

Ксения Гусарова —

кандидат культурологии, старший научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований РГГУ, старший преподаватель кафедры

культурологии и социальной коммуникации РАНХиГС. Автор работ по культурной истории тела, красоты и гигиены.
kgusarova@gmail.com

Благоухание и тлен: парфюмерия во французской литературе третьей четверти XX века

Аннотация

В статье рассматриваются упоминания реальной парфюмерной продукции в трех произведениях, написанных на французском языке после Второй мировой войны: «Одиночество, моя мать» Таос Амруш, «Трава» Клода Симона, «Аушвиц и после» Шарлотт Дельбо. Все три автора акцентируют изысканность дорогих духов, противопоставляя ей шокирующие образы телесной деградации, однако роль парфюма в этих контрастных картинах разнится от символа французского колониального господства и сопряженного с ним символического и физического насилия до невидимого талисмана, позволяющего выжить в концлагере. Внимание к конкретным

ароматам, этим на первый взгляд незначительным, вскользь упоминаемым деталям, позволяет не только узнать больше о парфюмерной моде описываемого в текстах периода, охватывающего 1910–1940-е годы, но и лучше понять авторский замысел и даже отделить в автобиографической прозе реальность от вымысла.

Ключевые слова: парфюмерия; французская литература; колониализм; ориентализм; память; телесность; насилие; концлагерь; сюрреализм.

Вряд ли будет преувеличением утверждать, что эпизод из первой части романа «В поисках утраченного времени», где автобиографический герой Пруста макает печенье «мадлен» в липовый чай, представляет собой одну из самых известных страниц французской литературы XX века. Впоследствии, как отмечает Ольга Вайнштейн, «<п>роцесс обретения воспоминаний через запахи получил название „феномен Пруста“ и стал литературным топосом, источником бесконечных индивидуальных вариаций у самых разных авторов» (Вайнштейн 2010а: 7). Ароматы и запахи играли в литературе важную роль и раньше: в классическом романе XIX столетия они способствовали созданию «эффекта реальности» (Барт 1989), а на рубеже веков превратились в инструмент культивирования декадентской чувственности. Ольфакторные стимулы, погружающие героев и читателей в определенную атмосферу, могли быть природными или связанными с человеческой деятельностью; богатой культурной семантикой обладают в том числе парфюмерные композиции (Вайнштейн 2010б). И все же, как представляется, упоминание конкретных брендов и наименований парфюмерии в художественных произведениях является скорее редкостью, если речь не идет о жанре chick lit — воспевающей потребление девчачьей литературе (Рогинская 2007). Может показаться, что коммерческая логика парфюмерного рынка угрожает высокому искусству, поэтому писатели избегают вводить в свои тексты столь недвусмысленные отсылки и предоставлять парфюмерам бесплатную рекламу.

Три произведения, находящиеся в центре внимания данной статьи, делают именно это: работают с семантикой названия и, до некоторой степени, букета конкретных духов. Привлекательный коммерческий образ парфюмерной продукции при этом противопоставляется брендной, страдающей, увядающей плоти. Однако если в двух из рассматриваемых текстов с этим контрастом связана идея лицемерия, культуры как лживой маски, которая плохо держится на биологическом теле

с его слабостями и влечениями, то в третьем случае духи символизируют победу духа над телесными страданиями, унижением и смертельной опасностью.

Несмотря на сквозной мотив подобного противопоставления, а также единый языковой контекст всех трех произведений, попытки непротиворечиво обозначить объект исследования вызывают у меня серьезные затруднения и наглядно демонстрируют ограниченность определения писателей по национальному признаку. Формально все три автора имели французское гражданство, и их произведения были впервые изданы во Франции, однако говоря в этом случае о французской литературе¹, я рискую затушевать уникальную культурную идентичность своей первой героини, берберской писательницы Таос Амруш. С другой стороны, наименование «франкоязычный», или «франкофонный», также является проблематичным, проговариваясь о неоколониальных амбициях Франции и замалчивая разрыв между французским как предписанным языком высокой культуры и языковой реальностью африканских стран.

Так, в статье «Англофонная, франкофонная, лузофонная Африка...» для составленного ими «Словаря негритюда» камерунский писатель Монго Бети и его супруга, филолог Одиль Тобнер пишут: «В каждой из обозначаемых таким образом зон язык, унаследованный от колонизации, за исключением отчасти английского, почти не проник за пределы узкого слоя привилегированных обладателей университетского образования. Даже на этом уровне франкофонных элит владение французским — языком со сложными правилами — остается затрудненным или и вовсе отрывочным» (Beti & Tobner 1989: 12). «Словарь негритюда» очевидным образом посвящен в первую очередь экваториальной Африке, но статистика (в целом значительно более оптимистичная), собранная Международной организацией франкофонии в 2018 году, демонстрирует отсутствие существенной разницы между странами Магрибского региона и государствами, расположеными к югу от Сахары, в процентных показателях франкоязычного населения (Observatoire 2018). В этом контексте французский язык автобиографического романа Амруш сам по себе подчеркивает ее статус изгнанницы, женщины без корней (*déracinée*), находящейся между миров, ни к одному из которых она не может полноправно принадлежать. Включение в орбиту французской литературы и культуры по умолчанию означает здесь одновременное исключение.

Максимально конкретно назвать период, о котором идет речь, также оказалось непросто. Эпитет «послевоенная», отвергнутый в силу своей одновременно большей (первые годы после Второй мировой

войны) и меньшей (с тех пор и до наших дней) конкретности, тем не менее, безусловно, важен для описания того пласта литературы, о котором пойдет речь. Хотя описываемые в двух из трех романов события разворачиваются до этого исторического рубежа, на всех произведениях лежит тень войны, следы которой я усматриваю, в частности, в том уровне насилия (включая психологическое и сексуализированное), который оказывается нормализован в созданных писателями мирах. В то же время написание рассматриваемых здесь произведений пришлось на период деколонизации, который также отнюдь не был мирным для Франции, воевавшей за сохранение своего господства во Вьетнаме и в Алжире и по меньшей мере косвенно причастной к преступлениям и злоупотреблениям центральноафриканских режимов до и после обретения независимости. Значимость этого контекста, обычно спрятанную между строк и выдаваемую отрывочными обмолвками, блестяще выявил Майкл Ротберг применительно к прозе моей третьей героини, участницы французского Сопротивления и узницы Освенцима Шарлотт Дельбо (Rothberg 2009: 199–224). Выбор текстов для анализа в настоящей статье и поднятый выше вопрос о границах французской литературы призваны акцентировать (де)колониальное измерение той проблематики, о которой пойдет речь.

Все три произведения, о которых я буду говорить, не переведены на русский язык, и даже имена писателей известны у нас лишь немногим специалистам. Применительно к творчеству самого именитого из моих героев, нобелевского лауреата Клода Симона, переводчик Виктор Лапицкий более десяти лет назад констатировал: «На русский язык переведено катастрофически мало» (Лапицкий 2013), — и с тех пор ничего не изменилось. Таким положением дел обусловлена структура моего текста, в котором я, прежде чем перейти непосредственно к теме статьи, достаточно подробно останавливаюсь на обстоятельствах создания произведений, их поэтике и сюжетах, — а также до некоторой степени его pragmatika: я безусловно хотела бы привлечь внимание читателей к невероятно интересным и важным, на мой взгляд, страницам французской литературы послевоенного/деколониального периода.

Горечь запретных плодов: Taos Амруш и Les Parfums de Rosine

Taos Амруш (1913–1976) называют первой берберской женщиной-романисткой, чьи произведения увидели свет (Ilahiane 2017: 196). Ее роман «Черный гиацинт» вышел в 1947 году, одновременно

с литературным дебютом другой алжирской писательницы, Джамили Дебеш «Лейла, девушка из Алжира» (IbnIfassi & Hitchcott 1996: 194). Оба произведения рисуют образ одинокой героини, в силу своего этнокультурного происхождения с трудом вписывающейся в образовательную и социальную среду европейского типа. Учитывая сюжетное сходство и почти одновременную публикацию, тем более поражает различный статус этих романов в современной культуре: абсолютное большинство источников, от интернет-ресурсов до защищаемых в наши дни в Алжире литературоведческих диссертаций (Bouaziz & Boucif 2020: 2), выделяют Амруш как абсолютного первопроходца алжирской литературы, Дебеш же вспоминают крайне редко.

