом. Поэтому суждение Н.В. Живолуповой по поводу героя Достоевского можно распространить и на образ Гренуя: «Он в этическом максимуме ничтожен, но как субъект «философского» текста субстанциален, воплощен в ипостась субъекта мысли. Первый антигерой исследуемого ряда первыми словами автохарактеристики называет это конституирующее качество «ничтожности» («Я злой человек»)» [Живолупова 2015: 19].

Безусловно, Гренуй является злым человеком, следовательно, он входит в разряд антигероев мировой литературы. Его особенностью является то, что он воспринимает явления окружающего мира, прежде всего, по запахам. Интеллектуальная деятельность также для него оказывается невозможными без обоняния. Мы можем сказать, что Гренуй мыслит о мире запахами. Следовательно, понятийная картина мира, воспринятого главным героем романа «Парфюмер», является ольфакторной.

Однако, несмотря на то, что мировосприятие Гренуя является ольфакторным, его кругозор не ограничивается обонятельными представлениями о мире. В процессе пассивного восприятия окружающей среды и активной деятельности Гренуй применяет способы как вербального, так и невербального восприятия и передачи информации. Следует обратить внимание на то, что Гренуй не является ни глухим, ни немым, следовательно, он способен воспринимать слова других людей и делиться с ними необходимой вербальной информацией. Однако слово для него имеет только прикладное значение. Он пользуется им как естественным средством общения с другими людьми, но при этом Гренуй не может понять особой ценности слова в человеческом общении, способности убеждать, оказывать вербальное влияние на других людей. Он также не придает никакого значения тому обстоятельству, что именно слово делает человека человеком.

К невербальной информации относятся сенсорные образы окружающего мира – зрительные (визуальные), слуховые (аудиальные), обонятельные (одорические), осязательные (тактильные) и вкусовые (густические). Гренуй обладает уникальным ольфакторным (одорическим) восприятием. Другими словами, он является ольфакторным гением. Однако как вспомогательные средства контакта с окружающим миром он постоянно использует зрительные, слуховые и осязательные впечатления.

Именно ольфакторные способности порождают не только гениальность, но и харизматичность личности Гренуя. В романе «Парфюмер» не последнюю роль играет проблема харизмы, т.е. особой способности притягивать к себе других людей, вызывать симпатию, любовь и обожание, и, следовательно, оказывать влияние на их мысли и поступки. В анализируемом романе Зюскинда феномен харизмы показан не как врожденный, а как полученный с жизненным опытом. Это маска, которую человек может в любой момент снять и снова надеть. По собственному усмотрению он может показаться большой аудитории исключительной, особо привлекательной личностью илредстать перед аудиторией сверхчеловеком или, наоборот, быть самым обычным человеком («Jedermann»). Объяснение Зюскиндом феномена харизмы соответствует концепции О.Ф. Кабейн: «Харизма – результат определенного невербального поведения, а не врожденное или магическое личное качество» [Кабейн 2013: 8]. «Харизматичные личности упорно трудились, чтобы обрести магическую притягательность для окружающих...» [Там же], – считает О.Ф. Кабейн. Кропотливая деятельность Гренуя по конструированию собственной персоны (социальной маски) служит весьма ярким подтверждением именно такой концепции харизматичности. И здесь все дело в открытии, сделанном Гренуем: секрет обаяния, влияния на других людей и власти над людьми заключается в феномене ольфакторности, а не во внешнем виде и не в голосе человека, как считают многие люди.

Нетрудно заметить, что в сенсорной модели мира Зюскинда наименьшую роль играют вкусовые впечатления. Это может объясняться развитостью обонятельных способностей Гренуя. В труде «Антопология» о соотношении обоняния и вкуса И. Кант писал следующее: «Оба эти органа (т. е. обоняние и вкус – Я.А.) стоят в близком родстве между собою и тот, у кого слабо развито обоняние, всегда имеет слабо развитый вкус» [Кант 1900: 30]. Образ Гренуя в романе Зюскинда собственным примером как бы опровергает это суждение великого кенигсбергского философа. Греную не надо ничего пробовать на вкус, он вполне может узнать предметы по запаху. Поэтому в романе практически нет моментов, где Гренуй что-нибудь дегустировал или испытывал вкусовое удовольствие. С другой стороны, Гренуй обладает вкусом в иносказательном смысле этого слова, но этот вкус является ольфакторным, в чем и проявляется уникальность Гренуя. Конечно, герою нужна еда как источник жизни, однако он равнодушен к пище. Об этом свидетельствует период его жизни в пещере, где герой вел себя как настоящий аскет. Он питался кореньями, мхом, проявляя совершенное безразличие к качеству продуктов. Читатель легко замечает, что для героя воздержание в пище не составляет не представляет никаких трудностей. В неразвитости вкусовых впечатлений героя романа «Парфюмер» нет ничего необычного. Суровые условия его жизни в детский период, необходимость выживания притупили его вкус, сделали крайне непритязательным в еде: «Он мог целыми днями хлебать водянистые супы, обходился самым жидким молоком, переваривал самые гнилые овощи и испорченное мясо» [Зюскинд 2007: 29]. Следовательно, у него не сформировалось представления о вкусной или не вкусной пище. Вкусовые впечатления занимают маргинальное место в его индивидуальной картине мира и даже приближаются к нулю.

Что касается зрительных впечатлений, то они воспринимаются Гренуем как активное вспомогательное средство познания окружающего мира на протяжении всего романа. По сравнению с восприятием обычного человека

происходит инверсия обонятельных и визуальных впечатлений. Для подавляющего большинства людей запахи играют второстепенную роль, а зрительные образы – главную. Но для такого необычного и странного человека как Гренуй все наоборот. Антиподом Гренуя является Антуан Риши, которому именно зрение позволяет наиболее глубоко понимать окружающий мир и, даже более того, он наделен зрительной интуицией, которая делает его более проницательным, чем другие люди. Именно зрительная интуиция позволяет Риши бросить заочный вызов Греную с его обонятельной интуицией, однако, воспринимая сюжет романа в его кульминации и развязке, читатель видит, как обоняние одержало победу над зрением. Наблюдая за спящей дочерью, Риши «растворяется» в разворачивающемся перед ним зрительном образе: «Сам Риши при виде своей дочери ловил себя на том, что на некоторое время... забывал весь мир и все свои дела..., совершенно растворялся в созерцании царственной девушки...» [Зюскинд 2007: 251]. Также благодаря зрительным впечатлениям Риши понимает, что следующей жертвой убийцы может стать его дочь: «...Риши осматривал некоторых убитых девушек. Зрелище это ужаснуло его и, признаться, одновременно восхитило... Убийца раскрыл ему глаза» [Там же: 254]. Автор подчеркивает, что Антуан Риши «мыслил не в обонятельных, а в оптических категориях» [Там же: 255]. Благодаря увиденному, Риши смог бросить вызов Греную. Однако зрение в борьбе с обонянием потерпело поражение.

Для концепции романа определяющую роль играет культурная антитеза зрение – обоняние. Это проявляется в размышлениях патера Террье, которому кормилица Жанна Бюсси рассказала о том, что подкидыш Гренуй ничем не пахнет и, следовательно, является порождением дьявола. Патер Террье скептически смотрит на этот вывод кормилицы. Он заключает, что запахом пользуются темные, невежественные, и что нельзя доверять запахам в решении вопросов, которые имеют богословский характер: «...сатана не настолько глуп, чтобы позволять обнаружить себя кормилице Жанне Бюсси.

Да еще нюхом! Этим самым примитивным, самым низменным из чувств!... Да это самое темное суеверие, достойное диких языческих времен, когда люди жили как животные, когда зрение считали настолько слабым, что они не различали цветов, но считали, что слышат запах крови, что могут по запаху отличить врага от друга...» [Зюскинд 2007: 21]. Итак, патер Террье связывает обоняние с животным началом в человеке, с его дикостью, с варварством, с языческими пережитками, от которых человеку не так уж легко избавиться. Визуальные образы в культурной картине мира патера Террье имеют связь с христианским сознанием, с просвещением, с духовным и божественным началом в человеке.

В прагматическом смысле слуховые впечатления играют в жизни Гренуй примерно такую же роль, что и зрительные, – герой активно использует их в качестве вспомогательного средства в своей ольфакторной деятельности. Однако в культурологическом контексте романа отсутствует противопоставление слух – обоняние, подобное антитезе зрение – обоняние. Наоборот, автор-повествователь намекает на глубинную взаимосвязь талантов музыканта и парфюмера, на аналогию между звуками и ароматами, даже, возможно на синестезию аудиальных и одорических впечатлений: «Пожалуй, точнее всего было бы сравнить его с музыкальным вундеркиндом, который из мелодий и гармоний извлек азбуку отдельных звуков и вот уже сам сочиняет совершенно новые мелодии и гармонии...» [Зюскинд 2007: 36-37]. Но повествователь тут же говорит о парадоксальном превосходстве гения парфюмерии над гением музыки, поскольку, согласно его модели мира, «азбука запахов» характеризуется большей сложностью и дифференциацией, чем «азбука звуков». Кроме того, по словам Зюскинда, талант парфюмера мало кем может быть замечен и воспринят, а музыкальный талант может быть оценен по достоинству всеми от глубоких знатоков музыки до обычных людей.

Что касается осязательных (тактильных) ощущений, то в этом аспекте Гренуй является самым обычным человеком. Он способен осязать мир, но

никогда не задумывается над этим типом ощущений. Осязательные (тактильные) ощущения отвечают за непосредственный контакт с природной средой, а также за коммуникацию с человеческим миром. И. Кант в «Антропологии» называет осязание «наиболее достоверным» и вместе с тем «самым грубым чувством». «Без этого органического чувства мы не могли бы составить никакого понятия о телесной фигуре» [Кант 1900: 28]. Для Гренуя как убийцы большую роль играют осязательные ощущения. Однако нарратор романа «Парфюмер» не фокусирует внимание на осязательных впечатлениях, так как его внимание поглощено феноменом ольфакторности. Зато он достаточно внимательно присматривается к осязательным впечатлениям жертв Гренуя. Например, вот что говорится о реакции на Гренуя первой убитой им девушки с улицы Марэ, которая будто кожей чувствует приближение будущего убийцы: «Она не видела Гренуя. Но ощутила безотчетный испуг, странный озноб... Ей показалось, будто за спиной у нее подул холодный сквозняк...» [Зюскинд 2007: 57]. Осязательные впечатления присутствуют и в финальной сцене гибели Гренуя. Однако Зюскинд не концентрируется на осязательных ощущениях разрываемого на куски Гренуя. Мы, читатели, ничего не узнаем о том, испытывал ли Гренуй мучения в момент смерти. Вместо этого речь идет об осязательных ощущениях толпы, взявшей героя в кольцо: «Каждый хотел коснуться его...» [Там же: 315]. Любовь бродяг и отбросов общества к съеденному ими Греную получает в развязке романа форму осязательных впечатлений.

Сенсорный мир романа Зюскинда «Парфюмер» находится в соотношении с жанровой и сюжетно-композиционной моделью «романа воспитания» («Bildungsroman» (нем.)). По словам М.М. Бахтина, сущностью романа воспитания является то, что герой в нем изображается как переменная величина. Т.е. герой последовательно проходит этапы детства, подросткового возраста, юности, зрелости. М. М. Бахтин называет «роман воспитания» историей «становления человека»: «Время вносится вовнутрь человека, в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и

жизни» [Бахтин 1986: 212]. Спецификой романа «Парфюмер» является то, что становление героя происходит только с помощью совершенствования его ольфакторных навыков. Зато зрение, слух, осязание и вкус Гренуя никак не влияют на его становление, все виды ощущения, кроме обоняния, никак не отшлифовываются на протяжении всего повествования. Благодаря обонянию Гренуй не только открывает для себя природный мир, но и познает человеческое общество. При посредничестве обоняния он делает выводы психологического и антропологического характера, приходит к самопознанию и даже выносит свое отрицательное суждение о христианской религии: «Какой все-таки жалкий аромат у этого Бога!... Бог вонял. Бог был маленькой жалкой вонючкой» [Зюскинд 2007: 196-197]. Поскольку действие происходит в эпоху Просвещения, эти ольфакторные наблюдения Гренуя, которые касаются религии, перекликаются с такими тенденциями развития французского общества как падение авторитета церкви, атеистические настроения, которые довели до Великой Французской Революции 1789-1783 гг.

По верному замечанию О.А. Аникеевой, роман «Парфюмер» является одним из многих примеров постмодернистской разновидности «романа воспитания», основанной на создании и развенчании «симулякра духовной эволюции, при помощи которой персонаж, преодолевая испытания, находит свое место в обществе» [Аникеева 2016: 18]. Отмечая в своем исследовании полное соответствие первых трех частей произведения «жанровому канону романа воспитания», автор статьи делает вывод, что «четвертая часть романа, где происходит апофеоз героя и его самоуничтожение, противоречит законам романа воспитания» [Аникеева 2016: 18-19]. Позволим не согласиться с этим последним утверждением. Мотивы смерти героя, его самоубийства, сами по себе не являются признаками разрушения жанровой модели «романа воспитания». На протяжении произведения герой последовательно проходит все этапы развития. Нет ничего, что помешало бы ему в этом целенаправленном движении. Другое дело, что цель, которую преследует

герой, направлена не на пользу людям, а во вред им. Гренуй является мизантропом (человеконенавистником) и поэтому, как уже говорилось выше, антигероем.

В романе «Парфюмер» происходящие с Гренуем перемены сказываются в том, что в начале его эволюции (детство и отрочество) запах воспринимается на пассивном уровне. Для молодого Гренуя мир обладает множеством не познанных запахов. При этом герой обладает огромной любознательностью, жаждой к познанию. Постепенно он учится активному отношению к запахам. В зрелый период своего развития герой овладевает разными средствами извлечения запахов из живой и неживой природы. Он научился преобразовывать природные, естественные запахи в искусственные запахи, а также применять их в самых разных целях, в том числе для того, чтобы манипулировать людьми. Окончательной его целью становится власть над людьми с помощью запаха: «Кто владеет запахом, тот владеет сердцами людей» [Зюскинд 2007: 196]). Однако эта власть не приносит ему удовлетворения. Поэтому, разбрызгивая духи и вызывая дикое безумие толпы, герой совершает ольфакторное самоубийство. Развитие героя, его эволюция, завершается не триумфом, а трагедией.

В романе «Парфюмер» изображено не только взросление Гренуя, обретение им опыта, овладение «языком» парфюмеров у Бальдини. В более поздних частях показан уже сформировавшийся герой, который, приобретя опыт, стремится к полной реализации полученных знаний. Поэтому роман Зюскинда можно назвать не только «романом воспитания», но и «романом испытания». Этот термин ввел М.М. Бахтин, указывая, что герой «романа испытания» изображен «как готовый и неизменный» [Бахтин 1986: 201]. События, которые происходят с героем на поздней стадии, становятся для него «пробным камнем», с помощью которого жизненные принципы и профессиональные навыки героя «с самого начала и на протяжении романа лишь проверяются и испытываются» [Там же].

Помимо того, в романе «Парфюмер» присутствуют признаки «инициационного» романа. Изучая этот тип романа на польском литературном материале, Л.А. Мальцев уточняет, что если роман воспитания «связан с образом времени, то «роман инициации» – с образом границы между жизнью и смертью, с опасным испытанием, который должен пройти герой» [Мальцев 2017: 265]. Концепция инициации имеет отношение к исследованию Дж. Кэмпбелла «Тысячеликий герой», в котором развитие мифического героя последовательно показано в трех фазах («уход» – «лиминальная фаза» – «возвращение») [Кэмпбелл 1986: 74]. В.И. Тюпа считает, что «зерном сюжетного повествования является четырехфазная модель» [Тюпа 2009: 38], связанная с исследованиями Дж. Фрезера и А. ван Геннепа. Помимо «ухода» («обособления»), «лиминальной» («пороговой») фазы и «возвращения» («преображения»), В.И. Тюпа выделяет также «фазу партнерства», под которой он понимает «установление новых межсубъектных связей, в частности обретение героем помощников и / или вредителей» [Там же: 39]. Эта «четырёхфазовая модель» полностью соответствует сюжетно-композиционному плану романа «Парфюмер», который состоит из четырех частей. В первой части романа рассказывается о том, как герой живет в родном Париже и принимает решение уйти из него, потому что испытывает отвращение к большим скоплениям людей, т.к. он не выносит человеческий запах. Вторая часть «Парфюмера» – это фаза инициации, «лиминальное» испытание. Герой находит место, которое автор называет «магнитным полюсом максимального одиночества»: «...примерно в пяти днях пути от Клермона, на высоте двух тысяч метров, на вершине вулкана Плон-дю-Канталь» [Зюскинд 2007: 152]. Гора становится местом инициации. На ней герой проходит символический ритуал «смерти», т. е. он отделяется от всех остальных людей. Он как бы ни для кого не существует в этот период. В связи с этим заслуживают внимания наблюдения Н.Л. Вигель и И.К. Жолобовой о мифологической модели «посвящения»-инициации в структуре романа: «...жизнь героя в пещере ассоциируется с обрядом

инициации, цель которого – осуществить переход на новую ступень развития»; «Одно из «иррационально наполненных» мест романа – долгий период добровольного уединения на вершине безлюдной горы, ... это своего рода смерть как ступень к новому рождению, воспроизводящая ритуальную схему мифа» [Вигель, Жолобова 2017: 23-24].

Следуя «четырёхфазовой модели», предложенной В.И. Тюпой, мы можем назвать третью часть романа «Парфюмер» фазой «партнерства», т. е. знакомства с разными людьми. Одни из них (например, маркиз Тайад-Эспинасс) оказывают помощь герою, другие (Антуан Риши) становятся противниками Гренуя. Впрочем, и первую часть мы можем назвать фазой «партнерства», так как тогда в жизни Гренуя появляется ряд людей (мадам Гайяр, Грималь, мэтр Бальдини), которые или оказывают ему поддержку в чем-то, или, наоборот, могут создать трудность, препятствие. Короткую четвертую часть мы можем назвать фазой «преображения». Гренуй выплескивает на себя ту эссенцию, ради которой он трудился всю жизнь и вызывает к себе безумную любовь толпы. Это преобразование длится какое-то мгновение и оборачивается смертью Гренуя. В.И. Тюпа сравнивает «четырёхфазовую модель» со «стадиальным развитием насекомого: яичко – личинка – куколка – имаго (взрослая особь)» [Тюпа 2009: 40]. Это сравнение ученого очень подходит для анализа романа «Парфюмер», потому что Гренуй неоднократно сравнивается Зюскиндом с насекомым (клещом). Развитие этого героя, похожего на насекомое, состоит из четырех стадий. Универсальной «четырёхфазовой модели» развития «обособление» – «партнерство» – «лиминальная фаза» – «преображение» («лиминальная фаза» и «партнерство», пишет В.И. Тюпа, могут быть переставлены местами) полностью соответствует структура романа «Парфюмер», который тоже состоит из четырех частей.

Итак, мы можем сделать вывод о том, что художественная модель мира в романе Зюскинда «Парфюмер» основывается на многогранности сенсорного восприятия мира (обонятельного, зрительного, слухового, осязательного и

вкусового), но именно ольфакторность в романе играет главную роль. С помощью запаха происходит формирование личной картины мира Гренуя, в том числе формируется его представление о своей роли в мире. Если бы не было обонятельного таланта Гренуя, то не было бы интриги в произведении, не было бы индивидуальности главного героя, не было бы самого романа. В произведении Зюскинда показывается становление ольфакторных навыков Гренуя, включающее в себя четыре стадии («обособление», «лиминальная фаза», «партнерство», «преображение»). Из этого следует, что ольфакторные образы романа «Парфюмер» и соответствующие лексические средства следует рассматривать не сами по себе, а как необходимую часть эволюции сознания героя и структуры художественного текста.

2.3. Ольфакторная образность и лексика в романе П. Зюскинда «Парфюмер» и в его переводах на русский и арабский языки

Проблемам сущности перевода в филологической науке посвящены важные научные работы [см., например: Бархударов 2008; Виноградов 2001; Комиссаров 1980; Латышев 2000; Швейцер 2009]. Как справедливо пишет А.Д. Швейцер, «в тех... случаях, когда партнерам, вступающим в коммуникативные отношения и нуждающимся в языковом посреднике, нужно получить представление о всей коммуникативной ценности текста, возникает необходимость в коммуникативно-эквивалентном языковом посредничестве, т.е. в переводе» [Швейцер 1988: 43]. Этот вывод сохраняет свое значение при сравнительном литературоведческом анализе текста. Литературные межнациональные связи представляют собой один из видов межкультурной коммуникации. В свою очередь, межкультурная коммуникация невозможна без перевода текстов с одного языка на другой, при котором эквивалентность переводов является определяющим фактором уровня межкультурной коммуникации и международных литературных связей.

Опираясь на сформировавшуюся научную базу, проведем сравнительный анализ переводов романа «Парфюмер» на русский (Элла Владимировна Венгерова) и арабский язык (Набиль Аль-Хафар). Оба перевода мы будем сопоставлять с текстом немецкоязычного оригинала. В центре нашего внимания находится проблема культурно-языковой эквивалентности перевода при передаче ольфакторных образов с помощью соответствующих лексических средств романа Зюскинда «Парфюмер».

В процессе трансформации художественных образов при переводе текста на иностранный язык проблема эквивалентности играет определяющую роль. В отношении к изучению языка художественного произведения термин «эквивалентность» ввел Р.О. Якобсон: «Отношение эквивалентности, идея которого под разными названиями – «трансформация», «передача» («transference»), «трансляция» и «транспозиция» – постепенно усваивается лингвистами в разных странах мира с периода между мировыми войнами, оказывается главной движущей силой языка» [Якобсон 1985: 316-317]. В соответствии со словарным определением под эквивалентностью (от лат. *aequus* («равный»), *valentis* («основательный»)), следует понимать «равнозначность, равноценность текстов оригинала и перевода» [Опарина 2010: 220-221]. «Большинство исследователей полагают, что абсолютная эквивалентность (тождественность) исходного и переводного текстов невозможна вследствие семантических и прагматических различий между исходным и переводным текстом, и признают относительность реально достижимой эквивалентности перевода» [Там же: 221]. Особенно проблема относительной эквивалентности возрастает при переводе художественного текста, учитывая многосторонность его задач (воспроизведение содержательной, эмоционально-экспрессивной, эстетической и культурной ценности оригинала» [Там же. С. 223]. Определяющим фактором особой сложности художественного перевода является наличие индивидуально-авторской картины мира, которой подчинена имеющаяся в распоряжении автора

уникальная система художественных средств и приемов.

Прежде всего, проблему эквивалентности перевода мы можем рассмотреть на примере однокоренных лексем *olfaktor-*, которых в оригинальном тексте романа «Парфюмер» насчитывается 15. Это восемь прилагательных *olfaktorische* (например, «*olfaktorische Begriffe*» («ольфакторные понятия»), «*olfaktorisches Genie*» («ольфакторного гения»), «*olfaktorische Gravitationsfeld*» («ольфакторное гравитационное поле»)), шесть наречий *olfaktorisch* и одно существительное *Olfaktorius*. В русскоязычном переводе Э. Венгеровой чаще всего в качестве эквивалентной замены лексемы «ольфакторный» используется «обонятельный» в виду того, что в русском языке слово «ольфакторный» является частью книжной лексики, относящейся к области научных терминов. Сохранение этого термина латинского происхождения (*olfactorius* (лат.)) является вовсе не обязательным при наличии полноценного эквивалента в лексике русского языка. В арабском переводе Набиля-Аль-Хафара в аналогичных случаях используется лексема «حاسة الشم». О выборе соответствующей лексемы *обоняние* говорит контекст употребления существительного *das Olfaktorius*: «...darauf wäre Madame Gaillard im Traume nicht gekommen, auch wenn jener Schlag mit dem Feuerhaken ihren Olfaktorius unbeschädigt gelassen hätte» [Süskind 1985: 37]. См. русский перевод: «...об этом мадам Гайар не догадалась бы и во сне, даже если бы ее обоняние не пострадало от того удара кочергой» [Зюскинд 2007: 38]. См. также арабский перевод: «ولكن ما كان ليخطر ببال مدام غايار ولا حتى لو لم تتلق تلك الضربة التي أفقدتها حاسة الشم»، [أن غرنوي بطبيعة الأمر لم ير ما رأى بعينيه وإنما بحاسة الشم في أنفه [زوسكيند 1997: 63].

Первая часть романа «Парфюмер» является повествованием о периоде психологического и профессионального становления Гренуя, когда он учится познавать природу и общество, открывает для себя такой большой город как Париж. Уже с первых строк внимание читателя концентрируется на ольфакторных образах. В познании мира через запахи большую роль играет прием контраста, позволяющий герою как наблюдателю

устанавливать различия запахов. Различаются притягательные и отталкивающие, прекрасные и безобразные запахи, а также запахи естественные и искусственные³. Уже на первых страницах романа Зюскинд передает с помощью соответствующих лексических средств образы отвратительного запаха, стоящего по всему Парижу. От обобщенного описания ольфакторного состояния городов XVIII века автор-повествователь переходит к детальной картине самого смрадного квартала в Париже – кладбища невинных младенцев, где родился главный герой романа. Зюскинд отмечает «адскую вонь» [Зюскинд 2007: 8], т. е., согласно оригиналу, «инфернальную» вонь («*der Gestank ganz besonders infernalisch*» [Süskind 1985: 6], «حيث كانت الروائح الكريهة تهيمن بصورة جهنمية» [زوسكيند 1997: 8]), которая стояла на кладбище. Таким образом, один из первых ольфакторных образов романа связан с представлениями об инфернальном мире. Ребенок рождается в центре «ада» большого города. Инфернальная специфика ольфакторного образа места, где родился Гренуй, полностью сохранена и в русском, и в арабском переводе.

Образ парижского ада (или «чрева Парижа», по Эмилю Золя, описавшему кладбище невинных младенцев) связан в романе Зюскинда с ольфакторным образом мертвых **рыб**. Это становится первым ольфакторным впечатлением в биографии Гренуя, поэтому в последующем в процессе формирования речевого сознания героя именно слово «рыбы» [Зюскинд 2007: 33] («*Fische*» (нем.), «*السمك*» (араб.)) становится первым словом в жизни Гренуя. В сцене рождения Гренуя образ рыбы связан с мотивами смерти: «Рыба, якобы только утром выуженная из Сены, воняла уже так сильно, что ее запах перекрывал запах трупов» [Там же: 9]. Запах гниющей рыбы представлен в форме сравнительной и даже превосходной степени: он оказывается более отвратительным, чем трупный запах, или, может быть, даже самым отвратительным, который только можно себе

³ См. исследование о поэтике контраста в творчестве Зюскинда [Орлова, Рихтер, Спиридонова, Мазина 2021: С. 76-82].

представить. Аналогичное впечатление создается при знакомстве с арабским эквивалентом: «ورائحة هذا السمك الذي يفترض أنه قد جاء من نهر السين صباحاً» [1997: 9].

Образы ада и рыбы находятся в амбивалентных отношениях в соответствующей сцене романа. Д.Ю. Рязанов, изучая архетипическую образность современного театра и кинематографа, обращает внимание на высокую частотность сцен с изображением мертвой рыбы. Это, с одной стороны, представляется проявлением ритуалов черной магии, связанных с демонологией. Но, с другой стороны, автор обращает внимание на то, что «рыба в раннем христианстве была принята как символ самого Христа, что знак рыбы был первой монограммой Христа, а таинственное греческое имя Иисуса означает «рыба»» [Рязанов 2021: 108]. Также подчеркивается, что «Рыба – это символ Крещения. Купель, в которой происходило крещение, называется по-латински *piscina*, что означает «рыбный садок»» [Там же: 109]. Соответственно «мертвые рыбы есть не что иное, как символ окончательной смерти Христа и торжества Антихриста, который занимает его место, выдавая себя за мессию» [Там же].

