
ФИЛОСОФИЯ

УДК 101

Н.Л. Вигель, И.К. Жолобова*Ростовский государственный медицинский университет**г. Ростов-на-Дону, Россия*22nara@mail.ru**«ПАРФЮМЕР»: ВОСХОЖДЕНИЕ К СВЕРХЧЕЛОВЕКУ****[*Narine L. Vigel, Irina K. Zholobova* “Perfume”: ascent to the Supraman]**

The analysis of the sensational novel and the screen version of "Perfume. The story of a murderer" is carried out. In two versions of this story, by Zyuskind, and in the film shot by Tom Tykwer, the presentation of the hero is different. And although both masters deal with identity, human vices and death, the hero of Zyuskind is an absolute evil in an absolutely evil world, while the attitude of Tykwer shows how the world of absolute evil can pervert the people living in it. The actions of the hero are almost the same, but in the book and in the film the author and director present them in such a way that the reader or spectator has the opportunity to understand the complex character, motivation and not the simple fate of Grenouille as the hero of the antisocial and evil genius.

Key words: smell, myth, morality, Supraman.

Роман Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» (1985) [4] оказался самым знаковым в постмодернистской литературе, сочетающим комбинацию культурных, социокультурных, исторических, психологических элементов европейского наследия, являясь, несмотря на большое количество критических интерпретаций и исследований, произведением с неявным смыслом и скрытым значением.

«Парфюмер» – это замысловатая история убийцы, повествующая о мальчике с несчастной судьбой, который живет в обществе с деморализованными христианскими ценностями. Этот мальчик, Жан Батист Гренуй, был феноменально сложной личностью в том, что касается происхождения, мотивации, да и самого его невероятного явления читательской аудитории. Однако в двух версиях этой истории, а именно в оригинальной, автором которой является Зюскинд, и в фильме, снятом Томом Тыквером, подача героя различна. Оба автора мастерски воплощают образ героя – писатель использует живой описательный стиль, в то время как режиссер с помощью камер изобра-

жает Гренуя как злого убийцу и последнего подонка. На самом деле такое представление героя в значительной мере формирует тему этих двух произведений. И хотя оба мастера имеют дело с идентичностью, человеческими пороками и смертью, герой Зюскинда представляет собой абсолютное зло в абсолютно злом (с точки зрения европейско-христианских стереотипов) мире [1; 3], в то время как трактовка Тыквера показывает, как мир абсолютного зла может извратить живущих в нем людей.

В итоге получается, что действия героя почти одни и те же, но в книге и в фильме автор и режиссер преподносят их таким образом, что у читателя или зрителя появляется возможность понять сложный характер, мотивацию и не простую судьбу Гренуя как героя антисоциального и одинокого злого гения. Так, в соответствии с воззрениями Ф. Ницше то, что возвышает индивидуум, великий и независимый дух, неординарный разум, являет сегодня зло, в противоположность прославляемой и имеющей заслуженное моральное значение посредственности вождельний, умеренности и приспособляемости.

Поскольку все, что упоминается первым, будь то первая сцена в книге или же в кино, является смыслообразующим и задает тон всему остальному повествованию и, тем самым, представляется важным, необходимо обратиться к тому, как начинается эта история. И здесь мы сталкиваемся с тем, что в романе Патрика Зюскинда начало повествования весьма отличается от первой сцены фильма, как следствие, не одинаковым является и восприятие зрителем главного героя.

Гренуй – исключительный герой. С одной стороны, он воспринимает мир через обоняние, наделен уникальной способностью различать тончайшие ароматы, которые являются в то же время и единственным источником его ощущений о мире, а с другой – эта уникальная способность становится непреодолимой преградой и не позволяет устанавливать «человеческие отношения», что отражается в его неспособности понять людей. Но и они его не понимали, его поведение, сам его образ рождали в них страх – не однажды он был избит или наказан за свои «непонятные» действия. Будучи одаренным чувствовать самые тонкие запахи, он просто не может быть или стать обычным человеком, что делает его «чужаком» и изгоем. И этот факт остается неизменным в фильме.

