

Ханс Дж. Риндисбахер

(Hans J. Rindisbacher) — профессор германистики в Помона-колледже (Клермонт, США) с 1995 года. В фокусе его научных интересов сенсорное восприятие, ольфакторная реальность и ее текстуальное измерение. Автор книги «Запах книг» (The smell of books, 1992), а также статей о Патрике Зюскинде, Вильгельме Раабе и других.
hans.rindisbacher@pomona.edu

Женщина в саду: аромат, власть, красота, вдохновение

Аннотация

Статья посвящена сравнительному анализу двух литературных произведений — повести Натаниэля Готорна «Дочь Рапаччини» (1844) и новеллы Федора Сологуба «Отравленный сад» (1908). Автор исследует, как в этих текстах конструируется женский образ через ольфакторное пространство сада, выступающего аллегорией парфюмерии. Рассматривается метафорическая связь между ароматом, дыханием, вдохновением, опасностью и смертью. Аромат в обоих произведениях предстает не просто эстетической категорией, а смертоносным оружием и неотъемлемой частью женской телесности. Статья помещает анализ в широкий культурный контекст, прослеживая эволюцию представлений о взаимоотношениях природы, науки и искусства от эпохи Возрождения до позитивизма

XIX века и декадентства рубежа XIX–XX веков. Особое внимание уделяется тому, как через визуальные (наряд, тело) и ольфакторные (дыхание, запах) коды героини воплощают мужские фантазии и страхи.

Ключевые слова: Натаниэль Готорн; Федор Сологуб; ольфакторные коды; аромат; сад; конструирование женственности; символизм; декаданс.

Несчастливая, когда одним дыханием может
сразить силача! Несчастливая, когда она
столько же страшна, сколько прекрасна!
(Готорн 1853: 176)

— Я люблю тебя, — повторила
Красавица, — и не хочу тебя погубить.
Дыхание мое напитано ядом,
и прекрасный Сад мой отравлен.
(Сологуб 1914: 229)

Ботаническая, а точнее садоводческая фантазия неизменно вдохновляла законодателей стиля и моды. Сады, где растения подобраны и организованы особым образом, создаются не ради одной только игры цвета и визуальной привлекательности. У них есть еще одна важная составляющая — аромат. В небольших частных садах он просто доставляет эстетическое удовольствие, услаждает чувства. Обширные же садовые плантации, похожие на сельскохозяйственные угодья, будь то поля лаванды, жасмина или роз, возделывают с практическими и коммерческими целями. Особняком стоит древнейшая разновидность сада — огород, где культивируют пряные травы. Здесь выращивают ароматические или лекарственные растения, а также специи для кулинарии. Такой сад имеет не только эстетический, но и прикладной смысл. Еще одно измерение — научное, исследовательское и природоохранное — привнесли в садовое искусство ботанические сады, появившиеся в раннее Новое время. Первый такой сад был создан в Падуе в 1545 году. И наконец, в XVII веке в Европе возникают величественные садово-парковые ансамбли. Они задумывались как эстетическая презентация, демонстрировали власть человека над природой, упорядочивали ландшафт и служили символом могущества. Их непревзойденным образцом стал Версаль.

Создатели таких садов не особенно интересовались ароматами цветов. Это стихийное проявление природной жизни было невозможно

контролировать; кроме того, оно противоречило строгой геометрии и симметрии, принципиальной для регулярных садов.

В настоящей статье речь пойдет о вымышленном частном саде в Падуе начала XVII века, описанном в повести Натаниэля Готорна «Дочь Рапаччини» (1844). Этот пышный сад, наполненный экзотическими растениями, их ароматами, красотой и таинственной энергией, предстает аллегорией парфюмерии с ее сокрытой, но неистребимо опасной природой. Затем мы обратимся к идеальному концептуальному саду из новеллы Федора Сологуба «Отравленный сад» (1908). Ароматы в этом саду доминируют, и их смертоносность откровенна и нарочита. Мы не можем не дышать, и обоняние сопровождает каждый наш вдох, всегда пребывая в состоянии двойной готовности: оно может защитить нас или усладить. Зловоние предупреждает об опасности. Приятные же ароматы мы любим и тянемся к ним, даже не подозревая, что в них может таиться угроза. Однако в обоих упомянутых сюжетах дело обстоит именно так.

Визуальные и пластические искусства, мода и текстильная индустрия постоянно обращаются к ботанике как стимулу для вдохновения. Сады, однако, можно рассматривать и как более универсальные самостоятельные системы, как особые пространства, где природу редактируют, упорядочивают, модифицируют и сообщают ей эстетический смысл, создавая новые формы, цвета, фактуры и, конечно, ароматы. Цветы занимают промежуточное место между садом и модой, воплощая в себе ключевые парадоксы последней: естественное развитие и сезонность, красоту и продуманный дизайн, а также — что мы часто упускаем из виду — запахи и атмосферу. Ароматы обычно в буквальном смысле не замечают, так как ими занимается специфическая отрасль модной индустрии, которая работает не со зрением и осязанием, не с обволакивающей тело одеждой, а с удаленным контактом. Речь идет о парфюмерии. Парфюмеров занимает не красота растений и цветов, а их ароматы. Цветы в этом случае — просто сырье, обработка которого превращает природу в культуру и эстетику. Автор настоящей статьи предлагает взглянуть на моду и парфюмерию с точки зрения их садоводческой генеалогии и интерпретирует их как дыхательную и телесную практику, формирующую идентичность. Именно так функционируют ароматы в обоих упомянутых выше литературных произведениях, несмотря на то что они вписаны в разные исторические контексты и ассоциированы с разными представлениями о гендерных особенностях и предназначении женщины.