Причину этого забвения, вероятно, стоит искать в ассимиляционистских взглядах Дебеш: писательница была склонна идеализировать западную культуру как воплощение прогресса и считала, что алжирское общество должно максимально уподобиться французскому. Такие представления были достаточно распространены в первой половине XX века, однако в независимом Алжире после кровопролитной освободительной войны они сделались непопулярны. В противовес этому, пессимизм Амруш, постулирующей невозможность ассимиляции и подчеркивающей цену культурного прогресса для отсталых народов, гораздо лучше вписывался в постколониальную ситуацию. На судьбу каждой из книг, вероятно, повлиял и выбор издательства: роман Дебеш был опубликован в Алжире, а дебют Амруш — в Париже у Эдмона Шарло, первого издателя и редактора произведений Альбера Камю (Aïtel 2014: 45). Шарло, еще один выходец из Алжира, именно там познакомился и начал сотрудничать с Амрушами (Таос и ее братом Жаном): в частности, издавал основанный Жаном Амрушем литературный журнал «Арка» (*L'Arche*). Переbrавшись в Париж в конце 1944 года, Шарло, по-видимому, захватил редакторский портфель с рукописями друзей, и хотя его издательский бизнес в столице оказался убыточным и вскоре закрылся, сложно переоценить значение такого старта для литературной карьеры Таос Амруш.

Таким образом, можно заметить некоторое противоречие между последовательной критикой вестернизации в творчестве писательницы и стратегией ее собственного продвижения, для которого Амруш активно использовала парижские культурные институции. Это дилемма, с которой так или иначе сталкивались многие (пост)колониальные авторы: голос слышнее из метрополии, поэтому логично перебраться туда (или по крайней мере переправить свои тексты), однако если в колониальный период такое покорение имперской столицы было почти безусловным достижением, а порой и формой подрывной

деятельности, то после обретения независимости оно начало наглядно свидетельствовать о сохраняющихся или новых проблемах бывших колоний. Парадоксальным образом, те же сети взаимодействий, которые изначально пестовали сопротивление колониальному режиму, после его падения сделались инструментом влияния Франции в ее прежних владениях и среди вышедших из них диаспор. Берберская Академия, созданная в Париже в 1966 году и изначально заседавшая в парижской квартире Амруш (Aïtel 2014: 115), иллюстрирует новую роль Франции как союзника угнетенных народов в борьбе за культурное самоопределение — против независимого алжирского государства².

Нельзя не отметить также значение французского языка, на котором написаны романы обеих первых алжирских писательниц. Как уже отмечалось выше, его выбор не мог быть простым, хотя диктовался образованием и средой, а также фактическим отсутствием альтернативы — какого-либо другого языка, в пространстве которого было бы возможно женское публичное высказывание в литературной форме. Арабский не предоставлял подобного пространства еще десятилетия спустя обретения Алжиром независимости, а берберский язык предков Амруш, кабильский, в это время был по преимуществу устным³.

Амруш неоднократно обращалась к традиции народной словесности, публикуя французские переводы кабильских песен и сказок, а последние десять лет своей жизни концентрируя как исполнительница. В этом она наследовала своей матери: берберские женщины являются хранительницами фольклора своего народа, их пение и сказительство ассоциируются с даром прорицания. В то же время собирание, перевод и интерпретация народных песен укладываются в контекст колониальной этнографии, о которой, применительно к французам в Алжире, Линда Нохлин проницательно отметила: «То же самое общество, которое было вовлечено в уничтожение местных обычаяев и традиционных практик, жаждало сохранить их в форме документа: верbalного, в случае рассказов о путешествиях или архивных материалов; музыкального, в записях народных песен; лингвистического, в исследованиях диалектов или сказок; или визуального» (Nochlin 2018: 50). Записывая кабильские песни, Амруш тем самым фиксировала и угасание фольклорной традиции. И если современная берберская исследовательница Фазия Айтель рассматривает такую динамику скорее позитивно, делая акцент на формировании идентичности через ощущение лишенности: «Здесь мы сталкиваемся с любопытным парадоксом, так как в тот момент, когда человек заявляет о своей берберской идентичности, она для него уже потеряна, по крайней мере в том виде, какой он ее себе представляет. Таким образом,

момент обретения в то же время является и моментом частичной утраты» (Aïtel 2014: 5–6), — то Амруш пишет об этом в своих в значительной степени автобиографических⁴ произведениях с трагическим надрывом.

Этим ощущением пронизан и последний роман писательницы «Одиночество, моя мать»⁵, который вышел лишь через двадцать лет после ее смерти. По меньшей мере одной из причин столь поздней публикации является необыкновенная откровенность текста: произведение концентрируется на интимной жизни героини, при этом многие, если не все персонажи, по-видимому, были легко узнаваемы в окружении Амруш. Несмотря на центральное значение сексуальности в романе, его вряд ли можно назвать эротическим: описываемые сцены вызывают интенсивный, почти физический дискомфорт, настолько происходящее бессмысленно и болезненно. Из перспективы героини речь недвусмысленно идет о насилии, причем совершают его не какие-то закоренелые преступники, а человек, в которого она влюблена и считает своим женихом, близкие друзья и знакомые. Фактически роман поднимает крайне актуальную в наши дни проблему сексуального согласия: персонажи-мужчины предполагают, что оно дано по умолчанию, или же пытаются истребовать его путем манипуляций, и для героини, неспособной что-либо им противопоставить, это оборачивается кошмаром.

Заключительные годы жизни Амруш приходятся на период подъема второй волны феминизма в США, когда сексуализированное насилие в отношении женщин впервые оказывается в центре публичных обсуждений (Brownmiller 1975; Connell & Wilson 1974). Тематическое и хронологическое совпадение этих дискуссий с последним романом Амруш едва ли случайно, и даже если писательница не откликнулась напрямую на заокеанские веяния в своем творчестве, очевидна конвергенция ее мысли с некоторыми идеями американских феминисток. С другой стороны, роман «Одиночество, моя мать» можно прочитать и в консервативном ключе, как плач по утрате мифического правильного мира, в котором была возможна великая, вечная любовь и подлинная близость между настоящими мужчинами и женщинами (в идеале в рамках матримониальных отношений). Этот воображаемый мир подлинности ассоциируется с берберской культурой, которой, предсказуемым образом, приписывается также единство с природой, а порча исходит от европейской цивилизации, являясь результатом французского колониального господства.

Подспудный реакционный морализм произведения не заслуживал бы серьезного внимания, если бы не его колониальная рамка: в то

время как мир идеальных отношений, о котором мечтает героиня, едва ли когда-либо существовал в действительности, прописывающие в тексте структуры неравенства вполне реальны. Эффекты колониализма и патриархальное угнетение, пересекаясь и усиливая друг друга, пронизывают романтическую и сексуальную сферу, представленную в романе: печальная судьба героини во многом предопределена местом восточной женщины в ориенталистских эротических фантазиях (Aïtel 2014: 38; Nochlin 2018), тогда как саму ее непреодолимо привлекают европейские мужчины, которые вовсе не спешат жениться на туземке. Примечательно, что если в XIX веке считалось, что «алжирские женщины неспособны испытывать страстную любовь, которая, предположительно, была уделом француженок», — такого мнения придерживалась, в частности, французская феминистка Юбертина Оклер, выпустившая в 1900 году книгу «Арабские женщины Алжира» (Lazreg 1990: 333), — то перед героиней Амруш стоят совершенно иные проблемы. Ей не занимать нежности и пылкости воображения, но эти качества, воспевавшиеся и культивировавшиеся французской литературой предшествующего столетия, уже вышли из моды. Девиз межвоенной эпохи — раскрепощенная сексуальность, и психоаналитик, к которому раздавленную любовными драмами героиню приводит подруга, советует ей поскорее вновь завести любовника.

Этот новый извод европейской чувственности и символизируют в романе духи с характерным названием *Le Fruit Défendu* — «Запретный плод». Аромат был выпущен парфюмерным домом Поля Пуаре *Les Parfums de Rosine* в середине 1910-х годов — таким образом, к моменту действия, в котором он появляется (накануне Второй мировой войны), это отнюдь не модная новинка, а скорее дуновение уходящей эпохи. Владелица духов — мать одного из персонажей, в чьем сопровождении героиня отправляется на торжественный прием (после которого молодой человек, конечно же, захочет подарить своей спутнице счастье секса без обязательств; выйдет предсказуемо скверно). Старшая женщина надушила девушку своим парфюмом, когда пара была уже на пороге дома, во всем великолепии своих вечерних нарядов. Этот жест щедрости и симпатии, почти материнское благословение, в то же время напоминает подарок злой феи принцессе, окутывающий ее неосознанной аурой проклятия. Как показал Марсель Мосс, «тема рокового дара, подарка или блага, превращающегося в яд» (Мосс 2011: 260) является устойчивой во многих мировых культурах, и духи в романе Амруш воплощают этот архетипический мотив.

