ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«Уральский государственный университет им. А. М. Горького»

На правах рукописи

РОГАЧЕВА НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА

РУССКАЯ ЛИРИКА РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ: ПОЭТИКА ЗАПАХА

10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант
доктор филологических наук, профессор
Быков Леонид Петрович

Екатеринбург 2011

Оглавление

Введение 5

Глава I. Историческая динамика ольфакторной образности: от виршевой поэзии к лирике Серебряного века 24

1.1 Место историко-литературного подхода к исследованию ольфакторной образности русской лирики в отечественной филологии 24

1.2 Формирование ольфакторной топики в русской поэзии 44

1.3 Ольфакторная образность в риторическом стиле 55

1.4 Язык запахов в системе пневматологических мотивов русской лирики 73

1.5 Ольфакторный образ и проблема пластичности поэтического слова ... 87

1.6 Ольфакторное пространство и субъектная организация лирики Н.А. Некрасова 105

1.7 Ольфакторный код в русской урбанистической поэзии 114

Глава II. Эстетический и художественный статус ольфакторной образности в критическом осмыслении русской литературы рубежа XIX–XX веков 122

2.1 Запах в системе эстетических категорий 122

2.1.1 Ольфакторная образность в литературной пародии Серебряного века 132

2.1.2 Нетождественность перцептивного образа и поэтического слова: парфюмерные мотивы в стихотворном тексте 143

2.1.3 «Арум»: принцип полигенетичности в поэтике ольфакторного образа 158

2.2 От импрессионизма восприятий к «декадентству ощущений» 164

2.2.1 «Ароматы Фета» в русской критике Серебряного века 173

2.2.2 Ольфакторное пространство лирики Константина Бальмонта 184

2.3 Категория запаха и проблема художественной целостности 211

2.3.1 «Ароматы» и «запахи» в историко-литературной концепции Иннокентия Анненского 214

2.3.2 Границы обонятельных восприятий и структура лирического субъекта в лирике Федора Сологуба 226

2.3.3 Иннокентий Анненский: пластика запаха в стихотворении «Там».. 237

Глава III. Художественное пространство запаха в «софийном тексте» русской лирики Серебряного века 250

3.1 Символизм ощущений в теории мистического эмпиризма 250

3.1.1 Метафизические основания ольфакторных восприятий в поэзии Ивана Коневского 253

3.1.2 Сонет Шарля Бодлера «Соответствия» в интерпретации Вячеслава Иванова 270

3.1.3 Одорический эпитет в поэтике тождества 279

3.2 Ольфакторная образность в системе поэтической символики 291

3.2.1 Ольфакторное пространство в религиозно-философских трудах П. А. Флоренского: конфликт чувственного и идеального начал 291

3.2.2 Мотив обоняния в ироническом стиле Андрея Белого 307

3.3 Образ «святой плоти» на языке запахов 320

3.3.1 Ольфакторный признак слова-плоти в поэзии Николая Клюева 320

3.3.2 Запах как мера художественности 328

Глава IV. Феноменология ольфакторного пространства в русской поэзии рубежа XIX–XX веков 340

4.1 «Бог-запах» в поэзии Владимира Маяковского и Марины Цветаевой 340

4.1.1 Этика художника и поэтика запаха в лирике Владимира Маяковского 342

4.1.2 Ольфакторное пространство в поэзии и прозе Марины Цветаевой . 353

4.2 Образно-поэтический язык запаха в «семантической поэтике» 361

4.2.1 Ольфакторная образность в теоретических работах и поэзии Н.С.Гумилева 362

4.2.2 Мифологема запаха в поэзии Владимира Нарбута..... 367

4.2.3 «Поэзия дышит и ртом и носом»: семантика ольфакторной метафоры Осипа Мандельштама 377

4.2.4 Структура и семантика языка запаха в поэзии Анны Ахматовой 418

4.3 «Три осени» Анны Ахматовой как пневматологическая метафора русской поэзии..... 437

Заключение ..... **Ошибка! Закладка не определена.**

Список литературы 456

Введение

В исследованиях поэтики русской литературы Серебряного века неоднократно высказывалась мысль об эстетическом и художественном единстве эпохи модернизма. Не отрицая очевидной дробности литературных течений и школ, объединений и групп, историки литературы находят глубокую связь между поэтикой символизма и постсимволизма (П. П. Громов, З. Г. Минц, Ю. М. Лотман, И. П. Смирнов, М. Л. Гаспаров, И. В. Корецкая, Н. А. Богомолов, О. А. Клинг, С. Я. Фрадкина, Н. В. Дзуцева, Н. Ю. Грякалова, Е. В. Тырышкина и др.), устанавливают общие закономерности на основе различных аспектов поэтической системы: субъектной организации лирического текста[1]; харизматичности художественной индивидуальности[2], ее «сакрального биографизма»[3]; концепции человека[4] и антропологических художественных моделей[5];

---

[1] Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности // Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности: статьи, эссе, заметки. Л. : Сов. писатель, 1987. С. 4–57 (особенно с. 37–53); Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III. Тарту : Тартус. ун-т, 1979. С. 3–33; Бройтман С. Н. Субъектная структура русской лирики XIX – начала XX в. в историческом освещении // Известия АН СССР. Сер. Литературы и языка. 1988. Т. 47, № 6. С. 527–538; Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учеб. пос. М. : РГГУ, 2001. С. 256-258, 270–306; Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века». 1890–1917 : антология. М. : Наука, 1993. С. 5–44; Эткинд Е. Г. Единство «серебряного века» // Звезда. 1989. № 12. С. 185–194; Тырышкина Е.В. Декаданс – авангард – постмодернизм: Трансформация эстетического дискурса // Moderna. Avantgarda. Postmoderna. Litteraria Humanita. XII. Brno : Masarikova Univerzita? 2003 [Электронный ресурс]. URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_transformation.htm (дата обращения 18.01.2010). См. также методологическое обоснование дискурсивного подхода к описанию русского модернизма в монографии: Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск : НГПУ, 2002. С. 10–18.

В свете теории коммуникативности лирического текста Ю. И. Левин рассматривает структурную организацию поэзии О. Мандельштама, Б. Пастернака, В. Ходасевича. Выводы, относимые к частным текстам, характеризуют типологические особенности субъектной организации лирики XX века (см., например: Левин Ю. И. Лексико-семантический анализ одного стихотворения О. Мандельштама // Слово в русской советской поэзии. М. : Наука, 1975. С. 225–233).

[2] Быков Л. П. Русская поэзия 1900-1930-х годов: проблема творческого поведения: автореф. дисс. … доктора филол. наук. Екатеринбург: УрГУ, 1995. 39 с.

[3] Фрейдин Г. Сидя на санях: Осип Мандельштам и харизматическая традиция русского модернизма // Вопросы литературы. 1991. № 1. С. 9–16.

[4] Колобаева Л. А. Введение // Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX вв. М. : МГУ, 1990. С. 3–28.

[5] Мокина Н. В. Архетипическое и эпохальное в образе лирического героя в творчестве поэтов Серебряного века : учеб. пособие. Саратов : Саратов. ун-т, 2003. 120 с.; Черашняя Д. И. Теория автора и русская философская антропология // Черашняя Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход: учеб. пособие. Ижевск : б/и, 2004.С. 7–40; Бердникова О. А. Антропологические художественные модели в

поэтического стиля[1] и «интертекстуальной топики»[2]; стиховой композиции[3]; жанровой системы[4]; литературной циклизации[5]; отношения к традиции и рецепции классической литературы[6]. Об ***актуальности*** «системного исследования» поэтики русской литературы Серебряного века[7] свидетельствует и недавний выход коллективного труда, продолжающего двухтомное академическое издание «Русская литература рубежа веков» (2000–2001), – «Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза» (М.: ИМЛИ РАН, 2009). Если в первых книгах история литературы рубежа XIX–XX веков представлена достаточно традиционно – через смену литературных течений, то в последнем издании на первый план выступает динамика жанра, наиболее

русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции: автореф. дисс. … доктора филол. наук. Воронеж: ВГУ, 2009. 40 с.

[1] Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста / В. П. Григорьев, И. И. Ковтунова, О. Г. Ревзина и др.; под ред. В. П. Григорьева. М. : Наука, 1990. 304 с. (см. также более поздние выпуски «Истории языка…» и серию «Словарей языка русской поэзии XX века», 2001, 2003, 2008); Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М. : Наука, 1986. 368 с.; Некрасова Е. А. А. Фет, И. Анненский: Типологический аспект описания. М. : Наука, 1991. 127 с. и др. Наряду с лингвистической стилистикой, вопросами типологии поэтических стилей начала XX в. продуктивно занимается литературоведение: Небольсин С. А. В поисках стилевой соразмерности (Из опыта русской поэзии начала XX века) // Теория литературных стилей. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М. : Наука, 1978. С. 73–111; Эйдинова В. В. Энергия стиля.: О русской литературе XX века. Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2009. С. 37–60 и др.

[2] Из многочисленных исследований, посвященных данной проблеме, приведем одну работу: Амелин Г., Мордерер В. Письма о русской поэзии. М. : Знак, 2009. С. 301–409.