Его одержимость запахами привела его к тому, что в обеих версиях истории парфюмера (в книге и в фильме) он совершает ряд убийств с целью сохранить неуловимый и тонкий аромат девственниц. Однако в то время как Зюскинд осыпает Гренуя проклятиями, Тыквер представляет его почти заслуживающим жалости и это отличие ощутимо.

С самого начала в романе Гренуй предстает талантливым и в то же время омерзительным человеком. Он упоминается как заносчивый мизантроп и сравнивается с отцом всех садистов, Маркизом де Садом. Сразу после установления факта злобности Гренуя Зюскинд пускается в детальные описания вонючего рынка Франции, где родился главный герой. У него нет имени, но в глазах читателя он уже отвратителен. Манера изложения, которую он использует при этом, едва ли может иметь какое-то иное значение и поэтому неподдельная однозначность помогает отвернуть от себя читателя, делая его тем самым нелюбимым героем.

Сделать своего героя таким непривлекательным было рискованным шагом со стороны Зюскинда, ведь жалость не всегда может помочь проникнуться сочувствием. Пользуясь писательскими приемами, Зюскинд привлекает внимание читателя к своему герою, делая его чрезвычайно интересным, такого рода история не может оставить равнодушным и буквально завораживает. Часть очарования заключена в том, что именно Зюскинд начинает рассказ о Гренуе с знаменательного факта, задающего тон и тему – факта его рождения на зловонном рыбном рынке и того обстоятельства, что вскоре после первого вздоха он стал сиротой, так как его мать была повешена за попытку детоубийства (первая из многих смертей, которые впоследствии преследовали его). Это было беспрецедентное и исключительное событие, такое же, какой оказалась и вся последующая жизнь главного героя.

Стиль, которым создается это странное описание и сама гнетущая и отталкивающая атмосфера этой первой сцены подсказывает читателю, что у этой истории не будет счастливого финала. Так же, как и роман, первая сцена фильма – это иррациональность и брутальность. На протяжении всего фильма зрителя приглашают понаблюдать за несчастной жизнью Гренуя, полной смертей, оскорблений и пренебрежения, и все это собрано в его убийствах женщин ради их запаха.

Первая сцена «Парфюмера» определила тон всего произведения, как в плане странностей, так и в манере изложения. В действительности, вся странность коренится в стиле описаний, в частности, касаясь запахов. Никто не помнит, пахли ли Картон и Дарнай одинаково и были ли мальчики жестоки к Пигги из-за того, что тот вонял. Первая глава «Парфюмера» богата описаниями всевозможных запахов, большей частью неприятных для человека, но вызывающих упоение и граничащий с одержимостью интерес Гренуя.

Все человеческое чуждо Греную. Зюскинд пишет, что без обладания запахом жизнь его героя потеряла бы всякий смысл, показывая, как он определяет себя только по выделенному аффективному аспекту бесчисленных человеческих переживаний. Такой выбор деталей развивает идею о том, что Гренуй неординарен с самого начала и, таким образом, он – всецело жалкий с точки зрения обыденной морали герой. Чтобы сделать его преступление еще более отвратительным, Зюскинд подчеркивает невинность утонченной девушки, когда Гренуй убивает ее. Убийца отказывается смотреть на нее, только читатель видит ее красные губы и блестящие глаза – вещи, которые совершенно не важны для человека, который чувствует только носом. Первое убийство Гренуя описывается с акцентуацией нехватки человечности и желанием убить в контрасте порочной природы с человечностью его жертвы. Зюскинд использует это убийство для того чтобы исключить любое сочувствие, которое могло бы появиться к его главному герою, и с помощью этого события раскрывает антисоциальность героя. Средством достижения свободы становится нигилизм, переоценивающей ценности. П. Зюскинда, вслед за романтиками, интересуется не судьба в жизни человека, а шансы на возможность бытия в ситуации «жизненной трагедии». Отстоять индивидуальность перед лицом непонятности и чуждости, а порой и враждебности мира – становится главной целью самосохранения героя. Жан Батист создает свою субъективную реальность, оформленную страстью, где во имя признания жертвуются общечеловеческие моральные устои. Символическим выражением неординарности Гренуя становится парадокс как символ, основанный на нигилизме, а также отблеск мифа о душе. Субъективность, построенная на почве непринятия, составляет суть индивидуальной страсти, отделяясь от мира и выражая трагедию одинокого гения – парфюмера П. Зюскинда. Таким образом, миф, обращенный к самоопределению души, формирует мысль о том, что человек должен стать самим собой. И только обретя себя, бытие становится «подлинным».

