

---

**Н.А. РОГАЧЕВА**

*tmnnar@mail.ru*

УДК 821.161.1–14

---

### **МИФОЛОГЕМА ЗАПАХА В ПОЭЗИИ ВЛАДИМИРА НАРБУТА**

*АННОТАЦИЯ. Поэтика обонятельных образов и мотивов лирики Владимира Нарбута рассматривается в связи со структурой лирического субъекта, устанавливаются принципы формирования семантики запаха и основные художественные модели ольфакторного пространства в постсимволистском тексте.*

*SUMMARY. The poetics of olfactory images and motives in the poetry of Vladimir Narbut are studied in connection with the structure of the poetic text subject. The principles of shaping olfactory semantics and the basic models of olfactory space in the text of Post-symbolism are established.*

*КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Ольфакторный образ, поэтика ощущения, лирический субъект, мифологема, метаморфоза.*

*KEY-WORDS. Olfactory image, poetics of sensation, subject of the poetic text, mythologem, metamorphosis.*

Семантика ольфакторного образа в поэтическом тексте далеко не всегда очевидна. Она не исчерпывается значением предмета, выступающего носителем признака запаха, — напротив, зачастую именно отмеченный в стихотворении одорический признак привносит в предметный образ символическое содержание. Признаковое пространство, по словам С.М. Толстой, служит залогом культурного, мифопоэтического смысла, который вещи приобретают в зависимости от места, времени, соседства с другими вещами, способа их называния и употребления [1; 17]. В свою очередь, значение того или иного запаха формируется в результате культурных конвенций, зависит от национальных и исторических стереотипов. Механизмы символизации сенсорного опыта, выработанные культурой в целом, лежат в основе тех приемов, с помощью которых запахи становятся частью поэтического мира, выполняют функции художественного знака.

Язык запахов/обоняния относительно нов для русской поэзии начала XX в., именно поэтому его освоение укоренено в общем контексте поэтологической проблематики Серебряного века. В эстетических манифестах модернизма и раннего авангарда запах выступает как художественная форма, соответствующая запросам современного искусства. В поисках нового поэтического слова русский модернизм использует запахи как неожиданный и ярко своеобразный материал, способный выразить глубинные слои сознания лирического «я», неясные впечатления бытия. Гипертрофия обоняния позволяет продемонстрировать многомерность субъекта лирики, суть которой заключается в сложном переплетении современности и архаики. Как известно, обонятельный код относится к наиболее древним формам социальной организации, ольфакторная коммуникация активно применяется в разграничении архаических сообществ. Поэтому разветвленная система одорической символики в творчестве того или иного художника может свидетельствовать о сознательном стремлении найти и обнажить архетипические основания поэтической личности.

Практически вся поэзия Владимира Нарбута, от ранних сборников до научной лирики последних лет, направлена на переживание пограничных состояний бытия, исследование форм перехода от живого к мертвому, от человеческого к природному, от духовного к телесному. И. Кукулин назвал поэтическую традицию, к которой относится творчество Нарбута, особой «литературной функцией» и предложил довольно точное ее определение: «... это особый тип контркультурного письма, связанный с существованием на границе освоенного и потустороннего мира, на границе культурной традиции и стихии метаморфоз» [2]. Организующими началами художественного мира, развернутого на границе «своего» — «чужого», выступают лиминальное (переходное) пространство и время. Законом лиминальности подчинена вся область мировосприятия лирического субъекта, ею же мотивирован характер деформации, которой подвергается и реальность, и поэтическое слово в качестве орудия постижения реальности.

Специфическим признаком лирического субъекта поэзии Владимира Нарбута служит сосредоточенность на психосоматических реакциях, не поддающихся систематизации, рациональному истолкованию и, как следствие, завершению в ясный пластический образ. Отсюда повышенное внимание к низшим чувствам — осязания, обоняния, вкуса, синкретизм восприятия, языковой формой которого является глагол «чутья», способный обозначать слуховые, тактильные и обонятельные впечатления:

Мертвый, живой — я чуял («Сириус», б/д) [3; 158];  
И снова учую, снова,  
Как зерна во тьме орут,  
Как из-под золя лиловой  
Вербены вылазит прут («В огне», 1920) [3; 212].