В новеллах «Дочь Рапаччини» и «Отравленный сад» мужское воображение конструирует женский образ в ольфакторном пространстве сада с помощью ботанической селекции и парфюмерии. Романтический, готический и символистский нарративы по-разному, каждый в соответствии со своей специфической эпистемологией, осмысливают связи между ароматом, наслаждением и риском. Взаимоотношения этих феноменов разворачиваются в трех разных культурных пространствах: в рамках ренессансного наблюдения и эксперимента; его позитивистского переосмысления, характерного для середины XIX века; и наконец, в декадентском символистском мировосприятии рубежа веков, доминанту которого составляет эстетизированная и эротизированная мужская конструкция образа женщины, окутанной тяжелым ядовитым ароматом.

Парфюмерия, работающая с атмосферой и аурой и опирающаяся на физиологию обоняния, неизбежно тяготеет к чувственности, эстетике и удовольствию: если нам все равно приходится дышать, так почему бы не вдыхать прекрасное? Именно это прекрасное парфюмерия — и как искусство, и как индустрия — и пыталась уловить и сконструировать на протяжении многих столетий. Первоначально парфюмеры использовали для создания духов только натуральные ингредиенты, дары природы и «сада», понимаемого в широком смысле. Лишь относительно недавно, начиная с успешного синтеза кумарина в 1860-х годах, природное сырье стали дополнять, а затем и полностью заменять синтетическим.

Переход от натуральных ароматов к искусственным (синтетическим) меняет саму природу творчества: на смену вдохновению природой приходит научное исследование, а интуитивный парфюмер становится химиком. Ни один из упомянутых выше авторов не касается вопросов, связанных с этим грандиозным расширением возможностей парфюмерии; оба они остаются в мире естественных ароматов, пусть и отягощенных смертоносными базовыми нотами. Исторически же дискуссия о размежевании природы и науки зародилась еще в эпоху Ренессанса и раннего Нового времени. Она часто вращалась вокруг оппозиции «науки» и «природы» или представлений о «науке», выступающей против «природы». Человеческое вмешательство в окружающий мир интерпретировалось либо как жест демиурга, совершенствующего натуру, либо — в более мягкой трактовке — как благодарное использование ее даров.

Физиологическая основа парфюмерии — это дыхание, этимологически связанное с *вдохновением*. Это метафорическое и даже метафизическое пространство, с которым связана особая ольфакторная

эстетика. И дыхание, и вдохновение — это процессы поглощения. Первое подчиняется материальным, химическим законам, оно опасно и грозит отравлением, а в предельном случае — и смертью. Второе нематериально, но также ассоциировано с рисками: оно стимулирует любопытство, творчество, воображение, ведет к открытиям и прозрениям, которые сами по себе далеко не всегда благо. Вдохновение должно направляться этикой. Без этического ориентира даже чисто чувственное, гедонистическое наслаждение ароматом может расцениваться как морально сомнительное¹. Обе рассматриваемые здесь истории замечательно передают это напряжение.

Действие новеллы Готорна «Дочь Рапаччини» разворачивается в саду, прекрасном и порочном; это одновременно и Эдем, и обитель зла. Замкнутое пространство в Падуе эпохи Возрождения приобретает зловецкие коннотации, как только главный герой, Джованни Гуасконтти, по совету квартирной хозяйки начинает наблюдать за ним из окна своей комнаты. Мы, читатели, воспринимаем сад, видим его и ощущаем его запах исключительно благодаря переживаниям Джованни, который пытается осмыслить представший перед ним феномен. Герой сначала заинтригован, затем встревожен и в конце концов попадает в ловушку, подстроенную миром, за которым герой наблюдает и который стремится понять. Готорн противопоставляет ученое рационалистическое мировоззрение своей эпохи романтико-психологическим образам этой ольфакторной мелодрамы. В сюжете сталкиваются разные миры, разделенные двумя с половиной веками истории. Хотя действие новеллы относится к эпохе Возрождения, настойчивый и всеведущий рассказчик постоянно привносит в повествование позитивистские герменевтические установки и социальные нормы, характерные для Америки середины XIX века. Это создает напряжение между ботаническим экспериментом над ядовитыми растениями и его поразительным побочным эффектом — вторжением ольфакторной стихии в жизнь героя.

Сологуб в новелле «Отравленный сад» рассказывает похожую историю о молодой женщине, ее отце-ученом и ее судьбе, которую определяет ольфакторная эстетика сада. Акценты здесь, однако, расставлены иначе, чем у Готорна: сюжет новеллы строится на столкновении между искусственно вызванным влечением и истинной любовью, причем оба чувства в рассказе тесно связаны с миром запахов. Автор концептуализирует этот конфликт в соответствии с интеллектуальными приоритетами эпохи рубежа XIX–XX веков с ее символистско-декадентскими ценностями и специфической эстетикой, из-за которой

нарратив выглядит исторически неопределенным, символически насыщенным и универсальным.

Сюжет новеллы Готорна вкратце таков. Юноша Джованни из Неаполя переезжает для учебы в Падую и влюбляется там в прекрасную Беатриче, дочь знаменитого доктора Джакомо Рапаччини. Девушка обитает в таинственном благоухающем саду своего отца, полном растений, которые, как понимает Джованни после недолгих наблюдений, ядовиты. Постоянный контакт Беатриче с этой растительной средой превратил ее в смертоносное создание: выясняется, что именно таков был замысел ее отца. Когда Джованни это осознает, он уже страстно влюблен. Получив доступ в сад, он регулярно навещает девушку в этом пространстве, скрытом от внешнего мира. Со временем, однако, Джованни тоже пропитывается растительными токсинами; теперь он сам потенциально опасен для всех за пределами сада. Он начинает понимать, что Рапаччини принес человеческую сущность Беатриче в жертву своей одержимости ботаникой. Джованни подозревает, что девушка была соучастницей отца и способствовала осуществлению его ужасного проекта. В ярости он обвиняет ее, но Беатриче уверяет его в своей невиновности. После этого герой пытается исцелить возлюбленную с помощью противоядия, которое ему дает наставник, профессор Балиони. Беатриче, однако, не исцеляется, а погибает. Она жертва ученой гордыни и предостережение человечеству, жаждущему подчинить себе природу. Кроме того, ее трагедия — это наглядный (и редкий для литературы ольфакторный) пример реализации разрушительного мужского проекта конструирования женственности.