Название аромата отсылает к библейскому сюжету о грехопадении, тем самым вводя в текст уровень христианского символизма,

пропущенного через фильтры популярной культуры. Этот уровень особенно важен, учитывая, что героиня Амруш, как и сама писательница, происходит из семьи берберов-христиан. Религия в значительной степени способствует не оставляющему героиню ощущению одиночества и отверженности: крещение не приблизило ее к белым алжирцам, которые все равно видят в ней туземку, но и не позволяет чувствовать себя своей среди мусульман. «Обращение моей семьи в христианство отрезало нас от других, если не превратило в совершенных парий» (Amrouche 2006: 256), — говорит героиня, и это в равной мере относится к автору. Таос (в крещении — Мари-Луиз) Амруш родилась и прожила ранние годы жизни в Тунисе, куда ее родители перебрались из Алжира в поисках более веротерпимой атмосферы. По мнению Фазии Айтель, именно эти биографические обстоятельства способствовали тому, что брат и сестра Амруши стали «первыми франкоязычными берберскими писателями, обратившимися в своих произведениях к темам изгнанничества, отчуждения и отношений с Другим» (Aïtel 2014: 65). Героиня романа «Одиночество, моя мать» обманывается в религии, как и в любви: в обоих случаях она слишком серьезно воспринимает культурный импорт, который для самих европейцев является предметом бесконечных компромиссов и достаточно формального отношения. Как и ее старомодные взгляды на любовь, религиозная экзальтация героини выглядит неуместно в мире, в котором коммодифицирована даже драма грехопадения.

Наряду с говорящим названием духов их парфюмерная композиция также значима в романе — внимание к собственно ольфакторной составляющей выделяет произведение Амруш среди рассматриваемых в этой статье кейсов. Современный парфюмерный блогер, описывая свои впечатления от надушенного блоттера из парижской Осмотеки, подтверждает, что «Le Fruit Défendu соответствовал своему названию — именно таким я представляла себе запах мифического запретного плода: полный неги, насыщенный, греховно-сладкий аромат медовых, перезрелых фруктов (яблок? сливы? может быть, даже бананов?), дополненный маслянистым цветочным аккордом (иланг-иланг? тубероза?) с почти кокосовым оттенком. Эти духи создают образ цветов и фруктов спелых настолько, что они уже начинают портиться, напоминая нам о Танатосе, который всегда неотделим от Эроса»⁶. Амруш прекрасно помнила этот чувственный аромат, несмотря на то что во время ее работы над романом он не выпускался уже более тридцати лет. Способность писательницы убедительно воссоздать эти духи для читателя столько времени спустя подсказывает, что речь идет о подлинной автобиографической детали.

В тексте подчеркивается контраст между образом владелицы парфюма — немолодой женщины «с улыбчивым лицом, светлой кожей и пушистым снегом волос» (Amrouche 2006: 218) — и конструкцией женственности, которую предполагают сами духи. Героиня описывает их как «странный, волнующий аромат, который никак не ожидаешь встретить у пожилой дамы: он наводил на мысль о далеких островах, о телах с золотистой кожей, украшенных пурпурными цветами — о таитянках Гогена» (Ibid.: 219). Показательно, что воссоздаваемый парфюмерной композицией образ потерянного рая накладывается на экзотические локации, сконструированные колониальным воображением. Пользующаяся такими духами (белая) женщина может присвоить себе экзотичность как маску, подобно тому, как участники балов-маскарадов Поля Пуаре (и покупательницы его восточных нарядов) примеряли на себя роли персонажей «1001 ночи» (Трой 2014). С другой стороны, для героини-берберки амплуа экзотической красавицы не является предметом выбора, а навязано ей колониальным порядком. Духи одновременно подчеркивают и нивелируют ее инаковость, ведь эта парфюмерная «маска» отсылает к другой экзотической локации — тропической тихоокеанской, а не североафриканской, — фантазии о которой героиня может потреблять так же, как и любая француженка.

Вечерний туалет героини дополнен живыми цветами душистого горошка, приколотыми к платью и к прическе. На первый взгляд может показаться, что это естественное украшение противопоставлено искусству духов, но скорее Амруш здесь предлагает задуматься над смыслом бинарных клише наподобие «природа/культура». Духи действительно являются нам синтетическую природу — и на уровне тех ассоциаций, которые они вызывают у героини (в высшей степени условный мир полотен Гогена), и на уровне композиции: *Le Fruit Défendu* считается одним из первых парфюмов, в чьем составе был использован лауриновый альдегид⁷, который несколько лет спустя произведет сенсацию в составе легендарного *Chanel No. 5*⁸. А пресловутый плод в названии — это персик, аромат которого воссоздан благодаря химическому соединению гамма-ундекалактон, запатентованному швейцарским парфюмерным гигантом *Firmenich* в 1908 году под наименованием персиколь⁹. С другой стороны, и купленные у флориста в дополнение к наряду побеги душистого горошка лишь условно могут быть соотнесены с идеей природы — это часть языка парижской моды межвоенного периода.

Если природу бесполезно искать в модных нарядах и духах, то и нагота и телесность в целом не являются чем-то природным,

а конструируются западными дискурсами, такими как психоанализ. И в то же время тело как место, из которого звучит голос героини-рассказчицы, отчаянно не совпадает с этими конструкциями, и для него запретный плод таит в себе лишь горечь.

«...Не пьет одеколон»: парфюмерная экспозиция Клода Симона

Тема телесного эксцесса оказывается сопряжена с парфюмерией и в романе Клода Симона «Трава» (1958). Симон (1913–2005), белый уроженец французского Мадагаскара, не был в стороне от (де)колониальной повестки — так, в 1960 году он подписал открытое письмо в поддержку освободительной борьбы алжирского народа (так называемый «Манифест 121», по числу изначальных подписантов). Однако произведения писателя почти не затрагивают эту проблематику, их действие сосредоточено в Европе, часто — на юго-западе Франции, где прошло детство Симона. Не является исключением и роман «Трава», который можно было бы назвать семейной сагой, если бы не его экспериментальная форма — Симон является одним из основоположников «нового романа», и «Трава» демонстрирует многие черты этого литературного направления: бесконечные предложения, внутри которых все новые и новые придаточные набегают, как волны; почти полный отказ от повествования, сменяющегося чередой картин, хронологическая последовательность которых не всегда очевидна; плавающая точка зрения, подразумевающая смешение голоса рассказчика и персонажей, речи в третьем лице и потока сознания¹⁰.

Смысъ заглавия романа раскрывается эпиграфом из «Доктора Живаго»: «Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидеть, как трава растет» (Пастернак 2023: 392). Большой истории в тексте действительно не видно, она проходит фоном, и даже события двух мировых войн затрагивают вселенную произведения скорее по касательной, однако в меняющемся образе жизни, семейных отношениях и бытовом укладе оказывается запечатлена какая-то другая история — почти осозаемые, материальные пласти времени. Хронологически самые ранние из них относятся к молодости двух сестер, Мари и Эжени, которые пытаются заменить рано умерших родителей своему младшему брату Пьеру. Жизнь двух женщин представляет собой одну сплошную жертву: стремясь дать мальчику хорошее образование, чтобы ему не пришлось, как многим поколениям их предков, заниматься сельским хозяйством, они экономят на всем и отказывают-

себе в самых простых удовольствиях. Пьер становится университетским профессором, осуществив мечту старших сестер, но тщетность их жертвы выявляется благодаря фигуре сына Пьера, Жоржа: молодой человек разочарован современной городской жизнью и не видит смысла в абстрактном умствовании, он стремится вернуться назад к земле, к своим корням, но такое возвращение невозможно, и все его фермерские начинания оказываются убыточными.

Своеобразным антагонистом самоотверженной Мари (Эжени умирает раньше и почти не фигурирует в романе как самостоятельный персонаж) является ее эгоистичная и взбалмошная невестка Сабина. Мари, несмотря на крайнюю бедность, всегда выглядит опрятно и ухоженно, в ее внешности и образе жизни есть что-то монашеское, и полное самоотречение наделяет ее нравственным авторитетом. В противовес этому Сабина находится во власти страстей и придает слишком большое значение своей наружности: она вызывающе экстравагантно одевается, носит одновременно все свои украшения с бриллиантами и не может удержаться от того, чтобы «красить волосы в красно-рыжий, ногти — в кроваво-красный и размалевывать себе лицо всеми красками радуги» (Simon 2013). В ее описаниях проскальзывает осуждение: автор дает понять, что облик Сабины, по его мнению, находится на грани клоунады, и многократно подчеркивает его несоответствие возрасту героини, постоянно называя ее «старой женщиной».

Таким образом, тема несоответствия возрасту возникает здесь, как и в романе Амруш, где пожилая дама неожиданно оказывается обладательницей чувственного парфюма с пряно-амбровой базой (правда, модного в годы ее молодости). Строгие возрастные рамки допустимого характеризуют моду межвоенного периода в еще большей степени, чем в наши дни, но примечательно также, что в обоих произведениях нормативные суждения артикулируются от лица более молодой женщины: автобиографической главной героини в романе Амруш и жены Жоржа, Луиз, чью точку зрения можно назвать центральным фокусом повествования в романе Симона (Duncan 2013). И если у Амруш лишь духи диссонируют с конвенциональным образом «пожилой дамы», то Сабина в «Траве» всем своим обликом и поведением воплощает искусственность и чрезмерность.

