

Олег Коцюба, студент

Концептуалізація інтертекстуальності в романі Патріка Зюскінда "Запахи. Історія одного вбивці" (інтерпретація образу Жана Гренуя як культурного конструкту постмодерністського письма)

Термін «інтертекстуальність» твору як «процес перетинання та взаємовпливу різних текстів у одному окремо взятому» [4, 495] набув особливого значення у методиці інтерпретації постмодерністського роману. Такій конкретизації терміну передувала тривала полеміка між представниками деконструктивізму, постструктуралізму та «нової критики», основним предметом якої був «текст без контексту».

За умови формування і функціонування свідомості автора і читача у певній культурній реальності, що безпосередньо ґрунтується на незліченній кількості інших (їй передуючих) і разом з ними утворює єдину метакультурну дійсність, особливо цікавою видається проблема конкретизації поняття інтертекстуальності в постмодерністському романі на прикладі твору Патріка Зюскінда «Запахи». Наша мета не стільки вказати на певні існуючі паралелі з багатьма «мертвими» текстами, скільки на інтертекстуальність загальнокультурну, зумовлену найвищим в історії людства ступенем осягнення духовної спадщини. Адже читач не просто отримує задоволення при «впізнанні» («Wiederkennen») якихось «цитат, натяків, пародій» [14, 183], а й «досягає розуміння себе у тексті, бо текст ніколи не замкнений сам у собі» [1, 13].

Інтертекстуальність, а також втрата історизму дозволяють відкинути замкнутість мистецтва виключно у своїй епосі, сягнути вищого рівня осмислення естетичного досвіду людства, урівнюючи найрізноманітніші культурно-історичні феномени. Мабуть, саме цим зумовлюється таке тісне переплетення «всього з усім» у постмодерністському романі:

передісторичного і сучасного, міфу і реальності, чужих вражень і своїх старанно замаскованих переживань.

Постмодернізмові важко відмовити і в доступі до «мас», частково втраченому миттями модернізму від Ф.Кафки аж до Р.Музіля (йдеться перш за все про постмодерн німецькомовного літературного простору). Характерно, що «віднаходження» його відбулося не через збіднювання змісту, а вибором доступної сучасному читачеві, розбещеному всезагальною прогресуючою спрощеністю сприймання інформації, форми. Водночас зміст стає семантично більш витонченим, вимагає для розшифрування закодованих «знакоміфів» активного перебування читача у вертикальному та горизонтальному зрізах культурного досвіду цивілізації. Безсумнівно, що, прагнучи зачепити як культурну еліту, так і звичайних людей, постмодернізм швидше зумовлює виокремлення «повністю літературизованих» читачів. Тут література комунікує на високому рівні, література, від якої очікується багато, та, власне, не для всіх [15, 25].

1985 року з'являється твір досі не надто відомого мюнхенського журналіста Патріка Зюскінда «Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders» («Запахи. Історія одного вбивці») — роман, що згодом поділив славу кращого німецькомовного роману ХХ століття разом із шокотерапевтичним «На західному фронті без змін» Е.М.Ремарка. Випущений шістьмома мільйонами примірників у всьому світі та перекладений на 28 мов, роман і досі є кращим з бестселерів сучасності. До того ж, автор зумів не лише здобути якнайширшу читачьку аудиторію, а й викликати схвальні відгуки критиків. Саме через це П.Зюскінд вважається одним із найяскравіших представників німецького постмодерну. Звернімося до його роману «Das Parfum».

Роман загалом вкладається у встановлений критиками перелік основних рис, «переважно характерних» для твору епохи постмодерну. Він а) написаний у формі психологічного детективу; б) кодований численними міфемами; в) відкритий для найширших читачьких інтерпретацій. До названих рис дослідники часто додають ще й «імітацію мистецтва у мистецтві, змішування гетерогенних матеріалів, поверховість мистецької мови, зникнення критеріїв розрізнення між «високим» і «низьким» мистецтвом, перехід до мистецтва у комерції, високої естетики в рекламі, злиття мистецтва та дійсності, буденної та культурної сфер, дійсного з уявним» [див.: 12, 447].