Джованни вовсе не был обязан судить Беатриче с этических позиций². Он мог бы просто довериться ей. Доверию, вере и надежде мешают, однако, оптика естественных наук, основанная на наблюдении, эксперименте и рациональных умозаключениях, — метод познания материального мира, который как раз зарождался в те времена. Джованни ученый, наблюдения для него важнее веры, а погружение в мир ароматов и дыхания тесно переплетено с его собственными желаниями и эмоциями. Используя противоядие Балиони, он, в свою очередь, превращает Беатриче в подопытный объект. Гибель девушки — не крах науки; это, скорее, временная неудача на долгом историческом пути, в данном случае — от алхимии к химии и токсикологии³.

В отличие от сюжета Готорна, символистская новелла Сологуба подчеркнута лишена конкретных временных и пространственных координат. Этому ощущению неопределенности способствует и отказ автора дать героям личные имена: Джованни здесь — просто Юноша, Беатриче — Красавица, Лизабетта — Старуха, а Рапаччини — Ботаник

(профессиональный термин, который в современном русском языке также служит сленговым названием зануды, «ботана»)⁴. Как и у Готорна, Старуха сдает Юноше комнату. Однажды вечером, когда он, «не отрываясь, смотрел на открывающийся перед ним прекрасный Сад, где цвело множество растений, благоухающих нежно, сладко и странно», Старуха говорит, что ей жаль своего постояльца. После этого сад «вдруг показался ему почему-то странным», и «темное чувство, похожее на внезапный страх, жутким замиранием остановилось у его сердца, точно рожденное пряными и томными ароматами, исходящими от ярких внизу цветов» (Сологуб 1914: 205–207). Старуха объясняет ему, что сад — «злой», и опасается, что Юноша вскоре будет вовлечен в лабиринт любви и смерти, из которого не сможет найти выхода: «Ты ожидаешь Красавицу, и не знаешь, что красота ее пагубна» (Там же: 207). Связь красоты с разрушением и смертью, разумеется, типично символистский топос. Однако в обоих сюжетах источником гибели служит благоуханное дыхание героини — при том что эстетически атмосфера в обоих случаях кажется безупречно прекрасной, и визуально, и ольфакторно. Это подтверждает идею Рильке: «С красоты начинается ужас. / Выдержать это начало еще мы способны; / Мы красотой восхищаемся, ибо она погнушалась / Уничтожить нас» (Рильке 2002: 4). Именно этот *завораживающий ужас*, отголоски которого мы ощущаем даже в современной парфюмерии, и составляет предмет нашего интереса. Старуха умоляет Юношу отойти от окна: «Пока еще не поздно... не дыши дыханием коварных цветов, и не жди, чтобы под окно твое пришла чаровать Красавица», — и тут же предрекает: «Она придет, она зачарует, и ты пойдешь за нею, куда не хочешь» (Сологуб 1914: 207). Таким образом, сюжет строится как символическое повествование о юности, любви и смерти в отравленном саду. Героиня новеллы, Красавица — раскрепощенная, модная и хорошо осознающая себя молодая женщина. Она отличается от Беатриче, порождения ее собственной эпохи, а вовсе не эпохи Возрождения. И все же героиня Сологуба тоже полностью зависит от своего отца-ученого, Ботаника, хотя им и Джакомо Рапаччини движут разные мотивы.

Для Рапаччини медленное отравление Беатриче — это научный эксперимент, который, по представлению доктора, увенчивается успехом, когда девушке удастся заразить другого человека. Балиони подозревает, что именно в этом и заключается цель исследований Рапаччини, и он боится, что Джованни «сделался предметом» одного из его опытов (Готорн 1853: 162). Позже, когда Беатриче уже при смерти, Рапаччини заявляет, что его опыт по трансляции токсичности обеспечил

дочери жениха и — как следует из цитаты, вынесенной в эпиграф к настоящей статье, — наделил девушку суперсилой, даровав ей способность «одним дыханием... сразить силача» и избежать тем самым «участи обыкновенной, слабой женщины, постоянно подверженной обидам и не имеющей средств мстить за них» (Там же: 176). Это оправдание, однако, выглядит натянутым, как и решение проблемы, которой не существовало, пока сам Рапаччини не создал ее, постепенно отравляя собственную дочь. Сама Беатриче никогда не хотела иметь этот страшный ольфакторно-респираторный дар и, конечно, не жила там, где он мог бы ей пригодиться. Это, скорее, сюжет истории о Вишканье (см. прим. 4).

Героиня новеллы Сологуба, Красавица, — женщина иного типа и совсем другой эпохи. Она явно осознает свою женственность и эротическую привлекательность и готова использовать их для интриг, о которых постепенно узнает читатель. Ей удастся извлекать материальную выгоду из своей притягательности и из сада, ароматы которого пленяют, но в котором так трудно дышать. Старуха предупреждает Юношу, что «красавица — коварная... Она знает цену своим чарам, и показывается не всем», а «<н>ищему студенту трудно свести с нею знакомство» (Сологуб 1914: 209). Юноша, впрочем, уже увидел героиню и считает, «что девица с таким прекрасным лицом, с такими ясными глазами, с такими грациозными манерами, и одетая так красиво, не может быть коварною и корыстною, и гнаться за подарками» (Там же)⁵. Он заблуждается. Читатель постепенно понимает, что отец использует дочь в качестве, скажем так, элитного эскорта (пусть она и не утрачивает девственности). Из явно корыстных соображений ему хочется, чтобы дочь общалась не с бедными студентами, а с богатыми аристократами.