В фильме Тыквера некоторые выбранные им художественные элементы в совокупности представляют убийство Гренуя морально неопределенным, тем самым усложняя характер героя. Самое заметное отличие фильма от романа заключается в том, что первое убийство носит случайный характер. Уловив аромат девушки, ставшей первой жертвой от его рук в буквальном смысле этого слова, Гренуй следует за ней и настигает ее у дома, где она продолжает работать в саду, разбирая сливы. Пока она отвернулась от него, он подходит к ней сзади и принохивается. Зритель видит ее настороженность и страх, когда она оборачивается и вскрикивает. Испугавшись, Гренуй закрывает ей рот рукой и держит так, чтобы ее не смогли услышать двое прохожих. Но к тому моменту, как они проходят, девушка уже задохнулась. Хотя события сами по себе уже делают убийство бессмысленным и жестоким, львиная доля изменений в образе героя преподнесена благодаря актерской игре Бену Вишо, исполнившего роль Гренуя. Поскольку рассказчик в фильме редко комментирует чувства героя, как это делает автор книги, большая часть характеристик Гренуя в фильме визуализируется. Когда без пяти минут убийца преследует девушку, он идет в странной, почти нечеловеческой манере. Вдобавок, когда Гренуй приближается к девушке, за запахом которой он следует, камера задерживается на его закрытых глазах и звуке его глубокого дыхания, когда он нюхает ее и его дыхание становится громче, что говорит об инстинктивно-животной природе цели. Представленные элементы в совокупности изображают Гренуя менее человеческим, но скорее в простой, наивной, а не злобной манере, так как его поступки скорее пугающи, чем жестоки. И даже когда Гренуй кладет руку девушке на рот и случайно душит ее, он не смотрит на нее и не понимает, что она может не дышать. Вместо этого он сосредоточен на прохожих, ожидая, когда они уйдут (этот момент схож со случайным убийством Ленни жены Керли в романе Стейнбека «Мыши и люди»). Эгоистичность, импульсивность и инстинктивность поступков Гренуя усиливается благодаря игре Вишо, а также благодаря решению Тыквера показать животную натуру Гренуя с помощью специального подбора кадров. Этот акцент создает образ героя, который, будучи отвратительным, все же больше заслуживает жалости, чем бесчеловечный образ Гренуя Зюскинда. Так как он ведет себя как животное, его животные поступки становятся ответственностью «сломанного» общества, которое не дало Греную другой возможности выжить.

И он живет, замкнувшись в собственной оболочке, как маленький и уродливый клещ, традиционно трактуемый как насекомое, связанное с нечистой силой, так же как пауки, лягушки и подобные им существа, не впускающий ничего и никого в созданный и тщательно оберегаемый им мир. В традиционно-мифологическом прочтении имя «Гренуй», означающее в переводе с французского «лягушка», вновь призывает нас обратиться к идее потустороннего. Так, змеи, жабы, насекомые в фольклорной традиции считаются вместилищами душ умерших.

Идеи мифологем человека-паука и человека-зверя наличествуют во многих произведениях, например, в книгах Достоевского «Братья Карамазовы» и Золя «Человек-зверь»; здесь находит свое отражение столкновение двух влечений, Эрос (сексуальность) в противоборстве с Танатосом (убийство).