Треба наголосити на важкодоступності прочитання індивідуального почерку автора, на що звернули увагу критики: «Цей щонайвищою мірою свідомий автор умився багатьма водами: чи Ніцше... чи Фуко, Граса чи Камю, Канетті чи Лавкрафта; і те, що він представляє як історичний роман, є сповненою параболою гра думок» [11, 820]. Юдіт Райєн та деяким іншим дослідникам, наприклад, вдалося розпізнати в романі крім названих ще й натяки на твори Гете (поезія «Привіт і прощай»; «Учень чарівника», «Фауст»), Клавдія («Вечірня пісня»), Айхендорфа («Місячна ніч»), Новаліса («Гайнріх фон Офтердінген»), Бодлера (вірші «Флакон», «Екзотичний парфум»), Рембо, Рільке («Алхімік»), Е.Т.А.Гофманна («Рат Креспель», «Панночка фон Скудері»), Бальзака («Батько Горіо»), Т.Манна («Доктор Фауст»); на казку про Короля-жабу, легенду про Каспара Гаузера, образ Петера Шлеміля, міф про Прометея [15, 22-23], твори Кляйста та Лавкрафта [13, 735]. Звісно, неможливо проігнорувати спільності в особливостях побудови цих творів (свідоме Богоототожнення, символ риби та рибного запаху, месійність, деякі суто технічні елементи, що, власне кажучи, слабо поєднані з наскрізною ідеєю роману), однак зумовлено це швидше загальним характером розвитку людської цивілізації останніх десятиліть, аніж чіткою інтенційною спрямованістю на перелічені твори. Присутні структурні фрагменти окремих мистецьких систем пояснюються не запозиченням, а спільністю піднятих проблем, вихідного ґрунту кодованих символів. А впевненість, з якою окремі критики повірили в серйозність деяких текстуальних забавлянь автора, пояснюється саме літературною майстерністю П.Зюскінда. Наприклад, додавання окремих цифр дат народження і смерті Гренуя дає в сумі 34 (17.07.1738 та 25.06.1767). Мовляв, саме такого віку міг бути письменник при написанні роману. А дата смерті Гренуя розуміється як «непрямою» натяк на Е.Т.А. Гофманна, що зімкнув очі рівно 55 років по тому (при цьому не забувають нагадати, що 55 виступає в німецькій мові «шнапсовим» числом) [15, 20]. Якщо у порівнянні Гренуя з крихіткою Цахесом ще міститься якесь логічне зерно, то ототожнення Гренуя з тими, хто «леліє мрію про реванш, про владу, про поклоніння», при чому «у нього ті ж вихідні дані... що й у Леніна, Гітлера і Сталіна, навіть у більш вираженій формі» [10, 228] скидається вже на повну нісенітницю. Принагідно на думку спадає вислів «класика» постмодернізму Умберто Еко про те, що «у будь-якому випадку роман повинен розважати й сюжетом. Чи навіть у