Сначала увидев Красавицу в саду, герой затем встречает ее там еще раз в компании отца, Ботаника. «<С>ердце Юноши забилось» при виде соблазнительной картины: «Ее нагие руки были подняты к сложенным на голове черным косам, потому что в это время она вкалывала в волосы ярко-пунцовый цветок. Ее легкая, короткая туника была застегнута на плече золотою пряжкой» (Там же: 214).

Юноша без ума от Красавицы, хотя она предупреждает его: «Милый Юноша, знаешь ли ты цену моей любви?» Герой готов на все: «Хотя бы ценою жизни!.. Хотя бы у темных ворот Смерти!» (Там же: 215). К ужасу отца, девушка сразу влюбляется в Юношу. Это любовь с первого взгляда и с *первого вдоха*: «веял от ее слов аромат обольстительный, томный, как вздохи нежной туберозы» (Там же)⁶. Красавица продолжает: «О, милый Юноша... Многие любили меня, многие

жаждали обладать мною, прекрасные, юные, сильные, многим улыбалась я улыбкою обаятельною, как улыбка последней утешительницы, но никогда никому до тебя не говорила я сладких и страшных слов: люблю тебя. Теперь хочу, и жду» (Там же: 216).

Но прежде чем соединиться с возлюбленным, ей нужно закончить одно дело, а именно предстать перед отцом. Он «грубо схватил ее за руку», увел домой и теперь «укоризненно смотрел» на нее; она же «стала на колени у его ног» в позе «смирненной покорности». Он спрашивает: «Милая, что же я слышал? Не ждал я от тебя этого. Зачем ты это сделала?» Она отвечает просто: «Я пламенею», — и подтверждением тому служит еще один ее подчеркнуто эротически маркированный портрет: «<Е>е обнаженные плечи и руки были, как тонкий алебастровый сосуд, наполненный расплавленным металлом. Порывисто дышала высокая грудь, и две белые волны рвались из тесных объятий ее платья, нежный цвет которого напоминал желтоватую розовость персика. Из-под складок недлинной одежды были видны трепетно лежащие на темно-зеленом бархате ковра стройные ноги» (Там же: 220–221).

Ботаник реагирует на эту сцену с разочарованием, смешанным с восхищением, называет дочь «опытной и столь искусной в дивном умении чаровать, оставаясь непорочною» и сетует: «<Е>ще рано тебе отходить от меня, и бросать недовершенный мой замысел» (Там же: 221). Как и в случае с Рапаччини, читатель задается вопросом, в чем может заключаться этот «замысел». Ответ Красавицы мало что объясняет. Она лишь жалуется на то, что проект затянулся: «Но ведь этому не будет конца?.. Они приходят вновь и вновь». Ботаник же уговаривает ее: «Никто не знает... будет ли этому конец, и увидим ли мы завершение нашего замысла, или передадим его иным поколениям. Но мы сделаем, что можем» (Там же).

Если читатель недоумевает, кто эти «они», которые «приходят вновь и вновь», он незамедлительно получает ответ. Ботаник напоминает дочери: «<С>ейчас должен прийти к тебе молодой Граф. Ты поцелуешь его, и дашь ему отравленный цветок по его выбору» (Там же). Свидания Красавицы с молодыми аристократами, которым она дарит цветок и поцелуй, напоминают хорошо отлаженный бизнес-процесс: юноши щедро платят за право увидеть героиню, а она отпускает их с отравленным цветком из сада и прощальным поцелуем. Этот поцелуй — синтез близости, прикосновения, вкуса, дыхания, запаха и тепла — служит причиной их гибели! Именно такая участь постигает Графа, готового рассыпать у ног возлюбленной рубины, жемчуга, бриллианты, браслеты, ожерелья и прочие сокровища, лишь бы заслужить

ее внимание. Примечательно, однако, что цветок для визитера Красавица выбирает сама. На этом настаивает Граф, отказываясь принимать решение, несмотря на то что девушка торопит его, опасаясь, что запах цветов окажется «слишком крепким и одуряющим» для молодого человека: «И я замечаю, что вы, милый Граф, бледнеете, — мы с вами слишком долго пробыли среди этих знойных ароматов». Собственную невосприимчивость к ним Красавица, как и Беатриче в новелле Готорна, объясняет привычкой: «я с детства надышалась ими, и самая кровь моя пропитана их сладкими испарениями. А вам не следует слишком долго стоять здесь». Когда она протягивает Графу «белый махровый цветок» «рукой, столь прекрасной в ее обнаженной стройности» (Там же: 226), юноша едва не лишается чувств: «Аромат сильный и резкий пахнул в побледневшее лицо молодого Графа, и в томном бессилии закружилась его голова. Равнодушие и усталость овладели им. Едва помнил себя, едва чувствовал, как взяла его Красавица под руку и увела в дом, от ароматов дивного Сада» (Там же: 227). Там она, выполняя обещание, поцеловала его («ароматный поцелуй Красавицы был нежен, сладок, долог»), а затем «убежала, оставив его одного» (Там же). Граф приходит в себя, но по-прежнему чувствует дурноту и по дороге домой погибает, упав с лошади.