Эти качества выражаются и в ее выборе парфюмерии: от надушенного платка Сабины «распространяется яростный запах дорогих духов, агрессивный, химический, непристойный» (Simon 2013). Мари, напротив, пользуется самым дешевым одеколоном, однако ее комната наполнена благоуханием, напоминающим аромат святости — «как

может пахнуть комнаты или скорее гробница, саркофаг юной девы, которая сохранилась в нем неизменной, хотя и готова рассыпаться в прах от малейшего дуновения» (*Ibid.*). Луиз описывает, как впервые «почувствовала этот запах, этот аромат, в точности такой, как у засохшей розы или скорее — поскольку засохшая роза ничем не пахнет — такой, каким мы могли бы представить себе ее аромат, иными словами, какая-то смесь пыли и свежести одновременно» (*Ibid.*). Примечательно, что сравнение основано на *воображаемом* аромате засохшей розы — Симон привлекает внимание к роли воображения в восприятии и интерпретации запахов, подсказывая, что ольфакторные впечатления могут быть и полностью фантомными. И действительно, чуть далее в тексте «этот одуряющий и несомненно воображаемый запах свежести, девства и отложений времени» (*Ibid.*) уже оказывается недвусмысленно локализован в сознании Луиз.

Ольфакторная атмосфера романа пропитана испарениями сада, гниющих фруктов, земли и скошенной травы, и хотя соотношение этих запахов с духами Сабины описано в категориях противоборства, речь здесь, как и у Амруш, не идет о простой бинарной оппозиции природа/культура. Противопоставляются друг другу в первую очередь парфюм Сабины и одеколон Мари, и писатель переворачивает логику «денежной культуры» (Веблен 1984), наделяя дешевое, массовое изделие позитивными значениями, а дорогое и элитарное — негативными. Помимо коннотаций богатства и бедности эти ароматы также маркируют специфический тип отношений со временем, становясь его запахом. Духи Сабины как объект модного потребления и достижение новейшей химии (неслучайно у них химический запах) воплощают идею современности, а вместе с ней — беспамятство момента. А одеколон, которым Мари, вероятно, пользовалась всю жизнь¹¹, становится запахом прошлого, не какого-то определенного минувшего исторического периода, а самой временной толщи, «отложений времени».

Духи для Сабины — это не только предмет роскоши, символ красивой жизни, которая стала возможной благодаря самопожертвованию Мари и Эжени, но и... яд (вновь мы сталкиваемся с амбивалентностью дара, символ которой заключен во флаконе). Измученная безумной ревностью, которую вызывают у нее предполагаемые изменения мужа, и в отчаянии от собственного старения, Сабина много пьет. При этом она пытается скрыть от окружающих и, возможно, от самой себя масштабы проблемы, переливая коньяк в парфюмерные флаконы, к которым незаметно прикладывается, когда по каким-либо причинам не может налить себе рюмочку. Подмена оказывается возможной

благодаря визуальному сходству коньяка и многих духов первой половины XX века, их почти одинаковому цвету: «ведь можно же наполнить коньяком парфюмерный флакон с этикеткой *Cuir de Russie*, или *Arpège*, или *Bandit*, невинно стоящий посреди других, наполненных такой же янтарной жидкостью, на полочке туалетного столика» (Simon 2013). Эта деталь прекрасно иллюстрирует изменение личности вследствие зависимости, и вместе с тем на первый взгляд кажется не вполне правдоподобной — ее психологический реализм будто бы опровергается бытовой логикой: ведь даже пустой флакон от духов способен сохранять их запах, которым окажется окрашен коньяк, что, казалось бы, не улучшает его потребительских свойств. Как это можно пить?

Мои сомнения по поводу возможности пить коньяк из парфюмерных флаконов укоренены в чувствительности человека XXI века и дополнительно подпитываются представлением о том, что употреблять парфюмерную продукцию внутрь — удел позднесоветских маргиналов (Гусарова 2007). Однако исторические источники свидетельствуют, что подобная практика существовала значительно раньше и не ограничивалась деклассированными элементами. Так, викторианский энциклопедист и популяризатор науки Арнольд Кули (1816–1881) в объемном справочнике по парфюмерии и косметике следующим образом описывает способы употребления одеколона: «Одеколон — это популярный и модный аромат для личного пользования, который, вероятно, сейчас применяется более всех остальных. Он также используется как косметическое средство для удаления веснушек, акне и т. п. Кроме того, огромное его количество потребляется дамами из высшего общества в качестве ликера (*cordial*) и стимулирующего средства, чтобы разгонять ипохондрию и освежать дыхание. Для этой цели его обычно разбавляют и подслащивают или пропитывают им кусочек сахара» (Cooley 1861: 565). По крайней мере отчасти столь широкий спектр назначений объясняется тем, что парфюмерные ингредиенты, в том числе ароматические эссенции, в это время широко использовались при изготовлении конфет и ликеров. Их также можно было добавлять в уже готовые вина, чтобы «улучшить их вкус и аромат» — так, одна или полторы жидкие драхмы¹² амбровой эссенции, «добавленные в бочонок кларета, придают вину аромат и букет, которые многие находят восхитительными» (Ibid.: 582). В этой логике коньяк Сабины улучшился, а не ухудшился бы от переливания во флаконы, где могли оставаться капли духов.

Если Кули с почтением описывает обыкновения высшего света, то его соотечественница и современница Элейза Линн Линтон

(1822–1898) относится к пьющим одеколон дамам значительно менее благосклонно. Линн Линтон прославилась в конце 1860-х годов серией сатирических статей о женских типах, самым известным среди которых стала современная девушка (*the girl of the period*) — юная вертихвостка, готовая на все ради развлечений и возможности пропасти сенсацию своим нарядом. Линн Линтон яростно критикует ее за то, что та забыла приличия и попрала нормы конвенциональной женственности — но в целом современная девушка ведет себя в соответствии с возрастом, и ее непосредственность сделала этого персонажа невероятно популярным по обе стороны Атлантики (Гусарова 2023; Moruzi 2009). Меньше повезло ее своеобразному двойнику в типологических очерках Линтон — «отжившей женщине» (*la femme passée*), которая «упрямо отказывается стареть, что бы природа ни говорила и ни делала» (Lynn Linton 1888: 316). Женщина этого типа является безрассудной потребительницей косметических средств, включая откровенно шарлатанские, а ее попытки молодиться и вести образ жизни, не соответствующий ее возрасту, заставляют ее прибегать к искусственным стимуляторам.

Безжалостное перо Линн Линтон описывает «отжившую женщину» так: «Одетая в утрированно девическом стиле; редеющие волосы выкрашены, завиты и высушены щипцами до такой степени, что больше похожи на красно-коричневую паклю, чем на прическу; дряблые щеки нарумянены; шея набелена; грудь выставлена напоказ с неустранимой щедростью — как если бы красота измерялась кубическими дюймами; тусклые глаза подведены черным, чтобы придать видимость блеска помутневшим белкам; зрачки, возможно, расширены белладонной; а может быть, этот лживый и фатальный блеск получен на мгновение благодаря опиуму — или одеколону, который она держит про запас в своем экипаже и пьет, перебираясь с бала на бал» (Ibid.: 313). Перед нами Сабина XIX века — даже цвет волос совпадает. В описании своей героини Симон задействует вековые мизогинные конструкции, однако, как я покажу дальше, допускает возможность их сочувственного переосмысления.

Устойчивая связь между алкоголем и косметикой в дискурсах, критикующих модное поведение, поистине примечательна. Она прослеживается уже в Античности, но приобретает дополнительные обоснования в долгом XIX веке, с развитием психологии и физиологии. Научный и популярный дискурс этого времени различает румянец, вызванный интенсивными душевными переживаниями, и чисто механический прилив крови к лицу вследствие жаркой погоды, лихорадки, физического усилия или употребления алкоголя (Gilbert 2019: 78–84).

Если первый свидетельствует о тонкости чувств (и поэтому особенно ценится в женщинах), то второй является чисто физиологическим феноменом, не способным ничего рассказать о жизни души. Однако он может обмануть неискушенного наблюдателя, и в этом смысле считается фальшивым румянцем — как и румяна, использование которых в XIX веке часто связывалось с желанием потерявших всякий стыд особ имитировать девическую застенчивость.