першу чергу сюжетом (!)» [8, 99]. А висока честь знаходити і заперечувати якісь прочитання, про які автор навіть не думав, віддається критикам — з текстом у руках. Чи не тому часом, що йдеться не про просте проведення якихось паралелей з текстами, в котрих містяться деякі схожі елементи побудови чи схеми закручування сюжету. Уникнути останнього взагалі не уявляється можливим, бо «будь-яка історія переказує історію вже розказану» [8, 92], навіть сліпий Гомер повторив чийсь сюжет, проблематику чи елементи прийомів письма — конкретної особи чи свого народу в цілому. Але, на його щастя, тогочасна швидкість поширення інформації та рівень інтеркультурності не дозволили порівняти з можливими усними чи письмовими прааналогами. Власне, маються на увазі не лише конкретні твори, а й сукупний тематичний багаж людства, який доволі обмежений, при цьому та завдяки цьому завжди актуальний. Тому головним стає глобальне охоплення моральної, мистецької, сексуальної, буденної та ін. частин свідомості та підсвідомості людини, щоб, об'єднавши все це у загальнолюдську свідомість і на її тлі сприймаючи будь-який текст як її безпосереднє породження, знову повернутись до діалектичного світосприйняття у всій його повноті. Саме це ми зустрічаємо в П.Зюскінда, коли він, спрямовуючи до діалектичної дифузії східної традиції (ті ж Янь та Ін), вишукано примітивно виводить образ такого собі нео-Антихриста, що в свою чергу змушує сумніватись як у ньому зокрема, так і в існуванні будь-чого у чистому вигляді взагалі. Щоб не обмежувати такого сприйняття і розуміння, письменник у жодному разі не повинен сам інтерпретувати власний твір. В іншому випадку він просто не має права писати роман, що є генератором інтерпретацій [8, 92]. Тому письменник «грає» у міф, деформує і пародіює його, сумнівається і підтверджує своїм сумнівом - занурюється в глибини людської свідомості, ще раз наголошуючи на існуванні в єдиній культурній реальності, яка і стає головним об'єктом міфогри. Твір же залишається «відкритим» (Умберто Еко) для розуміння та інтерпретації. Митець сучасності повинен бути свідомим цього і сприймати «відкритість» не як неминучість, а як спонукання до дії, тобто подавати твір так, щоб викликати його якомога більшу «відкритість». Проте вона не передбачає невизначеності повідомлення - існує лише сукупність розв'язків сприйняття, які визначені так, що реакція читача ніколи не уникає контролю автора. Крім того, «відкритість» передбачає і теоретичну, розумову співпрацю споживача, котрий повинен вільно тлума-

чити факт мистецтва як вже створений, зорганізований за його структурною повнотою [3, 410-411, 414]. Така багатокодовість постмодерного письма зумовлює центральну концепцію доступу до тексту - інтертекстуальність. Власне, головними стають не потуги самовираження, а намагання вступити в діалог з читачем [11, 852]. Тому переплетення концепцій Надлюдини та смерті Бога Ф.Ніцше, відмежованої від суспільства самозаглибленої особистості А.Камю плюс стрімкий канеттівський поштовх до самознищення - це лише окремі елементи інтертекстуальності роману, які автор так майстерно вибудовує.

Взагалі, звертаючись до інтерпретаційних можливостей твору, найбільш легко піддаються прочитанню біблійні міфемі. Визначальний вплив цієї мистецької метасистеми та ідеології, що вона з собою принесла, на весь сукупний розвиток західної культури, заперечити неможливо. Уже з раннього етапу християнства, через екзальтовано-захоплені вчення Отців Церкви і до відвертого антагонізму пізніших теоретиків релігії та їхніх супротивників вона завжди відігравала роль ефективного подразника філософсько-етичної думки людства. Не дивно, що на нього зреагував і постмодернізм - по-своєму, з іронією, пародією, часом гірким жалем та особливим чином кодованою символікою. Право на проведення таких паралелей дає нам той факт, що Біблія не є текстом конкретним: кожен прочитує у ній свою індивідуальну історію. Основу її складають вічні моральні цінності, в дієвості і життєздатності яких в умовах сьогодення сумнівається постмодернізм.

Тому й починається роман запаморочливим, задушливим і гіперболізовано нестерпним смородом усєї цивілізації. Сморід (не запах!) символічний і у відправному пункті історії, що лише розгортається, — рибний. Символ рибного смороду можемо розцінювати і як знак рівноваги — зв'язку між небом і землею (у такій опозиції «рибний» дорівнював би небесному, «сморід» — земному). Нагадаємо, що риба є «...християнським символом на основі анаграми, отриманої з імені риби — іхтіс — початкові літери якої розшифровувались як «Ісус Христос Син Божий Спаситель» [5, 444]. Через це образ Гренуя сповнений гіпертрофованої семантики християнського начала, оскільки образ риби — один із найсильніших у біблійній традиції. З його допомогою Гренуй кидає виклик лицемірному суспільству (це, до речі, одна з небагатьох непритаманних героєві, незважаючи на всю його «Scheusaligkeit» (виродкуватість), негативних рис): ось, мовляв, спробуй, з'їж те, що ти породило! І