Красавица возвращается в сад, чтобы встретиться с Юношей и еще раз остеречь его: «<Б>ойся меня и моих чар, беги... а меня оставь моей темной судьбе, меня, упоенную злым дыханием Анчара» (Там же: 229)⁷. Мы узнаём ее историю подробнее. Красавица рассказывает Юноше, что ее предки были рабами, и один из них, по приказу хозяина, добыл для него «ядовитую смолу Анчара». Пропитанные ею стрелы принесли господину множество побед; раб же погиб, надышавшись ядовитыми испарениями. Его вдова, задумав «отомстить злomu роду победителей», посадила сад, пропитав его почву разведенным ядом; ядовитым хлебом она кормила своего младенца-сына: «И с того времени весь род наш, из поколения в поколение, питался ядом. И ныне в жилах наших течет пламенеющая ядом кровь, и дыхание наше ароматно, но пагубно, и, кто целует нас, тот умирает» (Там же: 231). Юношу это, однако, не останавливает: «Прильни ко мне, целуй меня, люби меня, обвей меня сладостным ароматом твоего отравленного дыхания, смерть за смертью вливай в мое тело и в мою душу, пока не разрушишь все, что было мною!» (Там же: 232). В смерти герои, наконец, соединяются: «умер прекрасный Юноша, — и на груди его умерла Красавица, сладким очарованиям ночи и любви предав свою отравленную, но благоухающую душу» (Там же: 233). Так заканчивается новелла Сологуба.

Для того чтобы подробнее описать различия и сходства двух ольфакторных сюжетов, необходимо сделать несколько теоретических ремарок. До сих пор мы следили за тем, как функционируют ароматы в двух частных уединенных садах. В сфере моды, однако, ботаническое воображение может выказывать себя множеством других разнообразных креативных способов. Ни в одной из двух историй не упоминается о парфюмерии как о потребительском товаре; аромат в них — это аура, окружающая человека, ассоциированная с его эмоциями и с садом как материальным феноменом.

Сад Готорна — это напитанное ароматами воображаемое пространство, в котором интересы науки сталкиваются с требованиями этики. В нем витает дух амбиций и забот о репутации, который влияет на фантазии и надежды героев; твердые знания об устройстве мира поверяются на прочность догадками. Автор размышляет о границах наших чувств, об их взаимодействии и взаимной обусловленности, об эмоциональном габитусе и воображении ученого.

Сад Сологуба кажется более агрессивным и менее интимным невзирая на его эротические коннотации. Важную роль в сюжете играет подчеркнуто сексуализированный наряд героини. Автор описывает сияющую кожу Красавицы, ее «белую, полубоженную грудь» (Там же: 221), ее алебастровую плоть, которая открывается взору, когда платье падает. Этот сад — пространство внезапных метаморфоз и резких контрастов, а не медленных, постепенных изменений. Ароматы здесь повсюду, но они явственнее и навязчивее, чем в саду Готорна, хотя их гамма по-прежнему приятна, сладка и пышно расцвечена ориентальными нотами; это ольфакторное пространство отчетливо мелодраматично. Запахи и эффекты, которые они производят, часто имеют конкретные названия: «вздохи ванили, и ладана, и горького миндаля, сладкие и горькие, торжественные и печальные, как ликующая погребальная мистерия» (Там же: 213); «аромат, напоминающий темные, стремительные, жадные вздохи ванили, цикламена, датуры и тубероз, злых, несчастных цветов» (Там же: 217). А дыхание самой Красавицы благоухает «амброю, мускусом и туберозою» (Там же: 229).

Готорн в своей притче затрагивает множество проблем, связанных с темой вмешательства человека в жизнь природы. Парадоксально, однако, что сотворение аромата, казалось бы, играющего ключевую роль в сюжете, не составляет непосредственной задачи доктора. Напротив, при всей своей притягательности аромат здесь — скорее нежелательный побочный продукт экспериментов с ядом. Как это часто случается, он обнажает суть процессов и веществ, которые его

порождают. Драма разворачивается в области дыхания и осознанного обоняния, зрению же отводится функция контроля, характерная для научного познания. И в этот мир в равной степени вовлечены растения и люди. Гендерные маркеры последних абсолютно традиционны: женщина здесь — сотворенный объект, а мужчина, юный Джованни, — воспринимающий ее субъект и, в этом конкретном случае, судья и моралист.

Вместе с тем в центре моральной дилеммы, которую затрагивает Готорн, находится не Джованни, а Рапаччини, отец Беатриче и одновременно ее создатель, или, точнее, искусный мастер. Конструируя этот образ, автор касается ключевых для XIX века этических вопросов, связанных с взаимоотношениями науки и природы. В эпоху Возрождения эта тема виделась иначе: люди размышляли о границе между божественным и человеческим; считалось, что решение именно этой задачи должно подсказать, как следует воспринимать природу, осмыслять ее и взаимодействовать с ней. Речь шла о различии между природой, сотворенной Богом, а значит, пассивной — и природой как самостоятельным *творцом*, активной созидательной силой⁸. Вторая точка зрения — это составляющая модернистской, секуляризирующей парадигмы. Она составляет основу ранних представлений о возможности использовать созидательную энергию природы, наблюдая за ней и направляя ее. В долгосрочной перспективе это приводит к появлению современных моделей научного познания, включая разрушительные попытки эксплуатации природы и ее уничтожения. В эпоху Возрождения, однако, эти идеи еще не устоялись, алхимия еще не стала химией, а чудеса и магия еще не сдали позиций.

Во времена Готорна, в середине и второй половине XIX века, в эпоху Дарвина и позитивизма, взаимодействие человека и природы обретает новые формы. Теория эволюции меняет былые представления о природе как о силе адаптивной и созидательной; и, разумеется, из этой конструкции устраняется Творец. Отбрасывается все, что нельзя измерить, посчитать и рационально объяснить. Позитивизм — это убеждение, согласно которому основой подлинного знания служат лишь доступные наблюдению факты и научные методы, не имеющие ничего общего с метафизикой, теологией, размышлениями о первопричинах бытия или чистой фантазией. Такова мировоззренческая парадигма эпохи, в которую жил Готорн. Истина — это наблюдение, измерение, эксперимент. Поэтому *дыхание* — легитимная тема, а *вдохновение* — нет. Последнее допустимо лишь как разновидность ученого любопытства, как практика выдвижения гипотез, требующих экспериментальной проверки.