[3] Гаспаров М. Л. Время Блока и Маяковского // Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М. : Фортуна Лимитед, 2000. С. 214–267; Орлицкий Ю. Б. Верлибр серебряного века // Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М. : РГГУ, 2002. С. 342–387.

[4] Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург: УрГУ, 2003. 548 с.; Спивак Р. С. Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский: учеб. пособие. М. : Флинта : Наука, 2003. 408 с.; Козьменко М. В., Магомедова Д. М. Стилизация как фактор динамики жанровой системы. Ч. III. Стилизация в лирике // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М. : ИМЛИ РАН, 2009. С. 130–140.

[5] Долгополов Л. К. От «лирического героя» к стихотворному сборнику // Долгополов Л. К. На рубеже веков. Л. : Сов. писатель, 1977. С. 96–122; Фоменко И. В. Книга стихов: миф или реальность? // Европейский лирический цикл: Историческое и сравнительное изучение: Материалы междунар. науч. конф., 15–17 ноября 2001 г. М. : РГГУ, 2003. С. 64–73; Магомедова Д. М. О жанровом принципе циклизации «книги стихов» на рубеже XIX–XX вв. // Там же. С. 183–196 и др.

[6] Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники: монография. 2-е изд., доп. Л. : Сов. писатель, 1986. 600 с.; Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака: монография. М. : Прометей, 1992. 220 с. Сугай Л. Гоголь и символисты. М. : Государственная академия славянской культуры, 1999. 376 с.; Петрова Г. В. Фет и русская поэзия первой трети XX века: автореф. дисс. … доктора филол. наук. Великий Новгород, 2010 и др.

[7] «Сегодня, однако, важно свести воедино наше представление о том, в чем, собственно, с точки зрения как типологического, так и конкретно-исторического подхода перестроилась литература рубежа веков. Такое знание позволит определить точку отсчета для изучения вопроса о том, в чем изменилось литературное развитие XX в. в целом» (Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: Проблемы поэтики. М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. С. 7).

точно характеризующая поэтику прозы. Следующие тома, по словам редакторов, будут посвящены лирике и драме[1].

Одновременно вырабатывается альтернативный подход к решению проблемы «единства Серебряного века» – через описание и анализ художественных языков эпохи. Необходимость такого подхода подготовлена основательными историко-литературными исследованиями, где выявлены многочисленные переклички между текстами поэтов, принадлежащих к разным литературным течениям[2], установлена взаимозависимость поэтического и философского, религиозного, оккультного, естественно-научного дискурсов в культуре рубежа XIX–XX веков. Речь идет не просто о системе повторяющихся мотивов, но о едином «интеллектуальном пространстве»[3] (Л. Ф. Кацис), «интеллектуальной истории»[4] (А. М. Эткинд), реконструкция которых становится все более настоятельной задачей по мере удаления эпохи от современного читателя. На ощутимую чуждость языка поэзии Серебряного века для современного читателя обратила внимание Д. М. Магомедова, основываясь на опыте комментирования произведений А. Блока: «То, что в классической традиции могло быть использовано либо в прямом значении, либо как метафора душевных состояний, в символистских стихотворениях семантически осложняется, связывается с принципиально новой сюжетной схемой. <…> …происходит трансформация значений “природных” реалий в контексте мистериального сюжета религиозного преображения мира»[5]. В иной временной перспективе проблема была поставлена В. А. Келдышем: «глубокая трансформация образного

[1] Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М. : ИМЛИ РАН, 2009. С. 4.
[2] В центре этого направления находятся исследования семантической поэтики, в сферу действия которой включаются не только акмеистские тексты, но и поэзия Серебряного века в целом. См. : Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7–8. Pp. 47–82.
[3] Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном пространстве эпохи. М.: РГГУ, 2004. С. 23–24.
[4] Эткинд А. М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М. : Гнозис : Прогресс-Комплекс, 1994. С. 7.
[5] Магомедова Д. М. Комментируя Блока. М. : РГГУ, 2004. С. 9.

мышления» «в эстетическом сознании России»[1] нацеливает исследователя на сопоставление художественных языков эпохи с предшествующей литературной традицией.

Общность кодировки связывает прозу и поэзию («билингвизм» Б. Л. Пастернака, детально проанализированный Н. А. Фатеевой[2]), художественные и документальные тексты (мистический дискурс в творчестве Вяч. И. Иванова, включающий жизненно-биографический, прозаический и лирический тексты[3]). Система мотивов образует специфический язык литературного течения, о чем свидетельствуют исследования символизма, предпринятые А. А. Ханзен-Лёве, М. Цимборской-Лебодой, Л. Силард, Д. М. Магомедовой. Тот или иной «код иносказания» (Н. А. Фатеева) охватывает не только вербальные, но и поведенческие тексты, как убедительно показали исследования аргонавтического мифа[4] (А. В. Лавров) и «гафизитства»[5] (Н. А. Богомолов). Таким образом, перед литературоведением встает задача, названная А. И. Гуревичем «первостепенной задачей исторической поэтики», – «расшифровка художественного языка другой эпохи»[6].

По словам А. В. Михайлова, «нет “идеи лирики”, а бывает, исторически, каждый раз новое завоевание и обретение самых высших и крайних возможностей поэтического»[7]. На рубеже XIX–XX вв. параметры и

---

[1] Келдыш В. А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М. : ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. Кн. 1. С. 13.
[2] Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М. : Новое литературное обозрение, 2003. 400 с. В монографии научно обоснована категория «метатропа» как единицы сопоставительного анализа поэтического языка, реализованного в двух формах – поэтической и прозаической (С. 17–21).
[3] Богомолов Н. А. Anna-Rudolph // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М. : Новое литературное обозрение, 2000. С. 23– 110; Обатнин Г. В. Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)). М. Новое литературное обозрение, 2000. 240 с.
[4] Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – фольклор – литература. Л. : Наука, 1978. С. 137–170.
[5] Богомолов Н. А. Петербургские гафизиты // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М. : Новое литературное обозрение, 1995. С. 67–98.
[6] Гуревич А. Я. Вопросы культуры в изучении исторической поэтики // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М. : Наука, 1986. С. 161. Ту же мысль высказывает исследователь средневековой поэтики П. Зюмтор: «Слушатель какого-либо высказывания может владеть кодом практического языка, но не владеть кодом типической системы» (Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / пер. с французского И. К. Стаф. СПб. : Алетейя, 2003. С. 120).
[7] Михайлов А. В. Проблема философской лирики // Михайлов А. В. Обратный перевод. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 405.

горизонты лирики определяет новое понимание человека – поэтическая антропология, в основе которой лежат принципы релятивизма и плюрализма. «Человек как проблема» находится в центре естественных и гуманитарных наук. «…Самопроблематичность человека оказалась ныне максимальной за весь период известной нам истории», – писал М. Шелер в работе 1927 года, подчеркивая, что «единой <…> идеи человека у нас нет»[1]. Путь к формированию этой идеи начинается для Шелера, как и для многих его современников, с осмысления «биопсихического мира». Антропологический подход к истолкованию феномена русского модернизма (С. С. Хоружий, М. К. Мамардашвили, В. А. Подорога) выдвинул ряд новых предпосылок для изучения русской литературы рубежа веков как целостного художественного явления. ***Актуальной*** задачей литературоведения стало исследование «иной концепции человека» (Е. Г. Эткинд) и иных «форм письма»[2], соответствующих этой концепции.

«Антропологический поворот» сказывается на всех проявлениях субъективности художественных текстов, в том числе и на структуре перцептивной образности поэтического произведения как одном из типов художественного языка. К базовым принципам миропонимания и поэтического стиля эпохи относится переоценка сенсорных способностей человека, за которой стоит не только «расширение художественной впечатлительности», «жадность к неиспытанному», погоня «за темным и бессознательным в нашей чувствительности» (Д. С. Мережковский), но и по-новому понятый психологизм[3], лирическое освоение «опыта телесности»[4]

---

[1] Шелер М. Положение человека в космосе // Шелер М. Избранные произведения / пер. с нем. Денежкина А. В., Малинкина А. Н., Филиппова А. Ф. М. : Гнозис, 1994. С. 132, 133.

[2] Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. 384 с.; Раков В. П. Меон и стиль // Житенев А. А. Экстаз как категория модернистского автометаописания // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 13 (151). С. 52–58.

[3] О влиянии психологических теорий рубежа XIX–XX вв. на поэзию и филологию Серебряного века см.: Эткинд А. М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М. : Гнозис : Прогресс-Комплекс, 1994. 376 с.; Светликова И. Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. М. : Новое литературное обозрение, 2005. 176 с.; Жеребин А. И. Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб. : Міръ; ИД СПбГУ, 2004. С. 69–74.

[4] Проблема была поставлена в цикле работ В. Н. Топорова «о психофизиологических комплексах» русской литературы. См., например: О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Топоров В. Н.

(В. А. Подорога). Как подчеркивает А. В. Михайлов, «психологические пространства внутреннего мира обретают в литературе XX века небывалую широту – в них отражен в своей кризисности и сложности весь внешний мир, в них он поверяется»[1]. «Биологизирующие установки» эпохи рубежа XIX–XX веков хорошо ощущались в близкой временной перспективе. В 1930-е гг. была выдвинута социологическая концепция последовательной смены «идеационного» типа культуры «чувственным» (П. Сорокин, чьи идеи в новом научном контексте осмыслены Н. Л. Лейдерманом[2]). О повышении статуса физиологического уровня контакта с миром в эпоху модернизма писали и первые исследователи языка ольфакции в русской поэзии рубежа XIX–XX веков А. И. Белецкий (1923) и Р. З. Миллер-Будницкая (1930).