відповідь — сморід у ніздрі. А як щодо непорочності і чистоти? І Гренуй народжується від сифілітичної шльондри, не надто відрізняючись від «кривавої плоті» («das blutige Fleisch») довкола. Його ніхто не пеленає в духмяній чистоті вифлеємської печери, йому просто перерізають пуповину і непритомніють від нестерпного запаху поля лілій: «... щось нестерпне, оглушливе - як поле лілій ...»^{*} [16, 8], цього одвічного символу непорочності (познущався П.Зюскінд з цього і пізніше, зробивши всіх жертв Гренуя незайманими). Від цього моменту месійна міфема пірнає під майстерне нагромадження інших, але палімпсестно виринає у ключові моменти дії. Експлуатуючи таку модель, П.Зюскінд ефектно змінює модальність, підводячи читача до бажаної інтерпретації й одночасно змушуючи сумніватися у ній. Саме завдяки цьому Гренуй виступає виродком сірим, генієм жалюгідним, а не уособленням бунтарства, що було характерним для зображення темної сили раніше (згадаймо Й.В.Гете, Дж.Мільтона, М.Булгакова тощо). Тепер він викликає швидше огиду, ніж страх. Символом такої метаморфози виступає знову ж таки беззапаховість як відсутність яскравої самотності. Ненав'язливо підтверджує це й факт непомічання героя оточуючими, аж до здивування від його існування: «З самої юності він звик, що люди не звертали на нього уваги ... бо не помічали його існування» [16, 194]. Він не є для оточуючих чимось — звідси прагнення зреалізувати себе як людину через набуття «людського» запаху: «Він хотів, навіть коли зараз це був поганий сурогат, привласнити собі запах людей, якого сам він не мав» [16, 190]. Пояснення того, що ні Гренуй, ні інші персонажі роману не володіють чітко вираженими індивідуальними якостями, можемо шукати у деяких ідеях постструктуралізму. «Кінець історії» означав у літературі право на «одночасне» і рівноправне існування «історії і історій». Тоді стан постісторії стає станом єдиної дійсності, означає кінець історії сили та імпульсу. Досвід редукується до фіктивних метафор, цілий світ стає винаходом, а життя — рухом знаків, опису, тексту. Однак цей рух більше не обґрунтовує ніяких процесів свідомості, послідовності, розвитку, а пусті рухомі тіла виступають штучними носіями позначень. Тому змальовані у творі фігури не мають індивідуальності, а впізнаються лише за їхніми запахами [див.: 15, 26]: «Кожна людина пахла інакше,

^{*} Тут і далі усі цитати подаються у нашому перекладі за виданням:
 Süskind Patrick. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders.- Zürich:
 Diogenes Verlag AG, 1994 (О.К.)

ніхто не знав цього краще за Гренуя, котрий ... вже від народження розрізняв людей нюхом» [16, 190].

Суспільна інтенційність твору простежується і в поступовій зміні ставлення Гренуя до людської маси довкола нього: від цілковитої байдужості спочатку (дитинство, юність: «Саме таким кліщем був Гренуй дитиною. Він жив замкнутим у собі та чекав на кращі часи. Світові він не давав нічого, крім свого калу; ні усмішки, ні крику, ні зблиску очей, навіть власного запаху» [16, 29]) до активного пошуку контакту з нею (період після виходу із штольні: «Надворі він одягнув своє ганчір'я ... накинув на плечі кінську попону та тієї ж ночі залишив Плон-дю-Канталь, пішовши на південь» [16, 176]) і гидливої відрази наприкінці (під час сцени оргії: «... в цю мить у ньому знову піднялася вся відраза до людей...» [16, 305]). Ця еволюція завершується зневірою, що підкреслює зневагу постмодерністів до сил сучасного суспільства, хоч кінець відображає крайній ступінь інтеграції з ним — розчинення в його тілі. Цікаво, що протягом свого недовгого життя Гренуй зустрічається з представниками усіх прошарків суспільства: від найнижчої бідноти, середньозаможників та представників духовенства, ремісників і буржуа аж до вищих кіл аристократії. Цей елемент підтверджує спрямованість роману проти усього суспільства, а не якогось окремого його класу. П.Зюскінд тонко вловив один із найважливіших складників сучасного життя - «почуття абсолютної самотності та тихої зненависті до всього оточуючого» [6, 23].