Что касается духов, то они совершенно буквально обираются выпивкой — и хотя Сабина предпочитает одеколону другой напиток, парфюмерия и алкоголь действуют на нее сходным образом: вдохнув аромат надушенного платка, как и отхлебнув из секретного флакона с коньяком, она успокаивается и находит в себе силы действовать дальше. Аналогичную природу утешения, как и его кратковременный характер в обоих этих случаях, Симон обыгрывает в названиях духов, бутылочки от которых могли стать вместилищем спиртного. Сцена, в которой Сабина прибегает к своему тайнику в ванной комнате, подслушана Луиз, чья уборная расположена через стену. Молодой женщины кажется, что, глядя в зеркало над умывальником, она видит напротив свекровь, подносящую к своему «старому накрашенному рту» флакон, на этикетке которого написано «Mitsouko, а может, Désir, или даже — кто знает? — Ivresse» (Simon 2013). В отличие от предыдущего перечня из трех наименований¹³ (Cuir de Russie от Chanel, Agrège от Lanvin и Bandit от Piguet), здесь реальны лишь первые духи, легендарные герленовские Mitsouko¹⁴ (1919), а два других названия представляют собой ироническую рефлексию автора о природе влечения и зависимости. Désir («Желание») — почти универсальное название для духов, которым Симон приписывает подобающую упаковку (позаимствованную, по-видимому, у Shocking Schiaparelli): «а сам флакон в форме бедер, грудей, как чувственный намек, аллюзия, иллюзия» (Ibid.). Духов с названием Ivresse («Опьянение») во время написания романа не существовало¹⁵, но Симон очень тонко уловил логику парфюмерного нейминга, проговаривающуюся о стремлении человека к выходу за собственные пределы, желании забыться в упении — метафорическом или буквальном.

Рассматривая опьянение с философской точки зрения, Жан-Люк Нанси рассуждает: «Обычно мы представляем себе экспесс как движение, трансгрессию, преодоление, прыжок и порыв. Но в такой же — или даже в большей степени — он представляет собой приостановку, прекращение, стазис, потому что, по сути, мы неходим за пределы возможного. Невозможное — это завороженность и шок, а не движение, которое за этим следует. Это относится к любому

опьянению и удовольствию. Эксцесс — это доступ к недоступному» (Nancy 2016: 18). В романе Симона подобное замирание на пороге невозможного характеризует не только опьянение или упоение парфюмерной композицией, но и саму поэтику произведения. Сравнивая Симона с Прустом, Виктор Лапицкий пишет: «У Симона время зависит между настоящим и прошлым, оно, то и дело замирая, расходится кругами; вместо утраченного времени — время траченое, вместо обретенного — приостановленное, фрактально раздробленное, в котором воспоминание, в отличие от Пруста, *становится*, осуществляется лишь в работе, сиюминутной, *hic et nunc*, работе письма, сплавляющей элементарные, стихийные материи мира» (Лапицкий 2013; курсив оригинала). В «Траве» эти эффекты во многом реализуются через фигуру Сабины, причем не только пассивно, в темпоральных зависимиях, к которым так склонно ее затуманенное алкоголем сознание, но и благодаря сходству ее работы по преобразованию «стихийной материи мира», прежде всего ее собственного тела, с работой художника.

Ближе к концу романа Луиз, изначально испытывавшая к свекрови почти физическое отвращение, не без восхищения «тщетно пыта~~ется~~ связать между собой два образа: старой женщины, поверженной старой королевы, пьяной, заговоривающейся, развалившейся во мраке ночи на стуле, с которого она едва не падает, и (на следующий день, буквально тут же) опять на ногах, заново нарумяненной, наштукатуренной, начесанной, стоящей на ярком полуденном солнце, с подведенными глазами (зелеными), с тщательно накрашенным ртом, с полыхающей вновь оранжевой шевелюрой» (Simon 2013). Энергия, с которой Сабина воссоздает себя каждое утро, оборачивая вспять телесный распад, который сама же и ускоряет, не позволяет видеть в ее усилиях лишь абсурдное и неуместное тщеславие. Ее экстравагантный облик и наряд (включая «агрессивные» духи), эту декоративную ширму, за которой можно спрятать свой приватный ад и сдерживать обступающий хаос, скорее можно назвать примером «героизма повседневной жизни», о котором в связи с костюмом богемы пишет Элизабет Уилсон (2019).

Воображаемый талисман: Шарлотт Дельбо и Люсьен Лелонг

О героизме совсем иного рода и масштаба идет речь в мемуарах Шарлотт Дельбо (1913–1985) об Освенциме. Участница французского движения Сопротивления, Дельбо была арестована в марте 1942 года и, проведя почти год во французских тюрьмах и пересыльных пунктах,

была этапирована в концлагерь в составе так называемого «Конвоя 31000» (по номерам, которые получили узницы в Освенциме, от 31625 до 31854). Вскоре после освобождения из лагеря она начала работать над рукописью свидетельства, которое, однако, увидело свет лишь двадцать лет спустя.

Догадаться о причинах такого промедления можно по реакции публики на выходившие за это время публикации о Холокосте. Уже в XXI веке лауреат Нобелевской премии мира Эли Визель в предисловии к французскому переизданию своего свидетельства о депортации и жизни в лагере, «Ночь», рассказывал о том, как тяжело ему было написать этот текст, но еще тяжелее — добиться его публикации: рукопись «была отвергнута всеми крупными парижскими и американскими издательствами, несмотря на неустанные ходатайства великого Франсуа Мориака» (Wiesel 2007: 14). И даже выйдя в свет, «Ночь» далеко не сразу нашла своего читателя: «Несмотря на благоприятные отзывы, книга плохо продавалась. Ее предмет считался мрачным и никого не интересовал. <...> С тех пор ситуация изменилась. Моя книжица снискала признание, которого я никак не ожидал. <...> Как объяснить этот феномен? Прежде всего его следует отнести на счет изменений, которые произошли в умонастроениях широкой общественности. Если в пятидесятые и шестидесятые годы взрослые, родившиеся до или во время войны, проявляли в отношении того, что так неудачно называют Холокостом, своего рода бездумное и снисходительное безразличие, сейчас это уже не так» (Ibid.: 21). Визель перечисляет приметы нового времени: университетские курсы, фильмы, выставки, но главное — книги, которые еще недавно не могли найти своего издателя и вдруг начинают пользоваться колоссальным спросом.

В этом смысле выжидательная стратегия Дельбо оказалась продуктивной: книга вышла именно тогда, когда публика была готова с ней познакомиться. Это было особенно важно, потому что писательница отнюдь не стремилась облегчить восприятие своего свидетельства, сделать его более доступным для читателей: если Визель, бесконечно сокращая и редактируя свою рукопись, в итоге добился выразительной простоты и даже некоторой элегантности слога, придал повествованию динамический импульс и интригу, то Дельбо наполнила каждую строчку первой части своих воспоминаний, красноречиво озаглавленной «Никто из нас не вернется», концентрированным ужасом. Текст разбит не на повествовательные отрезки, а на фрагменты различной формы и жанра: эпизоды, картины, диалоги и монологи. Прозаические отрывки перемежаются стихотворениями — впрочем,

обилие назывных предложений, ритмические повторы, аллитерации позволяют рассматривать весь текст как поэтический. Благодаря формальной инновативности ее экспериментального письма книга Дельбо стоит особняком среди свидетельств о нацистских преступлениях. Это очень хорошая модернистская литература — хотя ее почти невозможно читать.

Примечательно, как Дельбо использует сюрреалистическую об разность. Типичные для сюрреализма визуальные и риторические приемы, такие как фрагментация тела и акцентировка его механики, изначально использовавшиеся для передачи и рефлексии опыта отчуждения, характеризующего современную индустриальную цивилизацию, впоследствии оказываются весьма продуктивными для презентации ужасов войны (Арнольд 2018) и лагерей уничтожения. Так, фотограф Дора Кальмус в 1950-х годах делает серию снимков на парижских скотобойнях, сдав ли не буквально повторяя изображения, которые почти тридцатью годами ранее создал Эли Лотар для сюрреалистского журнала «Документы» (Documents), — но воспринимаются они уже совершенно иначе. Лотар снимал отрубленные коровьи ноги, выстроенные рядами будто на параде, в качестве иллюстрации к статье «Бойня» в «Критическом словаре» Жоржа Батая, где высмеивалась буржуазная щепетильность, заставляющая людей брезгливо отворачиваться от зрелища забоя скота. Тот же визуальный мотив у Кальмус оказывается встроен в контекст рефлексии поставленного на промышленные рельсы убийства через категории индивидуального и массового (Гусарова 2024). Отрубленные ноги животных одновременно предельно объективированы и будто бы живут своей жизнью; они узнаваемо нечеловеческие и в то же время имеют некоторое сходство с женскими ногами в туфлях на каблуках. Один из снимков фотограф даже подписала: «Последняя прогулка».