Подчеркнутым вниманием к «миру психических явлений», к вопросам гносеологии[3] обусловлено выдвижение языков перцепции и соответствующей им сенсорной поэтической образности в центр художественной системы модернизма. Аксиология ощущений лежит в основе литературных и философских споров Серебряного века. Психофизиологическая проблематика и язык психосоматики входит в литературные манифесты разных поэтических течений и автобиографические тексты поэтов рубежа веков («мистический эмпиризм» Н. О. Лосского, теория «психофизиологического пространства» П. А. Флоренского, противопоставление мистического и ассоциативно-психологического символизма у Вяч. И. Иванова, «слово-запах» в манифестах футуризма и др.).

Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : Прогресс-Культура, 1995. С. 428–445. Формам художественного освоения опыта телесности в русской литературе начала XX в. посвящен цикл статей сборника «Тело в русской культуре» (М. : Новое литературное обозрение, 2005): Виноградова А. Образы «телесности» в поэзии русского символизма («диаволический символизм»); Матич О. Александр Блок: Дурная наследственность и вырождение; Буренина О. Органопоэтика: анатомические аномалии в литературе и культуре 1900–1930-х годов.

[1] Михайлов А. В. Методы и стили литературы. М. : ИМЛИ РАН им. А. М. Горького, 2008. С. 130.

[2] Лейдерман Н. Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 3–47.

[3] По словам Б. М. Энгельгардта, «мир дан символисту исключительно в акте познания трансцендентного не только в последовательности системы выводов, но и в каждом отдельном суждении, вследствие изначальной неопределенности символа. Таинственно распластованный космос, запечатлеваемый в символической поэзии, есть космос в момент его познавания» (Энгельгардт Б. М. <Об отношении форм теоретического сознания к формам творчества> // Энгельгардт Б. М. Феноменология и теория словесности. М. : Новое литературное обозрение, 2005. С. 215).

Гипертрофия или намеренное подавление того или иного психофизиологического ощущения или чувства отмечены в работах о поэтике И. Анненского[1], В. Маяковского[2], Б. Пастернака[3], И. Бунина[4], О. Мандельштама[5], М. Цветаевой[6] и др.

В лирике Серебряного века, как и вообще в литературе, доминирует визуальная и акустическая образность. Но, наряду с ней, значительную роль начинают играть образы и мотивы, основанные на иных восприятиях – тактильных, температурных, моторных, вкусовых и др. Образно-поэтический язык запаха составляет значительный слой в эстетике и художественной практике русского модернизма в целом и в стиле отдельных писателей, но его активное изучение началось относительно недавно, и до сих пор ольфакторное пространство русской лирики остается одной из наименее изученных областей ее эстетики и поэтики.

Объектом исследования в диссертации является образно-поэтический язык запаха в русской лирике Серебряного века. Хронологически основной корпус рассматриваемых текстов укладывается в рамки 1890-х – 1910-х гг., однако исторический подход потребовал привлечь произведения XVII–XIX вв., от начала формирования системы ольфакторной образности русской

---

[1] См., например, суждение В. Е. Гитина о «безжеланности» как эстетическом принципе поэзии И. Ф. Анненского («Интенсивный метод» в поэзии Анненского // Русская литература. 1997. № 4. С. 46); наблюдения Г. П. Козубовской об «Одиссеевом мифе» в поэзии Анненского, где существенное значение имеет мотив ослепления, отказа от имени, «ад бессознательного существования» (Козубовская Г. П. Лирический мир И. Анненского: поэтика отражений и сцеплений // Русская литература. 1995. № 2. С. 79).

[2] Гротескные образы персонифицированных ощущений, олицетворение органов чувств у Маяковского проанализированы Н. И. Харджиевым в широком литературном и философском контексте (Тренин В. В., Харджиев Н. И. Поэтическая культура Маяковского / предисл. Н. Коварского. М., 1970. С. 207–216); о гипертрофии физического выражения чувства как существенном мотиве поэтической мифологии Маяковского пишет А. К. Жолковский (О гении и злодействе // Жолковский А. К. *Блуждающие сны* и другие работы. М. : Наука : Восточная литература, 1994. С. 266–269); М. Вайскопф связывает гротескную телесность героя Маяковского с традициями манихейства и барокко (Вайскопф М. Во весь логос: Религия Маяковского. М.; Иерусалим: Саламандра, 1997. С. 5-8, 87, 124 и др.).

[3] См., например: Жолковский А. К. Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии// Жолковский А. К. *Блуждающие сны* и другие работы. С. 281–295.

[4] Хайнади З. Чувственное искушение слов: Бунин. «Жизнь Арсеньева. Юность» // Вопросы литературы. 2009. Январь-февраль. С. 53–70.

[5] Кроме указанной выше работы В. Н. Топорова, назовем здесь одну из статей, посвященных мотиву дыхания у Мандельштама: Гаспаров Б. М. Севооборот поэтического дыхания: Мандельштам в Воронеже, 1934–1937 // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 24–38.

[6] Наиболее детально формы перцепции в поэзии М. И. Цветаевой исследованы С. И. Ельницкой (Поэтический мир Цветаевой: Конфликт лирического героя и действительности. Wien : [б/и], 1990. 396 с.).

поэзии до эпохи «ольфакторного взрыва», как называет модернизм Х. Риндисбахер, связывая происхождение «взрыва» в первую очередь с именами Ф. Ницше, З. Фрейда, А. Бергсона[1].

Выбор авторов, чьи тексты рассматриваются монографически, обусловлен следующими обстоятельствами. Во-первых, существенной ролью ольфакторного начала в творческой практике. Во-вторых, наличием в метапоэтических текстах поэтов высказываний об эстетическом и художественном значении обонятельной образности, будь то литературно-критическая проза (И. Анненский, А. Белый, О. Мандельштам), дневники (А. Блок), письма (М. Цветаева), стихотворные тексты (В. Маяковский). Третья причина – активная реакция на обонятельную образность поэта в литературной критике рубежа XIX–XX вв. (Ф. Сологуб, К. Бальмонт, В. Брюсов).

Принципиальную роль при отборе материала исследования играет диалогический характер перцептивных художественных пространств в поэзии модернизма. Символизация перцептивной образности в литературе начала XX в. приводит к мысли, что нет, например, общего, раз и навсегда заданного качественного состава вещи, зато есть качественность как перекрещивание разных культурных традиций, субъективных интерпретаций, ценностных смыслов. Поэтому преимущественное внимание уделяется таким историко-литературным фактам, которые вступают в противоречие с поэтикой, признанной «нормальной» для данной эпохи, вызывают полемику, осознаются как новое, как «уродство», нарушение норм художественного вкуса и представляются современникам неясными, семантически и эстетически ущербными. Тем самым обнаруживается ***динамическая структура ольфакторного пространства***, а само оно трактуется как свидетельство расширения границ художественности.

[1] Rindisbacher H. The Smell of Books: a Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature. Ann Arbor, 1992. P. 143–153.

Объект исследования включает литературную критику и литературоведческие труды Серебряного века, где затрагиваются вопросы функционирования ольфакторной образности, философские работы начала XX века, эстетические декларации литературных направлений и школ. При этом в объект исследования не входит литературный быт эпохи, не учитываются случаи «идиосинкразии», то есть отношения к запахам, вызванного психофизиологическим складом личности писателя. Объект исследования остается в рамках текстов, преимущественно – поэтических.

Единица исследования. В зависимости от научной позиции, которую занимает исследователь языка запаха в художественном тексте, единицами анализа могут выступать различные текстовые категории: слово, образ, мотив, риторическая формула. В предлагаемой работе такими единицами служат ольфакторные ***образы*** (языковые воплощения опыта обонятельных восприятий), представленные в тексте предметными символами и эпитетами; ***мотивы***, называющие обонятельные реакции лирического субъекта; в поле исследования входит прямая номинация запахов и их восприятия, поэтическая топика и тропы, ольфакторная семантика которых формируется в историко-литературном контексте.

Единицами сравнительного анализа служат ***объем*** (предметное наполнение) ольфакторного пространства, создающий представление о подвижности парадигматической системы обонятельной образности; соотношение ***денотативных и коннотативных значений*** ольфакторного образа или мотива – колебания между преимущественно прямым и тропеическим способами репрезентации ольфакторных восприятий; особенности ***ассоциации*** ольфакторных образов и мотивов. Методологическим основанием для сопоставления текстов стали принципы диахронного анализа, разработанные И. П. Смирновым: «Смысл всякого высказывания и mutatis mutandis всякого корпуса высказываний, вплоть до диахронических систем текстов, складывается из трех абстрактных компонентов: это объем значений (экстенсионал, мощность семантического

множества), содержание значений (интенсионал, набор признаков, характеризующий семантическое множество) и комбинаторная способность значений…»[1].