Воплощенные в словесный образ данные чувственного опыта тяготеют к синестезии — сплаву разных типов ощущения, причем поэт эксплицирует синтез впечатлений в особом поэтическом мотиве:

Прислышался запах (на глаз иль на ощупь),  
Попробуй: махровый и есть лишай! («Криница», б/д) [3; 258].

К этой группе примыкают квазисинестетические образы, где синкретизм восприятия имеет внутритекстовую мотивировку, чаще всего — метонимическую: «Как пахнет теплой сыростью берез!» [3; 69]; «Пахнет горечью блеклой полыни...» [3; 89]. Здесь цвет и вкус характеризуют прежде всего предмет (береза, полынь) и лишь потому переносятся на качественное определение запаха — «сырой», «горький».

Когда соответствие между качеством реального объекта и способом восприятия демонстративно нарушается, возникают гротескные образы деформированного ощущения, причем деформация свидетельствует о необходимом расширении восприятий, прилаживании органов чувств к миру, утратившему рациональную основу.

Деформации подвергается логическая основа восприятий, то есть те мыслимые принципы, которые обуславливают синтез информации, полученной разными органами чувств. Для Нарбута характерно помещение запаха (признака) в один ряд с предметами:

Объедки огурцов, хрустевших на зубах,  
Бокатая бутылка сивухи синеватой  
И перегар, каким комод-кабан пропах... («Пьяницы», 1911-1915)  
[3; 102]. Пример визуализации запаха находим в стихотворении «Клубника»:

А полдень горячий подобен улитке:  
 Ведь тени — под чадом — себя пожирают  
 Занозисто-душно (от сладости — тошно!) (1912-1915) [3; 106].

Если пожирающие себя тени — вполне понятная метафора, основанная на зрительных впечатлениях (тени укорачиваются под полуденным солнцем), то вкусовые и обонятельные реакции тех же теней превращают мир в фантазмагорию. Тени, обоняемые от чада (солнца и запаха клубники), глотают собственное сладкое тело, сворачивают время в улитку. В том же стихотворении общеязыковая метафора текучести запахов реализована в пластический образ с помощью сравнения: «Клубника в пару раздышалась — и можно // опиться воздушными, словно крышоном» [3; 107].

Динамический характер перцептивной образности усиливают глаголы, с помощью которых в текст стихотворения вводится тот или иной признак. Приведем примеры, относящиеся к сфере обоняния: «Степь весенним намеком волнующим *тянет...*» [3; 48]. Причем в составе безличного предложения такие глаголы указывают на бессубъектность действия, в то время как исторически они мыслились передающими действие сверхчеловеческого и сверхприродного существа. Подобные конструкции, рассчитанные на восстановление архаической семантики предложения, встречаются уже в ранней лирике Нарбута: «И тянет влажными плодами // Из саду медленная ночь» [3; 77].

Субъектом восприятия запахов, существом, пристально приносивающимся к миру, выступает все живое — человек, зверь, оборотень. Для поэзии Нарбута характерен своего рода объективизм: большинство его текстов относится к поэтическим повествованиям — в центре их художественного мира находится условно-объективный герой, будь то персонаж народной демонологии, человек из русской провинции или житель Петербурга. Другая группа стихов, особенно обширная в ранний период творчества, представляет собой лирические пейзажи, где субъект лирического переживания грамматически не выражен, не фиксирован в тексте. Однако, как отметил О. Лекманов, стихотворения Нарбута связаны повторяющимися сквозными образами и мотивами [4; 163-165]. Это суждение относится и к точке зрения, занимаемой лирическим субъектом по отношению к миру. Он воспринимает реальность с той же позиции и в том же перцептуальном плане, что и другие персонажи. Можно выделить несколько моделей, отражающих процесс сближения лирического «я» и других героев лирики Нарбута на основе общности обонятельных реакций.