Взаимные превращения части и целого, человеческого и нечеловеческого, живого и неживого становятся одним из ключевых приемов, позволяющих Дельбо воссоздать лагерную действительность для читателя. Фрагмент, озаглавленный «Нога Алис», рассказывает о ножном протезе погибшей узницы, который многие недели пролежал во дворе морга. Слово «протез» ни разу не упоминается, и из текста невозможно понять, идет ли речь о более сложном ортопедическом устройстве или о простой деревяшке (такую мысль подсказывает окончание отрывка: «Мы видели ее долгое время. А однажды она исчезла. Кто-то, должно быть, взял ее, чтобы разжечь огонь. Не иначе какая-то цыганка, больше никто не осмелился бы»). Для зрителей это именно нога, и в ней теперь сосредоточены вся жизненная

энергия и вся боль их погибшей подруги: «Нога Алис лежит в снегу, живая и чувствительная. Ей пришлось отделиться от мертвой Алис» (Delbo 2013а).

Если протез у Дельбо оживает, то человеческие тела, напротив, превращаются в кукол. Эта подмена позволяет изречь несказуемое — то, что происходит с людьми в лагере при жизни и после смерти. Глядя на оледеневшие трупы во дворе, рассказчица вспоминает, как в детстве впервые наблюдала за доставкой манекенов в магазин одежды: «Я часто видела манекены в витрине: в платьях, туфлях и париках, руки сложены в манерном жесте. Я никогда не думала, что они бывают голыми, без волос. Я никогда не думала, что они могут существовать вне витрины, без электрического освещения, без этих жестов» (Ibid.). Одежда очеловечивает манекены, а мизансцена экспонирования вдыхает в них жизнь, поэтому вне этих привычных в своей искусственности условий они не просто выглядят непристойно, но и напрямую говорят о смерти. Детское смятение и испуг, вызванные этим зрелищем демонтажа тела как социокультурного артефакта, несложно себе представить, и именно эти эмоции акцентированы в отрывке, озаглавленном «Манекены». Реальность лагеря, напротив, описана отстраненно, через призму эмоционального омертвения: «Теперь я выросла. Я могу смотреть на наготу манекенов и не бояться» (Ibid.).

Читатель, продергавшийся до конца первой части трилогии Дельбо «Аушвиц и после», будет вознагражден тем, что дальше повествование становится несколько более разреженным, целые страницы становятся можно читать без содрогания. Во второй части это достигается во многом за счет хронологических перебивок: жизнь в лагерном комплексе Аушвиц-Биркенау по-прежнему образует основную канву повествования, но в нее включаются и более ранние эпизоды, связанные с пребыванием в парижской тюрьме Сантé, и более поздние — перевод в лабораторию по выращиванию и переработке каучуконосных одуванчиков в деревне Райско, эвакуация в лагерь Равенсбрюк, освобождение. Снова и снова Дельбо возвращается к моменту прибытия в Освенцим — в прозе и в стихах, как к непосредственно разворачивающемуся событию и как к воспоминанию, встроенному в другой эпизод. В одном из таких воспоминаний, эпизодов в эпизоде, и появляются духи: «Когда нам приказали раздеться догола и положить все вещи в чемоданы, ничего с собой не брать, я вылила себе на грудь флакончик духов, который подруга сунула мне в передачку — одну из последних, что я получила перед отъездом. До самого отъезда я экономила эти духи, довольствуясь иногда лишь тем, что откупоривала

флакон и вдыхала аромат вечером перед сном. Стоя голой в толпе остальных, я с нежностью посмотрела на флакон — Orgueil Лелонга; что за чудесное название для духов, в такой-то день — и медленно вылила весь Orgueil в ложбинку между грудей. Затем, под душем, я избегала мылить это место, чтобы сохранить след духов. Я не думаю, чтобы он продержался долго, этот ароматный след. Правда, как я уже говорила, наше обоняние очень быстро притупилось» (Delbo 2013b).

Духи окутывают рассказчицу невидимым, эфемерным, но от этого лишь более драгоценным покровом — ощущением собственного достоинства и прочной связи с прошлым, с нормальной жизнью (воплощением которой в этом эпизоде по иронии судьбы оказывается тюремное заключение). София Пантуваки, изучающая модные практики узников концлагерей, отмечает, что подобное «глубинное исследование личного опыта может дать нам понимание динамической перспективы, в которой жизнь ограничивается одним днем. Как сказала одна бывшая узница: „Чего только ни делаешь, чтобы спасти себе жизнь“» (Pantouvaki 2013: 231). Расточительность, с которой Шарлотт в тексте поливает себя дорогим парфюмом (его ценность — и символическая, и материальная — подчеркивается тем, как она экономила его в тюрьме), прекрасно иллюстрирует эту логику сиюминутного выживания. С другой стороны, духи, в отличие от еды и одежды, можно одновременно присвоить себе и разделить с другими, и в некотором смысле Дельбо дарит этот запах своим подругам, которые жадно вдыхают дивный аромат. Так духи становятся еще одним способом подчеркнуть солидарность и сплоченность узниц, которые оказались в лагере за свои убеждения и подпольную работу. В то же время парфюм символизирует французскую культуру — как пьеса Мольера «Мизантроп», которую, уже в Равенсбрюке, рассказчица выменивает на хлебную пайку и читает вечером вслух своему бараку.

Основное чувство, которое вызывает у французских узниц их национальное достояние, — это, конечно, гордость. Именно так переводится название духов, которое кажется рассказчице столь соответствующим моменту. Люсиен Лелонг действительно выпустил такие духи, но — после войны, и Дельбо никак не могла взять их с собой в лагерь в январе 1943 года. У модельера были свои причины для гордости: он пережил процесс по обвинению в коллаборационизме, выйдя из него полностью оправданным — было доказано, что он сотрудничал с немцами минимально и исключительно в интересах сохранения французской модной индустрии. Тем не менее название оказалось знаковым иозвучным тысячам французов, и духи Orgueil стали восприниматься как символ освобождения Франции от немецкой оккупации.

Парфюмерные сайты в наши дни продолжают транслировать эту версию¹⁶. При этом реклама Orgueil 1940–1950-х годов никак не акцентирует подобный смысл: в ней используются рисованные изображения женщины, любящейся собой в зеркало, монархини, восседающей на троне, и тому подобное.

Как эти духи оказались в тексте лагерных мемуаров Дельбо? Следует ли полагать, что писательница перепутала их с каким-то другим парфюром? Или намеренно заменила более подходящим названием откровенно неуместное — скажем, *Indiscret* («Нескромные») или *Ingénue* («Простушка») от того же Лелонга? Но зачем подобная подмена, подрывающая доверие к правдивости автобиографического текста, в книге, которая ценна именно как документальное свидетельство?

Чтобы хотя бы предположительный ответ на эти вопросы, необходимо разобраться в том, что для Дельбо значит помнить и как писательница препрезентирует работу памяти. Подобно Клоду Симону, которого Виктор Лапицкий метко назвал «Прустом после Освенцима» (Лапицкий 2013), Дельбо представляет память зыбкой, раздробленной и постоянно находящейся под угрозой исчезновения; ее сохранение требует специальных, направленных, неустанных усилий: «Со времен Аушвица я боялась потерять память. Потерять память — значит потерять самого себя, перестать быть собой. И я придумывала всевозможные упражнения для тренировки памяти: припомнить все телефонные номера, которые я когда-либо знала, все станции какой-нибудь линии метро, все магазины на улице Комартина, между „Атенеем“ и станцией Гавр-Комартен» (Delbo 2013b). Процесс вспоминания и вложенный в него труд кажутся едва ли не важнее, чем результат, который в любом случае невозможно присвоить себе, а можно лишь воссоздавать снова и снова. Тексты Дельбо, как представляется, тоже являются своеобразными упражнениями в припоминании.

Но если Симон осуществляет работу по восстановлению и сортированию воспоминаний сам (при посредничестве своих героев), то Дельбо показывает, что индивидуального труда недостаточно, усилие вспоминания может и должно быть только коллективным. В лагере узницы ведут тщательный счет дням и запоминают даты смерти своих подруг, чтобы впоследствии сообщить их близким. После освобождения Дельбо по крупицам собирает информацию о каждой из 230 депортированных вместе с ней женщин, записывая воспоминания выживших, а также родственников и друзей погибших, — получившийся мартиролог выходит в 1965 году под названием «Конвой 24 января».

В этом коллективном усилии память выплескивается за границы субъекта, и чужие воспоминания могут переживаться, как свои. В заключительной части лагерной трилогии Дельбо, где рассказывается история выживших, есть по меньшей мере один пример этого: супружеская пара, в которой муж фактически присваивает себе воспоминания жены, тем самым разделяя с ней бремя памяти. «Он помнит даже лучше, чем я», — говорит бывшая узница (Delbo 2013c), и эта фантомная память в конечном счете производит жутковатое впечатление. Другая героиня книги вспоминает произошедший с ней в лагере эпизод, точь-в-точь повторяющий историю, которую до этого Дельбо рассказывала от своего лица. Возможно, речь действительно идет об одинаковом опыте и переживаниях, но подобные моменты в тексте проблематизируют соотношение между событием, памятью, речью и письмом: не снижая аутентичности свидетельства, они тем не менее не позволяют воспринимать все написанное совершенно буквально, — и это кажется сознательным авторским приемом, способом указать на неизбежный зазор между презентацией и реальностью.