Таким образом, фигура Гренуя вызывает ассоциации с фольклорным мотивом оборотничества, в котором отразились представления о двойной зоо-антропоморфной природе мифологических персонажей. Трубецкой неоднократно указывал на наличие зверя в природе человека и писал о двойственности в оборотничестве. Мотив оборотничества соотносим с архаической концепцией взаимооборочиваемости всех сторон и проявлений действительности. Так, для потустороннего (то есть относящегося к «той», «обратной» стороне), хтонического и вообще запредельного мира характерна «оборотность» – противоположность. Проблемы души раскрывают скрытое содержание символов. Герой «Парфюмера» Гренуй, как оборотень, предпочитает ночь, потому что ночной мир наиболее созвучен оригинальному миру его души. Субъективная реальность выражает иррациональную жизнь, не облекая в четкую определенность. В постмодернистской интерпретации происходит трансформация символического значения и «смерть» жалкого существа способна породить бога ароматов, Сверхчеловека.

Фанатичная увлеченность идеями, делает Гренуя «подлинно» свободным гением с освобожденным желанием. И это действительно так – общепринятая мораль, законы и все обыденно повседневное в человеческом смысле ему чуждо. В обоих авторских произведениях «Парфюмера»: и Зюскинда, и Тьквера, использованы мифологические темы посвящения. Так, жизнь героя в пещере ассоциируется с обрядом инициации, цель которого осуществить переход индивида на новую ступень развития.

В «Парфюмере» наглядно представлена инициация как обряд посвящения. Начало задано «выделением» индивида из общества, определенный переход, обусловленный как событиями, способствующими изгнанию из общества, так и уединением самого героя, что соответствует уходу Гренуя от людей. Одно из наиболее «иррационально наполненных» мест романа – долгий период добровольного уединения героя на вершине безлюдной горы, что соответствует выходу за пределы общечеловеческого, это своего рода смерть как ступень к новому рождению, воспроизводящая ритуальную схему мифа. Совершенно однозначно возникают ассоциации с походом Диониса в Индию, откуда он возвращается Победителем. Семилетнее добровольное уединение – это бегство Гренуя, осознавшего свою исключительную особенность, в город. Возвратившись к людям, он вознамерился стать богом запахов, создать духи, сверхчеловеческий ангельский аромат, прекрасный и желанный, способен околдовать своей «магической силой». Здесь возникает желание героя искутить и одновременно возвыситься над людьми благодаря своей исключительности. «Обонятельный» образ Гренуя привлекает и отталкивает.

Влечение, которое ввел и обосновал З. Фрейд («Влечение и их судьбы» (1915), возникающее на грани душевного и физического, в работе «Влечение к жизни и влечение к смерти. Либи́до и Лета» (1995) пересматривается Шмидт-Хеллерау и создается новый образ. С точки зрения упомянутой теории, влечение имеет векторную направленность, и в зависимости от направления влечение может отклоняться, но никогда не способно вернуться к исходному состоянию. По мнению Шмидт-Хеллерау, влечение к смерти не является деструктивным, оно представляет собой своего рода психологический комплекс, включающий влечения, элементы влечения, вытеснения и восприятия. Обосновывается отказ от понятия «агрессивное влечение», поскольку агрессия рассматривается как аффект, связанный с самосохранением или же сексуальностью.

Известно, что постмодернистское «разрушение» доминирования агрессивного мужского начала и нарушение оппозиции «мужское / женское», устоявшееся в традиционной западноевропейской культуре, ассоциируется с формированием несколько иного представления о культуре, играющей своей неструктурированностью, неопределенностью, поскольку «женское» в работах Деррида, Бодрийера рассматривается метафорой игры и соблазна. Так женщина представляется «моделью истины».