Предмет исследования – поэтика ольфакторного пространства в ее исторической динамике. Основной категорией, связывающей творчество поэтов разных направлений и школ конца XIX – начала XX вв., служит один из типов художественного завершения реальности в литературном тексте – это мир, воспринятый обонятельно, оцененный через запах и обозначенный языком ольфакции. Выдвижение в качестве художественной доминанты категории, не обладающей устойчивым эстетическим статусом, обусловлено спецификой самого изучаемого материала: на рубеже веков происходит становление неклассического типа художественности, вызвавшего интерес, помимо традиционных визуального и акустического, к иным формам восприятия мира, основанным на данных «низших чувств». Связь со сферой психосоматики ставит в центр предпринимаемого исследования категорию телесного опыта лирического субъекта в соотношении с художественным опытом автора.

Выбор объекта и предмета исследования продиктован спецификой самой культуры рубежа XIX–XX веков, когда к вопросам обоняния обращаются разные науки – не только медицина и психология, но и философия, история литературы, литературная критика, причем история литературы и критика – практически впервые. Тем самым поэтика запаха рассматривается в составе «грамматики культуры», где «нос» оказывается альтернативой «глазу»[2].

К началу XX века относится обоснование ключевой категории предпринимаемого нами исследования. Термин «обонятельное пространство» ввел русский религиозный философ Павел Александрович

[1] Смирнов И. П. Мегаистория. М. : Аграф, 2000. С. 19.
[2] Кожурин А. Я. «Глаз» Платона, «ухо» Хайдеггера и «нос» Розанова // Звучащая философия: сб. материалов конференции. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 101–105.

Флоренский. По его мысли, наряду с визуальным пространством существуют иные типы пространств, в том числе «пространство обонятельное»[1]. Флоренский относит обонятельное пространство к типу психофизиологических пространств, качественные характеристики которых принципиально отличны от абстрактного пространства геометрии: они зависят от «организации тела» субъекта, насквозь пронизаны субъективными энергиями, наконец, каждый из типов психофизиологического пространства имеет свою структуру. Психофизиологическое пространство не предназначено только для регистрации чувственных восприятий и не является суммой вещей и их признаков по тому или иному способу их ощущения, а выступает как мыслимый принцип организации всего мира, всего целого – в том числе и художественного целого. Каждое из психофизиологических пространств представляет собой одну из разновидностей «абстрактного пространства» (А. Н. Уайтхед), и пространство Евклида лишь один из возможных его типов. Как подчеркивал П.А. Флоренский, «пространство художественного произведения может быть построено по типу пространства того или иного ощущения»[2].

Развитие этой мысли находим у Ю. М. Лотмана. Он отмечает, что в качестве «моделей универсума» в художественном тексте выступают различные типы умопостигаемого абстрактного пространства: «Если при выделении какого-либо определенного признака образуется множество непрерывно примыкающих друг к другу элементов, то мы можем говорить об абстрактном пространстве по этому признаку. Так можно говорить об этическом, цветовом, мифологическом и пр. пространствах. В этом смысле пространственное моделирование делается ***языком*** (выделено нами – Н. Р.), на котором могут выражаться непространственные представления»[3]. Модель мира, основанная на ольфакции, будет, видимо, отличаться от других

[1] Флоренский П. А. Обратная перспектива // Сочинения: в 2 т. М. : Правда, 1990. Т. 2. С. 94.
[2] Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М. : Мысль, 2000. С. 327.
[3] Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1999. С.205.

моделей и характером построения, и смысловой наполненностью. Иначе говоря, для мира запахов предназначены собственные смыслы и собственные законы сочетаемости предметов, соотношения предмета и субъекта его восприятия.

Таким образом, предметом исследования в предлагаемой работе становится образно-поэтический язык запаха русской поэзии рубежа XIX–XX веков в историко-литературной перспективе.

Цель исследования – установление закономерностей исторической динамики образно-поэтического языка запаха русской лирики, определение специфики ольфакторного пространства поэзии рубежа XIX–XX веков.

Задачи:

1) выбор текстов, репрезентативно отражающих историческую динамику ольфакторного пространства русской лирики; установление основных этапов формирования системы ольфакторных образов и мотивов в поэзии XVII – начала XX вв.;

2) анализ подходов к изучению поэтики запаха в художественном тексте и поиск методов интерпретации ольфакторной образности;

3) выявление системы приемов репрезентации невербального языка запаха в поэтическом тексте с учетом исторической изменчивости этой системы;

4) установление связей образно-поэтического языка запаха с другими видами перцептивной образности в рамках отдельного текста и комплекса текстов;

5) рассмотрение поэтики и семантики запаха в структуре лирического текста, выявление взаимозависимости между исторической подвижностью поэтического языка запаха и динамикой субъектной организации лирического текста;

6) анализ индивидуальных моделей ольфакторного пространства в творчестве поэтов разных течений и школ рубежа XIX–XX вв. и установление типологических связей;

7) выявление металитературного, поэтологического содержания языка запаха в русской лирике Серебряного века.

Методологической основой работы послужили идеи ***исторической поэтики***, в центре которой находится человек – не столько как лицо изображенное, сколько как субъект истории, носитель исторически обусловленной точки зрения на мир. Подчеркивая, что предметом книги «Поэтика ранневизантийской литературы» является «невыговоренная “имманентная” поэтика эпохи», С. С. Аверинцев пишет: «Вопрос о поэтике ранневизантийской литературы – двуединый вопрос. Один аспект проблемы – *история и человек*; второй ее аспект – *человек и слово*. Литературное слово должно быть соотнесено с историей, с социальными и политическими реалиями истории, но соотнесено не иначе, как через человека»[1]. В отличие от дескриптивной поэтики, предметом которой является литературное произведение в его неустранимой целостности, историческая поэтика (или просто – поэтика, как она представлена в трудах Д. С. Лихачева[2], С. С. Аверинцева, А. В. Михайлова, А. П. Чудакова, С. Н. Бройтмана, В. И. Тюпы) рассматривает произведение в комплексе его многочисленных связей и отношений[3]. Тем самым на первый план выходит не литературный прием как функция для выражения имплицитного содержания, а содержательность («человечность» и историчность) самого приема, «исторической и очеловеченной формы» искусства.

Так понятые задачи исторической поэтики были заложены в классических трудах А. Н. Веселовского.

---

[1] Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М. : Coda, 1997. С. 7.

[2] Во «Вступительных замечаниях» к работе «Человек в литературе Древней Руси» Д. С.Лихачев подчеркивает: «Читатель не найдет в ней упоминаний “формы” и “содержания” как таковых, но вся она в конечном счете стремится к рассмотрению художественной формы в ее живом единстве с содержанием», то есть с исторически мотивированным представлением о человеке (Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. М. : Худож. лит. Т. 3. С. 3).

[3] Как подчеркивает В. И. Тюпа, историческая поэтика изучает произведение «как многослойное культурно-идеологическое образование; в нем спрессованы пласты художественной эволюции, хранящие на себе отпечатки идеологической жизни далеких и близких эпох» (Тюпа В. И. О научном статусе исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово : Кемеров. гос. ун-т, 1986. С. 7).

Для формирования структуры предлагаемой работы имеют принципиальное значение некоторые положения ***динамической поэтики***. Динамическая поэтика также направлена на исследование поэтики произведения в его отношении к субъекту творчества, причем субъекту, увиденному в его жизненных связях с реальностью, не только как духовному субстрату творения, но как человеку, душой и телом укорененному в истории. Для так понятого субъекта художественного творчества произведение служит способом бытия, и в нем важны любые детали, среди прочего – противоречия, ошибки, следы творчества как процесса, не до конца устраненные из текста. Такое понимание динамической поэтики обосновано Ю.М. Лотманом в работах «Динамическая модель семиотической системы», «Типологическая характеристика позднего реализма Пушкина». Так, по мысли Ю. М. Лотмана, «контрастно-динамическая поэтика» позднего Пушкина включает «сложное распределение комического и трагического», «скользящую» возможность «перемещения авторской точки зрения»[1], неопределенность контекстных связей, запрограммированную самим автором, и другие «приемы», увеличивающие многозначность текста.

Вслед за Ю.М. Лотманом мы понимаем под динамической поэтикой такой способ организации художественного произведения, при котором видимо контрастная, «скользящая» структура указывает на смысловую многозначность текста, где принципы неопределенности и контраста обусловливают подвижность, неустранимую динамичность смысла произведения. Известно, что такого рода поэтика выступает на первый план в эпохи, которые в литературоведении характеризуются как переходные. Причем применение принципов динамической поэтики возможно в отношении разных аспектов литературного произведения: при изучении его жанровой природы, структуры персонажа, сюжета, организации повествования, системы мотивов и образов. Более того, на основании

[1] Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М. : Просвещение, 1988. С. 130.

динамического подхода разрешается ключевое противоречие между структурным анализом поэтического текста и рассмотрением произведения в свете исторической поэтики.