В этом контексте многократное обращение к сцене прибытия в Биркенау внутри книги можно рассматривать как попытку воссоздать полифонию коллективного опыта, разных точек зрения и даже разных версий того, как было на самом деле. Безусловно, это возвращение травмы, бесконечное проживание момента, в который жизнь разделилась на до и после. Но это и переработка этого опыта, попытка очеловечить его, придать форму хаосу. Применительно к эпизоду с духами важно, что он дан в двойной ретроспективе, как воспоминание внутри воспоминания, и в этом смысле, по-видимому, призван уравновесить ту реальность, которая служит ему рамкой: момент, когда рассказчица моется в ручье — впервые за несколько месяцев пребывания в лагере, сняв с обмороженных за зиму пальцев ног чулки вместе с ногтями. Противостоит он и тому, как тот же самый момент прибытия описан в «Конвое 24 января»: «Дезинфекция. После этого — в душ. Воды не было. К тому же мы оставили все свои туалетные принадлежности в чемоданах» (Delbo 2018). Воспоминание внутри воспоминания корректирует эту абсурдную, невыносимую действительность, предлагая взамен то, что хотелось бы вспомнить, — полностью воображаемый антидот против лагерных унижений, в котором вымыслены не только духи, но и мыло и даже вода в душе.

Тем не менее этот рассказ правдив на эмоциональном уровне, выражая настоящую потребность в хороших воспоминаниях, в моментах солидарности, в символической защите от грязи, телесной немощи и страданий. Духи — воображаемый талисман, ретроспективно

объясняющий чудо выживания в нечеловеческих условиях, переплавляя вину выжившего в гордость победителя. Их аромат, для которого Лелонг предоставил если не композицию, то по меньшей мере подходящее имя, поднимается над страницами книги, окутывая и первую часть, и третью, и на мгновение утешает мертвых.

Заключение

Три проанализированных примера иллюстрируют как более общее значение и функции ароматов в литературе XX века, так и специфическую культурную ситуацию в послевоенной Франции (и ее добивающихся независимости колониях). Во всех рассмотренных текстах духи так или иначе связаны с памятью: в произведениях Таос Амруш и Шарлотт Дельбо эта связь определяется рамками автобиографического жанра, тогда как в случае Клода Симона вспоминание лежит в основе творческого метода писателя, воссоздающего реальность как череду картин, проходящих перед мысленным взором рассказчика или героев, порой до неразличимости смешивающим прошлое и настоящее. Духи до некоторой степени способствуют этому смешению, выступая своего рода порталом памяти (это особенно заметно в романе Амруш, где подробно описан аромат парфюма, снятого с производства за несколько десятилетий до того, но, очевидно, присутствующий для автора здесь и сейчас, в момент работы над текстом).

В этом смысле можно сказать, что все три автора развивают прустовскую традицию, в которой литературные ароматы служат проводниками воспоминаний. Но если у Пруста запахи, наряду с тактильными и кинестетическими впечатлениями, выступают триггерами непроизвольной памяти (по мысли писателя, более подлинной, объемной и живой, чем сознательно вызываемые воспоминания), то в рассматриваемых примерах вспоминание является результатом колоссальных усилий — лихорадочных попыток собрать, удержать рассыпающуюся на части действительность. Более того, то прошлое, куда позволяет вернуться аромат, это отнюдь не потерянный рай детства или безмятежной юности, а момент агонии: сексуализированного насилия; алкогольных эксцессов; заключения в концлагерь.

Вводя в текст упоминания конкретных парфюмерных изделий реальных брендов, писатели работают прежде всего с названиями духов, обыгрывая их специфическую поэтику и зачастую провокативный характер. Тем не менее нельзя сказать, что букет этих композиций совершенно иррелевантен авторскому замыслу. Примечательно, что все упоминаемые в рассматриваемых примерах ароматы имеют плотские,

животные ноты — амбровые (*Le Fruit Défendu*, *Mitsouko*, *Arpège*) или кожаные (*Cuir de Russie*, *Bandit*, *Orgueil*). Тем самым телесная драма, находящаяся в центре каждого из произведений, разыгрывается и на уровне парфюмерных композиций — в которых, правда, она всегда разрешается предсказуемо благополучно.

Интересно также, что в рамках данной выборки чем реальнее для автора аромат, тем более негативные коннотации он имеет. В автобиографическом романе Таос Амруш «Одиночество, моя мать» духи символизируют не только соблазн плотской любви, которая несет женщине одни страдания, но и соблазн французской цивилизации, отрывающей героиню от ее корней — в конечном итоге позволяя ассоциировать колонизацию с чередой изнасилований. Клод Симон, изобретательно подменяющий одни духи другими, реальные марки — вымышленными и характеризующий их в первую очередь по цене и статусному смыслу, связывает с парфюмерией неоднозначную картину распада личности, который в то же время открывает возможность вновь и вновь собирать себя заново. Наконец, в лагерных мемуарах Шарлотт Дельбо духи становятся спасением от невыносимой действительности — но они воображаемые, и соотнесены с реальным коммерческим продуктом лишь в силу его названия.

Как представляется, отсылая к парфюмерии, все три автора выражают глубокую амбивалентность по поводу (западной) культуры, характерную для послевоенного периода. Породившая мировые войны и преступления против человечности, европейская культура воспринимается как болезнь, опосредованные симптомы которой можно заметить даже на примере духов — в их пикантных названиях и тревожащих ароматах. Но не существует никакого пространства вне культуры, где можно было бы спастись от ее таетворного влияния, и те же самые духи способны стать лучом света в кромешной тьме — особенно если они существуют лишь в воображении.

Литература

Арнольд 2018 — Арнольд Р. Мода в руинах: фотография, роскошь и распад в Лондоне 1940-х годов // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 50. С. 197–221.

Барт 1989 — Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 392–400.

Вайнштейн 2010 — Вайнштейн О. Б. Грамматика ароматов: Предисловие составителя // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1 / Сост. О. Б. Вайнштейн. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 5–13.

- Вайнштейн 2010б* — Вайнштейн О. Б. Историческая ароматика: одеколон и пачули // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1 / Сост. О. Б. Вайнштейн. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 440–466.
- Веблен 1984* — Веблен Т. Теория праздного класса. М.: Прогресс, 1984.
- Гусарова 2007* — Гусарова К. Триумф медицины: гигиена, парфюмерия и косметика советской эпохи // Теория моды: одежда, тело, культура. 2006. № 3. С. 307–324.
- Гусарова 2023* — Гусарова К. Эстетика эволюции: Дарвин против Венеры Медичи // ШАГИ/ STEPS. 2023. Т. 9. № 1. С. 93–117.
- Гусарова 2024* — Гусарова К. Изнанка цивилизации: мода в декорациях мясного рынка // ШАГИ/ STEPS. 2024. Т. 10. № 4 (в печати).
- Лапицкий 2013* — Лапицкий В. От переводчика // Новое литературное обозрение. 2013. № 5 (123). magazines.gorky.media/nlo/2013/5/ot-perevodchika-3.html.
- Мосс 2011* — Мосс М. Опыт о даре: Форма и основание обмена в архаических обществах // Мосс М. Общество. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / Пер. с фр. А. Б. Гофмана. М.: КДУ, 2011. С. 134–285.
- Пастернак 2023* — Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. СПб.: СЗКЭО, 2023.
- Рогинская 2007* — Рогинская О. Роман с магазином // Теория моды: одежда, тело, культура. 2007. № 4. С. 211–220.
- Трой 2014* — Трой Н. Поль Пуаре и его стиль «минарет»: размышления о «подлинниках» и «репродукциях» произведений высокой моды и о взаимоотношениях моды с искусством // Теория моды: одежда, тело, культура. 2014. № 31. С. 37–70.
- Уилсон 2019* — Уилсон Э. Богема: великолепные изгои. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Aïtel 2014 — Aïtel F. We Are Imazighen: The Development of Algerian Berber Identity in Twentieth-Century Literature and Culture. Gainesville: University Press of Florida, 2014.

Amrouche 2006 — Amrouche T. Solitude ma mère. Paris: Éditions Joëlle Losfeld, 2006 [1995].

Beti & Tobner 1989 — Béti M., Tobner O. Dictionnaire de la négritude. Paris: Éditions L'Harmattan, 1989.

Bouaziz & Boucif 2020 — Bouaziz S., Boucif Th. Immigrant Women and the Quest for Identity in Taos Amrouche's *Jacinthe Noire* (1947) and Bharati Mukherjee's *Jasmine* (1989). M.A. diss. University of Bejaia, 2020.