В арабской культуре образ рыбы с точки зрения глубинной символики имеет тоже очень большое значение. Соответствующий образ отражен в арабских преданиях о Бахамуте (بهموت) – гигантской рыбе, на которой покоится все мироздание. Согласно «Сказкам тысячи и одной ночи» (сказка 496), с Бахамутом встречается пророк Иса (Иисус). В той же сказке говорится о том, что под Бахамутом скрывается бездна, а в бездне обитает змей Фалак, приносящий жителям земли разрушение и хаос. Поэтому в арабской культуре, так же как и в европейской, образ мертвой рыбы может ассоциироваться с очень плохими предзнаменованиями эсхатологического характера.

В сцене родов Гренуя уделяется большое внимание также ольфакторному состоянию его матери. Примечательно, что она не чувствует того, что запах отвратителен, ужасен, зато она ощущает его интенсивность

(«нечто невыносимое, оглушающее, разящее»). Запах мертвой рыбы подвергается в данной сцене модификации с помощью оригинального **цветочного** образа: «как поле лилий или как тесная комната, в которой стоит слишком много нарциссов» [Зюскинд 2007: 10]. Это ольфакторное сравнение строго соответствует немецкому оригиналу: «...wie ein Feld von Lilien oder wie ein enges Zimmer, in dem zu viel Narzissen stehen» [Süskind 1985: 8]. В арабском переводе аналогичное ольфакторное впечатление матери Гренуя передается следующим образом: «كما في حقل مليء بالزنبق أو كما في غرفة ضيقة تعج بأزهار النرجس» [زوسكيند 1997: 10]. В арабский язык, как в русский и немецкий, лексема «нарцисс» («نرجسي») пришла из греческого и связана с древнегреческим мифом, имеющим широкую известность в культуре европейских народов.

Известно, что и лилии и нарциссы отличаются очень интенсивным запахом. Он может даже доводить до головокружения или вызывать тошноту, и тем более если речь идет о комбинации лилий и нарциссов. Думается, именно поэтому Зюскинд передал крайне тяжелое физиологическое состояние матери Гренуя с помощью столь оригинального ольфакторного сравнения. А также автор показал ольфакторным образом поля лилий и нарциссов относительность границ между прекрасными и безобразными запахами. И те и другие, если они обладают крайне высокой насыщенностью, вызывают головокружение, доводят до потери сознания. Человек нуждается в умеренности во всем.

В дальнейшем Гренуй попадает к кормилице Бюсси, которая замечает что-то неладное, вызванное отсутствием запаха **ребенка**. На недоуменный вопрос пастора Террье, что такое, по ее мнению, «хороший» запах младенца, кормилица дает вербальное описание ольфакторного образа грудного младенца от пят до макушки, состоящее из пяти сравнительных образов:

«...ножки у них, к	«...also an den Füßen	«فرائحة أقدامهم مثلاً تشبهه
примеру, пахнут, как	zum Beispiel, da riechen	حجراً أملس دافئاً... لا، بل هي

<i>гладкие теплые</i>	<i>sie wie ein glatter</i>	أقرب لرائحة اللبن المصفى. أو
<i>камешки... Нет, скорее</i>	<i>warmer Stein – nein eher</i>	كالزبدة، كالزبدة النقية تماماً.
<i>как горшочки... Или как</i>	<i>wie Topfen... oder wie</i>	وأجسامهم تقوح برائحة مثل ...
<i>сливочное масло,</i>	<i>Butter, wie frische</i>	مثل المعجنات المنقوعة بالحليب.
<i>свежее масло... А</i>	<i>Butter, ja genau: wie</i>	أما رائحة الرأس... هنا تماماً
<i>тельце у них пахнет...</i>	<i>frische Butter riechen</i>	تكون رائحتهم أجمل ما يكون،
<i>Но вроде галеты,</i>	<i>sie. Und am Körper</i>	مثل الكراميل الحلو الرائع،
<i>размоченной в молоке.</i>	<i>riechen sie wie ... wie</i>	أنتصور معي مدى روعته يا
<i>А голова ... вот здесь,</i>	<i>eine Galette, die man in</i>	أبي!» !
<i>точно здесь, они пахнут</i>	<i>Milch gelegt hat. Und am</i>	[18: 1997 زوسكينд]
<i>лучше всего. Они</i>	<i>Kopf... ... hier, genau</i>	
<i>пахнут карамелью, это</i>	<i>hier, da riechen sie am</i>	
<i>такой чудный, такой</i>	<i>besten. Da riechen sie</i>	
<i>сладкий запах, вы не</i>	<i>nach Karamel, das riecht</i>	
<i>представляете, святой</i>	<i>so süß, so wunderbar,</i>	
<i>отец!»</i>	<i>Pater, Sie machen sich</i>	
[Зюскинд 2007: 18-19]	<i>keine Vorstellung!»</i>	
	[Süskind 1985: 17-18]	

Из данного описания следует, что мадам Бюсси обладает развитым ольфакторным воображением, неразрывно связанным с таким качеством, необходимым для кормилицы, как любовь к детям. Также обращает на себя внимание, что практически все сравнения мадам Бюсси, призванные описать запах детей, связаны со сферой кулинарии (*горшочки, масло, галеты, карамель*). Из этого можно также предположить, что, помимо ухода за детьми, она также много времени проводила на кухне, что и развило у нее обонятельные способности.

С момента поступления Гренуя в школу мадам Гайар внимание автора-повествователя концентрируется на особенностях ольфакторного развития главного героя романа. У Гренуя складывается и постепенно обогащается картина обонятельных представлений о мире. Параллельно происходит

овладение речью, а во взаимосвязи между обонянием и речью начинает формироваться «огромный словарь, позволявший составлять из запахов любое число новых фраз» [Зюскинд 2007: 36] (для сравнения: «ein riesiges selbsterlerntes Vokabular von Gerüchen, das ihn befähigte, eine schier beliebig große Menge neuer Geruchssätze zu bilden» [Süskind 1985:35], «مخزوناً هائلاً من المفردات الدالة على الروائح مكنه من صياغة العديد من الجمل الجديدة ذات العلاقة بها [زوسكيند 1997:34]). Переводчик Набилль Аль-Хафар использует здесь лексему «(словарный – Я.А.) запас» («مخزوناً»), что стилистически является более корректным, исходя из правил арабского языка, чем использованная в оригинале лексема «Vokabular» и в русском переводе «словарь».

Для ольфакторного и языкового сознания Гренуя имели значение только конкретные предметы, а не абстрактные понятия. В период пребывания в школе мадам Гайар Гренуй обращает больше внимания на запах предметов, чем на запах животных, растений или человека. Например, он уделяет особенно много внимания познанию такого объекта как **дрова**. Гренуй не проводит никакой границы между собой как субъектом познания и дровами как объектом познания. В какой-то момент Гренуй сам себя начинает «чувствовать дровами». Т.е. он сам отождествляет себя с этим предметом:

«Он просто вдыхал	«Er roch nur den Duft	«كان يشم رائحة الخشب
запах дерева... Он пил	des Holzes... Er trank	فحسب.... ارتشف رائحة
этот запах, утопал в	diesen Duft, er ertrank	الخشب الطيبة، غرق فيها،
нем, напивался им	darin, imprägnierte sich	وترك نفسه يتشربها حتى أدق
до самой последней	damit bis in die letzte	مسام في جسمه، لدرجة أن
внутренней поры, сам	innerste Pore, wurde	أصبح والخشب شيئاً واحداً،
становился деревом, он	selbst Holz, wie eine	فاستلقى هناك على الكومة مثل
лежал на груди дерева,	hölzerne Puppe, wie ein	دمية خشبية، مثل بينوكкиو،
как деревянная кукла,	Pinocchio lag er auf dem	كالميت، إلى أن عصر من ذاته
как пиноккио, как	Holzstoß, wie tot, bis er,	بعد ما يقارب نصف الساعة كلمة
мертвый, пока, спустя	nach langer Zeit,	" خشب" قذفها من نفسه وكأنه

длгое время, может	vielleicht nach einer	محاط بالخشب حتى ما فوق
быть полчаса, он	halben Stunde erst, das	أذنيه، وكأن الخشب قد ملأ
изрыгнул из себя слово	Wort »Holz«	أمعائه وبطنه ووصل حتى
«дрова». Так, словно он	hervorwürgte. Als sei er	رقبته. قذفها وصحا منقذاً نفسه
был сыт дровами по	angefüllt mit Holz bis	من حضور الخشب الطاعي الذي
горло, словно его	über beide Ohren, als	كاد أن يخنقه»
живот, глотка, нос	stünde ihm das Holz	[32: 1997 زوسكيند]
были забиты дровами,	schon bis zum Hals, als	
– вот как его	habe er den Bauch, den	
вытошнило этим	Schlund, die Nase	
словом» [Зюскинд	übertoll von Holz, so	
2007: 34]	kotzte er das Wort	
	heraus»	
	[Süskind 1985: 32]	

В этом ольфакторном описании чувство «заполненности» дровами, которое завладело Гренуем, в оригинале передается с помощью фразеологического оборота: «...заполнен деревом по уши» («angefüllt mit Holz bis über beide Ohren»). Однако в переводе Эллы Венгеровой используется другой фразеологический оборот, связанный с отсутствующим в оригинале мотивом питания и насыщения («сыт по горло»). В арабском языке нет подобных трансформаций, исходная немецкоязычный оборот передан с полной адекватностью («وكانه محاط بالخشب حتى ما فوق أذنيه»).

Мотив отождествления героя с дровами подчеркивается в оригинале его сравнением с деревянной куклой Пиноккио. Пиноккио (بينوكيو) – известный персонаж сказки итальянского писателя Карло Коллоди «Приключения Пиноккио» (изд. 1881), более известный в России благодаря сказке А.Н. Толстого «Золотой Ключик, или Приключения Буратино» (1936). Созданию эффекта «одеревенения» Гренуя способствует также фразеологический оборот, присутствующий в немецком оригинале и русском переводе: «...und wankte wie auf hölzernen Beinen davon» [Süskind

1985: 33] («поковылял прочь на деревянных ногах» [Зюскинд 2007: 34]; «**کمن** [1997: 33] زوسکیند] «يسير على ساقين خشبيتين»).

В дальнейшем отождествление субъекта (Гренуя) с объектом (дровами) с помощью природной ольфакторной одаренности преодолевается через тщательное изучение Гренуем свойств материи, установление ее разных оттенков. Как следствие, в сознании Гренуя формируется очень сложная, дифференцированная система, которую автор-повествователь называет «словарным запасом», или «вокабуляром», запахов. Эта системность ольфакторного мышления Гренуя проявляется при характеристике разных оттенков древесины, которые герой учится различать по многим признакам – по принадлежности к определенному виду, по возрасту деревьев, а также по внешней форме:

<p>«Вскоре он различал по запаху уже не просто дрова, но и их сорта: клен, дуб, сосна, вяз, груша, дрова старые, свежие, трухлявые, гнилые замшелые, он различал на нюх даже отдельные чурки, щепки, опилки...» [Зюскинд 2007: 35]</p>	<p>«Bald roch er nicht mehr bloß Holz, sondern Holzsorten, Ahornholz, Eichenholz, Kiefernholz, Ulmenholz, Birnbaumholz, altes, junges, morsches, modriges, moosiges Holz, ja sogar einzelne Holzscheite, Holzsplitter und Holzbrösel...» [Süskind 1985: 33].</p>	<p>«فهو لم يعد يشم الخشب فحسب، بل أنواع الخشب: كالاسفندان والبلوط والصنوبر والدردار والدراق، كما بدأ يميز بأنفه بين الخشب العتيق والطازج والهش والمتعفن والطحلب بل حتى بين أنواع الحطب وكسراته وفتاته، كان يشمها بكل وضوح كمواد مختلفة عن بعضها» [33: 1997 زوسکیند]</p>
--	--	---

Покинув дом мадам Гайар и пройдя суровую школу выживания у кожевника Грималю, Гренуй начинает обстоятельно изучать **Париж**, который автор называет «величайшим заповедником запахов» [Зюскинд 2007: 45]. Исследуя квартал Сен-Жак-де-ля-Бушри, а впоследствии и другие уголки Парижа, Гренуй не просто чувствует «мешанину ароматов» [Там же], но и овладевает навыками анализа. Т.е. он расщепляет сложные запахи

на простейшие составляющие.

Запах большого города в ольфакторном сознании Гренуя связан с вызывающим у него отвращение запахом человека. Как контраст этим запахам города и человека представлены в романе природные запахи (поля, луга, леса, реки). Представляет особый интерес, как Гренуй среди разнообразных явлений природы познает своеобразие **моря**:

«Море пахло как надутый парус, в котором запутались вода, соль и холодное солнце. Оно пахло просто, это море, но запах был одновременно большим и своеобразным, так что Гренуй не решался расщепить его на рыбное, соленое, водянистое, водоросли, свежесть и так далее.»	«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 Fischigen, das Salzige, das Wäßrige, das Tangige, das Frische und so weiter ..»	«وكانت رائحة البحر كشراع نفخته الريح فتشبع بالماء و الملح وبشمس باردة. كانت بسيطة وعظيمة وفريدة في الوقت نفسه إلى حد أن تردد غرنوي في تجزيئها إلى السمكية والمائية والطحلبية والطازجة وغيرها .»
[Зюскинд 2007: 47]	[Süskind1985: 46] .	[45: 1997زوسكيند]

Очевидно, что море находится в метонимических связях с образом рыбы, имеющим отношение к моменту рождения Гренуя. С другой стороны, море связано с океаном, который, согласно научной картине мира, является источником происхождения всего живого на Земле. Море как символ рождения и жизни представляет собой для Гренуя очень загадочное явление, и он не может, так же, как с городом, выделить составляющие его запахи. Т.е. он не может произвести ольфакторный анализ, как это у него получалось к городскими запахами. Для воспроизведения ольфакторного образа моря в сознании героя характерна путаница: герой переставляет

местами причину (запах моря) и следствие (запах паруса). Поэтическое сравнение Гренуя основано на метонимии, а также на инверсии: не парус пахнет морем, а море пахнет парусом. Море остается не известно Греную на протяжении всей его жизни. Он его пытается понять и объяснить с помощью близкого и знакомого ему ольфакторного объекта – запаха паруса. Более того, в «запахе паруса» Гренуй выделяет составные элементы («вода», «соль», «холодное солнце»), которые все «запутались» в парусе, согласно русскому переводу Э. Венгеровой. В свою очередь, по арабскому переводу Набиля-Аль-Хафара, мы понимаем, что парус был «пропитан», или «наполнен», всеми этими составляющими запахами. Т.е. в русском и арабском переводе присутствуют разные метафоры, разные образные представления о смешении и взаимодействии запахов («запутались», «فُتْسِبِع»). Немецкий оригинал («fingen sich») говорит нам о том, что эти составные элементы были «пойманы» «запахом паруса». Здесь прочитывается совсем другой метафорический образ: парус «завладевает» запахом моря, «присваивает» его себе. Гренуй осознал, как парус «ловит» разные запахи моря. И, возможно, благодаря этому примеру, герой романа начинает понимать, что сам также может стать «ловцом» запахов. Однако этот побочный смысл приоткрывает перед нами только оригинальный немецкий текст, тогда как в переводе на русский и арабский языки взаимодействие запахов моря и паруса описывается, как уже было нами сказано, с помощью других метафор.

Мотив «поимки» запахов и их присвоения, для того, чтобы использовать эти запахи в собственных целях, коррелирует с «охотничьим азартом» [45], а также со «страстностью и терпением рыбака» [с. 46]. Однако Гренуй так и не стал рыбаком в буквальном смысле этого слова, потому что он никогда в своей жизни не видел море. Функцию «рыбака» или «охотника» за запахами Гренуй выполняет только в мире людей. Его родная стихия – большой город, в котором он чувствует себя словно рыба в воде. Однако образ рыбы, ассоциативно связанный с рождением Гренуя,

имеет амбивалентное значение, потому что Гренуй сопоставим также с мертвой рыбой, выброшенной на берег. Гренуй смутно сознает, что настоящей его «родиной» является море, в которое он так и не смог вернуться, но по которому испытывает тоску и любовь. Образ моря не играет важной роли в развитии сюжета романа, однако это очень важная составляющая ольфакторной картины мира Гренуя. И в оригинале, и в переводах море поэтически воспринимается Гренуем как «своеобразное» («*einzigartig*» (нем.), «*فريدة*» (араб)) и, следовательно, труднодоступное для понимания и анализа явление. Во всех трех рассматриваемых нами текстовых версиях говорится о том, что Гренуй «не решался» разделить целое на части, выделяя компоненты сложного морского запаха.

Явлением, противоположным по своему значению образу моря, однако не менее важным для развития ольфакторного сознания Гренуя становится образ **духов**. Если море – это природный образ, наделенный представлением о чем-то превосходящем границы человеческого мира и даже бескрайнем, то духи – это артефакт, образ искусственной, рукотворной реальности. Он связан исключительно с человеческой цивилизацией, причем важным культурным контекстом духов является претензия на исключительность, эксклюзивность. Атрибутом духов является устойчивость, что связано с необходимостью сохранения духов в герметичной емкости. Примечательно, что и образ моря, и образ духов занимает важное место в символической картине мира сопоставимой с романом «Парфюмер» Зюскинда поэтической книги Шарля Бодлера «Цветы зла», в которой важную роль играет ольфакторное начало. В стихотворении «Человек и море» образ моря представлено как «зеркало» души человека [Бодлер 1999: 50] (см. переводы Вяч. Иванова и В. Якубовича). В стихотворении «Флакон» показано, что основное свойство духов заключается в его вездесущности и власти над материей («Есть запахи, чья власть над нами бесконечна: / В любое вещество въедаются навечно...») [Там же: 125] (перевод А. Эфрон)).

Первый опыт познания духов у Гренуя лишен какого-либо очарования

и тем более экстаза, в противоположность образу моря. С точки зрения такого ольфакторного гения как Гренуй обоняемые им духи оказались всего лишь примитивной поделкой, хотя благодаря им у Гренуя сформировалось представление о том, что с помощью искусственной комбинации запахов можно создать такую эссенцию, которая воздействует на эмоции других людей:

<p>«Это была простая лавандовая или розовая вода, которую в торжественных случаях подмешивали в садовые фонтаны, но и более сложные, драгоценные ароматы мускусной настойки, смешанной с маслом померанца и туберозы, жонкилий, жасмина и корицы, которые по вечерам, как тяжелый шлейф, тянулись за экипажами» [Зюскинд 2007: 49]</p>	<p>«...einfache Lavendel- oder Rosenwässer, mit denen bei festlichen Anlässen die Springbrunnen der Gärten gespeist wurden, aber auch komplexere, kostbarere Düfte von Moschustinktur gemischt mit dem Öl von Neroli und Tuberoze, Jonquille, Jasmin oder Zimt, die abends wie ein schweres Band hinter den Equipagen herwehten» [Süskind 1985: 47]</p>	<p>«كان عطر الخزامى أو ماء الورد الذي كانت تزود به نوافير الحدائق في المناسبات الاحتفالية، لكنه شم أيضا روائح طيبة فاخرة ومركبة من المسك وزيت الأميرة والنارنج والمسك الرومي والياسمين والقرفة، روائح تخلفها عربات النبلاء ورائها كوشاح ثقيل يداعبه النسيم» [46: 1997 زوسكيند]</p>
--	---	---

Этим описательным предложением открывается ольфакторный «гlossарий» романа Зюскинда, связанный впоследствии с периодом ученичества Гренуя у Бальдини, а также со временем пребывания героя романа в «столице» парфюмеров городе Грасе. В вышеуказанном описании представлены лексические единицы, обозначающие известные и в то же время весьма разнообразные запахи. Прежде всего, это один из дорогостоящих и наиболее важных для парфюмерии ароматов животного

происхождения (рус. *мускус*, нем. *Moschus*, араб. *المسك*). До 1888 года, в котором был изобретен синтетический мускус, добыча этого аромата была сопряжена с убийством большого количества животных – оленей кабарга. В арабской поэзии, наряду с амброй и некоторыми другими, мускус считался запахом, обладающим «самостоятельной культурной значимостью и знаковостью» и «традиционно считающимся женским» [Водяник 2016: 13]. Т.е. мускус (например, «мускусные локоны») вызывал восхищение лирического героя красотой женщины. Также возникают поэтические аналогии между мускусом и золотом, а также мускусом и мудростью. Мускус становится аналогом «философского камня», поиски которого были связаны с преобразованием дешевых металлов в золото. Например, в касыдах Насира Хосрова говорится: «Мудрец подобен мускусу, а знание – его аромату, // мудрец подобен руднику, в котором знание золото» [цит. по: Юзмухаметов, Акулова 2012: 288].

Среди ольфакторных компонентов «тяжелого шлейфа», тянущегося за каретами богатых людей, помимо мускуса, называются растительные масла, характеризующиеся богатством оттенков и считающиеся афродизиаками (*померанец, тубероза, жонкилия, жасмин, корица*). Некоторые из них (*померанец, корица*) находят применение в кулинарном деле. Среди этих ярких ароматов следует особо отметить корицу, имеющую важные культурные коннотации. Еще в древнем мире корица относилась к числу важных товаров, связанных с Востоком, так как она поставлялась, прежде всего, с острова Цейлон, причем торговые пути, ведущие на Запад, проходили через страны арабского мира. Корица неоднократно упоминается в сакральной письменности. Она ассоциировалась с путешествиями, с экзотикой, с культурными связями между Востоком и Западом, служила примером особо утонченного вкуса. В связи с этим межкультурным контекстом показательно то, что, работая над стихотворением Джона Донна «На «Нелепости» Томаса Кориэтта», переводчик В. Дымшиц счел возможным упомянуть мускат, имбирь и корицу, отсутствующие в

оригинале. Тем самым переводчик постарался передать ориентальный колорит с помощью ольфакторной образности: «И шлет Восток / Сокровища за каждый твой листок... Мускат, имбирь, корицу / Листы твои объемлют» [цит. по: Масленникова 2015: 44].

Важной датой в ольфакторном развитии Гренуя стало 1 сентября 1753 года. Тогда герой стал свидетелем фейерверка, данного в честь годовщины восхождения на престол французского короля Людовика XV, однако сам фейерверк не произвел на Гренуя никакого впечатления. Новым событием в биографии героя было то, что он впервые уловил уникальный запах незнакомой юной **женщины**. Он почувствовал, что этот запах – «ключ к порядку всех других ароматов, что нельзя ничего понять в запахах, если не понять этого единственного» [Зюскинд 2007: 52]. Таким образом, как и запах моря, запах женщины воспринимается им как нечто уникальное в природе, то, чего нельзя повторить. Запах женщины поначалу воспринимается Гренуем как нечто материальное (он сравнивается то с лоскутком какой-то ткани, то с лентой, причем указывается ее материал – шелк). Потом при постепенном приближении Гренуей будто бы различает составляющие ароматы одновременно приходя к выводу, что это был единый неразложимый запах:

«В этом запахе была	«Dieser Geruch hatte	«كان لهذه الرائحة خاصية
свежесть; но не	Frische; aber nicht die	منعشة إلا أنها لم تكن لتشبه
свежесть лиметты или	Frische der Limetten	الليمون الحلو أو الكباد ولا المر
померанцев, не	oder Pomeranzen, nicht	أو أغصان القرفة أو البتولا أو
свежесть мирры, или	die Frische von Myrrhe	الكافور ابر الصنوبر، ولا مطر
коричного листа, или	oder Zimtblatt oder	أيار / مايو أو ريح الجليد أو ماء
кудрявой мяты, или	Krauseminze oder Birken	النبع وفي الوقت نفسه كانت
березового сока, или	oder Kampfper oder	رائحة دافئة ولكن ليس كدفاء
камфары, или сосновых	Kiefernadeln, nicht von	خشب الورد أو الزنبق الملون
иголок, не свежесть	Mairegen oder Frostwind	ذي الأوراق السيفية. هذه الرائحة
майского дождя, или	oder von Quellwasser....,	كانت مزيجاً منهما معاً، من

<p>морозного ветра, или родниковой воды... И одновременно он источал тепло; но не так, как бергамот, кипарис или мускус, не как жасмин и нарцисс, не как розовое дерево и ирис... В этом запахе сливалось и то и другое, летучее и тяжелое, но они не просто смешивались, а были чем-то единым...» [Зюскинд 2007: 53]</p>	<p>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...» [Süskind 1985: 52]</p>	<p>الخفيف والثقل. لا لم تكن مزيجاً بل واحدة فاترة وضعيفة، ورغم ذلك مركزة وراسخة كقطعة حرير هفافة متألثة..» [50: 1997 زوسكيند]</p>
---	---	---

Стоит отметить, что переводчик на арабский язык Набиль Аль-Хафар пропускает лексему «мята» («die Minze»), которая присутствует в оригинале и в переводе на русский.

Этот фрагмент – своеобразное ольфакторное стихотворение в прозе, посвященное юной незнакомке, которая стала первой жертвой Гренуя. Это описание пронизано лирическим началом, но при всем лиризме заметно профессиональное и деловое отношение Гренуя к запахам, его умение уловить самые неуловимые оттенки запахов. В этом ольфакторном описании соединяются многие запахи древесного, растительного, цветочного, животного происхождения. О некоторых уже шла речь в предыдущих фрагментах (например, корица, мускус, жасмин, нарцисс), некоторые упоминаются впервые (лиметта, померанец, камфора). Запах березового сока или сосновых иголок, очевидно, указывают на период пребывания Гренуя в доме мадам Гайяр, когда герой тщательно изучал оттенки древесных запахов. В описании ольфакторного образа женщины

сказывается также его опыт познания духов, которые Гренуй на тот момент постигал интуитивно, еще не овладев всеми тайнами парфюмерного искусства. В этом ольфакторном описании отражен также опыт косвенного знакомства Гренуя с морем, о чем говорит такой эпитет как «свежесть» («Frische» (нем.), «خاصية منعشة» (арабск.) («ее пот благоухал, как свежий морской ветер» [Зюскинд 2007: 56]). Ольфакторный образ молодой женщины будто бы суммирует все предыдущие ольфакторные впечатления Гренуя, связанные с запахами как естественного, так и искусственного происхождения. И этот обонятельный образ женщины Гренуй принимает как вызов. Дело в том, что это единственный запах, который он не может разложить на составные элементы. Это происшествие в биографии Гренуя напоминает стихотворение Бодлера «Вся нераздельно», в котором говорится о совершенной красоте женщины, проявляющейся с помощью не односторонне визуальных образов, а целой «симфонии» ощущений, в которой заметную роль играют ольфакторные образы: «В ней перепутана так сложно / Красот изысканная нить, / Ее гармоний невозможно / В ряды аккордов разрешить. // Душа исполнена влиянья таинственных метаморфоз / В ней стало музыкой дыханье, / А голос – ароматом роз» [Бодлер 1999: 107-108] (перевод Эллиса).