Ж. Деррида считает, что именно женщина пользуется силой соблазна, ей присущ основной инстинкт, так как «она забавляется притворством, украшениями, обманом, играет искусством и артистической философией, она есть сила утверждения» [2, с. 422]. Соблазн в качестве ортодоксального воспроизведения в рамках традиции продолжает оставаться искусом, хитросплетением, уловкой, нацеленной на искажение истин, или же вообще на отвлечение от истины.

Характеристике духовного настроения, обладающего целостностью в «поглощенном» культурном контексте, угрожает внезапная постмодернистская обратимость и уничтожение собственными знаками, низводящими смысл. Вот почему все, что избирает в качестве истины разумность и целесообразность своих дискурсов, может стремиться лишь к тому, чтобы любой ценой избавиться от соблазна, где он (соблазн) сливается с изоощренной женственностью. Всякую мужественность во все времена преследовала опасность внезапной обратимости в женственность как и всякая однозначность не может устоять перед «гибкостью», манящей мягкостью и возможностью игровой основы ритуала. Соблазн и женственность неминуемы и непредотвратимы, потому что представляют собой не что иное, как «изнанку» пола, смысла и власти (Ж. Бодрийяр «О соблазне»).

У Гренуя метафора запаха связана с мотивом злодейства и власти, поскольку кто владеет запахом, тот господствует над сердцами людей. Именно по этой причине фантастическая история парфюмера-гения помещена писателем в контекст богатый великими и ужасающими фигурами Франции XVIII в.

В истории человечества первым «игровым царством» были пещеры-святонища, на стенах которых изображались преимущественно сцены охоты и человеческие фигуры в возбужденном эротическом состоянии. Это обстоятельство позволяет определить игру как действие, в котором «человек отдается соблазну, удовлетворяет свою страсть» [2, с. 423]. А поскольку страстью, воплощенной в первых человеческих изображениях, был эротизм, то игру можно признать формой бытия, в которой нейтрализуются разрушительные интенции архаического человека. Игра, растворяющая страх человека перед смертью, помогает Эросу преодолеть Танатос. Прямое физическое насилие и агрессия преломляются и трансформируются в некое новое качество, однозначное воздействие превращается в противоречивое взаимодействие. Архетип дискурса, созданный на основе агрессии как «естественного

механизма», ведет к достижению цели. В игре же происходит отстранение от этой агрессии: разрушительность сменяется созидательностью, присутствующей в предельно напряженном Эросе.

Таким образом, игра для теоретиков постмодернизма является одновременно и «шаткой» границей между Эросом и Танатосом, разрушительностью и созидательностью, насилием и соблазном, и, одновременно, формой бытия, в которой эта граница подвергается «штурму».

Это дает нам возможность нового взгляда на проблему «смерти субъекта». В натянутом взаимодействии смерти, игры и эротики как основных феноменов человеческого бытия вырисовывается новая философская стратегия – поиск гармонии внутри, балансируя между созиданием и разрушением, между Эросом и Танатосом, «мужским» и «женским».

Гренуй – гений запахов; запах – один из наиболее мощных чувственных элементов, будучи в то же время «самым низменным из чувств». Искусственно созданный аромат призван улучшить первоначальный природно-естественный запах и сделать его желанным. Постоянное увлечение героя П. Зюскинда различными ароматами и стремление дойти до края наслаждений, завершается откровенными вакханалиями. Так, весьма выпукло просматривается образ Диониса-Вакха как мрачная вселенская сила, которая разрабатывается не просто как классический историко-культурный мотив, а в своем изначальном, глубинном стихийном плане хаоса.