Феноменологический подход к анализу литературного произведения направлен на решение проблемы индивидуальности поэтического языка запаха. Он позволяет определить место ольфакторного пространства в структуре литературного текста. Выделяя четыре базовых слоя в структуре произведения, литературовед-феноменолог Р. Ингарден подчеркивает значимость слоя, который он называет «видом». Через последовательно сменяющиеся виды предметных образов читатель получает зримое представление о художественном мире, его «содержании». Существенно, что виды «могут быть связаны с различными органами чувств и даже быть внечувственными, хоть и не в меньшей степени наглядными, «явлениями» того, что относится к психике»[1]. По Ингардену, заведомый схематизм «видов» рассчитан на психофизическую активность читателя, однако в процессе актуализации «видов» читатель получает определенное представление о «говорящем лице». В самих пространственных «фигурах» ольфакторных восприятий угадываются следы жизненного опыта художника, узнаются его живые реакции на мир, проступает «лик» (А. Ф. Лосев). Таким образом, феноменологический метод дает основание для связи исторической динамики языка запаха с субъектной структурой лирического текста.

Научная новизна определяется *объектом* – системным рассмотрением образно-поэтического языка запаха в русской поэзии рубежа XIX–XX веков; *предметом* – исследованием исторической динамики сенсорной образности; полученными *результатами*: в работе выявлены основные направления в становлении и развитии поэтического языка ольфакции; показана зависимость поэтики ольфакторной образности от концепции человека, свойственной той или иной эпохе, структуры поэтического мира и

[1] Ингарден Р. Двумерность структуры литературного произведения // Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М. : Иностранная литература, 1962. С. 29.

субъектной организации лирического текста; диалогически соотнесены индивидуальные модели ольфакторного пространства в творчестве поэтов разных литературных течений и школ. Принципиальная новизна диссертации заключается в выделении поэтики запаха в особый тип поэтики лирического текста.

Теоретическая значимость достигается разработкой проблемы пластики художественного мира русской лирики в исторической динамике, применением принципов исторической поэтики к исследованию сенсорной образности, установлением дифференцирующих признаков функционирования образно-поэтического языка запаха в классической и неклассической лирике. Основные результаты, полученные при рассмотрении поэтики ольфакторного пространства, могут быть применены в лингвистических и литературоведческих исследованиях художественного языка запаха, при разработке исторической поэтики сенсорной образности в художественном тексте. Материалы работы могут войти в теоретико-методологическое обоснование учебных курсов по истории русской литературы, исторической поэтике.

Положения, выносимые на защиту

1. На рубеже XIX–XX веков язык запаха впервые в истории русской лирики получает поэтологическое содержание. Ольфакторная образность изначально присутствует в поэтическом языке, и к концу XIX века складывается достаточно разветвленная система художественных приемов репрезентации обонятельных впечатлений. Но только поэты Серебряного века подвергли художественно-эстетической рефлексии как способность обоняния, так и способность перевода ольфакторных восприятий на язык поэзии. Тем самым язык запаха а) остался языком художественной изобразительности (пластики) и б) стал языком для размышлений о судьбах поэзии, о возможностях и границах поэтического слова, об истории литературы и о ее будущем.

2. Образно-поэтический язык запаха как форма художественной изобразительности характеризуется исторической подвижностью. Динамика ольфакторной образности отражается в различии относительно самостоятельных этапов истории языка запаха, где доминируют: а) ольфакторные мотивы и образы в составе поэтических фигур; б) пластическое воспроизведение ольфакторных признаков в соответствии с законами стиля и жанра; в) преимущественно метафорическое употребление языка запаха для воссоздания индивидуально-субъективного чувства; г) прямое представление ольфакторных восприятий, мотивированное индивидуально-личностным опытом лирического субъекта.

3. Все многообразие приемов репрезентации обонятельных восприятий и их функций в поэзии рубежа XIX–XX веков проявляется в трех базовых тенденциях: а) в последовательном стремлении передать феноменальность, единичность обонятельных впечатлений и реакций с помощью редких и новых определений запаха, в расширении художественной реальности, заполнении ее новыми предметными символами («аромат солнца» у К. Бальмонта, «сладкий» запах керосина у О. Мандельштама или «кислый» запах ландыша у И. Бунина); б) в обусловленности языка запаха философскими, религиозными, мифологическими предпосылками (благоухание, интерпретированное как атрибут Софии и ощутимое действие Любви-Эроса, у Вяч. Иванова, в ранней лирике А. Блока; запахи мира как ответ на властный голос Бога, ожидающего жертвы, у В. Маяковского и др.); в) в феноменологическом совмещении индивидуального обонятельного опыта с опытом науки, культуры, истории (запахи осени как метафора русской поэзии у А. Ахматовой, определение растительных запахов как «нестрашных» у О. Мандельштама, «странные» запахи Африки у Н. Гумилева и др.). Причем в творчестве одного художника можно обнаружить все названные тенденции.

4. Рефлексия над образно-поэтическим языком ольфакции, осуществленная в литературе Серебряного века, позволяет выделить в

особый тип поэтику запаха, имея в виду, что всякая поэтика содержит в себе элементы нормативности. Обонятельные образы и обоняние как точка зрения на мир и как доминирующий способ восприятия служат для читателя начала XX в. признаком эстетической незавершенности произведения искусства, текучести лирического субъекта, углубления в подсознание, не преодоленного цельностью мировидения, показателем этической и эстетической двусмысленности произведения. С другой стороны, к языку запаха поэты обращаются в сюжетах, посвященных визионерским видениям, что свидетельствует об утопической попытке вернуть в культуру сакральный смысл ароматов и воссоздать синкретический тип поэзии.

5. Поэтика ольфакторного пространства русской лирики Серебряного века направлена на соотнесение невербального и, в соответствии с научными представлениями рубежа XIX–XX веков, архаического («животного»), а потому «немого» обонятельного ощущения – и поэтического слова. Этот процесс двунаправлен. С одной стороны, он характеризуется последовательной деформацией визуальной и логической структуры поэтического мира, когда запахи выступают как символы пограничных состояний сознания лирического субъекта или служат мотивировками перехода из одной реальности в иную, одновременного присутствия субъекта в разных реальностях, являются коррелятом хаоса. С другой – ведет к поэтическим этимологиям ольфакторных впечатлений, мотивирует появление корпуса лирических текстов, где осмысляется природа обоняния и оно вводится в систему более общего плана – в систему мировоззрения.

6. Ольфакторный взрыв в лирике конца XIX – начала XX вв. обусловлен переходным характером литературной эпохи, затронувшим все аспекты эстетики и поэтики художественной словесности. Поэтический язык запаха обладает внутренней динамикой (от эксперимента и эпатажа к семантической поэтике) и внутренней логикой («ольфакторные сюжеты» разворачиваются помимо и поверх школ и течений). Ольфакторное пространство эпохи диалогично.

Таким образом, именно на рубеже XIX–XX веков происходит формирование ольфакторного пространства как художественного языка, предназначенного для передачи индивидуально-субъективного опыта многомерной, лишенной целостности личности художника, и поэтики запаха как системы, предназначенной для декодирования (дешифровки) этого языка.

Апробация результатов исследования осуществлялась в докладах на российских и международных конференциях, проводившихся в разные годы в МГУ, Санкт-Петербургском, Уральском, Пермском, Ижевском, Тюменском госуниверситетах. Основные положения диссертации представлены в монографии, учебном пособии и ряде научных статей, указанных на заключительных страницах реферата. Материалы диссертации могут найти **практическое применение** при разработке историко-литературных и специальных курсов, при подготовке учебных пособий по истории русской поэзии, по теории лирики, в том числе – динамике поэтических форм

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, структура которых определена хронологическим и проблемным принципами, заключения и списка литературы.

Глава I. Историческая динамика ольфакторной образности: от виршевой поэзии к лирике Серебряного века

1.1 Место историко-литературного подхода к исследованию ольфакторной образности русской лирики в отечественной филологии

1. Образно-поэтический язык запаха, как и другие виды художественного воплощения сенсорного опыта, основанного на данных низших чувств, находится в актуальном пространстве современной отечественной филологии. При этом тему запаха в художественном тексте нельзя назвать абсолютно новой: практически во всех исследованиях художественного мира учитывается и ольфакторная образность, если она эксплицирована в тексте произведения. Отличие современного этапа заключается в обособлении языка запаха, в постановке вопроса о специфике ольфакторной коммуникации, внимании к семиотике запаха как форме невербального высказывания. В таком ключе запахи изучаются различными гуманитарными дисциплинами: психологией и социальной психологией, культурологией, историей и историей культуры, семиотикой повседневности, философией и, конечно, филологией. Хотя данная проблематика вошла в научный оборот относительно недавно, уже сформировалась достаточно разветвленная область филологических исследований, направленных на освоение мира запахов в литературе. Ее характеризует многоаспектность подходов, связанная с тем, что проблема репрезентации обонятельных восприятий и тем более интерпретации ольфакторной образности в художественном тексте носит довольно сложный характер.

Художественная словесность дает богатейший материал для изучения ***языковой кодировки сенсорно-чувственного опыта*** и формирует представление о специфике вербализации того или иного «модуса

перцепции»[1]. По словам Н. Д. Арутюновой, «лексика, относящаяся к результатам незрительных восприятий, сравнительно бедна»[2]. В отличие от «зрительной» семантики, «значения, относящиеся к результату слухового и, в особенности, вкусового, обонятельного, осязательного восприятия материи, в большей степени диффузны, внутренне недискретны»[3]. Богатство семантического поля «запах» создается преимущественно за счет предметных символов, образующих довольно размытую и изменчивую периферию поля, поскольку определение предмета как возможного одоронима зависит не только от общего, но и от субъективного восприятия. Ядро поля, помимо существительных-одоронимов, образуют глаголы восприятия/проявления запаха и прилагательные (наречия), обозначающие запах как свойство и характер его оценки[4].