Одновременно с этим вдохновенным, поэтическим образом женщины Зюскинд показывает через ольфакторное восприятие Гренуя образ **человека** вообще, образ среднего жителя Парижа, который пахнет «пошло и убого» («nichtssagend oder miserabel» [Süskind 1985: 54], «بلا نكهة أو مقرزة يابسة» [زوسكيند 1997:52]). Этот образ лишен чего-либо поэтического, он натуралистичен и вызывает отвращение. Через нос Гренуй формирует представление о homo sapiens. Это, с его точки зрения, лишенное каких-либо достоинств существо, способное вызвать все отрицательные эмоции вплоть до омерзения. Именно через обонятельные впечатления Гренуй приходит к мизантропическим взглядам. При этом Гренуй различает людей по возрастному и гендерному признаку:

<p>«Дети пахли безвкусно, от мужчин несло мочой, острым потом и сыром, а от женщин – прогорклым салом и гнилой рыбой» [Зюскинд 2007: 55]</p>	<p>«Kinder rochen fad, Männer urinös, nach scharfem Schweiß und Käse, Frauen nach ranzigem Fett und verderbendem Fisch. Durchaus uninteressant, abstoßend rochen die Menschen...» [Süskind 1985: 54]</p>	<p>«روائح الأطفال تكون غير محددة، وروائح الرجال بولية ممزجة برائحة التعرق اللاذعة والجبين، والنساء تفوح منهن رائحة الزنخ والسمك الفاسد. روائح البشر بصورة عامة كانت مملة ومنفرة» [1997:52] زوسكيند</p>
--	--	--

Следующим этапом развития ольфакторных навыков Гренуя является его работа в парфюмерной лавке Джузеппе Бальдини. Гренуй к этому времени уже научился систематизировать запахи, создавать «каталог», «иерархию» запахов. Автор метафорически называет эту систему «крепостью великолепнейших композиций ароматов» [Зюскинд 2007: 59] («innere Festung der herrlichsten Duftkompositionen» [Süskind 1985: 58], «قلعة الروائح» [1997:56] زوسكيند). В арабском языке используемая здесь лексема «قلعة» означает одновременно «замок» и «крепость». Контрастом тому миру, который создал Гренуй, благодаря своему ольфакторному гению, является описание парфюмерной лавки Бальдини, насчитывающей «тысячи... изысканнейших ароматов и косметических средств» [Там же: 61]. Приводится развернутый каталог ароматов, собранных в парфюмерной лавке Бальдини. Он беспрецедентно широк по сравнению с перечнем ароматов из предыдущих сцен романа. Однако, завершая это ольфакторный каталог, автор-повествователь резюмирует, что в лавке Бальдини «царил неопикуемый хаос запахов» [Там же: 63]. Таким образом, мастерству Гренуя противопоставляется недостаток способностей Бальдини, который считается признанным парфюмером, но на деле не разбирается в запахах, не умеет их упорядочить, разложить по видам. Следовательно, он обладает

достаточными навыками и для того, чтобы разложить на составные части духи «Амур и Психея» своего конкурента Пелисье. Когда Гренуй появляется в доме Бальдини, он, не зная «формулы», не только в точности воспроизвел аромат духов Пелисье, но и создал ее новую, усовершенствованную версию, которая была «как симфония по сравнению с одиноким пикианьем скрипки» [Там же: 111]. Это очень важная сцена романа, в которой Гренуй не только продемонстрировал свои ольфакторные способности, но и даже вышел за пределы парфюмерии. Он приблизился к своеобразной ольфакторной магии, заключающейся в способности воздействовать на людей и даже получать власть над ними. Речь идет не просто об ольфакторном описании, а о «симфонии» сенсорных образов (зрительных, слуховых, обонятельных и осязательных), которые соединяются друг с другом и создают новый воображаемый мир:

«Он <u>увидел</u> себя	«Er <u>sah</u> sich als einen	«رأى نفسه شاباً يتبخر مساء
молодым человеком на	jungen Menschen durch	عبر حدائق نابولي، رأى نفسه
прогулке по садам	abendliche Gärten von	في أحضان امرأة ذات شعر
вечернего Неаполя; он	Neapel gehen; er <u>sah</u> sich	أسود مجعد ورأى على إطار
<u>увидел</u> себя лежащим в	in den Armen einer Frau	النافذة خيال غصن محمل
объятых чернокудрой	mit schwarzen Locken	بالزهور تداعبه نسمة ليلية، <u>سمع</u>
женщины, <u>увидел</u>	liegen und <u>sah</u> die	أسراب الطيور تغني ومن حانة
силуэт букета роз на	Silhouette eines Strauchs	بحرية بعيدة وصلته الموسيقى،
подоконнике под	von Rosen auf dem	<u>سمع</u> همساً رقيقاً في أذنه وبوحاً
порывами ночного	Fenstersims, über das ein	بالحب، <u>وشعر</u> الآن بشعر رأسه
ветра; он <u>слышал</u> пение	Nachtwind ging; er <u>hörte</u>	يقف من البهجة»
вспугнутых птиц и	versprengte Vögel singen	[103: 1997 زوسكينд]
далекую музыку из	und von Ferne die Musik	
портовой таверны; он	aus einer Hafenschenke;	
<u>услышал</u> совсем	er <u>hörte</u> Flüsterndes ganz	
близко, над ухом,	dicht am Ohr, er <u>hörte</u>	
шепот: «Я люблю тебя»	ein Ich lieb dich und	

– и <u>почувствовал</u> , как	<u>spürte</u> , wie sich ihm vor
от наслаждения волосы	Wonne die Haare
встали дыбом...»	sträubte...»
[Зюскинд 2007: 110-111]	[Süskind 1985: 111]

Это сенсорное описание имеет внутреннюю структуру, в которой основным организующим средством является глагол. В оригинальном тексте это последовательность 3 – 3 – 1 (три глагола, обозначающих зрение («er sah»), три – слух («er hörte»), а последний глагол («er spürte») имеет отношение к осязательному впечатлению. В русском переводе имеет место немного отличающаяся схема 3 – 2 – 1 («увидел» – «услышал» – «почувствовал»), вызванная сращением двух слуховых образов (ср. подстрочный перевод с немецкого: «...он услышал шепот близко к уху и услышал: «Я люблю тебя»»).

Во второй части Гренуй живет в пещере на юге Франции: образ-символ пещеры свидетельствует о близости героя загробному миру, о его посвящении в тайну. Об обряде инициации мы говорили выше, рассматривая место ольфакторных образов в романе «Парфюмер». Местом семилетнего уединения Гренуя (его символической «смерти») была гора Плон-дю-Канталь (Plomb du Cantal, 1855 м), потухший вулкан, самая высокая гора массива в южной части Франции. Она стала «домом» Гренуя в августе 1756 года. Образ горы имеет архетипическое значение в мировой культуре. В энциклопедии символов гора называется «местом отшельничества, место паломничествам, отказа от мира, местом рождения и смерти, областью света в противоположность долине тьмы» [Энциклопедия. Символы... 2006: 126]. В качестве примера в этой словарной статье приводится образ Ганса Касторпа из романа Томаса Манна «Волшебная гора». Также ярким примером мотива восхождения на гору является образ Заратустры из книги Ницше «Так говорил Заратустра»: «Я странник и скиталей по горам, я не люблю долин и, кажется, я не могу долго сидеть спокойно...» [Ницше 1990: 108]. К тому же

психологическому типу странника относится герой романа «Парфюмер» Зюскинда.

Зюскинд описывает инициацию как лиминальную фазу в биографии Гренуя с помощью синестетической метафоры «обонятельной тишины», или «обонятельного покоя» («geruchliche Ruhe» [Süskind 1985: 154]), («سكون الروائح» [1997: 140]). Эта метафора означает единство слухового и обонятельного ощущения. В русскоязычном переводе это состояние передается следующим предложением: «Здесь был только покой, спокойствие запахов...» [Зюскинд 2007: 154]. Любопытно, что в арабском переводе при характеристике «однородного» запаха тишины, порождаемого «мертвыми камнями», присутствует мимическая метафора, которой нет ни в немецком оригинале, ни в русском переводе: «гримасы каменных выпуклостей» («والتواءات المكشرة»). С помощью этого мимического образа переводчик пытается донести до арабского читателя состояние отвращения к запахам, которое овладело Гренуем в данный момент.

Образы природы на «священном» месте уединения Гренуя отличаются мультисенсорностью, т. е. сочетанием зрительных, слуховых, осязательных и обонятельных ощущений:

«...в конце туннеля	«Am Ende des Tunnels	«ففي نهاية النفق كان المكان
даже днем царила	herrschte selbst tagsüber	مظلمًا حتى في عز النهار, وهادئًا
непроглядная ночь,	stockfinstere Nacht, es	كالموت, والهواء فيه رطب ندي
стояла мертвая тишина,	war totenstill, und die Luft	مالح. ومن فوره شم غرنوي أن
и воздух дышал	atmete eine feuchte,	المكان لم تدخله حياة من قبل.
влажной солоноватой	salzige Kühle. Grenouille	وعندما امتلكه لنفسه غلبته رهبة
прохладой. Гренуй сразу	roch sofort, dassnoch kein	مقدسة»
учуял, что здесь никогда	lebendes Wesen diesen	[1997: 142].
не бывало ни одного	Platz je betreten hatte. Es	
живого существа. Когда	überfiel ihn beinahe ein	
он завладел этим	Gefühl von heiliger	
местом, его охватило	Scheu, als er ihn in Besitz	

чувство, близкое к *nahm*» [Süskind 1985: 156].
священному трепету» [Зюскинд 2007: 156].

Центральную роль здесь играют ольфакторные способности Гренуя: «Grenouille roch sofort...» («ومن فورہ شم غرنوي»), но через запах герой постигает зрительные (темнота), слуховые (тишина) и осязательные образы (влажность и прохлада). Говорится также о том, что воздух был «слоноватым», т. е. он имел вкус. Таким образом, происходит взаимодействие обонятельных и вкусовых ощущений. «Слоноватость» воздуха может вызывать в ольфакторной памяти Гренуя ассоциацию с морем, которое так же, как и место уединения Гренуя на вулкане Плон-дю-Канталь, вызывало в нем особые чувства.

Процесс самопознания Гренуя в момент уединения связан с отождествлением ольфакторного и визуального образа: («А туман этот был, как сказано, запахом... Этот туман был его собственным запахом» [Зюскинд 2007: 170]), («Und der Nebel war, wie gesagt, ein Geruch... Der Nebel war sein eigener Geruch» [Süskind 1985: 170]), («والضباب كما قال, كان رائحة كان الضباب رائحته» [Zoskinds 1997: 154]). Гренуй постигает неисчерпаемость, бездонность собственного «я», и здесь возникают ассоциации человека с морем, как, например, в стихотворении Бодлера «Человек и море». В романе Зюскинда об этой аналогии говорит сознаваемая Гренуем опасность («утонуть в самом себе» [Зюскинд 2007: 170]), («vollständig in sich selbst ertrinkend» [Süskind 1985: 171]), («يغرق في ذاته» [Zoskinds 1997: 155]). Здесь, с одной стороны, возникает аналогия с морским пейзажем из первой части, а с другой стороны, предугадывается развязка романа, заканчивающегося самоубийством Гренуя.

Процесс самопознания Гренуя в период его пребывания в пещере маркируется посредством жанровой метафоры «ольфакторного дневника» («ein olfaktorisches Tagebuch» [Süskind 1985: 174] или «ароматного дневника» («مذكرات عطرية» [Zoskinds 1997: 158]). В переводе Э. Венгеровой читаем: «Одежда была обонятельным дневником последних семи-восьми лет»

[Зюскинд 2007: 173]. Одежда Гренуя постепенно впитывала в себя все те ароматы, с которыми герой романа имел дело на протяжении восьми лет уединения, т. е. одежда может исполнять функцию «дневника», — напоминать даже о незначительных и забытых событиях прошлого.

Ольфакторное воображение Гренуя в период пребывания в пещере тесно связано с мотивами власти. Вторая часть романа выражает особенности такого художественного направления как романтизм. Существует внешний мир, в котором Гренуй является никем, изгоем, самым последним и ничтожным из людей. И существует мир внутренний, в котором он ощущает себя самодержавным государем. Мир запахов – это «внутренняя империя» Гренуя [Зюскинд 2007: 158] («inneres Imperium» [Süskind 1985: 165], «ملكوته الداخلي» [زوسكيند 1997: 144]), «ночная страна... души» («das nächtliche Land... Seele» [Süskind 1985: 169], «أرض روحه الليلية» [زوسكيند 1997: 148]), «крепость», «самодержавное царство» [Зюскинд 2007: 169] («selbstgeschaffenen Reich» [Süskind 1985: 169], «في ملكوت روحه الذي خلقه بنفسه» [زوسكيند 1997: 153]). Т.е. Гренуй осознанно обрывает все связи с действительностью, замыкается в своей «крепости». Для него в этот момент не существует ничего, кроме его царства запахов. В этом царстве он является «монархом».

Особый интерес с точки зрения ольфакторной образности представляет сцена-видение Гренуя, в которой он, лежа в туннеле, воображает себя в некоем дворце во время пиршества. Воображаемые слуги подносят ему бутылки с драгоценными выдержанными винами. Каждая из этих бутылок содержит не питье, а один из тех памятных запахов, которые он сохранил в своей памяти за пройденный жизненный путь. Герой в этот момент живет не настоящим, а прошлым. Заново переживаются все важные для него моменты, и для полной достоверности называются годы, в которые произошли наиболее значимые события (1744 год – воспоминание о запахе дров на дворе мадам Гайар, 1752 – запах природной стихии (моря и леса), 1753 – запах духов).

Эта сцена представляет собой ярчайший пример «зрительно-обонятельной синестезии» [Шнякина 2015] в образной системе романа «Парфюмер». Многообразные обонятельные впечатления, собранные Гренуем за весь предшествующий период жизни, получают здесь определенную цветовую окраску. Доминирующим цветом этой фантастической картины является пурпур («Purpur» (нем.), «الأرجواني» (араб.)). Действие происходит в пурпурном замке, в пурпурной комнате, а сам Гренуй воображает себя лежащим на пурпурной софе:

<p>«И когда наш дорогой Жан-Батист, возвратившись наконец ches soi, ложился в пурпурном салоне на свою уютную софу, ... он хлопал в ладоши и призывал своих слуг, которые были <u>невидимы, неощутимы, неслышны</u> и прежде всего <u>неуловимы на нюх</u>, то есть были полностью воображаемыми слугами, и посылал их в кладовые, дабы из великой <u>библиотеки запахов</u> доставить ему тот или иной том, и приказывал им спуститься в подвал,</p>	<p>«Und als der liebe Jean-Baptiste, endlich heimgekehrt in sein ches soi, im purpurnen Salon auf seinem simplen anheimelnden Sofa lag..., klatschte er in die Hände und rief seine Diener herbei, die unsichtbar, unfühlbar, unhörbar und vor allem unriechbar, also vollständig imaginäre Diener waren, und befahl ihnen, in die Kammern zu gehen und aus der großen <u>Bibliothek der Gerüche</u> diesen oder jenen Band zu besorgen und in den Keller zu steigen und ihm zu trinken zu holen» [Süskind 1985: 164]</p>	<p>«وأخيرا عندما وصل جان باتيست الطيب إلى موطنه، إلى مرقدِه في الصالون الأرجواني واستلقى على الكنبه البسيطة بعد أن خلع أخيرا حذاءه، صفق طالباً خدمه الذين لا يمكن للمرء أن يراهم أو يسمعهم أو يحس بهم أو حتى أن يشمهم، أي خدمه المتخيلين، وأمرهم بالتوجه إلى الحجرات كي يحضروا من مكتبة روائحها كتاب هذا أو تلك الرائحة، وبالهبوط من ثم إلى القبو لإحضار المشروبات» [149: 1997 زوسكيند]</p>
---	---	---

дабы принести ему
питье» [Зюскинд 2007:
163-164]

Сопоставление текста оригинала и переводных версий на русский и арабский языки показывает, что мир запахов Гренуя описываются с помощью метафор: с одной стороны, это «библиотека запахов», а с другой, винный «погреб». Эта сцена примечательна также тем, что Гренуй впервые за всю свою биографию имеет дело с объектом, которого нельзя представить с помощью органов чувств. Это «слуги» в его «замке» (они «невидимы», «неосязаемы», «неслышны», «неуловимы на нюх»). Они созданы воображением Гренуя, т. е. их как бы нет. Но нельзя сказать того же о месте воображаемого действия. Оно получает свою зрительную (цветовую) характеристику. Согласно европейской культурной традиции, восходящей к Древнему Риму, пурпур является символом монархической, императорской власти. Гёте в труде «К теории цвета» писал следующее: «Многое нам рассказывает история о пристрастии правителей к пурпуру. Этот цвет создавал впечатление значительности и великолепия» [цит. по: Месяц 2012: 359]. Поэтому не случайно Гренуй воображал свой внутренний мир «империей».

Впоследствии Гренуй оказывается под покровительством маркиза де ла Тайад-Эспинасса, который поставил перед собой цель вернуть Греную человеческий облик во имя своей псевдонаучной теории «летального флюида». Пользуясь покровительством этого человека, Гренуй создает новые виды духов. Первые просто имитируют человеческий запах, и, понимая, из каких скверных ингредиентов состоит этот аромат, Гренуй проникается еще большим презрением к человечеству. Другие духи Гренуй использовал для того, чтобы вызвать симпатию к себе со стороны широкой аудитории. Духи вызывают эффект зрительно-обонятельной синестезии. Гренуй видит воочию, как сила духов распространяется среди людей. Именно в этот

момент герой начинает понимать, что запах является средством манипуляции людьми:

«...аура его запаха начала мощно <u>излучаться</u> в зал. Он видел, – в самом деле, он видел даже глазами! – как она <u>захватила</u> сначала первые ряды, затем <u>переместилась</u> дальше, к центру зала, и наконец <u>достигла</u> последних рядов и растеклась по галерее... В полосе его аромата люди, сами того не сознавая, изменяли выражение лица, изменяли свое поведение, свои чувства» [Зюскинд 2007: 200]	«...die Aura seines Duftes <u>strahlte</u> ... mächtig von ihm <u>ab</u> . Er sah sie – in der Tat sah er sie sogar mit Augen! – die zuvorderst sitzenden Zuschauer <u>erfassen</u> , sich weiter nach hinten <u>fortpflanzen</u> und endlich die letzten Reihen und die Galerie <u>erreichen</u> ... Im Banne seines Duftes, aber ohne sich dessen bewusst zu sein, wechselten die Menschen ihren Gesichtsausdruck, ihr Gehabe, ihr Gefühl» [Süskind 1985: 203]	«كان قد عطر نفسه به بكمية تناسب مع فضاء القاعة، بحيث تلاأت حالته حالما صعد إلى المنصة لقد رآها -لقد رأى فعلا بعينه حالته وهي تستطع على الصفوف الأولى من المشاهدين ثم على الصفوف التالية لتصل من ثم إلى آخرها. وكل من مسته الهالة كان تغيره واضحا. ولكم طرب قلب غرنوي لذلك. فتحت هيمنة رائحته الخاصة ولكن دون إدراك ذلك بدل الناس تعابير وجوههم وسلوكلهم ومشاعرهم بشكل جلي» [181: 1997 زوسكيند]
--	---	---

Здесь стоит обратить внимание на то, что арабский перевод глагола «(аура) сияла / сверкала» («تلاأت») не соответствует значению слова «излучаться» («abstrahlen»), соответствующее научному термину «излучение». По-арабски это значение обычно передается лексемой «إشعاع», что означает «радиация».

Особенностью данного отрывка является то, что здесь демонстрируется воздействие на людей «ауры» духов, созданных Гренуем. Это воздействие описывается с помощью глагольных средств («начала излучаться»,

«захватила», «переместилась», «достигла»). Показано, как аромат завладевает определенным пространством. При этом он не рассеивается, как это обычно происходит с ароматами, а равномерно заполняет собой пространство. В этой сцене автор романа впервые раскрывает действие аромата с помощью естественнонаучной метафоры «излучение» («Strahlung» (нем.), «إشعاع» (арабск.)). Эта метафора не имеет никакого отношения к обонянию, и даже вообще выходит за границы сенсорной сферы. Как известно, излучение – это перемещение энергии в пространстве, которое мы не можем наблюдать ни с помощью зрения, ни слуха, ни обоняния, ни осязания, ни вкуса. Т.е. излучение имеет внесенсорный характер. В романе Зюскинда распространение запахов в пространстве часто характеризуется метафорами, близкими по значению к феномену излучения («полосы», «ленты», «волны» запахов). Смежным с понятием излучения является в изучаемом отрывке метафора «ауры» (αυρα – «веяние» (греч.)). Понятие ауры относится не к области научного знания, а к религиозной сфере. Как и излучение, аура тоже связана со светом. Но аура имеет не асенсорный, а экстрасенсорный характер. Ауру могут «видеть» люди, наделенные уникальными способностями, так называемым «шестым чувством».

Пройдя стадии познания явлений окружающего мира и самого себя, герой в третьей части возвращается к людям для того, чтобы реализовать свой дар. Начинается стадия творчества, реализации своего жизненного предназначения. Это призвание Гренуя видел в том, чтобы достигнуть абсолюта в парфюмерном деле. Гренуй приходит в Грас — знаменитую «столицу» парфюмерного искусства, которую учитель героя Джузеппе Бальдини называл «Римом ароматов, обетованной страной парфюмеров» [Зюскинд 2007: 209], («Ein Rom der Düfte sei die Stadt, das gelobte Land der Parfumeure» [Süskind 1985: 211]). В арабском переводе Набиля Аль-Хафара отсутствует использованный в немецком оригинале и в русском переводе прецедентный оборот «земля обетованная», имеющий религиозные коннотации. Вместо этого вводится стилистически нейтральный оборот

«земля, которая существует для парфюмеров» («الأرض الموجودة للمشتغلين بالعمور») [زوسكيند 1997: 191]), но мы считаем, что с целью стилистической адекватности перевода были бы уместны в том же контексте обороты «святая земля», «الأرض المقدسة» или «место паломничества», «مكان الحج».

В третьей части романа Гренуй становится своего рода «живописцем» запаха, для которого материалом являются не визуальные, а ольфакторные образы. Как и во второй части, проявляется действие эффекта «зрительно-обонятельной синестезии». Комбинации запахов, создаваемые Гренуем, воспринимаются обычными людьми, не посвященными в тайну запахов, как визуальные образы. Например, в сцене несостоявшейся казни аромат, созданный Гренуем, люди воспринимают не как обонятельный, а как зрительный образ. Аромат преображает визуальное пространство, заставляя людей чувствовать любовь и обожание по отношению к преступнику.

В случае с рыжеволосой девушкой Гренуй, способный воспринимать мир только через ароматы, «видит» ее образ через обоняние: «Воображением своего обоняния Гренуй видел эту девушку перед собой как на картине» [Зюскинд 2007: 214], («Grenouille sah dieses Mädchen in seiner olfaktorischen Vorstellung wie auf einem Bilde vor sich...» [Süskind 1985: 216]), («دون أدنى شك في» [زوسكيند 1997: 195]). «تصوره الشمي رأى غرنوي هذه الفتاة ماثلة امامه كما في لوحة»

Именно здесь Гренуй переходит от созерцания к практике, поэтому в его ольфакторная картина мира вступает во взаимодействие с осязательными (тактильными) ощущениями. Если обонятельный образ позволяет «видеть» объект на расстоянии (как бы расширяет зрительные возможности человека), то осязательный образ является по своей сути контактным. Невозможно дистанцированное осязание какого-либо объекта. Насильственное действие, вызванное стремлением завладеть объектом (снять с него кожу), толкает Гренуя на путь преступления. Такое соединение ольфакторного и осязательного образа («...den Duft des Mädchens hinter der Mauer wollte er sich wahrhaftig aneignen; ihn wie eine Haut von ihr abziehen und zu seinem eigenen Duft machen» [Süskind 1985: 218]) адекватно передается и в русском («аромат

девушки за стеной он хотел присвоить по-настоящему: снять с нее, как кожу, и сделать своим собственным» [Зюскинд 2007: 216], и в арабском переводе (أما عقب هذه الفتاة الموجودة خلف السور فإنه يريد امتلاكه حقاً, أن ينزعه عنها, كمن يسلمح الجلد, ليلبسه) («بنفسه [197: 1997 زوسكيند]»).

Для создания ольфакторного образа девушки используются эпитеты: например, «роковой аромат» [Зюскинд 2007: 214], в оригинале «den fatalen Duft». В арабском переводе Набиля Аль-Хафара приведено только слово «аромат» («وبدا يتنشق العبق بأنفاس أقصر وأقل خطراً, فتأكد له أن عقب» [195: 1997 زوسكيند]), однако отсутствует соответствующий эпитет «роковой», «фатальный», на наш взгляд, вполне уместный в данном случае («الرائحة الفاتلة»). Другими выразительными средствами, служащими задаче воссоздания ольфакторного образа рыжеволосой женщины, являются в оригинале эпитеты «несравненный, великолепный» («ihr unvergleichlicher, herrlicher Duft» [Süskind 1985: 218]), переданные Набилем Аль-Хафаром как «чудесный» («عبق الرائع»). В русском переводе Э. В. Венгеровой происходит трансформация эпитета («ее несравненным, царственным ароматом» [Зюскинд 2007: 216]), указывающая на связь между совершенством аромата и идеей власти. В такой переводческой трансформации не просто вводится новый запоминающийся эпитет, но даже как бы предугадываются дальнейшие события романа, указывающие на способность человека, завладевшего ароматом, получить власть над людьми.

В период пребывания в Грасе Гренуй возвращается, уже на более высоком профессиональном уровне, к парфюмерному делу, которым он еще начал заниматься в мастерской Бальдини. Используя такие технологии как анфлераж, мацерация и дистилляция, Гренуй ставит эксперименты по извлечению из сначала цветов (жасминов и тубероз), а потом из живых существ их души (эссенции). Другой стороной деятельности Гренуя была консервация полученных им ароматов, преодоление их летучести.

Метафорическим эквивалентом аромата является понятие флюида (от лат. Fluidus – «текучий»), в связи с чем открытия Гренуя в области

парфюмерии вступают в переключку с поисками его покровителя в прошлом Тайад-Эспинасса как сторонника «флюидальной» теории. Примером флюидальной природы «царственного» и «рокового» запаха является образ Лауры Риши:

«То, что еще год назад	«Was noch vor einem Jahr	«فما كان قبل عام واحد
искрилось брызгами и	sich zart versprenkelt und	يفوح كقطرات متناثرة
каплями, теперь струилось	vertröpfelt hatte, war nun	رقيقة توحد الآن في تيار
плавным, слегка	gleichsam legiert zu einem	عبق محسوس يتلألأ بألاف
пастозным потоком	leicht pastosen Duftfluss,	الألوان، محافظاً على كل
аромата, сверкало	der in tausend Farben	لون منها بانسياب لا
тысячью красок, и каждая	schillerte und trotzdem jede	ينقطع»
краска была цельной и	Farbe band und nicht mehr	[2017: 1997زوسكيند]
прочной и уже не	abriss» [Süskind 1985: 241]	
обрывалась» [Зюскинд		
2007: 238]		

Переводчик Э. Венгерова здесь вполне оправданно добавляет ярких живописных красок в текст, по сравнению с оригиналом (например, сравните: «искрилось брызгами и каплями» – «zart versprenkelt und vertröpfelt» («слегка окроплено и обрызгано»)); «струилось... потоком аромата» – «образовало... сплав единого течения аромата» («legiert zu einem... Duftfluss»). Мы видим еще один пример зрительно-обонятельной синестезии, поскольку аромат девушки, метафорически представленный в виде «течения», «потока», здесь как бы переливается («schillerte») многими цветами, образуя целостный зрительный образ.