Признак запаха в мире постоянных метаморфоз служит показателем устойчивости, самождественности лирического «я», указывает на его принадлежность к социальной или природной группе, отождествление «я» с тотемом. Душа, в соответствии с поэтической мифологией художника, не бесплотна, хотя и бесформенна, она способна менять вид, прилаживая его к обстоятельствам земного существования: душа уподобляется утвари, дому, природным и космическим объектам. Одно из повторяющихся определений лирического субъекта у Нарбута — «медвежий»:

Очеловеченной душой — медвежий,  
 а телом — гад ... [3; 143]

В поэтическом мире Нарбута душа и тело — метаморфозы единой плоти. Синтаксически предложения «душой медвежий» — «телом гад» объединены антитезой, но на семантическом уровне представляют собой обратимую метафору, расшифровку которой мы находим в стихотворении «Левада». Медведка — название одного из пресмыкающихся (гада):

Под веткою  
 (Глубоко от клюва птиц)  
 Гадам, лысою медведкою,  
 Сотня сложена яиц.  
 Пресмыкайся, земляной рак,  
 Созревай яйцо-икра!  
 Мох — не мох, а мягкий войлок:  
 Яйца высидеть пора [3; 116].

Нарбут прибегает к народной этимологии, где родство и тождество объектов могут устанавливаться на основе любого признака, в том числе и в соответствии с этимологическим родством имен. Как видно, медвежья душа соотносится с женским началом, обладая свойством рождать взлелеянную в утробе плоть. Медвежий запах тянется из лесной избушки Бабы Яги, хозяйки мира мертвых:

Медвежий дух, тяжелый, сонно-теплый,  
 Возник, как дым, из узкого оконца.

Стихотворение «Осенняя сказка» представляет собой парафразу сказочных сюжетов о Яге — пожирательнице детей. Происхождение «медвежьего духа» в соответствии с этими сюжетами объясняется жертвенными ритуалами: соленый запах крови возникает после того, как девочка пропала в избе-берлоге [3; 122]. Мифологические мотивы в лирике Нарбута инспирированы не только непосредственно фольклорной и литературной традицией, их характер свидетельствует о глубоком знакомстве художника с этнографическими трудами его эпохи. Представление о том, что «Яга посылает души на свет и принимает их оттуда», «о вкушении от жертвенных человеческих мяс возведенными в жреческое достоинство ведьмами» [5; 192], могло быть получено из работ А.Н. Афанасьева и в особенности — А.А. Потебни, посвятившего специальное исследование образу Бабы Яги в славянском фольклоре. По наблюдениям Потебни, сущность этого мифологического персонажа получает разнообразные воплощения, в том числе и животные. По внешнему признаку безобразия, косматости и функциональному признаку связывать смерть и рождение Нарбут объединяет Ягу с медведем, упырем, ведьмой, лешим, включая в этот ряд и своего лирического героя.

Из многочисленных мифологических определений медведя для понимания поэзии Нарбута наиболее существенно, что «в образе медведя первично олицетворялся бог земли» [6; 95]. Медвежий дух воплощает судьбу художника, ее неразрывную связь с судьбой земли:

Закачусь в родные межи,  
 Чтоб поплакать над собой,  
 Над своей глухой, медвежьей,  
 Черноземною судьбой. [3; 221].

Медвежий дух служит истоком грубо физиологического, плотского начала, которым пронизана вся поэзия Нарбута, с ним ассоциируется запах берложьего быта, запах страстного эротического влечения. Запахи привносят в художественный мир поэзии Нарбута тот физиологизм, который в первую очередь был отмечен его современниками. Нет сомнения, что запах для поэта-адамиста — неотъемлемый атрибут тела, плоти, сама грубость и неэстетичность запаха служит залогом его подлинности, жизненности. Одорический признак связывает природу и вещи, поскольку вещи удерживают запахи внешнего мира: «От онуч сырых воняет //

стойлом, ржавчиной болот»; «Давит прелью и полынью, // исподница — горяча»; «Домовина пропахла сухими грибами» (о «колымаге», повозке). Через язык запахов реализуется эротическая тематика, причем диапазон эстетически допустимых определений запаха тела у Нарбута практически не ограничен — он связывает в единый комплекс классические ароматы женских волос, рук и откровенно сексуальные запахи: «И от руки душистый теплый ток», «Но тяжелый и розовый пар // там, где окорок девки белужий, // распирает берлогу, как шар», «И бьется жила медленно и ровно, // И пахнет рот» и др. В эту стихию эротики, традиционным кодом которой является язык запахов, погружены персонажи лирики Нарбута. Сам он решает задачу иного рода — разрушения культурных ценностных иерархий, восстановления поэтического потенциала любого слова вне зависимости от литературных стереотипов и запретов.