Миф, выявляющий содержание внутренне пережитых смыслов «подлинного» бытия, проявляет себя так, чтобы стать богом или субъективно вернуться во времена творения. Однако презрение и «брезгливость» к людям отравляет ему минуты торжества настолько, что он хочет раскрыть им свою ненависть и получить отклик на нее. Но он не может, поскольку он желает, на нем маска, созданная «лучшими духами на свете». Преступное, враждебное жизни «творчество» является следствием философии жизни, главной целью которой было внушить людям жажду интеллектуального созидания и прорыва. Мифологизированная романтическая идея возвышения гениального индивидуума над окружающим миром, унаследованная героями постмодернистских писателей, жестоко искажается, абсолютизируется, принимая гротескный вид высокомерного презрения ницшеанской «морали господ», тотальной и тиранической власти и далее – навязывания миру своей воли.

Совершенство гениальности оборачивается ее низвержением в нравственном плане. Гении вознесены на такие пьедесталы, с которых разрывается контакт с реальностью и все больше обращается в область симулякра. Своим пугающе-могущественным даром они разделены от людей, что в конечном итоге ведет к их внутреннему моральному распаду, разрушению общественных нравственных границ и начал, отчуждению человеческого содержания в их душах, что приводит к росту агрессивности, эгоистичности, ненависти и неприятия. Поэтому истории о героях-гениях в постмодернистском представлении – это всегда истории крушения одиозных планов.

И фильм, и книга полностью обвиняют Гренуя. Тыквер делает множество различных акцентов на той боли, которую его герой испытал в своей жизни – начиная от издевательств других детей в детстве до частых побоев своей матери, однако Тыквер явственно иллюстрирует абсолютное падение Гренуя (пусть даже и непреднамеренное) во зло, и это становится особенно наглядным в его последних убийствах. В романе есть интересный подход к этим последним убийствам. Зюскинд детально описывает полный одержимости внутренний монолог Гренуя в ночь, когда тот решается на первое убийство ради своего «шедевра». В следующей главе повествование перескакивает на несколько месяцев вперед, когда фермер находит на дороге тело девушки. Следующие убийства обнаруживаются подобным образом, и, главный акцент делается на ярости, которая царит в городке. В действительности, Зюскинд вообще не упоминает Гренуя на протяжении трех глав и заставляет читателя чувствовать тот же страх, что и жители городка, страх, а не сочувствие к Греную. И только на последнем убийстве, когда Гренуй достигает своей заветной цели, роман начинает описывать только действия Гренуя. Читатель может наблюдать за событиями в городе, и они показывают, к какому хаосу привели действия Гренуя. Жители начинают обвинять друг друга. Описываются сцены агрессии, а на торговцев практически совершаются нападения просто за то, что они незнакомцы. В поисках убийцы, который кажется им неуловимым и бестелесным, люди начинают бранить власть и подозревать своих соседей. Смерть не только следует за Гренуем, но он создает ее сам и вынуждает жителей города противостоять ей. Вызывая это противостояние, Гренуй вызывает страх, который показывает темноту человечества – желание людей нападать друг на друга, их раздражение друг другом, их способность находить козлов отпущения, лгать, в стремлении избавиться от страха и тревоги.

Таким же образом фильм постепенно оставляет Гренуя, когда тот начинает свою финальную серию убийств. И хотя мы видим, как Гренуй убивает самую первую девушку, Тыквер не показывает, как Гренуй использует их тела, вместо этого он заставляет зрителя переживать ужас вместе с жителями города, когда они находят одежду и волосы жертв. И в этой части фильма появляется отец одной из жертв Гренуя, Энтони Ричиз, и зритель начинает сочувствовать кому-то, кроме злодея главного героя. Представив зрителям морально безупречного героя, которому можно сочувствовать, Тыквер помогает зрителям увидеть Гренуя с той же точки зрения, как все люди, которые понятия не имели о внутренних конфликтах главного героя, создавая, таким образом, глубокий разрыв между зрителем и главным героем. Этот разрыв помогает зрителям сделать шаг назад и увидеть Гренуя так, каким его видит мир, а затем задаться вопросом, кто же морально прав в этой ситуации. Убийство – это неправильно, но Тыквер показывает жестокость мира Гренуя, он показывает, как мир может превратить человека в убийцу и злого гения. Отсюда в дальнейшем вытекает вопрос, стоит ли винить во всем общество. По большей части, когда в фильме осуждается общество, как в самой первой сцене, речь идет только о темной его части – страданиях, жестокости, бесчеловечности. Ричиз – это герой, который всецело мотивирован любовью к своей дочери и составляет контраст Греную и всей проклятой части человечества, которую критикует Тыквер.