Сцена несостоявшейся казни Гренуя оборачивается его полным триумфом и одновременно позором для всех жителей Граса, которые под влиянием охвативших их страстей потеряли человеческий облик. Однако триумф Гренуя не приносит ему счастья. Цель, которую преследовал Гренуй, не была достигнута, несмотря на то, что он мастерски сумел завладеть ароматом убитых им двадцати пяти девушек и создать гениальную

композицию из этих запахов. Но обмануть природу было невозможно. Гренуй создал искусственный аромат, который стал его маской («Maske» (нем.), «قناع» (арабск.)), с помощью которой он смог в совершенстве имитировать естественную, природную красоту, и, таким образом, обманывать людей. Но самого себя Гренуй обмануть не мог. Он понимает, что за маской отсутствует лицо («Gesicht» (нем.), «الوجه» (арабск.)). Его экзистенциальным состоянием является переживание себя как «ничто» («nichts» (нем.), «انعدام» (арабск.)), понятое как «тотальное отсутствие запаха», переданное в оригинале с помощью одного слова «Geruchlosigkeit», которое является омонимом. Помимо значения «отсутствие запаха», оно может также обозначать «потеря обоняния». Эта омонимичность исходной немецкой лексемы отсутствует как в русском, так и в арабском переводе:

«...он был замаскирован	«...er war ja maskiert mit	«كان مقتعا بأفضل عطر في
лучшими в мире	dem besten Parfum der	العالم, وتحت هذا القناع لم يكن له
духами, и под этой	Welt, und er trug unter	أي وجهه, لاشيئ سوا انعدام
маской у него не было	dieser Maske kein	رائحته كلياً, وفجأة أحس بالغثيان,
лица, не было ничего,	Gesicht, sondern nichts	فقد شعر بأن الضباب قد عاد
кроме <u>тотального</u>	als seine totale	ليتصاعد. »
<u>отсутствия запаха...»</u>	<u>Geruchlosigkeit»</u>	[273: 1997 زوسكيند]
[Зюскинд 2007: 300]	[Süskind 1985: 306]	

Заключительная четвертая часть представляет собой трагический финал биографии Гренуя, когда он возвращается в Париж, приходит на кладбище и брызгает на себя духи, заставляющие людей растерзать его из-за любви. В основе финальных событий «Парфюмера» лежит синестетическое взаимодействие ольфакторных образов с визуальными. Созданный Гренуем ольфакторный образ толпа бессознательно «переводит» в фантастический зрительный образ света «лучистого огня» [Зюскинд 2007: 311], «wie von strahlendem Feuer» [Süskind 1985: 318-319], «كنار متأججة» [1997: 286, Zoskinds], а сам Гренуй кажется «человеком-ангелом» [Зюскинд 2007: 311], «zu diesem Engelmenschen» [Süskind 1985: 318-319], «الرجل الملاك» [1997: 286, Zoskinds].

Соединение зрительных и ольфакторных образов в финальной сцене романа создает присутствующий еще во второй части эффект излучения, связанный с важнейшим мотивом всего романа «Парфюмер» – мотивом власти над людьми: «...denn es war der Wille selbst, den diese Ebbe unterspülte und in ihre Richtung trieb: hin zu ihm» [Süskind 1985: 319], «...ибо то, что вздымало эту струю, что увлекало их, гнало их по направлению к нему, было волей, волей в чистом виде» [Зюскинд 2007: 312]; «فما كان هذا الجزر يشده ويجذبه» [Зюскинд 1997: 286]. Гренуй обладает знанием, не доступным для других, и это обеспечивает ему возможность управлять толпой. Эффект излучения здесь создается с помощью метафор «струи», «волны», «отлива» (см. оригинал и арабский перевод: («Ein rabiater Sog... eine reiÙende Ebbe» [Süskind 1985: 319]), («бешеная струя... разрывающий отлив» [Зюскинд 2007: 312]), («قوة امتصاص متوحشة أو جزر هادر» [Зюскинд 1997: 286]), («дикая сила поглощения, или мощная волна»). В русском переводе появляется дополнительный семантический оттенок («От него исходила бешеная кильватерная струя...» [Зюскинд 2007: 312]). Речь идет о струе-волне, которая остается позади корабля вследствие его движения. Следовательно, в переводе Э. В. Венгеровой мы наблюдаем скрытую метафору уподобления Гренуя кораблю, который оставляет след при своем движении, что образует отклонение от образной системы первоисточника.

Исходя из приведенных примеров, мы можем заключить, что проанализированные переводы романа на русский и арабский языки с достаточной степенью эквивалентности отражают специфику ольфакторной образности романа немецкого писателя, а также их взаимосвязи с другими сенсорными образами (прежде всего визуальными и слуховыми). Вместе с тем имеет место трансформация исходного текста в обоих переводных текстах. Эта трансформация обусловлена культурно-специфическими факторами, связанными с языком перевода.

Выводы

1. Ольфакторная поэтика художественного текста – это интенсивно развивающаяся в последнее время сфера литературоведческого исследования, которая имеет интердисциплинарные горизонты, коррелируя с эволюцией философских, антропологических, психологических, культурологических и аксиологических представлений о запахе. Проблема ольфакторности долгое время находилась на периферии научных интересов и только в XX веке ученые осознали, что обонятельные впечатления оказывают подсознательное влияние на межличностную коммуникацию, на отношения между человеком и природой, а также на формирование эстетических представлений человека о мире. В связи с этим должна быть оценена и осмыслена роль ольфакторных образов в эстетике и поэтике художественного текста.

В литературоведческих трудах проводится дифференциация между ролью природных и искусственных запахов в образности художественного текста. Осмысливается влияние обонятельных образов на психологическое состояние героя (или героини) художественного текста: запахи могут вызывать восторг, эйфорию или, наоборот, вгонять в депрессию. Запахи могут быть знакомыми и, следовательно, они создают у героя ощущение привычного хода событий. Или наоборот, обонятельные представления удивляют своей необычностью, странностью и беспрецедентностью, и в этом случае они вызывают не до конца понятные предчувствия чего-то нового.

История изучения ольфакторной поэтики прослеживается на примере произведений русской литературы (Григорович, Достоевский, Шолохов, Анненский, Бунин, Есенин) и литератур народов мира (Ашик Умер, Флобер, Бодлер, Павич, Зюскинд). Исходя из проведенного обзора, нами сделан вывод, что ольфакторная аксиология, т.е. дифференциация «хороших» и «дурных» запахов, детерминирована культурными нормами разных народов и стран Востока и Запада. Поэтика ольфакторных образов в художественных

текстах должна рассматриваться во взаимосвязи с национальным своеобразием литератур.

2. Художественная картина мира романа «Парфюмер» Зюскинда основывается на полисенсорной модели восприятия при доминировании ольфакторного начала над другими органами чувств. Благодаря ольфакторности у читателя формируется представление о гениальности Гренуя, а в сознании других персонажей романа «маленький человек» Гренуй вырастает до размеров сверхчеловека. Он становится харизматической и демонической личностью. Второе место по значимости в анализируемом романе занимают визуальные образы. Вводя мотив соперничества Гренуя и Антуана Риши, Зюскинд моделирует экспериментальную ситуацию борьбы между зрением и обонянием, причем, по сюжету романа, обонятельное восприятие «одерживает победу» над зрительным. Аудиальные образы, по мнению Зюскинда, находятся в комплементарных отношениях с ольфакторными образами, но мир звуков по богатству и многообразию не может соревноваться с «азбукой ароматов». Вкусовые и осязательные впечатления играют наименьшую роль в сенсорной картине мира романа «Парфюмер». Становление личности Гренуя, соотносимое с жанровыми канонами «романа воспитания», «романа испытания» (по М.М. Бахтину) и романа инициации, происходит в результате совершенствования ольфакторных навыков Гренуя, включающего в себя четыре стадии «основного мифа» («обособление», «лиминальная фаза», «партнерство», «преображение»).

3. Ольфакторность романа Зюскинда «Парфюмер» проявляется в образной системе и соответствующих лексических средствах художественного текста. Феномен ольфакторности неразрывно связан с индивидуальной эволюцией Гренуя, последовательно проходящего стадии познания мира, самопознания, творчества и трагической гибели. В целом, эти смыслы получают точное выражение (на уровне лексики и семантики) как в русском (Э.В. Венгерова), так и в арабском (Набиль Аль-Хафар) переводе

романа. Исходный немецкоязычный текст и переводные (арабо- и русскоязычный) доносят до читателя главное: мировосприятие героя романа соответствует принципу обонятельно-зрительной синестезии, при котором в романе доминирует ольфакторное начало, хотя определенное место в мироустройстве романа занимают визуальные образы, и далее по нисходящей – слуховые, осязательные и вкусовые впечатления. Зюскинд показывает, что Гренуй воспринимает весь окружающий мир в цепочке «неодушевленные предметы» – «природные стихи» – «растения» (в том числе «цветы») – «животные» – «человек» с помощью обонятельных впечатлений. Мышление и воображение Гренуя является ольфакторно «окрашенным», о чем свидетельствует, например, образ пурпурного «дворца» ароматов, который является плодом фантазии Гренуя и становится визуальным символом желания героя получить власть над человечеством. «Азбука ароматов» Гренуя является непостижимым для других персонажей, поэтому она ими декодируется при посредничестве визуальных образов. Природу ольфакторности сам автор раскрывает как невидимое явление, описываемое с помощью научной метафоры «излучение» и религиозной метафоры «аура». Таким образом, Зюскинд показывает, что для постижения настоящей сущности запахов нужно быть человеком, посвященным в некое тайное знание.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ОЛЬФАКТОРНЫХ ОБРАЗОВ:
РОМАН П. ЗЮСКИНДА «ПАРФЮМЕР» В СОПОСТАВЛЕНИИ
С ТВОРЧЕСТВОМ ПИСАТЕЛЕЙ АРАБСКОГО МИРА

3.1. Ольфакторная тематика в арабской прозе XX века

Литературы арабского мира заслуживают пристального внимания исследователей, интересующихся проблемой ольфакторности. Ольфакторные образы становятся предметом интереса ученых разных гуманитарных наук – философии, истории культуры, литературоведения, лингвистики. Екатерина Жирицкая, характеризуя рецепцию «ориентальных» запахов в культуре Западной Европы, пишет в статье «Ветер с Востока»: «Азия стала для Европы зеркалом, в котором та пыталась разглядеть собственное лицо» [Ароматы..., т. 2: 478]. Говоря о различии «восточного» и «западного» отношения к запахам, цитируемый автор пишет, что до последнего столетия проблема запахов в западной культуре не пользовалась большим вниманием. В культурах Востока, начиная со средних веков, она, напротив, имела большое значение, потому что там не было традиции противопоставления чувства и разума: «Для чувственного Востока, не привыкшего хладнокровно делить мир на составные части, запах — такой же щедрый божественный дар, как цвет, звук, вкус. Предельно рационалистичный, протестантский Запад боялся плоти. Возможно, сильнее всего это выразалось в отрицании запаха» [Там же: 479]. Лексикон «ориентальных» ароматов в упрощенном восприятии западной культуры Е. Жирицкая описывает следующим образом: «В европейской культуре традиционно присутствуют три противоречащих друг другу образа Востока: как экзотического, таинственного, фантастического мира; как враждебного, агрессивного начала; как источника недоступных, сокровенных знаний. Востока экзотического, Востока враждебного, Востока мудрого» [Там же: 492]. Исследовательница

справедливо пишет, что по отношению к «ориентальной» ольфакторности в западной культуре бытует много стереотипов, как положительных, так и отрицательных. Поэтому необходимо понять, какую роль играют запахи в культурах разных народов мира. В частности, какова ольфакторная картина мира представителей арабской культуры. С этой точки зрения большой интерес представляет изучение категории ольфакторности в литературе арабского мира, в том числе в арабском романе XX века.

В арабской культуре запахи традиционно играют огромную роль. Ведь не случайно именно на Ближнем Востоке зародилась парфюмерия. Вплоть до середины XVI века все парфюмерное сырье ввозилось в Европу из арабских стран. Сегодня по количеству парфюмерных фабрик, например, такое государство как Объединенные Арабские Эмираты превосходит страны Европы, Юго-Восточной Азии и даже Северной Америки. Особенностью арабской культуры является то, что она традиционно предпочитает сильные и шлейфовые запахи. Другой ее немаловажный признак – отсутствие в арабской культуре гендерных стереотипов по отношению к ароматам: мужчины могут пахнуть розами и другими цветами, а женщины благоухать шафраном или деревом.

Великий персидский ученый, философ и врач Ибн Сина (Авиценна) (980-1037) открыл особый метод получения эфирных масел из цветов – дистилляцию. Процесс использования цветка для получения цветочной воды считался арабским методом, и он использовался до 1300 года. Это был метод, подобный тому, который упоминался в романе «Парфюмер», когда Гренуй использовал жир для извлечения аромата из цветка.

Старинной хрестоматийной работой в области парфюмерии является сочинение предшественника Ибн Сины, философа, ученого и врача IX в. н.э. Абу Юсуфа Аль-Кинди «Трактат по химии духов» («رسالة في كيمياء العطر»), в котором описано более ста методов приговления духов. Также пользуется известностью имя арабского алхимика Джабира ибн Хайана (Гебера),

жившего в VIII-IX вв. н.э. Он считается основателем средневековой парфюмерии.

Роль ольфакторной образности в романной прозе арабских стран XX века разносторонне рассматривается в книге-эссе литературоведа и писателя из Туниса Реды аль-Абьяда «Описание запаха на примерах арабских романов» («كتابة الرائحة») (Тунис, издательство «Зайнаб») [الأبيض 2021]. Открывается эта работа цитатой, которая вполне подошла бы в качестве эпиграфа к роману Зюскинда «Парфюмер». Это высказывание Фридриха Ницше из его книги «Сумерки идолов, или Как философствуют молотом» (1887): «И какие тонкие орудия наблюдения имеем мы в наших чувствах! Этот нос, например, о котором еще ни один философ не говорил с уважением и благодарностью, является между тем даже самым деликатным инструментом, находящимся в нашем распоряжении: он может еще констатировать минимальные разности движения, которых не констатирует даже спектроскоп» [Ницше 1990: т. 2, 569].

Ред аль-Абьяд полагает, что в последние столетия литература арабского мира не проявляла внимания к проблеме запахов, в отличие от европейской, и это несмотря на тот общеизвестный факт, что еще в период раннего средневековья арабская культура очень глубоко постигла сущность ароматов. Косвенно это подтверждается наблюдением, сделанным А.Л. Рейснер и А.Н. Ардашниковой, о том, что в персидской литературе периода «поздней классики» (XVI-XVIII вв.) сенсорная картина мира сводится к визуальным, а не к ольфакторным впечатлениям: «В поэтическом репертуаре возрастает доля мотивов, построенных на визуализации образа... Даже мотивы, построенные на слуховых (образах – Я.А.)..., могут трансформироваться с помощью включения в них элементов визуального ряда» [Рейснер, Ардашникова 2021: 9-10].

Однако Ред аль-Абьяд приводит список десяти романов арабских писателей последних десятилетий XX в. – первых десятилетий XXI в., в которых ольфакторная тема по преимуществу обозначена даже в названиях

произведений: «Вот этот запах» (1965) («تلك الرائحة») Саналлаха Ибрагима; «Запах мыла» (1984) («رائحة الصابون») Элиаса Хури, «Запах рая» (1996) («رائحة الجنة») Шуайба Халифи; «Запах женщины» (2000) («رائحة الأنثى») Амина Аль-Зауи, «Обонятельные ловушки» (2003) («فخاخ الرائحة») Юсуфа аль-Мохаймида; «Запах корицы» (2008) («رائحة القرفة») Самар Язбек; «Запах Мари Клэр» (2008) («روائح ماري كلير») Хабиба аль-Сальми; «Запахи города» (2010) («روائح المدينة») Хусейна аль-Вада; «Загоны рабов» (2016) («زرايب العبيد») Наджвы Бин Шатвана; «Запах камфоры» (2018) («رائحة الكافور») Майсалун Фахер.

Несмотря на многообразие ольфакторных названий на арабском книжном рынке, Реда аль-Абьяд приходит к небезосновательному выводу, что ольфакторная лексика в арабской прозе является более бедной, чем словарный запас, предназначенный для описания колористических образов. Существуют лакуны в описании многочисленных разновидностей запахов в естественной и социальной среде. Также исследователь выделяет метафорическую, культурную дифференциацию запахов по шкале оппозиции «восхитительное» – «отвратительное». Во многих произведениях арабской прозы неприятные запахи традиционно олицетворяют нищету, грязь и боль, тогда как запахи мыла, благовоний, корицы, мяты и кофе, которые были источниками приятных запахов, символизировали эйфорию, любовь и чистоту. Т.е. ольфакторные образы традиционно являются признаком расслоения общества, почти так же, как и в европейской культуре.

На развитие арабского романа XX – начала XXI вв. большое влияние оказала европейская проза. Об этом пишет российская исследовательница В.Н. Кирпиченко: «...арабская литература, остававшаяся в течение нескольких веков замкнутой на собственной традиции, не могла развиваться дальше, не овладев художественным опытом, накопленным за это время литературой Запада» [Кирпиченко 1999]. Вместе с тем значительную роль в арабском литературном процессе на новейшем этапе играли автохтонные традиции, т. е. призывы возвращаться к арабским корням.

Автор романа «Вот этот запах» Саналлах Ибрагим – писатель из Египта,

родившийся в 1937 в Каире. Он придерживается левых политических убеждений, разделяет марксистское мировоззрение. С 1971 по 1974 году был на учебе в Советском Союзе (изучал кинематографическое дело). Ибрагим долгое время занимался журналистикой, в связи с чем документальное начало в его произведениях преобладает над художественным. Роман «Вот этот запах» считается творческим дебютом писателя, не просто вызвавшим общественный резонанс, но и приведшим к конфликту с тогдашними властями, в результате которого сама книга попала под запрет. По словам В.Н. Кирпиченко, «...хотя первый роман Ибрагима «Всюду этот запах» – он считается первым образцом египетского нового романа – вышел, искромсанный цензурой, еще в 1966 г. действительность предстала в нем, как видно уже из названия, в самом удручающем свете» [Кирпиченко 2010: 5].

В романе Ибрагима «Вот этот запах» подавляющее большинство ольфакторных впечатлений ассоциируется с арестом и тюремным заключением. В картине мира писателя возникает корреляция вони и разложения общества. Прежде всего, Ибрагим вскрывает такую болезнь современного ему египетского общества как коррупция. Проза писателя изобилует образами окровавленных тел, голода, изнасилований и сексуальных извращений. Тюремная камера в восприятии Саналлаха Ибрагима – это пространство зловония. Писатель большое внимание уделяет психологической памяти героев: даже человека, вышедшего из мест заключения, продолжает преследовать смрад камеры, он никак не может избавиться от тяжелых воспоминаний, связанных с тюрьмой.

Но ольфакторные образы смрада в прозе Ибрагима относятся не только к области художественной сенсорики. По словам писателя, вонь на улицах Каира является «политической метафорой» [цит. по: صنع الله إبراهيم 1986: 61]. Образ сточных вод, ставших настоящим бедствием для улиц столицы Египта, позволяет читателю не только визуально, но и ольфакторно представить бедственное положение дел в стране, вызванное политическим и экономическим кризисом в Египте 1960-х гг. Вывод из этой удручающей

картины является публицистическим. Он имеет форму риторического вопроса-обращения к читателю: «В то время как дерьмо повсюду на наших улицах, а сточные воды затопляют нашу землю, должны ли мы, вдыхая зловоние, жаловаться на свою судьбу?» [صنع الله إبراهيم 1986: 62].

Среди романов XXI века заслуживает отдельного разговора роман писателя из Туниса Хабиба аль-Сальми (1951 г.р.) «Запах Мари Клэр». Этот автор с 1985 года живет в Париже, работая преподавателем арабского языка в одной из школ города. В разные годы (2009, 2012, 2021) его романы «Запах Мари Клэр», «Женщины садов», «Тоска по соседу» были номинированы на арабскую международную литературную премию. Эти романы переводились на английский, французский, немецкий, итальянский языки. Так же, как и в творчестве Тайиба Салиха, которое мы рассмотрим в следующем параграфе, в романах Хабиба аль-Сальми значительную роль играют автобиографические мотивы и проблема межкультурных отношений между арабским Югом и европейским Севером.

Сюжет романа «Запах Мари Клэр» связан с развитием отношений между Махфузом, молодым мужчиной-мигрантом, приехавшим во Францию из Туниса, и юной француженкой Мари Клэр, студенткой по специальности «история», которая постепенно теряет интерес к этому предмету, не имея желания заниматься учительской деятельностью, и хочет устроиться на работу в почту. Хабиб аль-Сальми начинает повествование со сцены завтрака с участием этих двух молодых людей, а затем рассказывает предысторию их отношений. Мы узнаем, что Махфуз уже девять лет живет в Париже. Он успешно занимался наукой, защитив диссертацию, а в настоящее время совмещает работу в отеле и преподавательскую деятельность, не желая возвращаться на родину.

Писатель показывает, что Мари и Махфуза различает практически все – взгляды на любовь, на семью, общество, религию. Мари принимает жизнь такой, какова она есть, и живет согласно собственным желаниям, ни в чем себя не ограничивая, а Махфуз, несмотря на то, что обрел европейский лоск,

чувствует свою зависимость от религиозных и моральных обычаев той страны, откуда он родом.

Название романа указывает на то, какое влияние ольфакторные мотивы оказывают на сексуальные взаимоотношения Мари и Махфуза. Махфуз чувствует раскрепощение тех своих желаний, на которые раньше в его жизни было наложено табу по социальным, культурным и религиозным причинам. Поводом к раскрепощению эротических фантазий Махфуза является... запах подмышек его девушки, что вызывает у Мари смех, граничащий с замешательством («Ты что, свинья? Что тебе нравится в моих подмышках – волосы или запах пота?»). Однако в ходе дальнейшего разговора между партнерами выясняется, что сексуальное возбуждение Махфуза связано с тем, что его обонятельные эротические впечатления вызывают в нем подсознательные воспоминания о родине, детстве и родственных связях. Память о семье проявляется в герое не через психологию (ностальгия по родине), а через физиологию (ольфакторные образы, запах тела): «Когда я утыкаюсь носом в одну из них (подмышек – Я.А.) и вдыхаю исходящий от нее запах, у меня возникает восхитительное ощущение, напоминающее мне о том, что я чувствовал в детстве, когда я обнимал одну грудь из моих драгоценных сестер» [الحبيب السالمي 2008: 7].

В XXI веке также появился «ольфакторный» роман «Запахи города» (2010). Его автором был Хусейн аль-Вад (1948-2018), поэт, прозаик, критик и литературовед родом из Туниса. Он защитил диссертацию в университете Туниса и до своей кончины занимался преподавательской деятельностью в королевском университете в Эр-Рияде. Как историк литературы он занимался классической арабской поэзией.

В романе аль-Вада «Запахи города» рассказывается о реформах, насажденных сверху, которые опустошили не только тунисское общество 1950-60-х гг., но и весь арабский мир, потому что исторические, социальные, экономические и политические процессы в разных странах региона были во многом сходны. Хусейн аль-Вад описывает нам в своем романе запахи

столицы Туниса (города с одноименным названием). Он показывает, как ольфакторный образ столицы североафриканского государства изменили реформы. Из-за космополитических преобразований Тунис утратил свой истинный дух, свои исконные, древние запахи, превратившись в порочный, бездушный город. Его роман дает художественно-публицистическое истолкование такому явлению, широко известному не только в арабском мире, но и за его пределами, как коррупция, которая приводит общество разных стран к стагнации и разрухе. По мнению Хусейна аль Вады, у коррупции есть свой собственный, отвратительный «запах», который ни с чем нельзя спутать: «Жители моего города знали разные странные запахи, но этот был самым странным из всех. Этот запах господствовал над городом, разбрызгивая на их жителей вонь коррупции, такую нахальную, высокомерную, беззаботную, непристойную, жадную вонь, которую невозможно описать ни одной фразой» [حسين الواد 2015: 15].

Автор романа «Запах женщины» (2000) Амин Зауи (1956 г.р.) является писателем и философом из Алжира. Он занимается литературоведческими исследованиями и переводческой деятельностью, пишет на двух языках – арабском и французском. В 2001 рассматриваемый нами роман был издан на французском языке под названием «Женский квартал» («Naras de Femmes»). Лейтмотивом романа является ольфакторный образ женщины, подвергнутой дискриминации. Основной проблемой романа является гендерное неравенство, при котором женщине для того, чтобы не скатиться на социальное дно, необходимо найти мужчину, который мог бы стать ее защитником и спасителем. Роман отразил актуальные социальные и моральные проблемы алжирского общества.

Майсалун Фахер (1964 г.р.) – писательница из Ирака. В подростковый период своей жизни она жила в Москве, где училась в школе, в котором преподавание велось на арабском языке. После окончания школы и университета в 1991 году Фахер переехала из Ирака в Швецию и стала членом национального пен-клуба. С 2002 года она живет в Дохе (Катар), где

занимается кинематографией, снимая документальные фильмы.

Роман «Запах камфоры» (2007) – творческий дебют Майсалун Фахер. В романе рассказывается о смерти, приносящей с собой возможность встречи в загробном мире. Мертвые покидают этот мир, полный мучений, но получают вознаграждение за муки, встречаясь с любимыми. Основная идея этого романа – миротворное начало, которое несет с собой смерть для многих уставших от жизни и измученных персонажей, граждан Ирака. Среди умерших героев – Ахмед, обитатель тюрьмы, жизнь которого сломана, его братья, бунтовщики против несправедливой власти, Азхар – девушка, которую родители продают в рабство, чтобы справиться с нищетой, Азра – вдова, страдающая от все той же нищеты, терпящая унижения своих собственных родителей. Смерть для всех этих героев – это не что иное, как возможность освободиться от житейских страданий.

Камфора (лат. *Camphora*) является одним из сильнодействующих ароматических веществ. В традиционной мусульманской культуре камфора связана с похоронным обрядом, что нашло отражение в шутивном «ориентальном» стихотворении классика русской поэзии Александра Пушкина: «Сладок мускус новобрачным, / Камфора годна гробам...» («От меня вечер Леила...», 1836) [Пушкин 1995: 440]. В «ольфакторном» романе Майсалун Фахер играет решающую роль ритуально-похоронный смысл запаха камфоры, что отражается в следующей цитате: «Всякий раз, когда я вижу гроб, завернутый в иракский флаг, я чувствую, как запах камфоры проникает в мой нос» [ميسلون فاخر 2018: 10]. В романе Майсалун Фахер главной эмоциональной составляющей является скорбь по трагической судьбе жителей ее родины, и эти чувства автора книги получают символическое ольфакторное выражение.

Юсуф аль-Мохаймид (1964 г.р.) родился в столице Саудовской Аравии, в городе Эр-Рияде. Его произведения переводились на разные языки мира, в том числе и на русский. Учился в Англии, а у себя на родине занимался административной и журналистской деятельностью. Является

профессиональным фотографом.

Роман «Обонятельные ловушки» (2003) этого саудовского автора содержит повествование о четырех людях, которые каким-то роковым образом переплетены друг с другом. Первый герой – Тарид, для которого воровство является основным промыслом. Однажды он был разоблачен из-за запаха украденных им верблюдов. В результате племенного суда ему отрезали ухо. Второй герой – Тауфик, суданец, которого похитили в детстве и продали на невольничьем рынке, где его оскостили, прежде чем он стал рабом. У разных хозяев Тауфик работал уборщиком, водителем, а после отмены рабства остался никому не нужным, бездомным нищим. Первые годы жизни третьего персонажа чем-то похожи на детские годы Гренуя, героя романа Зюскинда «Парфюмер». Насер – внебрачный сын, брошенный своей матерью после рождения. Соблазвившись запахом, один водитель изнасиловал мать Насера, и она, опасаясь позора, оставила новорожденного на улице. Младенца почти сожрали кошки, лишив его левого глаза. Первые годы он проводит в приюте, после чего его усыновила знатная дама. Насер переехал в ее дворец, в котором работал водителем Тайфик, другой герой романа. Как непослушного и неуправляемого ребенка Насера изгнали из дворца, и он вернулся в приют. Четвертый персонаж романа – Нахар, товарищ Тарида по воровскому делу. Он попался на краже каравана и был брошен в горы на съедение волкам. Неудачная, трагическая жизнь этих героев отличается друг от друга, но общим является то, что главным «виновником» их бедствий является запах. По стечению обстоятельств они все оказываются запутавшимися в обонятельной «паутине». Запах является главным роковым героем произведения. Подобно пауку, он ловит несчастных жертв в свои сети: «Не тот ли это сочный, благородный, приторный запах, с его длинными, перепутанными, округлыми, похожими на паутину нитями, в которые он ловил этих людей как мух?» [يوسف المحيميد 2003: 23].

Шоайб Халифи (1964 г.р.) – писатель и литературный критик из Марокко. В университете Касабланки он закончил историю искусств и защитил

диссертацию по арабской литературе. Впоследствии занимался преподавательской и научной деятельностью, занимал ряд ответственных должностей. Его перу принадлежат работы, посвященные поэтике и семиотике арабской литературы.