Ключевым определением души является для Нарбута эпитет «старый» (равно как и медведь — олицетворение старости, одно из его названий — «старик»). В «Пасхальной жертве» душа героя названа душой «ребенка-старичка». Как указывает А.Н. Афанасьев, старик-ребенок — это эльфический образ: «...Иногда на место похищенного младенца эльф, никс или карлик ложится в колыбель сам в виде уродливого и болезненного ребенка. Такой подменш ... отличается злыми свойствами цвергов: он коварен, дик, необыкновенно силен, прозорлив и криклив, радуется всякой беде, не произносит ни слова — пока не будет вынужден к тому какою-либо угрозой или хитростью, и тогда голос его звучит как у старика ... Он сохраняет общую эльфам склонность к музыке, что обнаруживается и быстрыми успехами его в этом искусстве, и чудесною силою его игры ... Чтобы узнать, действительно ли ребенок подменен эльфами, надо развести огонь и кипятить воду в яичной скорлупе; тогда *wechselbalg* невольно воскликнет; “Я стар, как древний лес, а не видал еще, чтобы варили в скорлупе яйца!”» [6; 215]. Душа старичка-ребенка свидетельствует о его принадлежности к нечисти, демонам, что, вероятнее всего, связано у Нарбута со статусом поэта. Но дело не только в «нечеловечности» души художника. Старый — указание на долгий путь превращений, уже пройденный душой, сообщение о глубине памяти, связывающей человека с прошлым:

Так, расточась, останусь я во всем.  
Но, собирая память, кокон бабий  
и воздух понесет, и чернозем ... [3; 151].

Кокон бабий — неразвернувшаяся душа-бабочка, античная Психея, классический образ посмертного блуждания души, — завершает череду метаморфоз, так как возвращает ее к началу — клубку плоти, которая наматывается судьбой на веретено, превращая тело в разбухший ком, чреватый новым рождением.

Другой животной аналогией души лирического субъекта служит собака/волк. В отличие от медвежьего духа как символа устойчивости, малоподвижности, собака символизирует состояние вечного скитания, это душа бродяги, изгоя, бездомного и бесприютного существа. Собака/волк не столько пахнет, сколько принимается к миру:

Живу, как вор, в трущобе одичавший,  
Впивая дух осинової коры  
И перегняя сонные пары  
И по ночам бродя, покой поправши.  
Когда же мордой заостренной вдруг

Я воздух потяну и — хлев овечий  
 Попритчится в сугробе недалече ... («Волк», 1912 (1922)) [3; 111].

Тем же острым и болезненным обонянием наделена ведьма-собака:

Погост обнюхала усами  
 (полынь да плесень домовин), —  
 И вот прыжки несутся сами  
 Туда, где лег кротом овин («Луна, как голова, с которой ...»,  
 1912 (1914)) [3; 160].  
 Бродяга-бурсак — один из двойников лирического героя Нарбута:  
 Мотнет пивными патлами, ноздрею  
 Попробует: не пахнет ли борщом? [3; 166]

Собака и волк, в славянских мифах обычно тождественные образы, связаны в русской поэзии начала XX в. с широким кругом значений: от сказочно-мифологических до литературно-бытовых (кафе «Бродячая собака»). В поэзии В. Нарбута обращает на себя внимание несомненная близость образов традиционно-мифологическим источникам: в славянских мифах собака или волк могут представлять образ души заложного покойника, колдуна (ведьмы), безвременно умершего человека. Отсюда у Нарбута:

Душа!  
 Как пес, околей!  
 Под тыном валяйся, падаль! [3; 161]  
 И меня прикончит,  
 по рукоять вогнав клинок, тоска,  
 и будет выть и рыскать сукой гончей  
 душа моя ребенка-старичка. [3; 145]

В стихотворении «Сириус» «песья звезда» — символ судьбы поэта — образ, восходящий не к славянским, а к античным мифам о великане Орионе — небесном охотнике. Сириус — самая яркая из созвездия его «гончих псов». Связь образа волка (собаки) с космогоническими мифами имеет для Нарбута особое значение, поскольку позволяет соотнести мотив с классическим поэтическим мотивом света умерших звезд. Его «песья звезда» противопоставлена кремнистому звездному пути Лермонтова: «Лишь теперь я понял: никогда нам не надо превращаться в кремний» [3; 168]. Как видно, поэт контаминирует разные версии мифа, соединяя их в единый сюжет: его волк=собака — бездомная душа, жаждущая тела, живой плоти.