Исследования больших массивов ольфакторной лексики в языке писателя, в группе произведений или отдельном тексте решают ряд принципиально важных задач, главная из которых – формирование строгих научных параметров для интерпретации художественной образности. Во-первых, такие исследования позволяют выявить структуру ольфакторного (более широко – сенсорного) пространства, установить доминанту предметного, качественного или акционального начала авторского стиля[5].

Во-вторых, статистические методы предоставляют достоверные данные для сравнительных исследований, целью которых служит сопоставление

---

[1] Термин И. Г. Рузина (Рузин И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке // Вопросы языкознания. 1994. № 6. С. 79).

[2] Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М. : Языки русской культуры, 1999. С. 42.

[3] Там же. С. 42.

[4] Павлова Н. С. Лексика с семой “запах” в языке, речи и тексте: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006; Моисеева Н. В. Глаголы восприятия в русском языке // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1998. № 6. С. 82–91; Николина Н. А. Способы обозначения запахов в современном русском языке // Русский язык в школе. 1998. № 1. С. 77–84; Гейко Е. В. Глаголы со значением перемещения в пространстве в высказываниях о запахе в русской языковой картине мира // Филологический ежегодник. Омск, 1998. Вып. 1. С. 59–63; Колупаева А. А. Концепт *запах* и способы его репрезентации в русском языке: автореф. дисс…. канд. филолог. наук. Тамбов, 2009.

[5] Григорьева О.Н. Мир запахов в языке Чехова // Функциональные и семантические характеристики текста, высказывания, слова. (Вопросы русского языкознания. Вып. 8). М., 2000. С. 182–191; Николина Н. А. Мир запахов в художественной прозе А. П. Чехова // Русский язык в школе. 2004. № 3. С. 68–74; Одинцова М.В. Лексические средства номинации запаха в произведениях И.А. Бунина // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. «Русская филология». 2008. № 1. С. 56–60.

национальных образов мира и уяснение особенностей русской языковой картины мира[1]. Ольфакторный код относится к универсалиям культуры, которые обнаруживают себя через язык, а художественная речь выполняет, как известно, экологическую функцию по отношению к национальному языку.

В-третьих, лингвопоэтический подход создает научный критерий для типологии художественных стилей на основе «сенсорно-чувственной доминанты» и объясняет направленность современных лингвистических и литературоведческих исследований ольфакции по преимуществу на стили Ф. М. Достоевского[2], А. П. Чехова[3], И. А. Бунина[4], А. П. Платонова[5], М. А. Шолохова[6], С. Н. Сергеева-Ценского[7], М. Л. Леонова[8]. Существенно,

---

[1] Вопросам различия репрезентации ольфакторного образа в источнике и его переводном русском варианте посвящен цикл исследований. См., например, сопоставление оригинального и переводного текста романа П. Зюскинда «Парфюмер»: Павлова Н. С. Лексика с семой “запах” в языке, речи и тексте: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006; об особенностях перевода Н. В. Гоголем обонятельной лексики в поэме Т. Мура «Ганц Кюхельгартен»: Лившиц Е.И. Гоголь, Байрон и Томас Мур // Поэтика русской литературы: Сб. статей к 70-летию Ю.В. Манна. М. : РГГУ, 2001. С. 92–94.

[2] Rindisbacher H. The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992. P. 125–133; Зыховская Н. Л. Ольфакторная агрессия в художественном тексте // Речевая агрессия в современной культуре: сб. науч. тр. Челябинск : ЧелГУ, 2005. С. 196–203.

[3] Ильюхина Т.Ю. «Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон…» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Литературоведение. СПб.: СПбГУ, 2005. Вып. 2. С. 3–16; Николина Н. А. Мир запахов в художественной прозе А. П. Чехова // Русский язык в школе. 2004. № 3. С. 68–74 и др. См. также: Чеховские чтения в Ялте. Вып. 12. Мир Чехова: звук, запах, цвет: сб. науч. трудов. Симферополь : Доля, 2008. 284 с.

[4] Хайнади З. Чувственное искушение слов: Бунин. «Жизнь Арсеньева. Юность» // Вопросы литературы. 2009. Январь-февраль. С. 53-70; Захариева И. Символизм и своеобразие русского реализма XX века // Захариева И. Аспекты формирования канона в русской литературе XX века. София : Heron Press, 2008. С. 232-241; Фиш М. Ю. Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И. А. Бунина «Темные аллеи»: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Воронеж, 2009. 22 с. и др.

[5] Карасев Л.В. Вещество литературы. М. : Языки славянской культуры, 2001. С. 127–163; Михеев М. Ю. В мир Платонова – через его язык. Предположения, факты, истолкования, загадки. М. : МГУ, 2002. Гл. 2; Некрасова Л. Эстетическая функция перцептивной лексики в романе А. Платонова «Чевенгур» (запахи и звуки) // Балтийский филологический курьер. 2005. № 5. С. 234–250; Дооге Б., Некрасова Л. «Понять тайну волос»: Запахи в художественном мире А. П. Платонова // Russian Literature. 2007. LXII/2. С. 125–154 и др.

[6] Муравьева Н. М. «Могущественный мир слитных запахов» романа М. Шолохова «Поднятая целина» // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2000. Вып. 3. С. 88–92; Кузнецов Ф. «Тихий Дон»: Судьба и правда великого романа. М. : ИМЛИ РАН, 2005. С. 262–263.

[7] Харченко В.К. И.А. Бунин и С.Н. Сергеев-Ценский: ольфакторная составляющая художественной сенсорики // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX–XX вв. Белгород : Белгород. ун-т, 2007. С. 205–209; Харченко В.К. Художественная сенсорика С.Н. Сергеева-Ценского // С.Н. Сергеев-Ценский и современность: материалы всерос. Науч. конф. языковедов и литературоведов. Тамбов : Першина, 2005. С. 67–71.

[8] Якимова Л. П. Ольфакторный мотив в произведениях Леонида Леонова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5.: Сюжеты и мотивы русской литературы. Новосибирск : НГУ, 2002. С. 214–227.

что по этому признаку выделяются и поэтические стили – А. Фета[1], К. Фофанова[2], М. Кузмина[3], А. Ахматовой[4], О. Мандельштама[5], С. Есенина[6]. Выявление парадигмы символов – носителей одорического признака по аналогии с уже существующими словарями поэтических образов является актуальной задачей современной филологии[7]. Задача эта важна не только для когнитивной лингвистики, в рамках которой она была поставлена, но и для филологии в целом, поскольку, как показало монументальное исследование А. А. Ханзен-Лёве, «систематическое описание и анализ кодов» русской поэзии рубежа XIX–XX вв. формирует представление о динамике художественной эпохи: «Чрезмерное расширение одной парадигматической подсистемы за счет другой, переоценка одной символики за счет альтернативной или, наоборот, вытеснение и недооценка целых комплексов создают неравномерность, дефицит или избыточность, которые не проходят бесследно и для прочих составных частей парадигматики»[8]. Судя по двум опубликованным томам работы ольфакторные мотивы занимают незначительное место в парадигматике русского символизма. На наш взгляд, это не отражает реального положения вещей, а свидетельствует о позиции исследователя, избирательности его подхода.

В рамках лингвистики был поднят вопрос о ***языковой недостаточности для обозначения спектра запахов***, которые

---

[1] Козубовская Г. П. Ольфакторный код в поэзии А. Фета: благовония // А. Фет и русская литература: XIX Фетовские чтения (Курск, 7–9 окт. 2004 г.). Курск : Курск. гос. ун-т, 2005. С. 26–37.
[2] Ермилова Е. В. Поэзия на рубеже двух эпох // Смена литературных стилей: на материале русской литературы XIX – XX веков. М. : Наука, 1974. С. 96–97.
[3] Бобилевич Гр. Ольфакторная эстетика Михаила Кузмина // Russian Literanure. 2008. № LX (IV/I). С. 1–19; Medaric M. Ароматы Рима. Заметки на полях «итальянского текста» Михаила Кузмина [Электронный ресурс] // Toronto Slavic Quartery. № 21. http://www.utoronto.ca/tsq/21/medaric21.shtml (дата обращения 8.04.2008).
[4] Козубовская Г. П. Русская литература: миф и мифопоэтика. Барнаул : БГПУ, 2006; Faryno J. Запах // Faryno J. Введение в литературоведение. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991. С. 330–339.
[5] Тарановский К. О поэзии и поэтике / сост. М. Л. Гаспаров. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 39, 46, 47 и др.; Кацис Л. Ф. «Се черно-желтый свет, се радость Иудеи!» (Иудейские источники и подтексты в творчестве Осипа Мандельштама) // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 170–173.
[6] Жаркова О.С. Лексика ощущения, восприятия и чувственного представления как средство номинации и предикации в поэмах С. Есенина: автореф. дисс. … канд филол. наук. М., 2005. 22 с.
[7] Харченко В. К. Сенсорная лингвистика // Держава та регіони. Сер Гуманітарні науки. 2008. № 4. С. 32–33.
[8] Ханзен-Лёве А.А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб. : Академический проект, 1999. С. 8.