В романе «Запах рая» повествуется о героях, живущих на границе между вымыслом и реальностью. Историческим фоном являются события военной и мирной жизни в Марокко конца XIX – начала XX вв. Лексема «рай» («الجنة») не имеет в произведении никакого религиозно-метафизического значения, она целиком является светской метафорой. Речь идет о некоей желаемой, но призрачной действительности. Действительность все время ускользает от героев, но герои настойчиво пытаются возродить «рай», обманывая себя и окружающих. Другими словами, они «строят воздушные замки», вопреки законам действительности. Главный герой романа Мухаммед аль-Чиди, родом из своей марокканской деревни, стремится переехать во Францию. Он обменивает свою землю на ценное движимое имущество, после смерти отца распродает его имущество и переезжает в город, после чего идет во французскую армию. Во Франции он находит кров в доме гречанки Римы и обманывает ее, говоря, что он из рода пророков и что его назначение, данное ему свыше, – быть победителем. Но когда девушка спрашивает его о том, почему он не изгнал французских колонизаторов, обладая такой властью пророка, юноша отвечает ей, что это произойдет позже, после того как его соотечественники освоят те сложные науки, которыми владеют их поработители. Роман имеет счастливую концовку: Мухаммед женится на гречанке, замороженный ее сексуальным обаянием. Он видит в ней наследницу мифической Древней Греции, которая скрывает в себе разгадку тайн человеческого существования.

Закончим наш обзор арабской прозы чуть более подробным анализом «ольфакторного» романа писательницы из Сирии Самар Язбек. Она родилась в городе Джабле в 1970 году. Изучала арабскую филологию в университете Латакии. В настоящее время живет в Париже, активно занимаясь

общественной деятельностью. Много сил и внимания Самар Язбек отдает борьбе за права и свободы женщин. Творчество сирийской писательницы получило широкое признание. За отдельные книги Язбек была удостоена ряда международных премий.

Лейтмотивом романа Самар Язбек «Запах корицы» (2008) является аромат, считающийся одним из наиболее утонченных и эстетичных. В европейском культурном контексте он связан с ориентальной экзотикой. Однако в тексте рассматриваемого романа корицы запах воспринимается как терпкий аромат, связанный с разоблачением неких компрометирующих тайн. Роман основан на классификации героев с помощью запахов. У каждого человека есть аромат, определяемый его родом деятельности, потребляемой пищей и местом жительства. Мы привыкли считать, что у богатых роскошные запахи, которые исходят от мыла, масел и духов в их ваннах комнатах. Бедные пахнут иначе: это могут быть весьма неприятные запахи, но это может быть и неопределенный запах, о котором нельзя сказать ничего особенного. Но у Самар Язбек несколько неожиданный ольфакторный образ состоятельного человека. Это показано на примере мужа главной героини романа Ханан Анвар (аль-Хашеми), который производит отталкивающее впечатление с точки зрения ольфакторности: «Знаешь ли ты крокодилов? У них обвисшие, тяжелые члены, которые пахнут как мертвечина. Ты видела эту крокодилью морду? Я видела, зато ты не почувствовала его (крокодила – Я.А.) запаха. Это не запах старости, это его запах с первого дня его жизни, таким и остается как у старого крокодила!...» [سمر يزبك 2008: 73].

В арабском мире роман «Запах корицы» обратил на себя внимание как пример эротической литературы, изобилующей «постельными сценами». Самар Язбек интересуется, прежде всего, социологический аспект сексуальных отношений между супругами. Главная проблема в этой литературе заключается не в описании норм и аномалий сексуальной практики, а в соотношении между сексом и свободой личности. Язбек демонстрирует

тяжелую женскую долю на примере судьбы Ханан, главной героини романа, ставшей жертвой мужского деспотизма. Из-за оскорбленной гордости Ханан сближается со своей горничной Алией, которую привел к героине ее отец. Такова форма ее протеста против снобизма и эгоизма мужа.

В отличие от остальных произведений сирийской литературы, роман «Запах корицы» имеет достоинство «фактического» романа, в котором, в отличие от традиционного «ментального» романа [ميسلون فاخر 2021], показана эпическая уникальность жизненной ситуации, не имеющая ничего общего с дидактической литературой, богатой сентенциями и нравочениями. Роман «Запах корицы» – это не просто повествование о дружбе Ханан с ее горничной, это своего рода манифестация женских прав и свобод. Идейное содержание романа выражается на уровне ольфакторной образности: вместо того, чтобы распространять прогорклые запахи, тело героини источает запах свободы. «Тень Алии исчезла, и Ханан, задернув шторы, пробралась в постель и почувствовала запах вчерашних простыней, это был запах корицы» [يزبك 2008: 12].

Самар Язбек рассматривает дружбу главной героини со своей служанкой как очень хрупкий мост между богатыми и бедными. Мир состоятельных людей изображен во всей его жестокости, порочности и цинизме. Бедные находятся во власти богатых людей, и душой, и телом. Запах корицы является в романе ольфакторным символом вседозволенности богачей, которые пытаются низвести бедняков до положения рабов.

С другой стороны, с запахом корицы ассоциируется тепло и уют домашнего очага, которое олицетворяет горничная Алия. Жизнь этой героини связана с борьбой за выживание. До устройства на работу в дом Ханан она занималась тем, что искала себе пропитание в мусорных контейнерах. Свое трудоустройство и связанное с ним начало новой жизни она воспринимает как вид побирательства. Это возможность ухватить «кусочек счастья», пусть даже через постельные отношения с людьми, имеющими деньги и власть. Если Ханан, протестуя против мужского

деспотизма, бросает вызов законам природы, то Алия борется за свое место под солнцем, прибегая к любым средствам. Различие между «хижиной» и «дворцом», которое проступает в жизненном опыте Алии, имеет ольфакторное измерение: «Алия... сделала глубокий вдох и согрелась от запаха старого мусора. Запах дворцов отличался от того, чем она жила много месяцев, и долгое время не покидал ее обоняния, пока пальцы Ханан, пахнувшие чаем с корицей, не стерли с нее все предшествующие запахи» [يزبك 2008:105].

Рассказывая историю эпатажных отношений между госпожой Ханан и ее служанкой Алией, Самар Язбек вводит ольфакторный образ корицы для того, чтобы приоткрыть завесу «альковных» тайн. Спецификой данного романа является особая чуткость к запаху корицы, которую проявляют только женщины. Ольфакторное название романа является ключевой символической деталью, вводящей читателя в историю взаимоотношений между Ханан и ее горничной Алией, которая восстает против своего униженного положения.

Поворотным в сюжете романа является тот момент, когда Алия забывает о социальной дистанции, отделяющую от госпожи, и засыпает на кровати Ханан. В свою очередь, ее госпожа впадает в гнев, застав служанку на этом месте. Тогда Алия решает отомстить Ханан и соблазняет ее мужа, хозяина дома. Служанка ведет двойную игру, обманывая поочередно Ханан и ее мужа, до тех пор, пока Ханан не догадывается о неискренности Алии и не выгоняет ее из дому. Однако после изгнания служанки Ханан начинает сожалеть о содеянном и отправляется на поиски своей бывшей горничной. У Ханан возникает такое ощущение, что с потерей Алии она теряет смысл существования. Собственно весь роман имеет форму воспоминаний об утрате, и этим чувствам сопутствует запах корицы. Для Ханан эти воспоминания о дружбе с Алией является ответом на вопрос, кто есть она сама: «Запах корицы вновь проникает внутрь, погружая в новый приступ грусти» [يزبك 2008: 71].

Роман «Запах корицы» имеет форму объективного повествования, в котором повествующий субъект знает о персонажах больше, чем они сами о себе. Автор-повествователь управляет персонажами, подобными куклам-марионеткам. Центром рассказываемой истории является не Ханан, а ее служанка, не случайно первоначально автор собиралась дать своему роману название «Алия». Однако при доработке «главным героем» стал аромат корицы, который выступает символом некоей скрытой жизни, о которой одни герои романа не имеют ни малейшего представления, а другие ощущают его, не конца понимая, что это такое. Но эту тайную жизнь, воплощенную в запахе корицы, хорошо знает сама автор-повествователь. В романе раскрыты картины частных нравов сирийского общества, о которых мало что знают даже сами сирийцы.

Роман «Запах корицы» – это, вопреки видимости, не легкомысленная «бульварная» литература, а очень глубокое произведение. «Постельные» сцены предназначены не для возбуждения чувственности, а для того, чтобы сфокусировать внимание на тайном и одновременно самом важном в человеческой жизни. Роль запаха корицы, с одной стороны, терпкого, а с другой, очень устойчивого, играет главную роль в идейном содержании романа. Можно сказать, что после прочтения романа Самар Язбек читателя остается сильное ольфакторное «последствие» корицы.

Итак, проведя обзор ряда произведений арабской литературы, мы можем заключить, что в конце XX – начала XXI вв. происходит становление арабского ольфакторного романа. С одной стороны, ольфакторная образность в этих произведениях является ярким выразительным средством, с помощью которого сигнализируются проблемы общественной и частной жизни арабских стран, таких как разгул преступности, коррупция, крайняя нищета, несоблюдение норм гигиены. С другой стороны, ольфакторная образность может быть связана с гедонистическими мотивами. Ольфакторность сопрягается с эротическими сценами, с мотивами тайных желаний, находящихся под запретом в традиционалистском обществе.

3.2. Роль ольфакторных образов в организации коммуникационного пространства романов П. Зюскинда «Парфюмер» и Т. Салиха «Сезон миграции на Север»

В романах Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» («Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders», 1985) и Тайиба Салиха «Сезон миграции на Север» («موسم الهجرة إلى الشمال», 1966) важным художественным концептом является запах не только как составляющая физического мира, но и как культурный феномен, выполняющий коммуникативную, репрезентативную, символическую, эстетическую функции. У каждой культуры существуют свои специфические запахи, которые являются доминантными для носителей этой культуры и выступают в качестве ее знаков.

Сопоставим коммуникативную функцию ольфакторных образов в западноевропейской и арабской литературе на примере романов Патрика Зюскинда «Парфюмер» и Тайиба Салиха «Сезон миграции на Север» в контексте общей проблематики романов, а также типологических и характерологических особенностей двух главных героев романов Жана-Батиста Гренуя и Мустафы Саида.

Если ольфакторные образы в романе Зюскинда изучались достаточно подробно⁴, то в отношении к роману Салиха «Сезон миграции на Север» они не были предметом самостоятельного изучения. Таким образом, сравнительный анализ ольфакторных образов в романах Зюскинда и Салиха проводится впервые.

Роман Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» является самым известным произведением писателя. Зюскинду удалось

⁴ См. обзор критической литературы в параграфе 1.3. настоящей работы.

мастерски изобразить Францию и Париж XVIII в., благодаря чему читатель отчетливо видит улицы и уголки города с его грязью, плесенью и неприятными запахами и будто сам «посещает» убогие помещения, являясь свидетелем и участником конкурентной борьбы в парфюмерной отрасли. Перед нами герой, не чуждый самолюбия, даже тщеславия. Как и многие другие герои европейской романной прозы, он жаждет самоутвердиться в мире людей. Но своеобразно то, что он достигает своих целей посредством запаха, которому никогда до романа Зюскинда не придавалось такого большого значения в литературе.

Слово *das Parfum* дословно переводится как «духи», «аромат», но переводчица выбрала лексему «парфюмер», делая акцент не на самих запахах, а на мастере, умеющем создавать запахи. В такой интерпретации при посредничестве образа парфюмера автор выражает и описывает такие концепты, как «красота», «одиночество», «любовь». На вопрос о несоответствии оригинального и переводного названия романа переводчик Элла Венгерова отвечала в интервью электронному изданию «Openspace», что, не имея возможности дословно перевести название («Парфюм») и отвергая синонимические варианты («Аромат», «Аромат духов», «Духи»), она «с чистым сердцем поставила “Парфюмера” на обложку, так как у главного героя нет запаха» и, следовательно, «нет связи с людьми (ведь своей метафорой Зюскинд имел в виду не парфюм, а связь с людьми)» [Венгерова]. Эта обозначенная переводчицей проблема «связи с людьми» (коммуникации) позволяет сопоставить «Парфюмер» с анализируемым нами произведением суданского писателя.

Роман Тайиба Салиха (1929–2009) «Сезон миграции на Север» переведен на английский в 1969 г. Дэнисом Джонсоном-Дэвисом под названием «The season of migration to the North». Он является одним из наиболее известных текстов литературы арабского мира, в котором достаточно важную роль играют ольфакторные образы. В переводе названия Владимира Шагаля «Сезон паломничества на Север» на русский язык само

название «паломничество» имеет религиозные коннотации, что не соответствует арабскому оригиналу «миграция» («الهجرة»).

Сквозная тема всего творчества Тайиба Салиха – любовь к его родному Судану, несмотря на то, что большую часть жизни он провел в других странах. Он учился в университете города Хартума, потом долгое время жил и работал в Лондоне, что позволяет воспринимать его прозу, в том числе анализируемый роман отчасти как автобиографический. Об этом говорится в монографии «Тайиб Салих: идеология и сила воображения» У. Хассана: «Автобиографический опыт психической, эмоциональной и культурной дислокации связал писатель с беспокойством центрального персонажа вымышленного мира романа» [Hassan 2003: 14]. Потом Тайиб Салих долгое время жил в Катаре, занимая высокий пост министра информации этого государства. Умер писатель в Лондоне. Однако с родиной он никогда не утрачивал эмоциональную, духовную связь. Важную роль здесь играет ольфакторный аспект. Об этом метко пишет Л. Степанов во вступлении к книге переводов произведений Салиха на русский язык: «...со страниц его произведений встает живой Судан, с его неповторимыми ароматами, его природой и людьми» [Степанов 1982].

Единственной работой на русском языке о романе Салиха является психоаналитический анализ романа «Сезон миграции на Север» В.Ю. Виниченко⁵. В традициях психоаналитического литературоведения представлено сравнение биографического автора и героя романа Мустафы Саида. Автор статьи констатирует, что «на протяжении жизни Салих не прерывает связи с Суданом и посещает свою деревню всякий раз, когда приезжает в Судан – практически ежегодно на протяжении всей жизни» [Виниченко 2021: 146], что позволило ему развить «бикультурализм,

⁵ Следует заметить, что психоаналитический подход является одним из трендов изучения этого романа в научном пространстве Запада [см. Adam 2015], наряду с исследованиями постколониального и гендерного дискурса романа Салиха «Сезон миграции на Север», а также пространственной модели романа [см. также Alhawamdeh 2013; Kudsieh 2003; Zeidanin 2016].

являющийся главным условием успешной адаптации иммигранта» [Там же]. О двух героях романа «Сезон миграции на Север» делается вывод, что «Мустафа Саид является отщепенной «плохой частью» автора, в которой Тайиб Салих разместил свои деструктивные бессознательные желания, испытываемые им в период жизни в Лондоне во время написания романа. «Хорошая часть» писателя была размещена во втором главном герое – молодом иммигранте» [Там же: 149]. К сожалению, автор рассматриваемой статьи не затронул проблему сенсорной образности этого романа, в том числе сюжетно-композиционной функции ольфакторных образов, так как это не входило в задачи данного исследования.

Название романа связано с историческими фактами гражданской войны в Южном Судане 1955–1972 гг., в ходе которой происходила массовая миграция южносуданского народа на Север. Однако непосредственно события, происходящие в романе, вызваны другой «миграцией» – переездом отдельных жителей Судана в Англию в целях повышения образования, карьеры и их последующим возвращением домой. Название романа Тайиба Салиха «Сезон миграции на Север» имеет метафорический подтекст: люди сравниваются с птицами, которые возвращаются после «сезона миграции на Север» в теплые края. Странствия героев-мигрантов имеют циклический характер: они покидают родные места с тем, чтобы потом вернуться домой. Герои живут по тем же законам цикличности, что и природа. Поэтому картины природы в романе играют не просто описательную, но и глубоко символическую роль, они показывают зависимость человека от ритма природы.

Главный герой романа Салиха Мустафа Саид – одаренный юноша, родившийся в 1898 г. в Судане. Детство и юность Мустафы приходятся на период колониальной зависимости его родины от Великобритании. Этапы его карьерного роста связаны с Каиром и затем с Лондоном. Он устраивается на работу преподавателем в британский университет, адаптируясь к культурным нормам европейского общества, и там он знакомится, в числе

прочих жительниц Великобритании, со своей будущей женой Джейн Моррис, которая выходит из его повиновения и даже, наоборот, сам Мустафа чувствует, что он оказывается под ее влиянием. Таким образом, его любовь к Джейн становится «роковой» любовью. Очевидным сходством сюжетов двух анализируемых романов («Парфюмер» и «Сезон миграции на Север») является то, что герой, пытаясь утвердиться в мире людей и вызвать их восхищение, становится на путь серийного убийства женщин. После убийства Мустафой своей жены Джейн и странных самоубийств некоторых женщин, вступивших в сексуальный контакт с Мустафой Саидом (например, Изабелла Сеймур, Энн Хименд), и убийства Мустафой своей жены Джейн, его карьера потерпела крах, а сам он оказался на скамье подсудимых. Здесь проявляется сходство со сценой несостоявшейся казни Гренуя в романе «Парфюмер», т. к. многие свидетели на суде становились на сторону Мустафы Саида, испытывая к нему симпатию (в том числе отец одной из жертв Саида и бывший муж), что привело к смягчению приговора. Правда, в романе «Сезон миграции на Север» все происходит согласно строго установленным правилам и нет малейшего намека на безумство, подобное тому, которое охватывает толпу жителей Граса под влиянием аромата, который изобрел Гренуй. Ольфакторные впечатления имеют значение только в эротических отношениях Мустафы с женщинами, как средство соблазна. В романе Зюскинда аромат является главным способом установить власть над людьми. В «Сезоне миграции на Север» Мустафа Саид завоевывает симпатию окружающих совокупностью факторов, в том числе его интеллектуальными способностями, яркой внешностью. Вероятно, какое-то значение имеет и репутация Мустафы Саида как выходца из бывшей колонии Великобритании, по отношению к которой англичане испытывают чувство вины за порабощение в прошлом.

Вернувшись на родину, в одну из деревень, после семи лет тюрьмы, Мустафа Саид женится на местной девушке Хасане. В отличие от британских женщин, к Хасане он относится с искренней любовью. Но, несмотря на

семейную идиллию, Саид не чувствует себя на своем месте ни в семье, ни в обществе, что довело его до самоубийства.

В романах «Парфюмер» и «Сезон миграции на Север» проявляется очевидное сходство на мотивном уровне художественного произведения. Роман суданского писателя Тайиба Салиха, как и роман Зюскинда, можно назвать «историей одного убийцы». Это сходство проявляется в мотивах преступления, более того, серийного убийства. Своеобразно то, что жертвами преступления были женщины, что позволяет сравнить оба произведения также с классическими реалистическими романами XIX века – «Красное и черное» Стендаля и «Преступление и наказание» Достоевского, где герои в разных обстоятельствах и по разным причинам совершают покушение на женщин. Причем в романе Достоевского происходит убийство старухи, а в романе Стендаля жертва остается в живых. Сравнивая романы Стендаля и Достоевского, Г.М. Фридендер приходит к справедливому выводу: «Тема преступления, ... измена (героя – Я.А.)... своему предназначению, отказ... от своего реального человеческого «я» в пользу стремления осуществить себя и занять соответствующее его интеллекту положение в обществе, его «бунт» и его поражение... – становится для обоих писателей ключом для анализа психологии своих главных героев и наиболее характерных для их эпохи идей своего времени» [Фридендер 1995: 277]. В обоих рассматриваемых романах присутствуют не только мотивы преступления, но и наказания, суда над героем. Сцены суда есть и в рассматриваемых нами романах Зюскинда «Парфюмер» и Салиха «Сезон миграции на Север». Таким образом, выделенную нами группу романов («Красное и черное», «Преступление и наказание», «Сезон миграции на Север», «Парфюмер») объединяют мотивы преступления и наказания. В произведениях Салиха и Зюскинда выделяются мотивы серийного преступления. Кроме того, в обоих рассматриваемых нами романах присутствуют мотивы самоубийства главных героев, чего нет ни у Стендаля, ни у Достоевского.

Героям «Парфюмера» и «Сезона миграции на Север» не чужды

наполеоновские амбиции, свойственные Жюльену Сорелю в романе Стендаля и Родиону Раскольникову в романе Достоевского. Характеры обоих героев – Мустафы Саида и Жана-Батиста Гренуя – отражены в этимологии их имен и фамилий, которая свидетельствует или о высоком призвании героя, или, наоборот, о его низменной начале. Вопрос, который задает Раскольников, «Тварь ли я дрожащая или право имею?» соотносится с образом героя «Парфюмера», который рожден «тварью дрожащей» и «вошью». Он низкого социального происхождения и незаметный, что делает его самым ничтожным из людей. С происхождением Гренуя связано значение фамилии героя (фр. *grenouille* – лягушка). По утверждению С. Н. Чумакова, «в фольклоре лягушка олицетворяет связь с внешним миром». «Тварная символика, связанная в романе с Гренуем, – уточняет исследователь, – представлена также мухами, червями, клещами, бактериями, летучими мышами, ящерицами, саламандрами, раками, гадюками и мертвыми птицами...» [Чумаков: 84]. «Зоологическая» фамилия героя образует пародийный контраст с двойным именем героя, имеющим сакральное значение: Жан Батист – Иоанн Креститель.

Важным фактором противопоставления романов «Парфюмер» и «Сезон миграции на Север» являются анималистические образы. В романе Зюскинда это насекомые и земноводные, а в «Сезоне миграции на Север» главной является скрытое сравнение людей с птицами. Птицы, с одной стороны, ведут страннический образ жизни. Но, с другой, птицы возвращаются домой, в теплые края. С этим связаны оппозиции тепло – холод, Юг – Север, с которых начинается роман. В поэзии европейского романтизма образ птицы традиционно связан с мотивом свободы. Справедливым является следующее суждение: «Использование образа птицы как эмблемы отвечало сентиментальным и предромантическим установкам, способствовало раскрытию внутреннего мира человеческой личности, а также обнаружению в человеческой жизни таинственной, иррациональной стихии» [Азбукина 2006: 203].

Традиции романтизма проявляются и в романе «Парфюмер», и в романе «Сезон миграции на Север». Главным признаком романтизма является необычность героя, его яркий индивидуализм, соответствующий принципу романтического двоемирия. Одиноким герой противопоставлен всем остальным. В «Парфюмере» Зюскинда это сказывается в богатом воображении Гренуя, которое раскрывается при созерцании картин природы. Гренуй чувствует себя властелином «империи» ароматов [Зюскинд 2007: 158], что позволяет читателю сравнить этого скромного героя с Наполеоном. Но Гренуй чувствует себя изгоем в мире людей.

В романе Тайиба Салиха два героя. Один из них является рассказчиком, близким автору. По происхождению он принадлежит арабскому миру, но он прошел адаптацию в европейской (английской) культуре. Однако его подлинным домом является мир родной суданской деревни. Другой герой, Мустафа Саид, оказывается «чужим» и в английском, и своем родном суданском пространстве. В отличие от рассказчика, он не является жителем деревни, и его прошлое окружено тайной. Мустафу Саида можно назвать «бездомным» героем. В этой индивидуалистической отчужденности героя от общества проявляются признаки не только романтизма XIX века, но и экзистенциализма XX века. Отношения между рассказчиком и Мустафой Сайдом являются неоднозначными. С одной стороны, рассказчик понимает, что он совершенно не похож на Мустафу: «А я? Кто я такой? Тоже иллюзия? Нет, нет... тысячу раз нет. Я плоть от плоти этой деревни, я здесь вырос» [Салих 1982]. Но с другой стороны, исповедь Мустафы Саида заставляет рассказчика задуматься о том, нет ли в нем чего-то общего с Мустафой: «Помимо моей воли, Мустафа Саид стал частицей моего мира, моего бытия, занозой в моем сознании, призраком, неуступно следующим за мной...» [Салих 1982].

Гениальность Мустафы Саида Османа (фамилия героя называется только один раз во всем романе), его исключительность, необыкновенные задатки, косвенно выражаются в имени и фамилии героя («Мустафа»

(«مصطفى») с арабского означает «избранник», «Саид» («سعيد») – «счастливый»). Фамилия Осман делает героя однофамильцем турецких султанов. Герой романа Мустафа Саид является тезкой знаменитого османского полководца Саида Мустафы-паши, который, несмотря на то, что назывался «счастливым избранником», в 1799 году проиграл сражение при Абукире Наполеону. Однако Мустафа Саид, герой романа Тайиба Салиха, считает себя не проигравшим, а победителем. Он стремится к реваншу в борьбе с европейцами для того, чтобы отомстить им за все обиды, связанные с колониальным прошлым. Но, в отличие от исторического персонажа, он реализует себя не в военной карьере, а в интеллектуальной деятельности. Мотивы гениальности главного героя выявляются посредством его прямой самооценки: «...почти сразу выяснилось, что у меня удивительная память. Стоило мне прочесть книгу, и она словно отпечатывалась у меня в мозгу. Арифметика давалась мне очень легко, и вскоре любая задача была мне нипочем. Писать я научился за две недели» [Салих 1982]. С самого начала романа Мустафа Саид проявляет себя как деловой человек, помогающий жителям деревни наладить кооперативную деятельность. Но, к удивлению рассказчика, он проявляет себя как разносторонний человек, хорошо знающий английскую поэзию. Мустафа Саид оставляет после себя память как о человеке, способном, с одной стороны, добиться многого в своей жизни, а с другой, оказывающем сильное влияние на других людей. На протяжении романа разные герои его называют «дон жуаном» («دون جوان»), «демоном-искусителем» («الشيطان المغربي»), героем-завоевателем. В разговоре с Изабеллой Сеймур – с одной из соблазненных Саидом женщин, герой создает своеобразную легенду о своем дальнем предке – воине Тарике ибн Зияде, средневековом арабском полководце, захватившем Испанию. Обладая богатой фантазией, он внушает Изабелле, что Мустафа Саид и Изабелла являются дальними родственниками, ведущими свое происхождение от Тарика ибн Зияда, потомки которого делаются на африканскую и европейскую «ветвь» родословного древа. В свою очередь, один из

второстепенных героев романа – Мансур – выражает представления о Мустафе Саиде как о герое-завоевателе: «Мустафа Саид говорил им [европейцам]: "Я явился к вам как завоеватель, как победитель"» [Салих 1982]. Мустафе Саиду свойственны честолюбие, желание славы. Как и у Гренуя Зюскинда, у него есть «наполеоновские» амбиции.

Ярким совпадением в характеристике образов Гренуя и Мустафы Саида является тот восторг, которые оба героя испытывают перед морским пейзажем. Это однозначно указывает на то, что и Гренуй, и Мустафа Саид имеют отношение к романтическому типу героя, которого всегда привлекают величественные картины моря. Только у Гренуя это не подкрепленная его реальным опытом игра воображения, основанная на способности почувствовать море с помощью запахов (Гренуй никогда в своей жизни так никогда и не увидел моря). Мустафа Саид морским путем приехал из Каира в Лондон и обратно. Сравним вымышленный морской пейзаж в романе «Парфюмер»: «...он обычно представлял, что сидит на корабле высоко наверху..., и летит куда-то вдаль по бесконечному запаху моря, который даже и не запах вовсе, а дыхание, выдох, конец всех запахов, и от удовольствия он словно растворяется в этом дыхании» [Зюскинд 2007: 48]; воспоминания Мустафы Саида о первом моменте, когда он увидел море: «Я полюбил море. Его беспредельность дарила мне радость, я упивался моим космическим одиночеством среди манящих миражей морского простора. Водная пустыня, нескончаемо простиравшаяся впереди, звала и звала меня все дальше...» [Салих 1982]. Общее настроение этих отрывков весьма сходно, однако в образе моря глазами Мустафы Саида вместо ольфакторной доминанты главную роль играет пространство, которое воспринимается с помощью зрения (различается «близкое» и «далекое», «конечное» и «бесконечное»). Визуальные образы моря являются более традиционными для европейской культуры, чем ольфакторные, хотя свежий морской воздух так же ассоциируется со свободой, как и морские просторы. Еще одним отличием «Парфюмера» от «Сезона миграции на Север» является то, что Гренуй

мечтает «раствориться» в «запахе» моря, тогда как Мустафа Саид воспринимает море как возможность путешествовать и увидеть чужие края. Он является искателем приключений, для которого цель – заморская «царевна», поэтому он немного похож на героя арабской сказки Синдбада-морехода.