Готорн переносит своих героев в Падаю эпохи Возрождения — именно в те времена, когда упомянутые выше вопросы были впервые поставлены. Тем самым автор конструирует контрастный фон для осмысления проблем XIX века сквозь призму более раннего исторического периода. Незримые, но мощные стихии, воздух и обоняние, предоставляют ему дополнительные нарративные возможности для исследования этих тем. О том, что для Ренессанса они тоже были актуальны, свидетельствует другой текст, «Зимняя сказка» (1611) Шекспира, действие которой разворачивается в ту же самую эпоху, что и сюжет новеллы «Дочь Рапаччини». В одной из сцен речь заходит о селекции растений. Пердита, дочь короля Леонта, называет «гвоздики или пестрые левкой» «незаконными детьми природы» и отказывается их сажать. Поликсен возражает ей, объясняя, что то, что люди называют «искусством» (вроде селекции и прививки), само по себе часть природы; искусство не противостоит ей, а сотрудничает с ней, улучшает и доводит до совершенства.

Что же?

Но ведь природу улучшают средством,
Которое природа сотворила;
Искусство также создано природой.
Вот видишь, милая: мы прививаем
Породистый отросток к дикой ветке
И заставляем грубый ствол зачать
От лучшего ростка. Искусство это
Природу улучшает, изменяет,
Верней: оно само — природа.

(Шекспир 1997: Т. 6, 491;

перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Поликсен уверяет, что вмешательство человека в природу — не имитация, а подлинное искусство, где разум и мастерство человека сотрудничают с природой, действуют *вместе с ней*. Эта точка зрения, однако, шире аристотелевского понимания искусства как подражания природе. Связанный с этим вопрос аутентичности и легитимности искусства, затронутый Пердитой, актуален и для новеллы Готорна. Вскоре, в середине XIX века, эта проблема будет решена Менделеем. Именно в те времена парфюмерия освободилась от пут рабского копирования природы и открыла для себя целый мир новых, неведомых ей прежде синтетических молекул. Автор следующего поколения, французский писатель-декадент и символист Ж.-К. Гюисманс в 1884 году провозгласит, что «природа отжила свое время;

она окончательно утомила противным однообразием своих пейзажей и небес внимательное терпение утонченных людей», и постулирует, что искусство способно воспроизвести произведения природы и даже ее в этом превзойти (Huysmans J. K. *Against the Grain*, introduced by Havelock Ellis (Гюисманс 2021: 24)).

Таким образом, Готорн не просто повторяет ренессансную метафору. Наука его эпохи стала экспериментальной, а не умозрительной, и манипуляции с растениями перестали быть поэтическим образом, как у Шекспира; теперь они опираются на конкретные методы и технологии. Обращаясь к эпистемологическим проблемам своего времени, Готорн смотрит на садоводческую гибридизацию гораздо мрачнее, чем Поликсен. Он описывает и морально осуждает ее как своего рода кровосмешение; это не просто скрещивание растений одного вида, это — имея в виду «сестринские» отношения Беатриче с роскошным кустом в саду ее отца — преступное смешение разных видов, их осквернение⁹. Рапаччини напоминает скорее ницшеанского Вагнера, к искусству которого «самым соблазнительным образом примешано то, что теперь всем нужнее всего, — три великих возбуждителя истощенных, зверское, искусственное и невинное (идиотское)» (Ницше 1990: Т. 2, 535). Эта триада «искусственности, жестокости и невинности» (в более изящной формулировке Джони Митчелл¹⁰), без сомнения, важна и для Готорна, с той лишь разницей, что он имеет в виду не «истощенных» людей XIX века, а ученых нового типа, который начал формироваться около 1600 года, когда искусство, ремесло и наука еще составляли единое эпистемологическое целое, лишь начинавшее внутренне дифференцироваться¹¹. В эксперименте Рапаччини присутствуют все три элемента, причем жестокость настолько очевидна, что наставник Джованни, профессор Балиони, с горечью говорит об аморальности конкурента, который «несравненно более заботится о науке, нежели о человечестве. Его большие занимают его не более, как субъекты для какого-нибудь нового опыта. Он охотно пожертвует жизнью человека — своею столько же, сколько и чужою, или тем, что ему всего дороже, чтобы хотя на горчичное зернышко увеличить и без того уже значительный запас своего знания» (Готорн 1853: 156) И в самом деле, как понимает читатель, искусственность и жестокость — именно те инструменты, к которым прибегает Рапаччини, чтобы погубить невинность, персонификацией которой выступает его собственная дочь. Это ключевые мотивы, которые соединяют в треугольнике отчаяния Беатриче, ее возлюбленного Джованни и самого Рапаччини как первопричину их страданий. Таким образом, Готорн исследует гносеологию современной науки

в ее развитии на протяжении двухсот пятидесяти лет, с 1600 года до середины XIX века, и делает это, используя образы сада, цветов и ароматов. Моде как таковой он посвящает лишь несколько лаконичных замечаний. Рапаччини «одет в черное платье, как ученый» (Там же: 153); что же до Беатриче, то она, «одетая так же богато, как роскошнейший из цветков» (Там же: 154), кажется, намеренно подчеркивает свое сходство с не раз упомянутым в новелле «роскошным кустом» в сердце сада, словно пытаюсь слиться с пейзажем, а не выделиться с помощью наряда. Допустима и еще одна трактовка (хотя повесть в целом дает для нее мало оснований): поведение девушки можно истолковать как предельную степень ботанического вдохновения, как мимикрию. В третьем эпизоде, где речь заходит об одежде, акцентируются аудиальные и тактильные свойства ткани: Джованни сначала слышит «шелест шелкового платья» и лишь затем видит его обладательницу (Там же: 165).