воспринимает человек, и формах ее художественной «компенсации». Дело не только в том, что человек, различая тысячи оттенков запаха, называет их небольшим числом слов. По наблюдениям И. Г. Рузина, у определений запаха практически нет «эталонов»: «Все эталонные атрибуты запаха денотатны»[1]. Запахи не локализованы ни в каком «теле», «очень часто в роли объекта выступает локус»; «атрибуты запаха могут характеризовать и сам источник запаха». Поясняя это суждение, исследователь сопоставляет два типа высказываний: 1) «пахнет кофе» отсылает к источнику запаха; но 2) «лимонный цвет» обычно относится не к лимону, а к другому предмету[2]. Модус запаха не содержит «собственных градуальных атрибутов», определения «сильный», «слабый» являются метафорами[3]. Для характеристики запаха часто используются вкусовые определения, но на вкус атрибуты запаха практически не переносятся[4].

Как полагает Х. Риндисбахер, основываясь на выводах Дэна Спербера, в европейских языках запахи и обоняние не образуют собственного семантического поля. Именно поэтому номинация запахов предоставляет широкие возможности как для художественной практики, так и для читательских интерпретаций. Вербализуя обонятельные ощущения, писатель использует арсенал ***когнитивных метафор***, изучение которых входит в предмет неориторики: «То, что большинством людей оценивалось как недостаток этого способа чувственного восприятия, оказывается его огромным достоинством для литературы: бесконечный поиск образцов и аналогий для передачи обонятельных ощущений может превратиться в чрезвычайно многогранную, суггестивную и убедительную риторическую стратегию»[5]. Примером анализа таких стратегий является работа Риндисбахера, цитата из которой приведена выше: как показывает автор, в

[1] Рузин И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции. С. 85.
[2] Там же. С. 86.
[3] Там же. С. 93.
[4] Там же. С. 97.
[5] Риндисбахер Х. От запаха к слову: Моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» // Ароматы и запахи в культуре: в 2 кн. / сост. О. Б. Вайнштейн. М. : Новое литературное обозрение, 2003. Кн. 2. С. 594.

романе Патрика Зюскинда содержится «богатейший выбор аналогий и понятийных наложений для выражения обонятельных феноменов»[1]. Принципиально, что обонятельно-языковой опыт повествователя и читателя не полностью совпадают, предлагаемые в тексте аналогии, например музыкальные, архитектурные, парфюмерно-производственные метафоры запаха, «достаточно точны» и одновременно «достаточно свободны», оставляя «простор для воображения». Идеи Риндисбахера определили направление ряда отечественных исследований, выполненных на материале русской и европейской прозы XIX–XX вв., где предметом описания выступают риторические модели повествования, в основу которых положена когнитивная метафора[2]. Наряду с этим, сама ситуация восприятия, в том числе и обонятельного, может рассматриваться как одна из риторических моделей художественного высказывания[3].

По наблюдениям О. Н. Григорьевой, метафорические механизмы языка настолько значительны, что «семантические связи с сенсорной сферой обнаруживаются у любого произвольно взятого слова». Именно эта особенность языкового мышления дает человеку «власть» над миром, делает близкими и ощутимыми любые абстрактные понятия[4]. Но тот же языковой механизм позволяет использовать язык запаха в идеологических целях – в рекламе, газетно-публицистических текстах. Причем ольфакторные метафоры действуют сильнее других перцептивных образов, поскольку язык запаха изначально эмоционален, неинтеллектуален. Как пишет современный философ Я. В. Чеснов, «трансформируемое, изменчивое, окультуренное тело,

---

[1] Там же. С. 598.

[2] Зыховская Н. Л. Феномен репрезентации запаха в художественном тексте // Челябинский гуманитарий. Научный журнал Академии гуманитарных наук. Челябинское отделение. Челябинский филиал института экономики УрО РАН. 2008. № 6. С. 141–146; Ильюхина Т.Ю. «Запах счастья» у Чехова: опыт литературно-ольфакторного анализа // Нева. 2010. № 1. С. 204–207; Старостина Ю.А. Метафора как средство языковой реализации концепта «запах» (на материале романа Патрика Зюскинда «Парфюмер». История одного убийцы»): автореф. дисс. … канд. филол. наук. Волгоград, 2010.

[3] Исследованием таких моделей активно занимается когнитивная лингвистика. См.: Колесов И. Ю. Актуализация зрительного восприятия в языке: когнитивный аспект (на материале английского и русского языков): автореф. дисс. … доктора филол. наук. Барнаул, 2009.

[4] Григорьева О. Н. Цвет и запах власти. Лексика чувственного восприятия в публицистическом и художественном текстах. М. : Флинта : Наука, 2004. С. 7–8.

тем не менее, должно оставаться природным. Такую функцию выполняет восприятие запаха, тончайшей жизни природы на вершине ее духовности»[1].

Заметим, что пока еще мало изучены иные пути преодоления семантической недостаточности ольфакторной лексики в художественном тексте. К ним относится, например, актуализация звуковой или грамматической формы слова, позволяющая привнести дополнительный смысл в ольфакторный образ. Так, у Бориса Пастернака «чернила пахнут черносливом» в силу этимологического и звукового родства двух слов. Но, возможно, этот запах скрывает и ассоциации совершенно иного рода. Моралистический рассказ Л. Н. Толстого о черносливе мог вызвать в памяти слова Жозефа Жубера: «О стиле, пахнущем чернилами. То есть о стиле, свойственном лишь тому, кто берет в руку перо. Слова здесь кажутся порождением не столько ума, сколько чернильницы»[2].

Отчасти следствием «недостаточности словаря (западных языков) для передачи обонятельных ощущений»[3] стало явление ***языковой синестезии***, которой отмечены стили многих писателей. С языковой точки зрения, «в интермодальности (синестезии) атрибут одной перцепции метафорически употребляется применительно к другой»[4]. Рассматривая типы «синестетических детерминантов» запаха в русском языке (визуальный, аудиальный и др.), М. Гульчин устанавливает семантическую зависимость между типом детерминанты и качественным содержанием запаха, его сложностью, интенсивностью, гедонистической оценкой[5]. Однако заметно, насколько трудно осуществима такая дифференциация, если ее материалом служит художественный текст. Более того, с позиции лингвистического исследования невозможно распознать, что входит в область авторской

[1] Чеснов Я. В. Экзистенции: запах // Философия и культура. 2008. № 12. С. 127.
[2] Жубер Ж. Дневники / пер. О. Э. Гринберг // Эстетика раннего французского романтизма. М. : Искусство, 1982. С. 349.
[3] Риндисбахер Х. От запаха к слову. С. 586.
[4] Рузин И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции. С. 98.
[5] Гульчин М. Семантика синестетических детерминантов запаха в русской речи // Науковий вісник Херсонського державного університету. Сер. Лінгвістика. Сбірник наукових праць. Херсон: ХГУ, 2009. Вып. IX. С. 150.

интенции – сознательное следование образцу, искусственное воспроизведение синкретических форм или выражение недоверия к языку, подчиненному принципам рационализма и уже потому неадекватному представлению о многомерной структуре человека.

Итак, языковая кодификация ольфакторных восприятий является одним из существенных аспектов исследования языка запаха в художественном тексте. От выбора слова, актуальности его внешней и внутренней формы во многом зависит семантика ольфакторного образа или мотива. Нарративные стратегии, фигуры служат вполне достоверным критерием для интерпретации ольфакторного пространства литературного произведения.

2. В сферу филологии входит ***семиотика невербальной коммуникации***, рассматривающая ольфакцию как одну из семиотических систем. Среди важнейших проблем, которые стоят перед исследователями, Г. Крейдлин назвал «проблему невербальной концептуализации мира в ее соотношении с вербальной»[1], подчеркивая, что «вербальный и невербальный знаковые коды для лингвиста предстают хотя и отдельными, но во многих отношениях неразделимыми частями одной интерактивной системы»[2].

Семантика ольфакторной образности в художественном произведении существенно зависит от особенностей обоняния как канала информации. Изучением ***коммуникативной функции обоняния*** занимается целый комплекс наук: биология, психология, культурология, философия. В задачу нашей работы не входит анализ психологических исследований ольфакции. Назовем лишь наиболее значимые характеристики обоняния в системе невербального общения[3], необходимые для понимания языка запаха в литературном тексте. С точки зрения социальной психологии, запахи

[1] Крейдлин Г. Язык тела и кинесика // Тело в русской культуре. М. : Новое литературное обозрение, 2005. С. 27.
[2] Там же. С. 27.
[3] См.: Лабунская В. Е. Невербальное поведение (социально-перцептивный подход). Ростов: Ростовск. ун-т, 1986. 246 с.; Гулимова В. «Пять носов» человека и 2500-летняя история их изучения // Ароматы и запахи в культуре. С. 120–167; Рязанцев С. В. В мире запахов и звуков. М. : РОСАД, 1997. С. 189–388 и др.

относятся к сфере культуры, наделены всеми качествами знака (в запахе различается означающая, означаемая сторона и значимость), обладают преимущественно конвенциональной природой, направлены на авторепрезентацию индивида; с помощью запахов осуществляется межличностное общение. В культуре повседневности запахи выполняют регуляционную функцию, маркируют иерархические уровни социальных систем, отмечают границы между социальными группами, для использования запахов устанавливаются нормы и правила[1].