Непотрібність, повна самотність окремої людини у зовнішньо благополучному суспільстві, від якої вона, зрештою, знаходить сховок лише в глибинах свого «Я» — болюча параболою, яку вміло розкриває постмодерністична традиція: «І, враз, немов дзеркально-чорна хвиля, на його душу накочувалася самотність. Він закривав очі. Темні двері його внутрішнього світу прочинялися і він заходив. Починалася наступна вистава в театрі душі Гренуя» [16, 168]. Зрозуміло, що відкинута зовнішніми чи внутрішніми чинниками, людина (як істота суспільна) переживає стан глибокої фрустрації, з якої народжується деструктивний протест: «Те, що він собі вимріяв, власне, щоб його любили інші люди, в момент тріумфу стало йому нестерпним, бо він сам їх не любив, він їх ненавидів. Нараз він зрозумів, що ніколи не мав задоволення у любові, а знаходив його завжди у ненависті, ненавидячи і будучи ненависним» [16, 305]. Не дивно, що, коли ненависть до інших поступово займає весь внутрішній простір, вона

перетворюється на ненависть до себе. А звідси — й закономірний вихід: «Зжеріть мене!» [6, 23]. Тільки таким актом самозаклання людина знаходить шлях до самовираження, можливість активного прояву свого внутрішнього змісту, навіть якщо це веде до припинення її фізичного існування. Головними для неї стають не ті нищівні наслідки її дій, а самий факт привертання уваги інших до своєї персони: «І він хотів би, щоб вони помітили, як сильно він їх ненавидить, і щоб вони його заради цього єдиного його почуття, яке він коли-небудь відчував, ненавиділи б у відповідь і самі б знищили, що вони й відразу мали намір зробити. Він хотів один раз у житті відкритися. Він хотів один раз у житті побути, як інші люди, і відкрити свою внутрішню сутність: як вони свою любов та дурне поклоніння, так і він свою ненависть. Він хотів один раз, лише один раз бути сприйнятим у своїй правдивій сутності та отримати від іншої людини відповідь на своє однісіньке справжнє почуття, — ненависть» [16, 306].

У романі «Школа для дурнів» представник російського постмодернізму Саша Соколов у одному з епізодів знаходить надзвичайно точний вираз на позначення цієї однієї з основних тенденцій постмодернізму — це прагнення героя здобути «безсмертя неіснуючого» [7, 157]. За словами філософа Р.Гвардіні, «така людина не спрямовує свою волю на те, щоб зберегти самобутність», для неї цілком природньо «вбудовуватись в організацію — цю форму маси — і коритися програмі, бо таким чином «людині без особистості» задається напрямок». Ніби продовжуючи цю думку, Х.Ортега-і-Гассет підкреслює спрямованість усіх зусиль на уникнення того, що повинно бути: «Людина маси не хоче залишатися на твердому, нерухомому ґрунті долі, для неї краще існувати фіктивно, висіти у повітрі» [7, 157-158]. Таким чином, здається, віднайдено пояснення для назви та головної ідеї твору - «несправжність», нетривкість та ефемерність існування людини, проти чого протестує митець постмодернізму, немовби виймаючи цю сіру людину з маси, визначаючи шлях до більш стійкої екзистенції через ще більший ступінь розчинення. Прагнення до впорядкування, хоча б найменшої стабільності пояснює наявність у романі П.Зюскінда (як, зрештою, і у багатьох інших митців постмодерну - Е.Канетті, К.Рансмайра і ін.) об'ємного образу бібліотеки, до вибудови якої зводяться основні зусилля головного героя: «У кімнатах замку стояли полиці від підлоги й аж до самісінької стелі, а в них знаходилися усі запахи, які Ґренуй зібрав протягом свого життя, багато мільйонів ... він плескав у