Мир – это неопределенная зона морали. Мотивация, события прошлого, умственная стабильность или нестабильность – все это необходимые составляющие, которые позволяют понять человеческую жизнь. Обе интерпретации «Парфюмера. Истории одного убийцы» раскрывают сложности жизни Жана Батиста Гренуя двумя схожими способами, но в то же время повествование раскрывает разные грани неоднозначной фигуры героя-гения. В то время, когда в книге описывается социопат Гренуй, который творит зло ради зла, фильм рассказывает о гении, который просто не понимает ничего в человечности общепринятой морали. И хотя в обоих случаях есть некая доля безнадежности, их трагедии пронизывают разные тональности. В каждой истории мораль несколько отличается, они обе передают трагедию человеческого существования в лице Жана Батиста Гренуя – самого талантливого парфюмера, который когда-либо существовал.

Авторы как романа, так и фильма рассказывают о гибели человека и рождении Сверхчеловека, одержимого жаждой власти, главной целью которого является подавление воли людей, доставивших так много страха и переживаний.

Наиболее явно дионисийская аналогия связана все-таки с финалом романа. Имеется в виду версия гибели Диониса, упомянутого в «[Алкмеониде](#)», в сатирической драме [Эсхила](#) «Сизиф-беглец», растерзанного на части титанами, поглотившими сердце божества, олицетворяющего плодородные силы природы. Алгоритм мифологического сюжета преобразует античных титанов в уголовников, но ведь и Гренуй соответствует Дионису лишь на уровне мифологической параллели. Так, Шмидт-Хеллерау высказывает мысль, о том, что влечение к смерти провоцирует изгнание активного влечения к жизни – «Лета», в мифологическом образе которого присутствует обращенность влечения вовнутрь. Интенциональность мифотворчества создает абрис мифа в русле традиционных архетипов, превращая их в мифологемы: «цикл времени» Ницше, «возвращение к истокам» Ницше, Фрейд, «герой» Ницше, Маркузе, «забвение» Шмидт-Хеллерау.

Дионисийское, словом, что-то магическое, новое, чуждое обыденности, пугающее и манящее своей зловещностью, и в то же время что-то оглушительно «честное» и «правдивое», созданное героем «Парфюмера» на грани индивидуального и коллективного – это часть нашей души, которая отвергается инстинктом выживания в угоду общепринятой морали конформизма. Принять а-моральность, которая находится то ту сторону добра и зла, может только Сверхчеловек, подобного которому нет на земле, ему не страшны никакие беды и препятствия, он силен в своем одиночестве как Заратустра, злее и глубже, и в этом его красота.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алоян Н.Л., Черникова В.Е.* Человек в современном культурном пространстве: новые смыслы. Ростов-на-Дону, 2009.
2. *Вигель Н.Л.* Глобализация и феминизация культуры // Гуманитарные научные исследования. 2017. № 3 (67).
3. *Вигель Н.Л.* Человек и вызовы глобализации // Сервис Plus. 2016. Т. 10. № 4.
4. *Зюскинд П.* Парфюмер. История одного убийцы. М., 2009.

REFERENCES

1. *Aloyan N.L., Chernikova V.E.* Man in the modern cultural space: new meanings. Rostov-on-Don, 2009.
2. *Vigel N.L.* Globalization and feminization of culture // Humanitarian scientific research. 2017. No. 3 (67).
3. *Vigel N.L.* The man and the challenges of globalization // Service Plus. 2016. Vol. 10. No 4.
4. *Suskind P.* Perfume. The story of a murderer. M., 2009.

28 сентября 2017 г.