Однако, помимо сказочно-романтических контекстов, образ главного героя романа «Сезон миграции на Север» Мустафы Саида отражает особенности героя постколониального романа. Роман Салиха можно поставить в контекст концепции изгнания Эдварда Саида. По словам этого известного культуролога палестинского происхождения, изгнание как одна из доминирующих тенденций истории XX в., порождает психологию людей, обреченных на «насильственное и необратимое отсечение от родных мест, человеческого «я» – от его подлинного «дома» [Саид]. Тезис Э. Саида о «сиротстве» изгнанников распространим на героев романов Зюскинда и Салиха – Гренуя и Мустафу Саида, поскольку в их «бездомности» проявляется основная черта их самосознания. Ссылаясь на Дьердя Лукача, Э. Саид проводит связь между феноменом изгнанничества и жанровой теорией романа, поскольку роман «является единственным жанром, способным выразить "трансцендентальную бездомность": «...странствующий... герой, представитель третьего сословия, стремится построить новый мир, который был бы отчасти похож на безвозвратно покинутый мир старый» [Саид]. В романе Зюскинда «трансцендентальная бездомность» Гренуя заключается в несходстве героя с другими людьми, вызванном отсутствием у него запаха. В романе Салиха феномен «бездомности» передает психологию одного из двух героев произведения (Мустафа Саид), в то время как для рассказчика чувство дома является важным фактором его психологической и экзистенциальной устойчивости. В тесной связи с концепцией Саида следует рассматривать взгляд на роман У. Хассана [Hassan 2003], который справедливо полагает, что Мустафа Саид разорвал связи и с родиной и с Западом и оказался человеком ниоткуда, он потерял свои корни.

В обоих анализируемых романах присутствует тема неравенства и связанного с ней ресентимента, согласно которому у отдельных индивидов и общественных групп, находящихся под социальным, национальным или расовым гнетом, формируется особая мораль, основанная на враждебном отношении к угнетателям и на жажде возмездия. М. Шелер определяет ресентимент как «самоотравление души» [Шелер 1999: 13]. «Важнейший исходный пункт в образовании мести – импульс мести» [Там же: 14], – пишет философ. «Почва, на которой прорастает ресентимент, – это прежде всего, те, кто служит, находится под чьим-то господством...» [Там же: 18]. В романе Зюскинда это чувство униженного положения Гренуя имеет социальный характер, что связано с происхождением героя «Парфюмера». В постколониальном романе Салиха «Сезон миграции на Север» – это неравенство между бывшими колонией и метрополией. Согласно идейной концепции этого романа, колониальное наследие метафорически приравнивается к акту «изнасилования», и с этим связана ответная реакция Мустафы Саида, главного героя романа Салиха. Своими жестокими завоеваниями женщин он хочет ввергнуть Европу в то же состояние деградации, которое она навлекла на его народ.

Несправедливость мироустройства и связанная с этим этика ресентимента доводят обоих героев до самоубийства. Последнее действие Гренуя (опрыскивание всего себя содержимым из флакона) было фактически самоубийством, что схоже с Мустафой. Мустафа вернулся в свою страну как побежденный человек, который потерял себя, свою культуру, свою идентичность, разочаровавшись в своем призвании. Поэтому от отчаяния он заканчивает жизнь самоубийством.

В романе «Парфюмер» ольфакторные образы играют главную роль, а все прочие сенсорные образы (зрительные, слуховые, осязательные, вкусовые) – вспомогательную. В «Сезоне миграции на Север» художественный мир является мультисенсорным, без явного преимущества какого-то одного из пяти видов ощущений. В романе Тайиба Салиха «Сезон

миграции на Север» ольфакторные образы играют не приоритетную, но существенную роль. В романах Зюскинда и Салиха ольфакторные образы выполняют коммуникативную функцию – они являются частью стратегии героя, направленной на его самоутверждение в обществе и на достижение власти. Главный герой романа «Парфюмер» Гренуй, несмотря на выдающиеся способности, страдает от отсутствия признания своей гениальности со стороны общества. С момента рождения его жизнь никто не ценит, даже сама мать. Здесь Гренуй напоминает Мустафу Саида, который рос сиротой и для которого тоже была незнакома материнская нежность. С самого младенчества Гренуй вызывает у окружающих только отвращение и страх, ни в ком не встречая дружеского сочувствия. Тем не менее подсознательно он жаждет любви, заботы и признания, и для того чтобы этого добиться, создает некий аромат, способный, по мнению Гренуя, заставить людей полюбить его. Для целеустремленного Гренуя не является препятствием даже путь преступления – убийство двадцати пяти молодых девушек.

В романах Зюскинда и Салиха феномен ольфакторности неотделим от темы женщин, женственности в литературе. Гренуй открывает для себя очарование женского запаха благодаря тому, что он учуял аромат анонимной девушки с улицы Кале, ставшей его первой жертвой. Для Мустафы Саида очарование женственности связано с женой школьного инспектора в Каине миссис Робинсон, относившейся к юному герою с материнской теплотой. В этом первом испытании героя женскими чарами важную роль играют ольфакторное и осязательное впечатления: «Аромат, исходивший от этой незнакомой женщины, меня пьянил, от ее прикосновения у меня кружилась голова» [Салих]. Сенсорная впечатлительность Мустафы Саида очень сильна, она превосходит средние человеческие способности чувствовать запахи. Но если Гренуй, как профессиональный парфюмер, сохранял бесстрастность, то для Мустафы Саида ольфакторность связана с эротикой, с либидо. Но, кроме запаха, эротические чувства вызывает и вкус. Об этом

говорит то, как Мустафа Саид впервые выговаривает имя Изабеллы Сеймур: «Дважды повторил я это имя и ощутил во рту вкус сочной груши» [Салих 1982].

Важным средством художественной экспрессии при создании ольфакторных образов, связанных с гедонистическим стилем жизни героя, является метафора «опьянения». В беседах с Изабеллой Сеймур, увлеченной ориентальной культурой, Мустафа Саид читает стихи средневекового классика арабской поэзии Абу Нуваса (VIII – IX в.), в творчестве которого вершиной был жанр «хамрийята», т. е. застольной песни, в которой главную роль играют мотивы вина и опьянения. Используя стихи как еще одно средство соблазнения, Мустафа Саид в своих воспоминаниях выступает оригинальным и тонким критиком творчества поэта. По его мнению, «Омар Хайям по сравнению с Абу Нувасом не стоит нечего». Вино для Абу Нуваса – «лишь символ, воплощающий душевные страсти поэта», отражающий отражала «стремление уйти в небытие, забыться» [Салих 1982]. Следовательно, сенсорные образы в романе Салиха, в том числе ольфакторные, с одной стороны, отражают красоту страсти, а с другой стороны, выступают символами потустороннего бытия. Воображение Абу Нуваса, которого любил Мустафа Саид, было очень тесно связано с ароматами, в связи с чем интересный факт приводит И.М. Фильштинский: «... (Абу Нуваса – Я.А.) еще мальчиком определили в лавку торговца благовониями, для которого он собирал ароматические травы» [Фильштинский 1985: 312]. Как отмечает исследователь, застольные песни Нуваса насыщены зрительными, вкусовыми и ольфакторными мотивами: «Из одной застольной песни в другую переходят традиционные описания вина, которое своим цветом напоминает «петушинный глаз», то становится желтым, как шафран,... то «искрится, как огонь», или «сверкает, словно расплавленное золото», то горит, «подобно яркому светильнику», то «пылает, как солнце», то «сияет, как звезды». Иногда цветом своим оно похоже на драгоценные камни – яхонт или рубин, иногда на пурпур, на сок растения драконова

кровь. Вкусом и запахом своим оно «подобно мускусу», «обжигает горло, как перец», «туманит разум» и «убивает», но вместе с тем «наполняет сердце радостью и весельем»» [Фильштинский 1985: 321].

Разница между героями «Парфюмера» и «Сезона миграции на Север» в том, что Гренуй является изобретателем новых запахов, а Мустафа использует смешанные восточные запахи сандала и благовоний в целях соблазна. Интересно, что оба героя, Гренуй и Мустафа Саид, считают себя охотником («...вдруг я почувствовал, что меня... ждет большая охота...» [Салих 1982]), хотя он охотился не на запахи, а на самих женщин. Гренуй использовал женщин для охоты за запахами, а Мустафа использовал запах для охоты на женщин. Убивая своих жертв, Гренуй демонстрирует бесстрастность: «Гренуй приступил к делу с профессиональной осмотрительностью» [Зюскинд 2007: 267]. Невозмутимость испытывает и Мустафа Саид, ставя ловушку для своей жертвы: «Жгучее напряжение последнего месяца вдруг сменилось спокойствием. Так спокоен хирург, когда его скальпель рассекает кожу и мышцы больного» [Салих 1982].

Гренуя и Саида также можно назвать не только «охотниками», но и «коллекционерами». Если Гренуй всю жизнь коллекционировал запахи, то Мустафа Саид в лондонский период своей жизни до момента суда коллекционировал истории женщин, которые стали его жертвами. Саид с некоторым оттенком цинизма исповедуется перед рассказчиком: «Как видишь, в моей кладовой немало подобных историй» [Салих 1982]. Это напоминает то впечатление, которое Гренуй произвел на убитую им девушки с улицы Маре: «Ей показалось,...., будто кто-то распахнул настежь дверь в огромный подвал» [Зюскинд 2007: 57]. Гренуй и Мустафа Саид являются вариантами одного и того же «вечного образа» мировой литературы – Дон Жуана. Но оба персонажа более страшны, чем Дон Жуан, так как этот легендарный испанский идалго лишь соблазнял женщин, но не убивал их.

Мотивы запаха, эротического соблазна и женского обаяния проявляются при раскрытии не только образа главного героя Мустафы

Саида, но и образа рассказчика, ставшего после смерти Мустафы хранителем его тайны и распорядителем его дел. Между Мустафой и рассказчиком устанавливается глубинная духовная связь, несмотря на несходство их характеров, поэтому рассказчик после смерти Мустафы чувствует свою зависимость от Мустафы. Поэтому рассказчик испытывает влечение к вдове Мустафы Хасане, которое вызвано слуховыми и ольфакторными, а не визуальными впечатлениями, поскольку откровенный разговор рассказчика и Хасаны происходит в темноте: «На землю опустился мрак, необоримо спокойный в своем величии, и окутал все вокруг непроницаемой пеленой, которая скрыла от меня робкую грусть в ее глазах. Остался только голос, нежный и чарующий, как благоухание цветка, – родник, который может вот-вот иссякнуть» [Салих 1982].

Трагический образ вдовы Мустафы Хасаны имеет большое значение для идейного содержания романа «Сезон миграции на Север». Согласно автору, этот женский персонаж вскрывает недостатки патриархального уклада суданской деревни, который основывался на бесправном положении женщины в семье. Тайиб Салих показывает, что женщина не имеет права отказать сватающемуся жениху в том случае если члены ее семьи, отец и братья, за этот брак. Новый муж Хасаны Вад-ар-Раис, уже довольно пожилой человек, пытался силой склонить свою супругу к сожителству, но был убит ей. Деревенская община скрывает этот тяжелый факт своей истории за завесой молчания. И здесь есть отдаленное сходство с кульминационной сценой романа «Парфюмер», где общественность города Граса пытается замолчать постыдную сцену всеобщего разврата, которую вызвал Гренуй своим ароматом. Общественное мнение инертно, оно основывается на лицемерии и предрассудках. Конфликт между консервативным общественным сознанием и талантливой личностью имеет антагонистичный характер в романах Зюскинда и Салиха. Такой вывод можно сделать после прочтения двух текстов, хотя сюжеты весьма существенно отличаются друг от друга.

Раскрывая характеры Жана-Батиста Гренуя и Мустафы Саида как главных героев, Зюскинд и Салих отмечают значительную роль ольфакторных образов в истории их детства и юности. В «Парфюмере» родина Гренуя (Париж) описывается преимущественно с помощью ольфакторных образов. В романе «Сезон миграции на Север» природа Судана и культура его жителей передаются с помощью богатой палитры сенсорных средств (прежде всего визуальных и слуховых), обогащаясь также ольфакторными впечатлениями. Особую роль здесь играют переживания вернувшегося на родину рассказчика, вспоминающего о своем знакомстве с Мустафой Саидом и излагающего историю его жизни.

В начале романа Зюскинда «Парфюмер» рассказывается о том, что совокупность запахов Парижа XVIII в. порождала невыносимую вонь. Такой локус, как Кладбище Невинных, был «пиком» парижской воню: «Улицы воняли навозом, дворы воняли мочой, лестницы воняли гнилым деревом и крысиным пометом, кухни – скверным углем и бараньим салом... Кладбище Невинных, где стояла совсем уж адская вонь» [Зюскинд 2007: 8]. Именно там, в невыносимую жару, которая усиливала вонь от разложения лежащих под рынком трупов и от тухлых продуктов, родился Гренуй. Как ни странно, эта вонь способствовала тому, что герой выжил: мать Гренуя потеряла сознание, обратив на себя внимание толпы и полиции, обнаружившей ребенка. Поскольку вонь, в которой родился Гренуй, называется «адской», Париж в художественном пространстве романа играет роль инфернального топоса. Отсюда старается убежать Гренуй, но судьба его, как магнитом, опять притягивает к этому инфернальному месту, предместье которого становится местом смерти героя. Таким образом, у Гренуя не остается никакой надежды.

Ольфакторный образ Судана, родины Мустафы и рассказчика, значительно отличается от «инфернальной» родины Гренуя – он производит более позитивное впечатление и создает представление о гармоничности сельской жизни на лоне природы. В противоположность месту рождения

Гренуя, его можно назвать райским топосом. Об этом свидетельствуют уже первые строки романа, описывающие момент прибытия героя на родину. Эти впечатления гармонии, покоя, счастья, овладевшие рассказчиком после возвращения на родину, передаются преимущественно с помощью аудиальных образов. Второе место занимают визуальные образы:

«Проснувшись, я понял, что за шуму ветра... Он нес в себе веселый шепот финиковых пальм и шелест пшеничных полей. Я слушал воркованье горлицы и смотрел в окно на пальму посреди нашего двора... Я уже не казался себе перышком, покорным каждому порыву ветра. Теперь я был словно пальма, прочно вросшая в землю и потому не подвластная ветрам» [Салих 1982]

«وأستيقظت ثاني يوم وصولي، في فراشي الذي أعرفه وأرخيت أذني للريح ذاك لعمرى صوت أعرفه ، له في بلدنا وشوشة مرحة. صوت الريح وهي تمر بالنخيل غيره وهي تمر بحقول القمح. وسمعت هديل القمري، ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا، فعلمت ان الحياة لا تزال بخير، أنظر إلى جذعها القوي المعتدل، والى عروقها الضاربة في الأرض والى الجريد الأخضر المنهدل فوق هامتها فأحس بالطمأنينة. أحس أنني لست ريشة في مهب الريح»

[6-5: 1966 طيب طالح]

Это образ патриархального мира, в котором господствует ритуал, привычка, поэтому жизнь здесь идет по кругу. Человек не странствует по свету, а ведет оседлый образ жизни, он прочно пустил корни в землю, как пальма, которая в этой гармонической картине мира играет роль «мирового дерева», присутствующего во всех мифологиях мира, как северных, так и южных стран. Помимо дерева как символа постоянства судьбы, символом стабильного существования является образ реки Нил, который помогает понять герою понять мудрость жизни и с философским спокойствием смотреть на все превратности судьбы: «Я видел, как меняются берега; мне начинало казаться, что это похоже на жизнь: одной рукой тебе дают, другой отбирают» [Салих 1982]. Мотив кругооборота, цикличности жизни связано в романе с аудиальным образом – «скрипом сакий» [Там же]. Сакия в романе –

это приводимое в движение буйволом колесо для орошения, которое с развитием технического прогресса было заменено насосом.

Согласно Тайибу Салиху, образ жизни суданцев был подчинен религиозным законам. Чистота нравов имеет ольфакторное измерение: в отличие от образа Парижа в романе «Парфюмер», на улицах нет зловонного запаха, вместо него запах земли, дерева, пустыни, реки, еды, специй, благовоний. Для Мустафы ольфакторный образ Судана вызывал ностальгию:

«Ветер прилетел с севера, принес с собой прохладу, запах земли, накопившейся влаги после безумств дневного зноя, запах навоза, смешанного с благоуханием цветущих акаций, зреющей кукурузы, лимонных деревьев» [Салих 1982]

فمضيت أتسكع في شوارع البلد الضيقة المتعرجة،
تلامس وجهي نسيمات الليل الباردة التي تهب من
الشمال محملة بالندى، محملة برائحة زهور الطلح
وروث البهائم، ورائحة الأرض التي رويت لتوها
بالماء بعد ظمأ أيام، ورائحة قناديل الذرة في منتصف
نضجها وعبير أشجار الليمون»
[1966:50-51 طيب صالح]

Образ суданской деревни воссоздается сквозь призму субъективного восприятия рассказчика. В отличие от Лондона, этот образ пропитан ольфакторными элементами, представленными в синтезе со зрительными и слуховыми впечатлениями:

«Но даже в Лондоне порой после сильной летней грозы я вдруг ощущал в свежепомытом воздухе запах моей деревни. А на закате мне вдруг казалось, что я вижу перед собой знакомые крыши. И в звуках чужеземной речи там, в городе на Темзе, столь непохожем на мою родину, мне чудились голоса моих близких. Где бы я ни был, в душе всегда знал твердо, что я из породы тех птиц, которые способны вить

«كنت أطوى ضلوعي على هذة القرية الصغيرة.
أراها بعين خيالي أينما انتهت. أحياناً في أشهر
الصيف في لندن، أثر هطلة مطر، كنت أشم رائحتها
في لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس كنت أرى
أخريات الليل كانت الأصوات الأجنبية تصل إلى أذني
كأنها أصوات أهلي هنا. أنا ، لابد، من هذه الطيور
التي لا تعيش إلا في بقعة واحدة من العالم»
[1966:53 طيب صالح]

гнездо лишь в одном крошечном
уголке нашей огромной планеты»
[Салих 1982].

Ольфакторный образ родины в сознании рассказчика неотделим от памяти о доме его деда, о запахе, который там был и который переносил его в детство: «Я чувствую смесь рассеянных запахов, напоминающих о доме моего дедушки: запах лука, аджики, фиников, пшеницы, фасоли, коровьего гороха и пажитника, добавьте к этому аромат благовоний, которым всегда пахнет в большой глиняной печи» [Там же]. Суданцы в большинстве своем были очень религиозны, и самым важным для них была молитва и все, что с ней связано: «Запах напоминает мне о суровом образе жизни моего дедушки, о роскоши его вещей, предназначенных для совершения молитвы... Он гордится своими четками, потому что они из сандалового дерева, ласкает их бусины, вытирает ими лицо и вдыхает их аромат» [Там же]; «В доме дедушки меня встречал запах влаги, и это пахнет как старое воспоминание, я знаю этот запах, запах сандала и благовоний» [Там же]. Этот запах символизирует духовный мир рассказчика: его тоску по дому, а также ощущение того, что он чужой в западном мире и никогда не будет принадлежать ему.

Сандаловые четки – предметная деталь, неразрывно связанная с образом деда, которая подчеркивает его религиозность и благочестие. Традиционно сандаловое дерево ассоциируется с Востоком, причем не только с арабским миром, но и с Индией, Китаем, с Древним Египтом. Экзотический аромат сандала обрел популярность и в Западной Европе, но уже в светском контексте: его применяет Мустафа Саид в своих любовных авантюрах с англичанками. Таким образом, ольфакторный образ сандалового запаха приобретает в романе «Сезон миграции на Север» амбивалентный характер: он может ассоциироваться как с благочестием, с детской невинностью, но также и с порочностью, с развращенностью.

Для рассказчика воспоминание об ольфакторных впечатлениях детства – это возвращение к самому себе, к своим корням, временно утраченным в связи с проживанием на Западе. Это проявляется на уровне ольфакторного восприятия: «Когда я обнимаю дедушку, я вдыхаю его неповторимый аромат, который представляет собой смесь запаха большого мавзолея на кладбище и запаха ребенка» [Салих 1982]. Дедушка олицетворяет «ковчег» истории, он символизирует прошлое, поэтому сравнивается даже с кладбищем, но, с другой стороны, свойственный ему запах ребенка символизирует способность к обновлению и открытость будущему. В романе Салиха не содержится ольфакторных мотивов вони, в отличие от романа Зюскинда. Ольфакторные образы родного края в романах Зюскинда и Салиха являются полностью противоположными.

Второй группой сцен обоих романов, тесно связанных с ольфакторными образами, являются эротические сцены, раскрывающие коммуникацию главного героя с женскими персонажами. Известно, что Гренуй «раздевал» всех своих жертв. Он обнюхивал их тела, испытывал возбуждение, но не от зрительных, как обычно, а от ольфакторных впечатлений. Все девушки были очень красивы, юны, как распускаящиеся цветы. Гренуй обладал сверхъестественной способностью «видеть» девушек через их аромат, чувствовал их через стену, мог понять, чем они занимаются в данный момент: «Он начал вдыхать роковой аромат короткими, менее рискованными затяжками. И он обнаружил, что аромат за стеной хотя и невероятно похож на аромат рыжеволосой девушки, но не совершенно такой же. Разумеется, он также исходил от рыжеволосой девушки, в этом не было сомнения» [Зюскинд 2007: 214]. Гренуй в романе Зюскинда – это единственный в мире человек, знающий, в отличие от людей непосвященных, главную тайну женского обаяния, и в этом заключается основной секрет его гениальности: «И все они не узнают, что в действительности очарованы не ее внешностью, не ее якобы не имеющей

изъянов красотой, но единственно ее несравненным, царственным ароматом!» [Там же: 215-216].

В отличие от Гренуя, главного героя романа Салиха Мустафу Саида трудно назвать человеком с маниакальными наклонностями, но и у него, как и у Гренуя, были свои психологические травмы, связанные с трудным детством, и отсюда проблема одиночества, которую пытается преодолеть герой, вступая во взаимоотношения с женщинами. Эта его психологическая проблема была обозначена судьей, выносящим ему приговор: «Мистер Мустафа Саид, несмотря на вашу образованность и некоторые научные заслуги, вы человек ограниченный, вам чужд элементарный здравый смысл. В Вашей душевной организации есть непонятные пробелы – вы впустую растратили самую благородную, самую возвышенную способность, которую Бог дарует людям: способность любить» [Салих 1982].

Давние исторические обиды жителя бывшей английской колонии объясняют его конфликт с английским законом, и сами его преступления имеют ольфакторный аспект: в его комнате присутствует запах жженого сандала и благовоний, который используется как инструмент соблазнения английских женщин. Комната Мустафы в зрительном аспекте соответствует стилю европейской, а не арабской культуры, но знакомый Мустафе Саиду запах имеет экзотический оттенок для женщин, посетивших его жилище. Как и Зюскинд в романе «Парфюмер», здесь суданский писатель показывает, что ольфакторные впечатления являются более глубокими, чем визуальные. Визуальные впечатления воздействуют на сознание, а ольфакторные образы оказывают загадочное влияние на подсознание человека: «Я увлек Шейлу в мой мир, ей чуждый. – исповедуется Мустафа Саид. – Ее зачаровал запах жженого сандала и алоэ. Увидев свое отражение в зеркале, она начала поворачиваться так и этак, громко смеясь, играя ожерельем из слоновой кости, которое я набросил на ее красивую шею, как аркан. Она вошла в мою спальню непорочной, целомудренной, а покинула ее, унося в крови зародыш смертельной болезни» [Салих 1982]. Через исповедь своего героя Салих

вводит в свой роман мотивы «убийственного запаха» [Салих 1982], в чем проявляется одно из наиболее очевидных сходств между «Парфюмером» и «Сезоном миграции на Север».

Об изошренности ольфакторного искусства Мустафы Саида, его умении с помощью ароматов вызвать причудливые экзотические образы свидетельствует следующее впечатление, которое произвели на одну из жертв хитроумные действия главного героя романа: «Она прятала лицо у меня под мышкой и вдыхала мой запах, вдыхала, как наркотик. Лицо ее сморщилось от удовольствия. Она говорила, точно произнося слова торжественной молитвы: "Я люблю твой пот. Обожаю твой запах. Запах прелых листьев африканских лесов. Запах манго, папайи и тропических пряностей. Запах дождей в арабской пустыне". Она была легкой добычей. Моя Сусанна» [Салих 1982]. Как и в романе «Парфюмер», в произведении Салиха создается эффект смешения запахов. Естественные запахи (запах пота, запахи листьев, пряностей и дождя), с одной стороны, выражают прошлое Мустафы Саида и его арабскую принадлежность, а с другой – показывают его страсть к европейской девушке. Наряду с эротическими впечатлениями, этот запах является выражением памяти героя о доме, о родине. Казалось бы, запах пота, как и запах гниющих листьев, должен быть неприятным, однако такой «букет» запахов вызывает здесь положительные впечатления, напоминая о глубокой связи человека с природой.

Если Мустафа Саид в восприятии плененных им английских девушек является носителем запаха арабского Востока и Африки, то миссис Робинсон, покровительствовавшая главному герою в период его молодости, оказывается носителем запаха Запада в сознании главного героя. Таким образом, происходит своеобразная «встреча» двух цивилизаций – западной и арабской – на ольфакторном уровне.

Влечение к миссис Робинсон, испытанное Мустафой, является символом его влечения к западной цивилизации, к такой стране как Англия. Запах миссис Робинсон, вызвавший сексуальные чувства Мустафы Саида,

предвосхищает тот запах, который взволновал его, как только он прибыл в Европу: «Итак, я сошел на берег в Дувре. Увидел темно-бурую зелень англосакских селений, приютившихся у подножия холмов. Крыши домов, темно-красные и горбатые, как коровьи спины. Все вокруг окутывала тонкая, светящаяся опаловая дымка. Сколько воды, сколько зелени! все вокруг было напоено тем же тонким ароматом, который исходил от миссис Робинсон» [Салих 1982]. Запах Англии он сравнил с запахом тела миссис Робинсон. Таким образом, миссис Робинсон стала для Мустафы Саида необычным соединением «своего» и «чужого», близкого и далекого.

Сюжет обоих романов представляет собой истории жизни честолюбивых молодых людей, пытающихся найти свое место в обществе. Коммуникативная функция ольфакторных образов состоит в том, что главный герой «Парфюмера» Гренуй использует запах с целью обрести собственную идентичность и вызвать любовь к себе, в то время как герой романа «Сезон миграции на Север» Мустафа Саид использует хорошо известные ароматы сандала и алоэ в качестве орудия для мести и завоевания. Существенным отличием двух анализируемых романов является то, что художественное новаторство Зюскинда в романе «Парфюмер» состоит в его ярко выраженной ольфакторной доминанте. В центре романа Тайиба Салиха находится, с одной стороны, проблема адаптации героя-мигранта в Западной Европе, а с другой – восстановления его природных связей с родной землей. Постановкой и решением этой проблемы детерминирована система сенсорных образов романа Салиха, среди которых ольфакторные образы присутствуют, однако не играют приоритетной роли.

В «Парфюмере» образ родины Гренуя и связанные с ним запахи, принадлежащие большим людским скоплениям, представлены исключительно как отталкивающие, что вызывает в нем идею создания новых, более гармоничных запахов, вызывающих эротический соблазн и создающих харизматическую привлекательность героя. В «Сезоне миграции на Север» также показана связь между ольфакторными образами и мотивами

эротического соблазна. Но, кроме того, запах в романе Салиха представлен как один из способов вернуться душой в страну детства и юности, восстановить природную гармонию, характерную для райского «золотого века». Ольфакторные образы были «магическим зеркалом», позволяющим отобразить некоторые моменты биографии героев романа и их подавленные желания, представить особенности местного колорита, показывая жизнь в ее добродетельности и порочности, красоте и безобразии.