долоні та кликав своїх слуг ... і наказував їм піти в кімнати й принести з великої бібліотеки запахів той чи інший том...» [16, 164]. Звісно, він хоче ухилитися від того, що немилосердно насувається на нього, хотів би віднайти свій шлях, прагне осягнути світобудову за зрозумілими йому законами. Так прочитується у П.Зюскінда характерна для постмодерністичного роману лінія пошуку книги (власне, Книги Істини, Буття): «Вже підлітають слуги. На невидимому підносі вони несуть книгу запахів...» [16, 164]. Однак знайти те, що досі вдавалося знайти лише окремим одиницям, неможливо при зосередженні лише на власній надміру самозаглибленій персоні, куди й завершується втечею невдалий пошук істини — у світ запахів, такий простий і зрозумілий Гренуєві. Віднайдена вища істина як божественний запах виявляється несталою, оволодіння нею зрештою губить його. Проте саме її бракує замкненому і впорядкованому внутрішньому просторові Гренуя, лише вона підтвердить вмотивованість кожної його деталі, довершить природню вивіреність нюансів цього мікрокосмосу: «Він якось дивно відчув, що цей запах є ключем до упорядкування всіх інших, що нічого не розумієш у запахах, коли не зрозумів цього єдиного, і він, Гренуй, прожив би своє життя марно, якщо б йому не вдалося заволодіти ним. Він повинен був його мати, не заради самого володіння, а заради свого душевного спокою» [16, 50-51]. Ним він насолоджується, сповнюючись відради і ненависті до «того» світу.

Окрім ідеї Месії, П.Зюскінд піддає сумніві й ідею Творця, наповнивши її конкретним змістом — Гренуєм — і грубо пародіюючи прадавню історію. Засіваючи власноруч створений світ зернами своїх запахів, він уподібнюється то до володаря підземного царства («І він побачив, що це добре і що вся країна насичена його, Гренуя, божественним сім'ям... І великий Гренуй побачив, що це було добре, дуже, дуже добре» [16, 161-162]), то до запального, але милостивого Творця, славолубного і всемогутнього: «... запах жертви подобався йому. І він спускався вниз, щоб багато разів благословити своє творіння, за що воно дякувало йому вигуками радості та захоплення і багаторазовими вибухами пахоців» [16, 162]. Проте людяність цього бога обертається проти нього — кінцева гармонія не приносить бажаного щастя і, зрештою, вбиває свого творця: «Першим, що вони всі змогли пригадати, було те, що тут хтось стояв і відкорковував якусь пляшечку. А потім він окропив себе всього вмістом пляшечки і вмить сповнився краси, як сяючого вогню ... кожен хотів мати частинку його,

пир'інку, крильце, іскру його чарівного вогню. Вони розірвали на ньому одяг, видерли волосся, здерли шкіру з тіла, вони роздерли його, вп'ялися в його плоть кігтями і зубами, накинулись на нього, мов гієни» [16, 318-319]. Разом з тим, безбожність Гренуя зумовлена його саморелігією, релігією запахів, бо лише вони для нього мають значення. Бога зовнішнього він не потребує, так само як і Церкви, в фальшивості якої переконався він та решта суспільства: «Як же до смішного погано, все-таки, був виготовлений запах ... Те, що диміло з кадильних, навіть не було справжнім ладаном. Це був поганий сурогат липового вугілля, кориці та селітри» [16, 199].