Обратимся теперь к Сологубу, который с готовностью подчеркивает гедонистически-эстетические, даже мелодраматические атрибуты ароматного сада. Его Красавица, в отличие от Беатриче, не боится выделяться; она не изолирована от мира и знает, как он устроен. Беатриче понимает, что растения опасны для Джованни, а сама она представляет для него угрозу, потому она всячески избегает прикосновений, поддерживая физическую дистанцию. Рассказчик отмечает вынужденную противоестественность отношений Беатриче и Джованни: «ни одного поцелуя, ни пожатия руки, ни одной нежной ласки» (Там же: 168). Не желая служить орудием смерти, Беатриче отрекается от собственной телесности и отказывается от чувственных наслаждений. Даже самое эфемерное из чувств, обоняние, скомпрометировано экспериментом ее отца, возжелавшего узнать, передается ли токсичность от одного человека к другому при дыхании.

Красавица, напротив, умело и продуманно использует свое тело. Она знает о замысле отца и сознательно ставит свою ольфакторную «заразительность» на службу их общему доходному (и, возможно, политически-реваншистскому?¹²) предприятию. Девушка ведет себя противоречиво: с одной стороны, она умерщвляет своих поклонников ради материальной выгоды (Граф, судя по всему, — один из многих), с другой, предостерегает Юношу, заверяя его, что он неизбежно погибнет, если сблизится с ней. В отличие от Джованни, Юноша делает выбор сам, и ему не в чем обвинить Красавицу: его гибель — следствие готовности отдаться любви.

За обеими женщинами маячит двусмысленная отцовская фигура. Отцы, впрочем, тоже различны. Рапаччини движим специфическим

исследовательским любопытством: он ставит научный эксперимент, испытывает границы и возможности природы. Это трансгрессивный, передовой для его времени опыт, который обнажает неизбежную этическую проблематичность науки (о чем Балиони говорит в самом начале новеллы). Отец же Красавицы, которого Старуха называет «нашим профессором, знаменитым Ботаником» (Сологуб 1914: 208), не столько ученый, сколько сомнительный делец, поглощенный не «экспериментом», а «проектом». Именно об этом Старуха предупреждает Юношу с самого начала, когда они вместе смотрят на сад, упоминая при этом Красавицу: «Она — коварная... Она больше с богатыми, от которых можно ждать многих подарков» (Там же: 209). Важнее всего то, что Красавица знает истоки и историю отравления своей семьи. Сознательно используя свой ядовитый дар, она продолжает традицию своего рода, даже если тому и суждено погибнуть вместе с ней. Дуэт отца и дочери — это преступная группировка, действующая на протяжении долгой истории мести «рабов» своим угнетателям. Отношения Красавицы и Юноши не вписываются в эту схему: это исключение, и причина тому, по всей видимости, подлинное чувство, а не расчет. Такие отношения требуют согласия мужчины и его готовности к смерти. Неясно, впрочем, почему Красавица тоже умирает; разве что настоящая любовь, которую она, по ее словам, испытывает к Юноше, — это акт признания высшей ценности самоотвержения, и самопожертвование — его обязательное условие.

Итак, обе женщины созданы и «парфюмированы» патриархальными мужчинами, так сказать, пропитаны ароматами насквозь (*pro-fumo*, «через испарения», или, точнее, «пропитанные испарениями», насыщенные ядовитым для других, но не для них самих благоуханием). Окружающий их сад также испускает ароматы. И все же лишь одну из них, Красавицу, можно считать по-настоящему роковой женщиной, *femme fatale*, и в прямом, и в переносном смысле. Она пленяет и губит своих возлюбленных. Заключая неожиданный и гибельный союз с Юношей в рафинированном мире символизма и эстетизма *fin-de-siècle*, где женщины конструируются доминирующей над ними мужской фантазией, одновременно ужасающей и вожделеющей, где они мыслятся как опасные искусительницы, Красавица платит страшную цену за то, что отказалась быть «ядовитым цветком», играть назначенную ей роль.

Любовь Красавицы к Юноше не только кладет конец классовый борьбе, на которую Сологуб, кажется, мельком намекает, но и прерывает многовековую семейную традицию мщения, о которой девушка рассказывает во время последней встречи с возлюбленным.

Для этого нужна жертва, подобная христовой, — в данном случае лишенная, разумеется, религиозных коннотаций и воплощенная скорее в эстетизированной вагнеровской *Liebestod*, любви-смерти. Красота, юность и смерть сливаются в благоухающем последнем вздохе. Последняя сцена новеллы подтверждает силу аромата, тайного оружия в арсенале женских уловок, а также могущество искусства соблазна, которое так занимает эпоху *fin-de-siècle*. Вдохновение, которое дарует сад — не его прекрасные цветы, но их запах, — ведет к двусмысленному финалу. Казалось бы, приятное и окрыляющее, оно таит в себе угрозу и завершается смертью.

Перевод с английского Елены Кардаш

Литература

Готорн 1853 — Готорн Н. Дочь Рапаччини. Фантастический рассказ Натаниэля Готорна // Современник. 1853. [Т. 41]. № 10. Отд. 6. С. 151–176.
Гюисманс 2021 — Гюисманс Ж.-К. Наоборот / Пер. М. А. Головкиной. СПб., 2021.

Ницше 1990 — Ницше Ф. Соч.: В. 2 т. М., 1990.

Рильке 2002 — Рильке Р. М. Дуинские элегии. 1912–1922 / Пер. В. Б. Микушевича. München. М., 2002.