Выводы

1. В конце XX – начале XXI вв. происходит становление арабского ольфакторного романа. Ольфакторные образы в арабской литературе является ярким художественно-выразительным средством демонстрации контрастов социальной действительности. С одной стороны, ольфакторные образы показывают ужас и убогость повседневной жизни, крайнюю степень нищеты в ряде арабских стран. С другой стороны, они являются признаком роскоши и эгоизма правящей элиты. Наиболее показательным романом в аспекте изображения социальных контрастов является роман Самар Язбек «Запах корицы». Ольфакторные образы в этом романе следует также рассматривать как важное средство в раскрытии психологии двух главных героинь романа. Делается акцент на ольфакторные образы как художественное средство разоблачения цинизма и коррумпированности правящих кругов («Вот этот запах» Саналлаха Ибрагима, «Запах города» Хусейна аль-Вада) и показа отчаянного положения беднейших слоев общества («Запах женщины» Амина аль-Зауи, «Обонятельные ловушки» Юсуфа аль-Мохаймида, «Запах камфоры» Майсалун Фахер). Подчеркивается связь между ольфакторной образностью и сферой эротики («Запах корицы» Самар Язбек, «Запах Мари Клэр» Хабиба аль-Сальми). Далеко не последнюю роль в арабских ольфакторных романах играет постколониальная проблематика (помимо указанного выше романа «Запах Мари Клэр» к группе

арабских постколониальных романов следует причислить «Запах рая» Шуайба Халифи и «Сезон миграции на Север» Тайиба Салиха).

2. Романы Тайиба Салиха «Сезон миграции на Север» и Патрика Зюскинда «Парфюмер» характеризуются очевидными типологическими сближениями. Мустафа Саид и Жан-Батист Гренуй принадлежат типу романтического и экзистенциального героя, для которого характерно сознание собственной исключительности и высокого призвания. Одновременно имеет место отчуждение героя от коллектива. Герой теряет свое место в мире, обнаруживает свою бездомность, чуждость для всех людей. Гренуй и Мустафу Саида можно отнести к типу антигероя. Типологические параллели между романами суданского и немецкого писателя могут быть проведены также на мотивно-сюжетном уровне. Точно так же, как и роман Зюскинда, произведение Салиха мы можем назвать «историей одного убийцы». В обоих романах присутствуют мотивы эротического соблазна и множественных преступлений – серийного убийства женщин. С мотивами преступления тесно связаны мотивы наказания, которое в юридическом смысле является в обоих романах или неполным (Салих), или вообще несостоявшимся (Зюскинд). Однако в обоих произведениях наказанием для героев является их внутреннее состояние, доводящее до самоубийства. В жанровом аспекте сходство между романами проявляется в типологических признаках романа воспитания.

Типологическая дивергенция романов Зюскинда и Салиха проявляется на уровне композиции. Роман «Парфюмер» строится как линейное безличное повествование о главном герое. Сложнее структура романа «Сезон миграции на Север», в котором обнаруживаются две повествовательные инстанции – анонимный рассказчик и исповедующийся герой Мустафа Саид, вспоминающий о прошлом и рассказывающий историю преступлений, совершенных в Англии. Жанровое и проблемно-тематическое своеобразие проявляется в историческом колорите романа Зюскинда и злободневно-актуальном фоне событий романа Салиха, который иногда приобретает

публицистические оттенки. Роман «Сезон миграции на Север» типологически относится к постколониальной литературе, в то время как в произведении Зюскинда отсутствует межкультурная тематика.

Коммуникативное пространство проанализированных романов Зюскинда и Салиха во многом определяется невербальными способами сенсорного, в том числе ольфакторного кодирования информации. Обонятельные, зрительные, слуховые, вкусовые и осязательные впечатления связаны в обоих романах со сферой сексуального, а также стремлением властвовать, доминировать над другими людьми, которое присуще и Греную, и Мустафе Саиду. Не случайно Зюскинд называет мир ароматов Гренуя его «внутренней империей», а Мустафа Саид имеет султанскую фамилию Осман. Очевидное отличие между ольфакторными мотивами в романах Зюскинда и Салиха заключается в том, что ольфакторность является главным видом ощущений для героя романа «Парфюмер», а в «Сезоне миграции на Север» способности зрительного, слухового, обонятельного, осязательного и вкусового восприятия примерно равны по своему значению. В романе «Сезон миграции на Север» ольфакторное начало используется для межкультурной коммуникации по линии европейский Север – арабский Юг. Этот смысловой аспект отсутствует в романе «Парфюмер».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение арабских литературных контекстов романа Патрика Зюскинда «Парфюмер» в рецептивном и типологическом аспекте позволяет сделать ряд выводов.

Восприятие немецкой литературы, в том числе романа П. Зюскинда «Парфюмер», в арабском литературном пространстве может быть осмыслено с помощью теоретических разработок школы рецептивной эстетики, основанной в 1960-е годы группой немецких ученых-литературоведов во главе с Хансом-Робертом Яуссом и Вольфгангом Изером. Согласно этой концепции, в понимании литературного произведения и литературного процесса главную роль играет диалог между автором и читателем, а основным смыслопорождающим фактором является модификация читательского «горизонта ожидания» в историческом времени. Дефиниционной предпосылкой нашего исследования стало разграничение понятий «прочтение» и «рецепция». Прочтение отражает индивидуально-субъективный аспект восприятия текста, а рецепция характеризует восприятие зарубежной литературы всем сообществом читателей, литературные предпочтения которого зависят от культурных традиций и норм конкретной страны или группы стран, связанных сходным менталитетом.

Рецепция немецкой литературы в странах арабского мира осложнена как историко-географическими, так и литературно-эстетическими причинами, связанными с тем, что до арабского читателя более оперативно доходили художественные новинки из других европейских литератур (например, из английской, французской или русской). Кроме того, в первой половине XX века произведения немецкой литературы часто переводились на арабский язык с помощью языка-посредника (французского или английского). Однако

в последние десятилетия XX века уровень переводов заметно возрос. Немаловажным фактором более качественной рецепции немецкой литературы в арабском читательском сообществе было то, что переводы все чаще осуществлялись непосредственно с языка оригинала.

Интерес читателей арабских стран к европейской (в том числе немецкой) литературе изначально определялся тем, насколько в произведениях рассматривались сюжеты, связанные с историей и культурой арабских стран. Примером здесь может послужить образ Альманзора, легендарного главы средневекового государства испанских мавров, ставший популярным в литературе европейского романтизма. Во второй половине XX века в рецепции немецкоязычных литератур произошел сдвиг от партикулярных к универсальным ценностям. Индикатором этого сдвига является факт смены читательских приоритетов в восприятии творчества австрийского писателя Франца Кафки, благодаря чему читатель арабских стран стал более полно и разносторонне воспринимать проблематику, связанную с экзистенциальным направлением европейской литературы. Ольфакторная «революция», осуществленная Патриком Зюскиндом как автором романа «Парфюмер», была воспринята и по достоинству оценена читателями арабского мира. В значительной мере этому способствовал выполненный на высоком художественном уровне перевод Набиля Аль-Хафара. Однако роман Зюскинда изначально был прочитан некоторыми критиками как произведение реалистического художественного метода и лишь в дальнейшей рецепции он был соотнесен с эстетикой постмодернизма, что следует связывать с модификацией читательского «горизонта ожиданий» в арабском культурном мире.

Интерес литературоведов разных стран к роману Зюскинда «Парфюмер» способствовал сосредоточению внимания на ольфакторном аспекте художественной образности. Ольфакторная поэтика художественного текста – это литературоведческое понятие, которое невозможно рассматривать в отрыве от лингвистических, философских,

культурологических, психологических, антропологических и аксиологических представлений о запахе. Терминологическая синонимия «одорический» – «ольфакторный» отражает двуединство запаха, который, с одной стороны, источают объекты окружающего мира («одорический» код), а с другой, субъективно воспринимается реципиентом («ольфакторный» код). Следовательно, в проведенном исследовании, посвященном рецептивному аспекту художественной изобразительности, основным рабочим термином стала категория ольфакторности, т. е. способности обонять окружающий мир.

Ольфакторные образы являются не всегда по достоинству оцененным, но объективно очень важным фактором познания окружающего мира в его природном и социокультурном компонентах. Обонятельные представления способствуют также самопознанию личности, прежде всего в ее глубине психологии, открывающей человеческое подсознание. Ольфакторные образы помогают читателю лучше понять внутренний мир героя в конкретный момент времени, поскольку одни запахи могут вызывать счастье и даже доводить до состояния блаженства, а другие, наоборот, вызывают у героя состояние дисгармонии с окружающим миром, подавленности, злобы, агрессии, а с другой стороны, депрессии и апатии. Нередко запахи служат «знаками» предстоящих перемен в жизни героев, поражая своей необычностью и новизной.

Ольфакторные образы в литературе разных стран, деление на обычные и необычные, на «хорошие» и «дурные» запахи, во многом обусловлено культурными нормами и традициями, существующими в разных странах Востока и Запада. Сравнение произведений разных эпох и стран позволяет заключить, что ольфакторная поэтика художественного текста должна рассматриваться в связи со своеобразием исторического момента, в которое возникло конкретное произведение, а также с национальной спецификой литератур.

Художественная модель мира в романе Зюскинда «Парфюмер» определяется доминированием ольфакторного начала над четырьмя прочими видами чувств (зрение, слух, осязание, вкус). Категория ольфакторности является субстанциальным началом художественного мира романа, благодаря которому формируются представление о Гренуе как гениальной, харизматической и демонической личности. Формирование представлений читателя о Гренуе как об ольфакторном гении происходит в жанровых рамках «романа воспитания», а также «романа испытания» (по М.М. Бахтину), включающего в себя фазы обособления, лиминальную, партнерства и возвращения к людям.

Сосредоточивая внимание на Гренуе как гении обоняния, не следует игнорировать полисенсорных аспектов художественного мира, создаваемого Зюскиндом. Более заметную роль в художественной структуре романа играют визуальные и слуховые образы, менее заметную – осязательные и вкусовые. Вводя в третьей части романа мотив борьбы Гренуя и Антуана Риши, Зюскинд моделирует экспериментальную ситуацию соперничества между зрением и обонянием, причем обоняние, персонифицированное в Гренуе, скрывает в себе больше возможностей постигать окружающий мир, чем зрение. Слуховые образы в художественном восприятии Зюскинда находятся в комплементарных отношениях с ольфакторной образностью, однако «азбука ароматов» отличается большим разнообразием, чем мир звуков.

Ольфакторность проявляется в образной системе и лексических средствах романа Зюскинда «Парфюмер». Феномен ольфакторности раскрывается в композиционной схеме индивидуального развития Гренуя, проходящего стадии познания мира, самопознания, творчества и трагической гибели. Эти смыслы, выраженные через идейно-образную структуру и через лексику романа, находят свои лексико-семантические эквиваленты в переводе романа на русский язык (Э.В. Венгеровой), так и на арабский (Набиля Аль-Хафара). Как оригинальный текст, так и переводы на русский и

арабский язык, демонстрируют, что мировосприятие героя соответствует принципу обонятельно-зрительной синестезии, при котором в романе главную роль играет ольфакторное начало, а подчиненное место занимают зрительные образы и далее по нисходящей – слуховые, осязательные и вкусовые впечатления. Одним из самых ярких примеров обонятельно-зрительной синестезии является «пурпурный салон» («purpurne Salon» (нем.), «لصالون الأرجواني» (араб)) в воображаемой «империи» ароматов во второй части романа, посредством которого обеспечивается связь между парфюмерной тематикой романа и мотивами власти над человеческими душами, которые играют главную роль в дальнейшем развитии действия. Здесь большую роль играет мотив посвящения Гренуя, который владеет тайной «азбукой ароматов». Другими персонажами ольфакторные образы Гренуя «прочитываются» преимущественно как визуальные образы. Сам автор описывает феномен ольфакторности как невидимое явление и являющееся одновременно физическим и метафизическим явлением, что передается с помощью научной метафоры «излучение» («Strahlung» (нем.)), по-арабски передаваемой с помощью лексемы «сверкание / сияние» («تلاآت») и религиозно-мистической метафоры «аура» («Aure», «هالته»).

Проблема ольфакторности в литературе конца XX – начала XXI вв. проявляется не только в рассмотренном нами романе Зюскинда «Парфюмер», но и в ряде значительных произведений арабской романной прозы. С помощью ольфакторных образов писатели арабских стран демонстрируют контрасты социальной действительности, изображая, с одной стороны, ужас и убогость жизни низших слоев населения, а с другой стороны, роскошь и эгоизм правящей элиты. Наиболее показательным романом в аспекте изображения социальных контрастов является роман сирийской писательницы Самар Язбек «Запах корицы», в котором ольфакторные образы является средством раскрытия внутреннего мира двух главных героинь романа, принадлежащих разным социальным группам населения. С помощью ольфакторных образов разоблачается такое явление как коррупция («Вот

этот запах» египетского писателя Саналлаха Ибрагима, «Запах города» тунисского прозаика Хусейна аль-Вада). Изображена без прикрас жизнь низших слоев населения («Запах женщины» Амина аль-Зауи (Алжир), «Обонятельные ловушки» Юсуфа аль-Мохаймида (Саудовская Аравия), «Запах камфоры» Майсалун Фахер (Ирак)). Подчеркивается связь между ольфакторной образностью и сферой эротики («Запах корицы» Самар Язбек (Сирия), «Запах Мари Клэр» Хабиба аль-Сальми (Тунис)).

Не последнюю роль в арабской ольфакторной прозе играет постколониальная тематика. Классическим образцом постколониального и ольфакторного романа является «Сезон миграции на Север» суданского писателя Тайиба Салиха. Он отличается явными типологическими сближениями с проанализированным романом «Парфюсер» Зюскинда. На жанровом уровне типологическая параллель обусловлена принадлежностью обоих романов жанровой модели романа воспитания. Мустафа Саид и Жан-Батист Гренуй принадлежат типу героя-индивидуалиста, которому свойственно сознание своего особого предназначения и гениальности. Одновременно возникает проблема асоциальности и даже антисоциальности главного действующего лица, в связи с чем в обоих рассматриваемых персонажах обнаруживаются признаки антигероя. На сюжетно-мотивном уровне типологическое сходство между романами проявляется в мотивах эротического соблазна и убийства. С мотивами преступления тесно связаны мотивы несостоявшегося наказания.

Типологические различия романов Зюскинда и Салиха связаны с композиционной схемой произведений. Если роман «Парфюмер» представляет собой объективно-безличное линейное повествование, то в романе «Сезон миграции на Север» присутствуют две личные повествовательные инстанции – анонимный рассказчик и исповедующийся герой Мустафа Саид, рассказывающий историю преступлений, совершенных в Англии. Если роман «Сезон миграции на Север» типологически относится к постколониальной литературе, то в произведении Зюскинда отсутствует

межкультурная тематика.

Коммуникативное пространство романов «Парфюмер» и «Сезон миграции на Север» описывается посредством невербального (сенсорного, в том числе ольфакторного) кодирования информации. Обонятельные впечатления связаны в обоих романах с мотивами эротического соблазна, а также с мотивами тщеславия и жажды власти, которые ярко характеризуют Гренуя и Мустафу Саида. Не случайно Зюскинд называет мир ароматов Гренуя его «внутренней империей», а Мустафа Саид имеет султанскую фамилию Осман. Отличие между ольфакторными романами Зюскинда и Салиха проявляется в том, что в романе «Парфюмер» ольфакторность является безусловной доминантой художественного мироощущения, в то время как в романе «Сезон миграции на Север» ольфакторное ощущение обладает примерно равными правами по сравнению со зрением, слухом, осязанием и вкусом. Однако, как и в романе Зюскинда, зрение и другие виды ощущений дополняют друг друга и образуют сложное единство, с чем связан синестетический эффект образности в обоих романах. В романе «Сезон миграции на Север» ольфакторное начало является одним из критериев межкультурной дифференциации Север (Европа) – Юг (арабский мир). Межкультурный аспект ольфакторности отсутствует в романе «Парфюмер», что удивительно, поскольку, как известно, истоки парфюмерного дела в Европы связаны с культурой арабского Востока. Это может быть объяснено только ограниченностью Гренуя, который получает только те сведения из области парфюмерии, которые приносят ему практическую пользу. Он не знает историю своей профессии. Его кругозор не выходит за рамки своего века и своей страны.

Таким образом, в ходе нашего исследования была рассмотрено ольфакторное начало в романе Зюскинда «Парфюмер» в контексте германо-арабских литературных и культурных связей. Продемонстрированы особенности рецепции немецкой литературы в арабской читательской среде, проанализирована ольфакторная образность и лексика в арабоязычном и

русскоязычном переводах романа Зюскинда, раскрыты типологическая общность и специфика романа «Парфюмер» в соотношении с произведениями арабской прозы. Перспективой дальнейших исследований может быть изучение роли постмодернизма в современной арабской прозе, рецепция и переводы немецкой постмодернистской литературы в странах арабского мира, изучение категории ольфакторности в контексте постколониальной тематики.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Научная и справочная литература

1. Азбукина А.В. От знака к образу (особенности символизации образа птицы в поэзии конца XVIII – начала XIX вв. // Ученые записки Казанского государственного университета. 2006. Т. 148. Кн. 3. С. 198-204.
2. Аксенов А.В. Внезаходимость и диалог (философско-эстетическое наследие М.М. Бахтина в свете проблем рецептивной эстетики) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999. № 1. С. 6-46.
3. Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. М.: Наука, 1983. 448 с.
4. Алмусса Я. Коммуникативная функция ольфакторных образов в романах П. Зюскинда «Парфюмер» и Т. Салиха «Сезон миграции на Север» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23. № 4. С. 422-429.
5. Алмусса Я. О значении ольфакторных и сенсорных образов в художественном мире романа П. Зюскинда «Парфюмер» // Перспективные научные исследования: теория, методология и практика применения: сборник статей международной научной конференции (Санкт-Петербург, декабрь 2023). СПб: МИПИ им. Ломоносова, 2023. С. 6-8.
6. Алмусса Я. О значении понятий «рецепция» и «прочтение» при анализе художественного текста // Флагман науки. 2023. № 10(10). С. 114-116.
7. Алмусса Я. Рецепция немецкой литературы сирийскими переводчиками и критиками в контексте германо-арабских литературных связей // Вестник БФУ им. И. Канта. Серия Филология, Педагогика, Психология. 2021. № 4. С. 92-99.

8. Алмусса Я. Специфика ольфакторного мировосприятия в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» (на материале переводов на русский и арабский языки) // Вестник Волжского университета имени В. Н. Татищева. 2023. Т. 1. № 1(40). С. 80-87.
9. Аникеева Е.А. Интертекстуальные игры Патрика Зюскинда: «Парфюмер» как «роман о художнике» // Ученые записки Крымского университета им. В.И. Вернадского. 2015. Т. 1(67). № 2. С. 3-7.
10. Аникеева Е.А. Интертекстуальные игры Патрика Зюскинда: «Парфюмер» как «роман воспитания» // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Филологические науки. 2016. Т. 2. № 68. С. 17-21.
11. Ароматы и запахи в культуре: В 2 кн. / Сост. О.Б. Вайнштейн. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
12. Басалаева Е.Е. Национально-культурная специфика лексики обонятельного восприятия // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. 2016. №2(30). С. 49-60.
13. Бархударов Л.С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода. М.: ЛКИ, 2010. 240 с.
14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
15. Безруков А.Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход. Вроцлав: Русско-польский институт, 2015. 300 с.
16. Борев Ю.Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
17. Бычкова А.Ю. Мотив жертвоприношения в ринологии Гоголя: сравнительно-типологический аспект // В мире научных открытий. 2013. № 9-1(45). С. 175-191.
18. Вайнштейн О.В. Грамматика ароматов // Ароматы и запахи в культуре: В 2 кн. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 5-13.
19. Вальваков Р. В. Ситуация ольфакторного восприятия как объект межъязыковой передачи (на материале художественных текстов М.А.

- Шолохова и их переводов на английский язык) // *Lingua mobilis*. 2013. №. 2 (41). С. 7-19.
20. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
 21. Вигель Н.Л., Жолобова И.К. «Парфюмер»: восхождение к сверхчеловеку // *Гуманитарные и социальные науки*. 2017. № 5. С. 18-30.
 22. Винниченко В. Ю., Психоаналитическое прочтение случая суданского иммигранта Мустафы Саида в романе Тайиба Салиха «Сезон паломничества на Север», *Журнал клинического и прикладного психоанализа*. Т. II. №3. 2021. С. 125-149.
 23. Виноградов В.С. Введение в переводоведение: общие и лексические вопросы. М.: Издательство института общего и среднего образования, 2001. 224 с.
 24. Водяник В.В. Художественное воплощение образа женщины в арабской поэзии доисламского периода // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2016. № 7(61). С. 12-15.
 25. Галинская И.Л. Патрик Зюскинд и его роман «Парфюмер» // *Вестник культурологии*. 2012. № 3(62). С. 69-78.
 26. Гальцева Р.А., Роднянская И.Б. Антигерой // *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 35-37.
 27. Гладилин Н. В. Интертекстуальные референции в романах П. Зюскинда «Парфюмер» и Р. Шнайдера «Сестра сна» // *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология*. 2009. №. 4. С. 134-138.
 28. Гладилин Н.В. «Гофманиана» в немецком постмодернистском романе: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2001. 220 с.
 29. Гладилин Н.В. Постмодернизм в литературе стран немецкого языка: генезис и основные тенденции развития: дис....докт. филол. наук. М., 2012. 433 с.

30. Дроботун А. В. Лексика обоняния в языке художественной прозы М. А. Шолохова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 186 с.
31. Дроздовский К. Ю. Черты романтизма в трактовке образа героя романа П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2008. №. 1. С. 210-216.
32. Дроздовский К.Ю. Лексико-семантическое поле понятия «запах» в немецком языке (на материале романа П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы») // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2008. №2. С. 224-234.
33. Дубинская А. С. Лирическое пространство книги И. Ф. Анненского «Тихие песни»: ольфакторный аспект // LITTEPATERRA: Межвуз. сб. трудов Екатеринбург: [б.и.], 2007. С. 100-109.
34. Дудочкина О. Г., Тимирханова А. А. Особенности перевода английских и арабских идиом на русский язык // Межкультурная – интракультурная коммуникация: Теория и практика обучения и перевода. Уфа: Изд-во Башкирского государственного университета, 2018. С. 99-104.
35. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. 318 с.
36. Живолупова Н.В. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и субжанр «исповеди антигероя» в русской литературе второй половины 19-го – 20го века. Монография. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2015. 736 с.
37. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979. 495 с.
38. Зверев А. Преступления страсти: вариант Зюскинда // Иностранная литература. 2001. №. 7. С. 256-262.
39. Здановская Л. Б., Непшекуева Т. С. Ольфактоемы и их межличностный конфликтогенный потенциал // Эпомен. 2020. №. 35. С. 100-107.
40. Земсков В.Б. Образ России в современном мире и другие сюжеты. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Гнозис, 2015. 434 с.

41. Зись А.Я., Стафецкая М.П. Методологические искания в западном искусствознании: критический анализ современных герменевтических концепций. М.: Искусство, 1984. 238 с.
42. Зыховская Н.Л. Дыхание текста: проблема вербализации запаха в языке русской прозы // Мир русского слова. 2015. № 4. С. 74-74.
43. Зыховская Н.Л. Ольфакторий русской прозы XIX века: : дисс... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2016. 518 с.
44. Зыховская Н.Л. Ольфакторная картина мира русской прозы XI – XIX вв. Челябинск: Изд-во Южно-Уральского государственного университета, 2015. 391 с.
45. Зыховская Н.Л. Ольфакторная поэтика. Запахи в художественных текстах. Челябинск: Энциклопедия, 2011. 150 с.
46. Зыховская Н.Л. Ольфакторная поэтика Ильи Кормильцева // Челябинский гуманитарий. 2022. № 3(60). С. 35-40.
47. Зыховская Н.Л. Ольфакторные сюжеты: запах как временная смерть // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. 2013. № 1(2). С. 106-109.
48. Зубанова Л.Б., Зыховская Н.Л. Запах: ольфакторная грань социальной реальности // Социологические исследования. 2016. № 5 (385). С. 13-20.
49. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Кабанова И.В. Современная литературная теория. Антология. М.: ФЛИНТА, 2004. С. 201-225.
50. Ильин И.А. О тьме и просветлении. Мюнхен, 1959. 203 с.
51. Илюшкина М.Ю. Теория перевода. Основные понятия и проблемы. М.: Флинта, 2024. 84 с.
52. Ингарден Р. Исследования по эстетике // Теория литературы: История русского и зарубежного литературоведения: хрестоматия / Сост. Н.П.Хрящева. М.: ФЛИНТА, Наука, 2011. С. 289-299.
53. Кабейн О.Ф. Харизма. Как влиять, убеждать и вдохновлять. М.: Альпина Паблишер, 2013. 307 с.

54. Кадырова У. Р. Ольфакторная образность и ее коммуникативный потенциал в любовном дискурсе Ашыка Умера // Коммуникативные исследования. 2018. № 4 (18). С. 211-221.
55. Карпенко А.В. Синестезия как средство выражения символистского мироощущения // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. 2014. Т. 27(66). Ч.2. С. 164-170.
56. Кирпиченко В.Н. Об «арабских» формах арабского романа и о пище духовной // Россия – Восток – Запад. М.: Наследие, 1999. С. 265-278.
57. Кирпиченко В.Н. Предисловие // Тахир Б., Ибрагим С. Любовь в изгнании. Комитет. М.: Рудомино, 2010. URL: <https://litmir.club/br/?b=537864>. Дата обращения: 23.02.2024.
58. Киселева Н. М. О контекстуальном стилистическом значении приставочных и суффиксальных морфем в идиостиле П. Зюскинда (на материале романа «Парфюмер. История одного убийцы») // Язык. Культура. Образование: сб. материалов. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2018. С. 51-57.
59. Киселева Н. М. О языковом многообразии и художественной ценности отрицаний в романе П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» // Актуальные проблемы лингвистики и методики преподавания иностранных языков: материалы междунар. конф. Омск : Изд-во Омской юридической академии, 2018. С. 143-149.
60. Кобейн О.Ф. Харизма. Как влиять, убеждать и вдохновлять. М.: Альпина Паблишер, 2013. 307 с.
61. Козлова А. В. Ольфакторные мотивы в романе Г. Флобера «Госпожа Бовари» // Ученые записки казанского университета. Гуманитарные науки. 2011. Т. 153, кн. 2. С. 220-228.
62. Колупаева А. А. Национальные особенности концепта «запах» в русском языке // Тамбов: Вестник Тамбовского гос. ун-та, выпуск 7 (63), 2008. С. 86-88.

63. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. М.: Международные отношения, 1980. 167 с.
64. Конрад Н.К. Избранные труды. Литература и театр. М.: Наука, 1978. 462 с.
65. Конрад Н.И. Запад и Восток. Статьи. М.: Наука, 1966. 520 с.
66. Крейдлин Е.Г. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
67. Кривенко Г. А., Колот Р. В. Взаимодействие этноса и языка на примере концепта «запах» в русской лингвокультуре // Вестник Инновационного Евразийского университета. 2006. № 2(6). С. 106-109.
68. Кучерова А.В. Психопат как новый герой литературы постмодернизма (на примере трансформации образа гения в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы») // Человек. 2019. Т. 30. № 5. С. 174-189.
69. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980-2000 гг.: новые формулы тоталитаризма // Вестник Самарского университета. 2009. № 3(69). С. 115-121.
70. Кучумова Г.В. Рождение новой романной формы «из духа детектива» (на материале немецкоязычного романа 1980-2000 гг.) // XIII Царскосельские чтения. Материалы межд. научн. конф.. СПб.: ЛГУ им. А.С.Пушкина, 2009. Т. II. С.74-78.
71. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: РЕФЛ-бук; Киев: АСТ, 1997. 384с.
72. Латышев Л. К. Übersetzungslehre in Wort und Beispiel= Курс перевода: Эквивалентность перевода и способы ее достижения. Для изучающих нем. яз //М.: Междунар. отношения. – 1981.
73. Латышев Л. К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания: Кн. для учителя шк. с углубл. изуч. нем. яз. – Просвещение, 1988.
74. Латышев Л.К. Технология перевода. М.: Академия, 2000. 320 с.