У будь-якому випадку Гренуї залишається відмежованим від суспільства, бо, отримавши надзапах, він перетворюється із виродка відразу ж на божество, а люди звертають своє бажання лише на собі подібних, а тому насолоджуються без нього. І тут виринає яскрава деталь: Гренуї — чиста безстатевість. Як і Месія. Різниця знову у модальності — у першого вона безсила і брудна: «Так само ніякого запаху він не відчув під пахвою, на ногах, у паху, до якого він нагнувся, наскільки це було можливо. Це просто смішно: він, Гренуї, який міг відчутти запах будь-якої іншої людини за декілька миль, не здатен понюхати власний статевий орган на відстані долоні!» [16, 172-173], в другого — висока і світла, зумовлена не монопристрастю до окремої людини чи статі, а полілюбов'ю до всіх і заради всіх. Саме так зображає П.Зюскінд особливості сучасного суспільства — з його зовнішньою чистотою та стерильністю і внутрішнім брудом, нікчемністю та слабкістю. Все це позбавляє образ головного героя сильного спрямування вперед до якоїсь далекої мети, що письменник підтверджує елементами трагіпародії: замість жахаючої і видовищної смерті особистості, що захоплює своїм трагізмом, Гренуї аморфно розчиняється в шлунках таких же «ніщо». Деміфологізуючи культуру, постмодернізм грається її розчленованими рештками, нівелюючи звичне співчуття до смерті. П.Зюскінд не співпереживає з героєм, а кроїть його на частини; деструктуралізований Месія перебуває у постійному очікуванні нових текстуальних блукань. Яскравість фарсу довершує оргія чуттєвої насолоди, яка ниткою бажання поєднує обидва фінали — гіпотетичний і дійсний.

Непереможність духу цивілізації, котра руйнує і деформує людську свідомість, П.Зюскінд показує на прикладі того ж символу запаху. Адже він — інструмент глибокого і

безперебійного проникнення в саме ество людини: «Запах проходить у їх нутро, просто до серця і категорично розпоряджається прихильністю і зневагою, відразою та бажанням, любов'ю й ненавистю» [16, 199], протистояти якому безглуздо, бо причина не піддається розумінню на рівні буденної свідомості: «Але вони не могли втекти від запаху. Оскільки запах був братом дихання. З ним він входив у людей, вони не могли захиститися, якщо хотіли жити» [16, 199]. Людство й не намагається цього робити, навпаки перебуває у захопленому екстазі від усього, що відбувається. І наслідок цього в релігії, освіті, політиці, а особливо в культурі показаний з переконливим натуралізмом — всезагальна вакханалія, досягається ж це вказівкою на різношерстий склад натовпу: «...злігалися в найнеймовірніших позах та парах, старий з дівчиною, поденник з дружиною адвоката, учень із черницею, єзуїт з масонкою, все на купу, як прийшлося» [16, 303].

Отож, роблячи попередні підсумки, хотілося б ще раз наголосити, що, недовіриливо ставлячись до культурологічних надбань, розтинаючи новітні міфологами масмедіального сприйняття, постмодерністська традиція анатомує людську свідомість, виймаючи назовні її підсвідомі міфологічні картини сприйняття, занурює людину в єдину вічну реальність, роблячи її головним об'єктом «гри в міфології». У результаті постмодерністський роман певним чином «розвінчує» міф, граючи в нього та імітуючи його, прочитуючи архаїчні символи та відомі сюжети й образи в системі власної міфотворчості. А той факт, що своїми наступними творами «Die Taube» («Голуб», 1987) та «Die Geschichte von Herrn Sommer» («Історія пана Зоммера», 1991) П.Зюскінд ніяк не доєднався до способу зображення, так майстерно представленого ним у «Запахах», мимоволі наштовхує на думку, чи не став сам роман суцільною велетенською іронією над іронічністю постмодерну, пародією на його пародійність та забавлянням із його міфогрою, реалізуючись таким чином у субструктуру «постмодернового постмодернізму»? Власне, цим і підтверджується думка, що постмодернізм не прощається із естетичними проектами модернізму, він використовує їх як моделі, що переводяться у гру вищого рівня. Скомпонувавши із багатьох яскравих елементів чужих текстів власний твір, П.Зюскінд, як і його герой, зумів здобути захоплення масової публіки [13, 735]. Він спромігся переконати її у тому, що їй вдалося прочитати і розшифрувати закодоване в романі. Сьогодні це — твори Гете, Кляйста, Гоффманна, Камю, Бодлера, Т. Манна, Рембо і