Brownmiller 1975 — Brownmiller S. Against Our Will: Men, Women and Rape. N. Y.: Simon & Schuster, 1975.

- Connell & Wilson 1974* — Rape: The First Sourcebook for Women / Ed. by N. Connell, C. Wilson. N. Y.: New American Library, 1974.
- Cooley 1861* — Cooley A. J. The Toilet and Cosmetic Arts in Ancient and Modern Times. London: Robert Hardwicke, 1861.
- Delbo 2013a* — Delbo Ch. Auschwitz et après. Vol. I: Aucun de nous ne reviendra. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013 (e-book).
- Delbo 2013b* — Delbo Ch. Auschwitz et après. Vol. II: Une connaissance inutile. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013 (e-book).
- Delbo 2013c* — Delbo Ch. Auschwitz et après. Vol. III: Mesure de nos jours. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013 (e-book).
- Delbo 2018* — Delbo Ch. Le convoi du 24 janvier. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018 (e-book).
- Djebar 1995* — Djebar A. Vaste est la prison. Paris: Albin Michel, 1995 (e-book).
- Duncan 2013* — Duncan A. B. Lire *L'Herbe* / Simon C. *L'Herbe*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013 (e-book).
- Gilbert 2019* — Gilbert P. K. Victorian Skin: Surface, Self, History. Ithaca; London: Cornell University Press, 2019.
- IbnIfassi & Hitchcott 1996* — IbnIfassi L., Hitchcott N. African Francophone Writing: A Critical Introduction. Oxford; Washington, DC: Berg, 1996.
- Ilahiane 2017* — Ilahiane H. Historical Dictionary of the Berbers (Imazighen). N. Y.; London: Rowman & Littlefield, 2017.
- Lazreg 1990* — Lazreg M. Feminism and Difference: The Perils of Writing as a Woman on Women in Algeria // Conflicts in Feminism / Ed. by M. Hirsch, E. Fox Keller. N. Y.; London: Routledge, 1990. P. 326–348.
- Lynn Linton 1888* — Lynn Linton E. La Femme Passée // Lynn Linton E. The Girl of the Period and Other Social Essays: In 2 vols. Vol. I. London: Richard Bentley & Son, 1888. P. 309–316.
- Moruzi 2009* — Moruzi K. Fast and Fashionable: The Girls in *The Girl of the Period Miscellany* // Australasian Journal of Victorian Studies. 2009. Vol. 14. Issue 1. P. 9–28.
- Nancy 2016* — Nancy J.-L. Intoxication / Transl. by Ph. Armstrong. N. Y.: Fordham University Press, 2016.
- Nochlin 2018* — Nochlin L. The Imaginary Orient / Nochlin L. The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society. N. Y.; London: Routledge, 2018 [1989]. P. 33–59.
- Observatoire 2018* — Observatoire de la langue française de l’Organisation internationale de la Francophonie. Estimation du nombre de francophones (2018). observatoire.francophonie.org/wp-content/uploads/2018/09/Francophones-Statistiques-par-pays.pdf.

Pantouvaki 2013 — Pantouvaki S. «Fashion in Auschwitz»: Concentration Camp Clothing during World War II: Heretofore Unknown Aspects of Personal Experiences // Fashion-Wise / Ed. by M. Vaccarella, J.L. Folty. Oxford: Interdisciplinary Press, 2013. P. 225–234.

Rothberg 2009 — Rothberg M. Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. Stanford: Stanford University Press, 2009.

Simon 2013 — Simon C. L'Herbe. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013 (e-book).

Wiesel 2007 — Wiesel E. Préface // Wiesel E. La Nuit. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007. P. 9–23.

Yocaris & Zemmour 2010 — Yocaris I., Zemmour D. Qu'est-ce qu'une fiction cubiste? La «construction textuelle du point de vue» dans L'Herbe et La Route des Flandres de Claude Simon // Congrès Mondial de Linguistique Française — CMLF 2010: Linguistique du texte et de l'écrit, stylistique / Ed. F. Neveu et al. Paris: Institut de Linguistique Française, 2010. P. 1237–1263.

Примечания

1. Одна из причин, почему в итоге я все же остановилась на этом словосочетании, заключается в том, что эта статья выросла из курса «Французский язык и литература (Новейшее время)», который я читала в осеннем семестре 2023/24 г. в рамках магистерской программы «Россия и Франция: историко-культурные связи» в ИОН РАНХиГС. Я благодарна М.С. Неклюдовой, которая доверила мне преподавание данной дисциплины, и студенткам программы: Эвелине Быковской, Елене Демидовой и Анне Ситниковой — за стимулирующие дискуссии.
2. Как объясняет исследовательница берберского национального движения Фазия Айтель, «это движение подвергало сомнению фундаментальные основания алжирского государства, опиравшегося на конституцию, в которой говорится, что в Алжире один язык — арабский и одна религия — ислам» (Aïtel 2014: 3).
3. Драма постепенной утраты берберской письменности лежит в центре романа другой алжирской писательницы, Ассии Джебар, «Огромна та тюрьма» (Djebar 1995). Одной из задач Берберской Академии стало восстановление и стандартизация письменного языка.
4. Айтель называет Амруш пионером жанра автофикашен, отмечая: «несмотря на то что многие элементы — персонажи, даты, события — свидетельствуют о выраженном автобиографическом аспекте

ее романов, Таос Амруш никогда не связывала свое собственное имя с голосом повествователя» (Aïtel 2014: 77, 76). Героиню-рассказчицу «Одиночество, моя мать» зовут Амена.

5. Название романа позаимствовано из стихотворения франкоязычного поэта Оскара Милоша (дяди будущего Нобелевского лауреата Чеслава Милоша) «Сентябрьская симфония», следующие строки из которого служат эпиграфом к произведению Амруш:

Одиночество, моя мать, перескажи снова мне мою жизнь! Вот
Стена без распятия и стол, и книга
Закрытая! (Пер. с фр. Валерия Булгакова)
6. *perfumesmellinthings.blogspot.com/2007/07/beautiful-ghosts-smelling-blotters-from.html*.
7. *poiretparfumes.blogspot.com/2013/05/le-fruit-defendu-by-rosine-c1916.html*.
8. *www.scentree.co/en/Aldehyde_C-12_Lauric.html*.
9. *poiretparfumes.blogspot.com/2013/05/le-fruit-defendu-by-rosine-c1916.html*.
10. В противовес устоявшейся конвенции, относящей творчество Симона к школе Нового романа, Виктор Лапицкий подчеркивает самобытность писателя и его связь с литературой XIX в.: «Хотя в его фрагментированных текстах действительно присутствуют характерные черты оного (разрыв с исторически обусловленными временными и причинно-следственными схемами повествования в пользу изначальных, элементарных повествовательных (повторение, цикличность, вариативность) и описательных (объективность, оптичность, апсихологичность) структур; отказ от таких конструктов, как персонаж, ситуация и т. п.), он, однако, ни в коей мере не порывает с самой идеей повествования и характера» (Лапицкий 2013).
11. Пудра Мари описана сходным образом: «одна из тех коробок дешевой пудры, круглая, картонная, украшенная россыпью цветочков, а на белой этикетке фамилия изготовителя — одно из тех вековых имен, которое нынче можно увидеть, все в том же старинном начертании, на флаконах в форме манекена или бриллианта, но которое в то же время, без сомнения исключительно для обихода старых дам, продолжает значиться также на неизменной коробке пудры, украшенной все той же несовременной россыпью цветочков» (Simon 2013).
12. Жидкая драхма составляет 1/8 жидкой унции и равняется примерно 3,5 миллилитра.
13. Такое перечисление духов, в котором названия и флаконы будто непрерывно трансформируются под взглядом зрителя, характерно для стиля Симона. Исследователи его творчества сравнивают его

романы, в частности «Траву», с полотнами кубистов, где предметы словно перетекают друг в друга (Yocaris & Zemmour 2010).

14. Близкие по времени создания к Le Fruit Defendu, духи Mitsouko также имели в своем составе персиколь. Еще одно сходство между этими парфюмами — их ориентальная стилистика, в первом случае проявляющаяся на уровне композиции, а во втором заявленная через выбор японского женского имени в качестве названия. Учитывая, что Сабина в романе часто носит кимоно и не выпускает из рук веер, в ее случае особенно оправданно говорить о присвоении экзотического женского образа в качестве декоративной маски.
15. В начале 1980-х гг. духи с таким названием выпустил канадский бьюти-бренд Lise Watier, продолжая тем самым тренд опасного парфюмерного нейминга, заданный Opium от Yves Saint-Laurent и Poison от Dior.
16. Примеры: basenotes.com/fragrances/orgueil-by-lucien-lelong, [perfumeprojects.com/museum/bottles/Orgueil.shtml](http://26145780.perfumeprojects.com/museum/bottles/Orgueil.shtml), www.fragrantica.com/board/viewtopic.php?id=158857&p=2.