Общностью ощущения запаха и его понимания лирический субъект связан не только с животным, но и с растительным миром. В раннем стихотворении «Лесные цветы» (1909) уже намечен мотив единого растительно-человеческого бытия:

Но от трав уж шел тяжелый  
 Запах, тленный и немой ... <...>  
 Знал, что скоро запах тленья  
 Опахнет меня и лес ... [3; 297]

Оба эпитета, примененные для характеристики запаха травы, относятся к традиционным определениям плотской сущности человека. В качестве признака запаха они могут употребляться только в том случае, если запах служит метонимией целого образа: чтобы быть «тленным» и «немым», запах должен обладать собственной телесностью. Здесь «тленный и немой» запах противопоставлен ароматам весенней природы как звучащему символу воскресения («весенний колокол»):

Уж они не пахли лугом,  
 Ни росой ранних утр:  
 Был закат их скован кругом  
 Смерти — Жалобен и мудр [3; 297].

Как видим, реакции на тот или иной запах и его оценки мотивированы отнюдь не психофизиологическими особенностями лирического героя — напротив, они вырастают из мифа и фольклора, носят не субъективный, а интересубъективный характер. Сюжет стихотворения «Черная смородина» (1909) разворачивается как своего рода комментарий к определению запаха: «Как *тошнотворно* пахнут листья // Смородины — не красной — черной» [3; 66]. В жаркий день река «тянет» к себе «вянущей прохладой», прельщает яркими цветами («В воде синей тростник стоит»), формами («крупнее рыбы», «Их плавники струя двоит»). Но, как известно, в русской сказке Смородина — это река смерти, и стихотворение заканчивается в соответствии с логикой сказочного сюжета:

Тут искупаться бы. Но кору  
 Смородина на зное жжет.  
 Дурман плывет. Восходит в гору.  
 И тяжким тленьем обдает ...

В самом имени запаха содержится мотив тошноты, если вспомнить более позднее стихотворение Нарбута «Клубника», где рвотное масло предназначено для того, чтобы разорвать клубок спянной плоти.

В лирике Нарбута, как, впрочем, и в поэзии других акмеистов, запахи характеризуются признаком устойчивости, твердости, малой изменчивости. Это связано с феноменологическим характером обоняния и ольфакторной образности: из сферы перцепции запахи перешли в область постперцепции — памяти, и именно память, основанная на культурных ассоциациях, придает запаху устойчивую семантику, вводит его в контекст искусства. По существу, акмеизм стремился к той же цели, что и символисты-теурги: выявить универсальный смысл ощущения. Поэтому в лирике акмеизма нет ни случайных запахов, ни случайных ассоциаций, которые они вызывают. Однако для восстановления архаического, изначального смысла ощущения акмеизм обратился не к риторическому слову (топике), а к миру обычных вещей, к современности, прозревая в них историческую и мифологическую глубину.

В поэзии Нарбута запах — самый устойчивый признак живого существа, сохраняющийся при всех превращениях тела и души. Это формула связи между метаморфными образованиями. Именно поэтому запахи составляют самое существо мироздания, скрепляя «воздух» и «чернозем» в единую одушевленную плоть.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Толстая С. М. Категория признака в символическом языке культуры (вместо предисловия) // Признаковое пространство культуры. М., 2002. С. 7-20.
2. Кукулин И. История пограничного языка: Владимир Нарбут, Леонид Чертков и контркультурная функция // Новое литературное обозрение. 2005. № 72.
3. Нарбут В.И. Стихотворения. М., 1990.
4. Лекманов О. А. О книге Владимира Нарбута «Аллилуйя» // В. Я. Брюсов и русский модернизм. М., 2004. С. 158-181.
5. Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. М., 2000.
6. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М., 1994. Т. 3.