багатьох-багатьох інших. Яким буде цей список завтра, післязавтра чи через значно суттєвіший проміжок часу? Адже стадіальність інтерпретаційних процесів розкриває їх закон: у міру руху від часу створення до життя в новому контексті зростає інтерпретаційна активність і ускладнюється система перекодування [9, 21]. Ніхто сьогодні не наважиться прогнозувати, передвісником яких подій буде названий цей роман ще пізніше (як це вже не раз траплялося з відомими класичними художніми творами, при цьому, за нестабільності існування сучасного світу, маємо чого боятись). Тому й намагаємось довести його спрямованість не на конкретні «мертві» твори, а на загальнолюдський контекст розуміння, що «оживає» за кожного нового прочитання, залишаючись щоразу іншим, глибоко особистим і динамічним. У цьому значенні інтертекстуальність виступає своєрідним лабіринтом, у якому знаходиться читач. У.Еко визначає його у вигляді різоми [8, 99]. Вона влаштована так, що будь який шлях може перетнутися з іншим. Тут відсутній центр, периферія, немає і виходу. Це — безмежність. Саме таким є простір інтерпретаційної здогадки. Її джерелом є текст, який ніколи не вичерпується у своїх інтерпретаційних можливостях через органічне вплетення у загальнокультурний дискурс людства.

Література:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької.- Львів, 1996. - С.9-22.
2. Герменевтика і деконструкція: дискусія Г.-Г.Гадамера та Ж.Дерріда. // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.- Львів, 1996. - С.223-226.
3. Еко Умберто. Поетика відкритого твору. // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької.- Львів, 1996. - С. 405-420.
4. Зубрицька М. Феміністична теорія та критика. Юлія Крістева // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. - Львів, 1996.- С.495-496.
5. Керлот Х.Е. Словарь символов. – М., 1994.
6. Мокроусов А. Роман, конечно, интересный // Огонек. - 1992. - № 6. - С. 23
7. Муриков Г. Человек масс? или Претензии «постмодернистов» // Север. - 1991. - №1. - С. 153-159.
8. Эко Умберто. Записки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. - М.,1988. - №10. - С.88-104.
9. Явчуновский Я.И. Об истолковании художественного текста: Формы и границы интерпретации // Содержательность художественных форм. - Куйбышев, 1986. - С.20-36.
10. Якимович А. Пансион мадам Гайар, или Безумие разума // Иностранная литература. - М.,1992. - №4 - С. 226-236.

11. Beck C. H. Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. - München, 1994.
12. Deutsche Literatur in Schlaglichtern. Herausgegeben von Bernd Walzer und Volker Mertens in Zusammenarbeit mit weiteren Arbeitern und Meyers Lexikonredaktion.- Mannheim - Wien - Zürich: Meyer Lexikonverlag, 1990.
13. Fischer Lexikon Literatur. In 3 Bänden / Herausg. von Ulfert Ricklefs.- Bd.2.- Frankfurt a/M: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1996.
14. Gottwald H. Moderne, Spätmoderne oder Postmoderne? Überlegung zu literaturwissenschaftlicher Methodik am Beispiel Peter Handke // Beiträge des 12. Österreichisch-Polnischen Germanistiksymposiums. - Graz, 1996.- S. 181-207.
15. Graf v. Nayhauss Hans-Christoph. Von der Kulturrevolte zur Postmoderne. Aspekt- und tendenztypische Erzählungen und Romane deutschsprachiger Literatur der Gegenwart.
16. Süskind Patrick. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders.- Zürich: Diogenes Verlag AG, 1994