75. Левакин Н.Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия ПЛГУ им. В.Г. Белинского. 2012. №27. С. 308-310.
76. Леонова Н. Е. Образ лилии в искусстве модернизма и в поэзии И. Ф. Анненского // Вестник Новгородского университета. 2010. № 56. С. 40-43.
77. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74-87.
78. Ляпина Л.Е. К исторической поэтике сенсорных характеристик // Вестник Череповецкого государственного университета. 2016. № 3. С. 52-53.
79. Мальцев Л.А. Гамлетовский ключ к романам С. Жеромского «Краса жизни» и Я. Ивашкевича «Красные щиты» // *Rax Latina & Rax Orthodoxa*. Славистические исследования: История, культура, литература. М.: Институт славяноведения РАН, 2017. С. 263-272.
80. Мальцев Л.А., Алмусса Я. Проблемно-тематические «перекрестки» романа «Парфюмер» П. Зюскинда и польской прозы XX века (Е. Анджеевский, В. Гомбрович) // *Stephanos*. 2024. № 1(63). С. 29-37. (0,6 п.л.).
81. Мальцев Л.А. Проблемы имагологии: литературный диалог между Россией и Западом. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2023. 75 с.
82. Мамцева В. В. К вопросу о вербализации концепта «запах» в художественной литературе // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. 2015. № 2 (86). С. 101-106.
83. Мансурова А. Х. Репрезентация ольфакторного пространства в английском и татарском языках. 2016.
84. Маркова А.С. Вне памяти: отсутствие духа («Парфюмер» П. Зюскинда) // *Litera*. 2022. №3. С. 52-61.

85. Масленникова Е.М. Оценочность и интерпретирующий диапазон художественного текста // Вопросы когнитивной лингвистики. 2015. № 3(044). С. 39-46.
86. Махлин В.Л. Что такое рецепция (к истории понятия) // Культурология: Дайджест. М., 2016. № 1 (76). С. 208-232.
87. Махлина С.Т. Ольфакция – важный элемент невербальной семиотики // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2007. Т. 172: Современные проблемы межкультурных коммуникаций. С. 266-272.
88. Метельникова Е.Г. Понятие рецепции: современные исследовательские подходы к анализу текстов культуры // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 3. Т. 1. С. 239-242.
89. Месяц С.В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая). М.: Кругъ, 2012. 464 с.
90. Мжелская А.С. Мотивы новеллистики Патрика Зюскинда: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2008. 184 с.
91. Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. Наука о переводе. История и теория с древнейших времен до наших дней. М.: Флинта, 2024. 416 с.
92. Несмачнова Е.В. Особенности выражения интраязыковой связи литературного произведения и его экранизации: эмоциональный аспект // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2018. Вып. 17. № 3. С. 189-194.
93. Никитина Т.Э. Синестезия как художественный прием в произведениях И.А. Бунина // Язык. Культура. Коммуникации. 2015. №1. URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/273>. Дата обращения 1.03.2024.
94. Никитина М.В. Роман «Парфюмер. История одного убийцы» в контексте творчества Патрика Зюскинда: дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2006. 170 с.
95. Опарина Е.О. Эквивалентность перевода // Основные понятия переводоведения (отечественный опыт). Терминологический словарь-

- справочник. М.: Институт научной информации по общественным наукам, 2010. С. 220-224.
96. Орлова О.Р., Рихтер А.В., Спиридонова Н.С., Махина Л.А. Контрасты в произведении Патрика Зюскинда «Повесть о господине Зоммере» // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2021. № 1(34). С. 76-82.
97. Павлова Н.С. Лексика с семой «запах» в языке, речи и тексте: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. 227 с.
98. Пестерев В.А. Модификация романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия: способы художественного синтезирования: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999. 337 с.
99. Понкратова Е. М., Коберник Л.Н. Ольфакторные явления в произведениях Ф. М. Достоевского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 8(74): в 2-х ч. Ч. 1. С. 32-34.
100. Попова-Бондаренко И. Ольфакториальный образ города в романе П. Зюскинда «Парфюмер»: коммуникативный аспект // Образ міста в контексті історії, філософії, культури : Києвознавчі читання. Київ, 2005. С. 167-178.
101. Попова-Бондаренко И.А. Своеобразие интеркодов в романе П. Зюскинда «Парфюмер» // Национальные коды в европейской литературе XIX-XXI вв.: коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2016. С. 359-370.
102. Райнеке Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра: Великобритания, Германия, Австрия: дисс... канд. филол. наук. М., 2002. 212 с.
103. Рейснер М.Л., Ардашникова А.Н. Персидская литература IX-XVIII вв.: В 2 т. М.: Садра, 2021. Т.2. 384 с.

104. Риндисбахер Х. Д. От запаха к слову: моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» // Новое литературное обозрение. 2000. №. 43. С. 579-607.
105. Рогачева Н. А., Кельметр Э.В. Ольфакторная образность в поэзии Иннокентия Анненского // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. 2015. Том 1. № 1 (1). С. 100-108.
106. Рогачева Н. А. Русская лирика рубежа XIX–XX веков: поэтика : дисс... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2011. 519 с.
107. Рыбалченко Е. А. Поэтика цвета и запаха в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2010. № 4. С. 124-129.
108. Рябчикова Е.Е. Имагологическая проблематика творчества И. Во: : дисс... канд. филол. наук. Калининград, 2018. 182 с.
109. Рязанов Д.Ю. Анализ архетипического образа мертвой рыбы в современном театре и кинематографе // Вестник науки и образования. 2021. № 1(104). Ч. 1. С. 106-110.
110. Салахова А.Р. Рецепция и реконструкция художественного опыта экзистенциализма в творчестве Патрика Зюскинда: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2007. 203 с.
111. Соколова Е. В. "Диалог невозможен...": Коммуникативная проблематика в современной литературе Германии. М.: ИНИОН, 2008. 128 с.
112. Соколова Е.В. «Мода» и «аромат» в «Парфюмере»: Х.Дж. Риндисбахер о романе П. Зюскинда и учении Г. Йегера // Язык и мода. М.: ИНИОН, 2017. С. 75-86.
113. Старостина Ю. А. Концепты «запах» и «красота» в романе П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. №. 7. С. 164-169.

114. Старостина Ю.А. Метафора как средство языковой реализации концепта «запах» на материале романа Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» : дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2010. 203 с.
115. Тимакова А. А. Жанр народного романа в творчестве Д. В. Григоровича: дис. ... канд. филол. наук. Пенза, 2005. 191 с.
116. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Советская энциклопедия, ОГИЗ, 1935-1940.
117. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2009. 336 с.
118. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.
119. Федоров Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма. М.: МИК, 2004. 370 с.
120. Фильштинский И.М. История арабской литературы. V – начало X века. М.: Наука, 1985. 529 с.
121. Фридлиндер Г. М. Стендаль и Достоевский // Фридлиндер Г. М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб.: Наука, 1995. С. 269-285.
122. Фролов Г. А., Хадиуллина Р. Р. Немецкий роман о художнике в постмодернистском контексте (П. Зюскинд «Парфюмер. История одного убийцы») // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. 2012. Т. 154. Кн. 2. С. 183-188.
123. Хальштайн А.В. Представление ольфакторного пространства в языковой картине мира новоанглийского периода: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2015. 179 с.
124. Холмогорова В.Е. Поэтическая функция языка в постмодернистском тексте: на примере романа Патрика Зюскинда «Парфюмер»: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 200 с.
125. Хорев В.А. Польша и поляки глазами русских литераторов. Имагологические очерки. М.: Индрик, 2005. 232 с.

126. Цивьян Т. В. Мотив суда/спора цветов в балканском фольклоре и «одористический код // Античная балканистика. М.: Наука, 1987. С. 124-128.
127. Чайковский Р.Р., Вороненская Н.В., Лысенкова Е.Л., Харитоновна Е.В. Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации. Основы теории. М.: Флинта, 2022. 224 с.
128. Черненко И.А. Две притчи о сущности искусства («Голодарь» Ф.Кафки и «Тяга к глубине» П. Зюскинда) // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2013. № 2. С. 30-39.
129. Чумаков С. Н. Мифологические аналогии в романе П. Зюскинда «Парфюмер» // Политематический сетевой электронный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2014. № 102. С. 663-677.
130. Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М. Наука, 1988. 215 с.
131. Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. Спб.: Наука, Университетская книга, 1999. 231 с.
132. Шилина А. В. Лингвокультурологический аспект изучения лексики ольфакторного восприятия //Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2013. №. 6. С. 255-258.
133. Шилина А. В. Прагматические особенности лексики ольфакторного восприятия в англоязычных рекламных текстах и ее перевода на русский язык //Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2012. №. 3.
134. Шнякина Н. Ю. Зрительно-обонятельная синестезия в немецком языке // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2–2. URL: <http://www.science-education.ru/129–21734>. Дата обращения: 04.01.2024.
135. Шувалова Е. С. Функции запахообраза в лирике Сергея Есенина // Молодой ученый. 2016. № 6.4 (110.4). С. 53-57.

136. Шувалова Е. С. Функции запахообраза в лирике Шарля Бодлера // Молодой ученый. 2015. № 22.1 (102.1). С. 41-43.
137. Энциклопедия. Символы, Знаки, Эмблемы. М.: АСТ, 2006. 556 с.
138. Юзмухаметов Р.Т., Акулова Ф.Ш. Суфийская литература / Ридер к курсам повышения квалификации по истории и культуре ислама. Казань: Казанский федеральный университет, 2012. 565 с.
139. Яacobсон Р.О. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. 456 с.
140. Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34-84.
141. Яуре М. В. Загадка «Розы Кипра». Ольфакторный код романов М. Павича // Новый филологический вестник. 2010. № 4 (15). С. 56-70.
142. Ackerman, D., A Natural History of the Senses. New York: Vintage Books.1990. 16 p.
143. Adam A. A. S. A revenge endeavour (And) unconscious desire: Psychoanalytic study on Mustafa Saeed in Tayeb Salih's Season of Migration to the North // European Journal of English Language and Literature Studies. 2015. №3(4). P. 95-102.
144. Adams J. Narcissism and creativity in the postmodern era: the case of Patrick Suskinds «Das Parfum» // Germanic review. Washington. 2000. Vol. 75. №4. P. 259-279.
145. Albrecht J. Übersetzung und Linguistik: Grundlagen der Übersetzungsforschung II. Heidelberg, Narr Francke Attempto Verlag, 2013. 312 s.
146. Alhawamdeh H. The different western perceptions of the oriental Moor in the renaissance and the twentieth century: Shakespeare's Othello and Tayeb Salih's Season of Migration to the North: A post-Colonial critique // Transnational Literature. 2013. № 5(2). P. 1-11.
147. Burr Ch. The Emperor of Scent: A Story of Perfume, Obsession, and the Last Mystery of the Senses. New York: Random House, 2002. 32 p.

148. Butterfield B. Enlightenment's Other in Patrick Süskind's *Das Parfum* : Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art. *Comparative literature studies*, 1995. P. 401-418.
149. Classen C. *Aroma: The Cultural History of Smell*. London and New York: Routledge, 1994. 31p.
150. Corbin A. *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. Cambridge: Harvard UP, 1986. Trans, of *Le Miasme et la jonquille*. 1986. 90 p.
151. Degler F. *Asthetische Reduktionen: Analyse zu Patrick Süskinds "Der Kontrabaß," "Das Parfum," und "Rossini."* Berlin and New York: De Gruyter, 2003. 12 p.
152. Diller H. J., Kornelius J., *Linguistische Probleme der Übersetzung*. Berlin: Walter de Gruyter, 1978. T. 19. 156 s.
153. Durrani O. *The Virtues of Perfume; or, The Art of Vanishing without Trace: Grotesque Elements in Patrick Süskind's Das Parfum* // *German Studies at the Durham: Millennium*, 1999. P. 224-242.
154. Dyserinck H. *Zum Problem der «images» und «mirages» und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft* // *Arcadia*. 1966. № 1. P. 107-120.
155. Frizen W., Spancken M. *Oldenbourg Interpretationen Bnd. 78. Patrick Suskind. Das Parfum*. Munchen: Oldenbourg Verlag, 1998. 174 s.
156. Gadamer H.G. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr, 1990. 494 s.
157. Gray R. T. *The Dialectic of "Enscenment": Patrick Süskind's "Das Parfum" as Critical History of Enlightenment Culture* // *PMLA* 1993. № 108(3). P. 489-505.
158. Haas H. *Übersetzungsprobleme in der interkulturellen Befragung* // *Interculture journal: Online-Zeitschrift für interkulturelle Studien*. 2009. T. 8. №. 10. S. 61-78.
159. Hans-Edwin F. *Rezeptionsästhetik/Rezeptionstheorie*. Berlin: Dag Nikolaus Hasse (Hrsg.), 2009. 597 s.

160. Hassan W. S. Tayeb Salih: Ideology and the Craft of Fiction. New York: Syracuse University Press, 2003. 224 p.
161. Heck P. Übersetzungsprobleme im frühen Mittelalter, Tübingen: Georg Olms Verlag, 1931. 339 s.
162. Holub R.C. Crossing Borders. Reception Theory, Poststructuralism, Deconstruction. Madison: University of Wisconsin Press, 1992. 256 p.
163. Hönig H. G., Kußmaul P., Strategie der Übersetzung: Ein Lehr- und Arbeitsbuch. München: Gunter Narr Verlag, 1982. 172 s.
164. Hüsgen T. Literarische Übersetzungskritik und Hermeneutik. Philosophy and Practice in Translational Hermeneutics. Bucharest: Zeta Books, 2018. 398 s.
165. Iser W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink, 1976. 357 s.
166. Jacobson M.R. Patrick Süskind's «Das Parfum»: A postmodern Künstlerroman // The German Quarterly. Philadelphia, 1992. Vol. 65. №2. P. 201-211.
167. Jakobs E-M. Textvernetzung in den Wissenschaften: Zitat und Verweis als Ergebnis rezeptiven, reproduktiven und produktiven Handelns. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999. 210 s.
168. Jauss H.R. Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, München: Suhrkamp, 1982. 876 s.
169. Kao J. Olfactory Experiences and an Unknown Force in Patrick Süskind's. Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders // Studia theodisca. 2020. № 27. P. 63-83.
170. Kemp W. Rezeptionsästhetik Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart: Metzler, 2011. S. 388-391.
171. Köppe T., Winko S. Rezeptionsästhetik // Neuere Literaturtheorien. Stuttgart: JB Metzler, 2008. S. 85-96.

172. Kudsieh S. Season of Migration to the North: (Be)longing, (Re)location, and Gendered Geographies in Modern Arabic Travel Narratives' // *Thamyris/Intersecting: Place, Sex and Race*. 2003. №10 (1). P. 201-217.
173. Labrousse G. Theorie-und Methodendiskussionen in der Forschung zur DDR-Literatur und ihrer rezeptiven Aneignung: Zum Amsterdamer Forschungsprojekt, Stuttgart: JB Metzler, 1996. S.346-355.
174. Le Guérier A. Les parfums à Versailles aux XVII et XVIII siècles: approche épistemologique // *Odeurs et parfums / Textes rassemblés et publiés par D. Musset et Cl. Fabre-Vassas*. P.: Ed. du CTHS, 1999. P. 133-141.
175. Leerssen J. Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey. Amsterdam: Rodopi, 2007. 476p.
176. *Literaturlexikon*. München: Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh, 1993. 511 s.
177. Matzkowski B. Erläuterungen zu Patrick Suskind. *Das Parfum*. Hollfeld: Bange Verlag, 2000.150 s.
178. Lloyd D. Symbolic survival: beyond the destruction of language in Jean-Paul Sartre's *Nausea* and Patrick Suskind's *Perfume*. 2018. 18 p.
179. Muhaidat F. The Psychological Plight of the Colonized in Tayeb Salih's "Season of Migration to the North" // *Higher education of social science*, 2018, 3968/10123, P. 93–102.
180. Norbert G. *Literaturpsychologie: Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie*. Stuttgart: W Kohlhammer, 1972. 269 s.
181. Raab A. *Patrick Suskind. Das Parfum*. Munchen: Mentor Verlag, 1997. 64 s.
182. Reese W. *Literarische Rezeption*. Berlin: Springer-Verlag Heidelberg, 1980. 99 s.
183. Reisner H.P. *Lektürenhilfen. Patrick Suskind. "Das Parfum"*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1998. 136 s.
184. Rindisbacher H. *The Smell of Books: A Cultural Historical Study of Olfactory Perception in Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. 267 p.

185. Ryan J. The problem of pastiche: Patrick Süskind's «Das Parfum» // The German Quarterly. Philadelphia, 1990. Vol. 63. №3-4. P. 396-403.
186. Simmel G. «Fragmente und Aufsätze» aus dem Nachlass und Veröffentlichungen der letzten Jahre, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1967. 303 s.
187. Simon T. Rezeptionstheorie: Einführungs-und Arbeitsbuch, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003. 153 s.
188. Teichert D. Hermeneutik der Literatur: literarische Hermeneutik, Berlin: Handbuch Literatur & Philosophie, 2021. 203 s.
189. Warning R., Rezeptionsästhetik, Stuttgart: W. Fink, 1975. S. 84-92.
190. Whiting R. G., Herzog H. Hoffmann's and Süskind's "Das Parfum": Elements of homepage in a postmodernist parody of a romantic artist story // The German Quarterly. Philadelphia (Pennsylvania). 1994. Vol. 67. No 2. S. 222-234.
191. Woolley J. Home Truths: The Importance of the Uncanny for Patrick Süskind Critique of the Enlightenment in Das Parfum // German Life and Letters. 2007. P. 225-242.
192. Zeidanin H. H. Psychological and cultural borderlands in Tayyib Salih's "Season of Migration to the North" // Advances in Language and Literary Studies. 2016. №7(1). P. 75-79.
193. Zimmer R. Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache: Ein Beitrag zur Übersetzungskritik. Berlin, Walter de Gruyter GmbH, 2015. T. 181. 173 s.

2. Источники

1. Анненский И.А. Еще лилии // Культура.рф. URL: <https://www.culture.ru/poems/30040/eshe-lilii>. Дата обращения: 1.03.2024.
2. Бодлер Ш. Цветы зла. Спб.: Терция, Кристалл, 1999. 448 с.

3. Венгерова Э.В. «У постмодерна обязательно плохой язык». «Автора не так просто убить, он пролезет». О «Парфюмере» // Openspace. URL: <http://www.openspace.ru/article/843>. Дата обращения 1.03.2024.
4. Грассиан Б. Остроумие, или искусство изоощренного ума // Испанская эстетика. Ренессанс, Барокко, Просвещение. М.: Искусство, 1977. С. 169-464.
5. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. М.: Прогресс, 1977. 229 с.
6. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. Т. 6. 424 с.
7. Есенин С.А. Сочинения: В 2 т. М.: Современник, 1990.
8. Зюскинд П. Парфюмер: История одного убийцы. СПб: Азбука-классика, 2007. 320 с.
9. Кант И. Антропология. Спб.: Типография П.П. Сойкина, 1900. 189 с. http://www.odinblago.ru/kant_antropologia/. Дата обращения: 1.03.2024.
10. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. 829 с.
11. Платон. Избранные диалоги. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2002. 960 с.
12. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Воскресенье, 1995. Т. 3. Кн. 1. 635 с.
13. Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени. М.: Республика, 2000. 429 с.
14. Салих Т. Сезон паломничества на Север: роман, рассказы. М.: Прогресс, 1977. 175 с.
15. Флобер Г. Госпожа Бовари. Саламбо. М.: Амальтея, 1993. 479 с.
16. Шолохов М.А. Тихий Дон. URL: <http://sholohov.lit-info.ru/sholohov/proza/tihij-don/2-5-glava-xiii.htm>. Дата обращения 5.02.2024.
17. Süskind P. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Zürich: Diogenes, 1985. 320 p.

3. Литературная критика на арабском языке

1. فريدرش شيلر, مصدر الكترو
URL: <https://www.dw.com/ar/a-فريدرش-شيلر-أول-أديب-ألماني-تعرفه-المكتبة-العربية/>
1680785. Дата обращения: 1.03.2024.
2. نجم والي , مصدر الكتروني
URL: <https://almadapaper.net/view.php?cat=138122>.
Дата
обращения: 1.03.2024.
3. ترجمة د. بهجت عباس , مصدر الكتروني
URL: <https://www.sotaliraq.com/2023/01/01/قصيدة-مترجمة-عن-الألمانية/>
Дата обращения: 1.03.2024.
4. فلاح آل ياسر, مصدر الكتروني
URL: <https://www.dw.com/ar/a-مسيرة-قصيرة-ولكنها-حافلة-130كافكا-في-عيد-ميلاده-ال->
16917510. Дата обращения: 1.03.2024.
5. أحمد فؤاد, مراجعة رواية العطر مصدر
URL: <https://www.3alammowazy.com/2019/12/blog-post.html>. Дата обращения:
1.03.2024.
6. أحمد كريم بلال، جدلية الرمز والواقع دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال مدارت للنشر والتوزيع، الخرطوم، السودان، ط 1 ، 2011.
7. إسماعيل أحمد مبارك، زينب. "استخدام مادة الكحول في تصنيع العطور حكمه، وآثاره." الفرائد في البحوث الإسلامية والعربية 39.2 (2020): 2977-3016.
8. اطياف طلال خالد. "الهجرة غري الشرعية وتداعياتها من منظور روائي رواية للكاتب فضيل الغباري (عطرها) امنونجا." 2022 ص 18.74.
9. إيمانويل كانت: نقد العقل العملي. ونقد العقل المجرد. ترجمة أحمد الشيباني. بيروت: دار اليقظة العربية. 1996.
10. حبيب بروين، العربي القدس الروائح ، مصدر إلكتروني
URL: <https://www.alquds/D9%B1%D8%co.uk>. Дата обращения: 1.03.2021
11. حميد ، مساعد م. "رواية" العطر "فان باتريك سفيرسكيند "عبقرية العطور". "مجلة الأدب 94 2010.
12. عبد الرحمن بدوي. الأدب الألماني في نصف قرن. عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت . 1978. 260

13. عبده عبود، التاريخ الألماني الحديث في ضوء ترجمته إلى اللغة العربية، الصحوة العربية، دمشق، 1953.
14. عبده عبود، هجرة النصوص - البحث في مجال الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي. دمشق، 1995.
15. على الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف. 2017.
16. كافكا العربي (مقالات عربية) 1994-2023 مجموعة من الكتاب، اعداد وتحرير ابراهيم وطفي.
17. كافكا في النقد العربي (البداية) عدد من النقاد والكتاب منشورات وطفي 2006.
18. لطرش، صليحة. السياق الدلالي ، رواية العطر الأسود لنجاة عبد المجيد صبري. أفانين الخطاب 2022: 65-39.
19. مختاري، منور. حوار الأنا والآخر في رواية العطر الفرنسي لأمير تاج السر. جامعة ابن خلدون-تيارت، 2019. ص 13.
20. مراسلات حول كافكا 1993 - 2021 منشورات وطفي 2022.
21. من الحداثة إلى ما بعد النسوية : التحول إلى النموذج الفكري ما بعد الحداثي. أماني ابو رحمة. دار شهريار/ البصرة وتوزيع دار الرافدين /بيروت. 2018.
22. ميرزاىي. "فصام الهوية بين أنوثة القاهرة ورجولة مقهورة: قراءة ما بعد كولونيالية في رواية" العطر الفرنسي " لأمير تاج السر." دراسات في اللغة العربية و آدابها 2018 ص 104-85.

4. Художественные тексты на арабском языке

23. أحمد علي الشحات، سحر العطور، لجنة البيان العربي، مصر، الطبعة النموذجية 1990.
24. أشعري، محمد. القوس والفراشة: رواية. المركز الثقافي العربي، 2010.
25. اعبد الحياة / رواية حياة في رسائل I / حب من المهد إلى اللحد: منشورات وطفي 2011
26. اعبد الحياة / رواية حياة في رسائل II / صداقة، منشورات وطفي 2011
27. اعبد الحياة / رواية حياة في رسائل III / كافكا، منشورات وطفي 2012
28. اعبد الحياة / رواية حياة في رسائل V / أسرة بديلة، منشورات وطفي 2012
29. اعبد الحياة / رواية حياة في رسائل IV / أسرة عربية، نشر عام 2023
30. أمين الزاوي، رائحة الأنثى، دار كنعان ، دمشق، 2000، ص: 32
31. بنات آوى والعرب. ترجمة كامل يوسف حسين. دار شرقيات للنشر والتوزيع. ط. 1.
32. بيت فرون، الرائحة، أبجدية الإغواء الغامضة، صديق جوهر، هيئة أبو ضبي للثقافة، 2010.
33. ثلاثة كتاب من الألمانية: بيتر فايس. هاينر كيبهارت. مارتن فالزر منشورات وطفي 2000
34. الحبيب السالمي، روائح ماري كلير، دار الآداب، بيروت، 2008 ، ط 1 ، ص: 7
35. حسين العمري، الخطاب في نهج البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2010.

36. حسين الواد، روائح المدينة 2 ، دار الجنوب، تونس، ط 1 ، 2015 .
37. حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015.
38. رضا الأبيض، كتابة الرائحة، دار زينب للنشر، تونس، ج. 7، 2021
39. رواية العطر، قصة قاتل، للكاتب الألماني باتريك زوسكيند عن دار المدى للنشر، ترجمة د. نبيل الحفار، ص 288، 1995.
40. سمر يزبك، اريحة القرفة، دار الآداب، بيروت، 2015 ، ص: 12
41. سهيل أيوب. قصص مختارة من الأدب الألماني. بيروت، 1995، c.10.
42. شجاع مسلم العاني، الرواية العربية والحضارة الأوروبية، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، الجمهورية العراقية، 1979 .
43. صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، دار الهدى للنشر والتوزيع، مصر، ط 3 ، 2003.
44. صيفي، رنا. عطر الشوك: رواية. هاشيت أنطوان، 2020.
45. الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة بيروت، ط 13 ، 1981.
46. عبد العزيز السبيل، تاريخ كيمبردج للأدب العربي، النادي الأدبي الثقافي، جدة المملكة العربية السعودية، ط 1 ، 2002 .
47. عبده عبود، الشعر والحقيقة. دمشق ، عدد 342، 17 ص 1992.
48. عبده عبود، الأدب المقارن - مشاكل وآفاق. دمشق , 1999.
49. عبده عبود، الرواية الألمانية الحديثة دراسة استقبالية مقارنة. دمشق , 1993.
50. عبده عبود، رواية ألمانية معاصرة. استقبال الأدب الألماني في العالم العربي: نبذة تاريخية، 1993.
51. عبده عبود، رواية ألمانية معاصرة. استقبال الأدب الألماني في العالم العربي: نبذة تاريخية، 1993.
52. عبود، باسم. "البحث عن صاحبة العطر في رواية أصابع لوليتا". 2013
53. قيس كاظم الجنابي، العطر عند العرب، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1 ، 2015.
54. محمد بن أبي بكر الأشكل، الشيخ. العطر الوردي في كرامات ومبشرات وعلوم سيدي الشيخ إسماعيل الجبرتي قدس سره. دار الكتب العلمية، 2008.
55. ميسلون فاخر، رائحة الكافور، دار سطور، 2018، ص: 10