Сологуб 1914 — Сологуб Ф. Отравленный сад // Собр. соч. СПб.: Изд. «Сирин», 1914.

Шекспир 1997 — Шекспир У. Собр. соч.: В 8 т. М., 1997.

Boewe 1958 — Boewe Ch. Rappaccini's Garden // American Literature., 1958. March. Vol. 30. No. 1.

Daston & Park 1998 — Daston L., Park K. Wonders and the Order of Nature, 1150–1750. N. Y.: Zone Books, 1998.

Hawthorne 1976 — The Portable Hawthorne collection / Ed. Malcolm Cowley. 1948. N. Y.: Viking, 1976.

Huysmans 1969 — Huysmans J. K. Against the Grain / Intr. by Havelock Ellis. N. Y.: Dover, 1969.

Nietzsche 1911 — Nietzsche F. The Case of Wagner / Transl. Anthony Ludovici., London, 1911. Project Gutenberg. www.gutenberg.org/files/52166/52166-h/52166-h.htm (по состоянию на 21.02.2026).

Rilke 2009 — The Poetry of Rilke / Transl. and ed. by Edward Snow. N. Y.: North Point Press, 2009. poetrysociety.org/poems/the-first-elegy (по состоянию на 21.02.2026).

Ross 1971 — Ross M. L. What happens in 'Rappaccini's Daughter'? // American Literature., 1971. Nov. 43:3., P. 336–345.

Shakespeare 1611 — Shakespeare W. *The Winter's Tale*, 1611. Project Gutenberg. www.gutenberg.org/files/100/100-h/100-h.htm#chap39 (по состоянию на 21.02.2026).

Stoneman 2008 — Stoneman R. *Alexander the Great: A Life in Legend*. New Haven; London: Yale University Press, 2008.

Примечания

1. Современные парфюмеры иногда обыгрывают эту двусмысленность в названиях духов. Так, *Orium* от Yves Saint Laurent (1977) намекает на нечто как минимум запретное; *Obsession* от Calvin Klein (1985) звучит мягче, а *Guilty* от Gucci (2010) напоминает о чувстве, которое обычно преследует нас после неприглядных поступков. Однако именно *Poison* от Dior (1985) напрямую подтверждает мой тезис о том, что потребление парфюмерии может быть рискованным.
2. Подробный анализ этических проблем, поднятых в новелле Готорна, см. в статье: Ross 1971: 336–345.
3. Заметно, что автор повести находился под влиянием натурфилософских идей Парацельса. Об этом, в частности, свидетельствует внимание к наблюдению и эксперименту как научным методам, а также представление о Парацельсе как теоретике ранней токсикологии.
4. Точно неизвестно, читал ли Сологуб «Дочь Рапаччини». Но он был знаком с европейской символистской литературой, а Готорн в то время был известен во французских литературных кругах. Кроме того, мотив ядовитой девы — древний и бытует у разных народов. Так, в индийской литературе встречается сюжет о Вишканье — «отравленной женщине». Считалось, что их с детства приучали к малым дозам яда, делая невосприимчивыми к нему, но опасными для других людей, которые умирали при близком (в том числе сексуальном) контакте с ядовитыми девами; поэтому тех подсылали к правителям вражеских стран. В «Послании Александра [Македонского] Аристотелю о чудесах Индии» упоминается индийский царь, который отправлял ядовитых дев в качестве танцовщиц в стан врага (см.: Stoneman 2008: 86).
5. Противоречие между чарующей внешностью героини и тем, что герой о ней узнает, становится для Джованни неразрешимой проблемой и ключевой моральной дилеммой, тогда как Юноша в новелле Сологуба просто предается эстетизированному гедонистическому созерцанию.
6. Тубероза здесь наделена синестетическими свойствами: она «вдыхает», она испускает аромат, а ее визуальный образ проч-

но интегрирован в высокую моду — см., например, «Лилейное платье» Эльзы Скиапарелли 1940 г. из коллекции музея Виктории и Альберта, collections.vam.ac.uk/item/O74727/evening-dress-elsa-schiaparelli/?q= (по состоянию на 21.02.2026). (В английском переводе тубероза у Сологуба превратилась в лилию, поэтому автор ссылается на лилейное платье. — Прим. пер.)

7. Дерево *Antiaris toxicaria* широко распространено; оно растет, в частности, в тропиках Африки, Азии и Австралии. Его сок содержит карденолиды — вещества, токсичные для человека. В ряде традиционных культур этот сок использовали как яд для наконечников стрел, дротиков и шипов для духовых трубок. См., например: www.inaturalist.org/taxa/133462-Antiaris-toxicaria (по состоянию на 21.02.2026).
8. Подробнее см.: Daston & Park 1998: 261–264.
9. О том, что Готорн, возможно, выступает против смешения рас, см.: Voeuwe 1958: 37–49.
10. Джони Митчелл, альбом *Dog Eat Dog* (Geffen Records, 1985).
11. В тексте новеллы эти понятия тяготеют к взаимозаменяемости. В разговоре с Балиони Джованни говорит о Рапаччини: «до какой степени врач этот любит свое искусство — я не знаю» (Готорн 1853: 157). Позже, прямо перед катастрофическим финалом, рассказчик описывает Рапаччини как «бледного любовника науки», который «похож был на художника, который, проведя целую жизнь над картиною или статуею, наконец остался доволен и горд своим произведением» (Там же). Здесь же появляется религиозная тема, мотив божественной созидательной силы: Рапаччини «простер руки над молодыми людьми, как отец, призывающий благословение неба на детей своих — но это была та же рука, которая всыпала яд в реку их жизни!» (Там же). См. также: Daston & Park 1998.
12. Анализ политических мотивов новеллы Сологуба выходит за рамки заявленной мной темы.