Представление о знаковой природе обоняния начало формироваться в науке второй половины XIX века. В исследованиях психологов-позитивистов, в частности В. Вундта, обонятельные реакции рассматриваются в качестве «эмоциональных элементов душевной жизни», как «симптомы удовольствия и неудовольствия»[2]. Существеннейшее влияние на понимание семиотической природы запахов в культуре оказали труды З. Фрейда, относившего обонятельные образы к симптомам, через которые проявляет себя бессознательное[3]. В начале XX века появились и первые работы по социологии обоняния (Г. Зиммель).

Значительную роль в исследовании языка запахов сыграли труды этнографов и этнологов второй половины XIX века, которые показали, что знаковая система запахов присутствует в культуре с глубокой древности. Историко-культурным контекстом обусловлена символическая глубина ольфакторной образности художественного текста. По словам С. М. Толстой, «в языке культуры вообще нет, так сказать, прилагательных, а есть только ярлыки, относящие объекты к определенному классу, причем (как и в языке) имеет значение только признак, послуживший основанием отбора и ставший ярлыком класса, а все остальные свойства и качества объекта становятся

---

[1] Бутовская М. Л. Язык тела: природа и культура (эволюционные и кросс-культурные основы невербальной коммуникации человека). М. : Научный мир, 2004. С. 41.
[2] Вундт В. Основы физиологической психологии / пер. под ред. А. А. Крогиуса, А. Ф. Лазурского, А. П. Нечаева. Вып. 2. [СПб. : Типография П. П. Сойкина, 1908]. С. 365.
[3] См. анализ психоаналитических теорий обоняния: Куперман В., Зислин И. Обоняние как инструмент визионера //Ароматы и запахи в культуре. Т. 1. С. 206–217.

несущественными»[1]. Корни языка запахов уходят в организацию архаических сообществ, где обонятельный код, наряду с другими сенсорными кодами, выполнял функцию разграничения «своего» – «чужого», служил инструментом решения логических противоречий, например соотношения смерти и бессмертия[2], то есть, как показал в ряде исследований Клод Леви-Строс, предназначался для регуляции человеческого поведения. По наблюдениям этнолога, язык запахов изоморфен другим видам невербального общения. В нем присутствует дуальная структура, которая позволяет осуществлять как процедуру различия, так и процедуру медиации (разделять и связывать, обеспечивать обмен): «…в одном случае необходимо не замечать сильного запаха, а во втором – обнаружить даже слабый запах»[3]. В данном отношении функции запахов как одной из важных составляющих культуры повседневности практически не изменились[4].

В архаических мифопоэтических структурах заложены основные параметры семантического пространства запахов: их преимущественно ценностная направленность (запахи выступают как носители бинарных ценностных оппозиций: свое – чужое, живое – мертвое, божественное – демоническое), представление о запахе как «душе» вещи и человека[5], о телесных органах как носителях особого духа – запаха – и путях проникновения духов в тело человека, равно как и путях для выхода души из

[1] Толстая С. М. Категория признака в символическом языке культуры (вместо предисловия) // Признаковое пространство культуры. М. : Индрик, 2002. С. 13.
[2] Леви-Строс К. Фуга пяти чувств // Леви-Строс К. Сырое и приготовленное / пер. З. А. Сокулер, К.З. Акопян. М.; СПб. : Университетская книга, 2000. С. 143–158.
[3] Там же. С. 156.
[4] Махлина С.Т. Семиотика культуры повседневности. СПб. : Алетейя, 2009. С. 14–20.
[5] «В глазах народа, который, подобно евреям, отождествляет жизненное начало с дыханием, простое вдыхание ароматического вещества может легко приобрести значение акта духовного свойства; вдохнуть в себя благоухание – значит укрепить свои жизненные силы, обогатить саму сущность своей души. С такой точки зрения всякий душистый предмет – флакон духов, ладан или цветок – сам по себе, естественно, становится центром, излучающим духовную энергию, и потому может служить подходящим местом, чтобы выдохнуть в него свою душу на тот или иной срок. Нам такое представление кажется очень натянутым, но оно может показаться вполне естественным народу и его лучшим выразителям – поэтам» (Фрезер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом завете / пер. с англ. М. : Политиздат, 1990. С. 343).

тела[1]. К архаическим обрядам жертвоприношения восходит параллелизм запаха и слова (во время жертвы запах служит вестью, посылаемой с земли на небо), связь между повышенной чувствительностью к запахам и визионерскими способностями человека. Использование ароматических веществ в ритуалах показывает, насколько устойчиво представление о сакральной природе благовоний[2]. Ольфакторный код является одним из языков, с помощью которых в традиционной культуре устанавливается избранничество человека[3]. Запах служит альтернативой вербальной коммуникации, особенно в ситуациях, когда ценность слова оказывается сомнительной. В частности, этим фактом определено применение языка запахов в культуре юродства[4]. В древности сформировались и те основные структурные модели, по которым разворачиваются сюжеты и мотивы, связанные с функционированием ольфакторной образности в современных художественных текстах На выявление этих структур направлен ***мифопоэтический анализ*** ольфакторной образности в литературе[5].

Роль и место запахов в истории европейской культуры активно исследуются с начала 1980-х гг. Русская наука обратилась к вопросу о национальной специфике ольфакторного пространства в 1990-е. Итогом исследований в этой области стали подборка материалов в журнале «Новое литературное обозрение» (2000) и двухтомник «Ароматы и запахи в культуре», изданный дважды – в 2003 и в 2010 гг. С позиции неоисторизма, искусство может служить материалом для реконструкции «исторической грамматики» (О. Вайнштейн) ароматов и запахов в культуре[6].

---

[1] Распространенные в различных культурах представления о том, что демоны попадают в человека через ноздри и через них же могут быть извлечены из него. См., например: Тайлор Э.Б. Миф и обряд в первобытной культуре / пер. с англ. Д. А. Коропчевского. Смоленск : Русич, 2000. С. 34–35.

[2] Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Советский музей. 1989. № 4. С. 65–69; Лесовиченко А., Ликан С. Вопросы христианской одорологии. Новосибирск : НГОНБ, 2003. 20 с.

[3] К. Леви-Строс говорит о зловонии героя в мифе как «инвертированном знаке его избранности» (Леви-Строс К. Путь масок / пер с фр. А.Б. Островского. М. : Республика, 2001. С. 60).

[4] Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л. : Наука, 1976. С. 129.

[5] Козубовская Г.П. Середина века: миф и мифопоэтика: монография. Барнаул : БГПУ, 2008.

[6] Кабакова Г.И. Запахи в традиционной культуре // Живая старина. 1997. № 1. С. 36–38; Захарьин Д. Ольфакторная коммуникация в контексте русской истории // Россия/Russia: Культурная практика в идеологической перспективе. Россия, XVIII – нач. XX вв. М.: ОГИ, 1999. Вып. 3 (11). С. 57–70; Ароматы и

Закономерности формирования и динамика ольфакторного кода русской культуры выявляются авторами двухтомника в исторической перспективе, посредством изучения ольфакторных предпочтений той или иной эпохи[1]. Но художественный текст берется здесь как источник наряду с другими текстами (научными, публицистическими, бытовыми и др.) для решения культурологической, а не литературоведческой задачи.

Исследования, которые ведутся в данном направлении, показали значимость ***дискурсивного подхода*** к истолкованию ольфакторных символов и мотивов литературного текста. Медицинский, естественно-научный, оккультный, мифологический, религиозный и др. дискурсы дают ключ для понимания художественного образа, позволяют перейти с уровня описательной поэтики к истолкованию и в то же время ставят для него необходимые рамки, то есть по существу решают проблему научных оснований филологической интерпретации как целого текста, так и его лейтмотивов[2]. Этот момент особенно важен при интерпретации семантики запаха, носящей, как говорилось, преимущественно конвенциональный характер.

Ключом к дешифровке обонятельного кода нередко выступает не только язык культуры, но и чужой литературный текст. Их скрещивание в романе Ф. М. Достоевского «Идиот», как показывает Вяч. Вс. Иванов, служит «одной из разгадок тайны, укрывающейся за именем Смердякова»[3]. На множественные ***интертекстуальные связи ольфакторных образов и***

запахи в культуре: в 2 т.; Костяев А.И. Ароматы и запахи в истории культуры: Знаки и символы. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 144 с.

[1] Rindisbacher H. The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature; Classen C. World of sense: Exploring the Senses in History & across Cultures. Routledge. 1993. 172 с.; Ароматы и запахи в культуре: в 2 т.

[2] Назовем лишь некоторые работы, где синтезированы философско-антропологический, культурологический и литературоведческий подходы к интерпретации ольфакторной образности художественного текста: Богданов К. А. «Тлетворный дух» в русской литературе XIX века: (анти)эстетика как мораль // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1. С. 134–167; Уракова А. Поэтика ощущений: проза По в контексте физиологического дискурса романтической эпохи // Труды «Русской антропологической школы». Вып. 6. М. : РГГУ, 2009. С. 414–429; Бобилевич Гр. Ольфакторная эстетика Михаила Кузмина // Russian Literanure. 2008. № LX (IV/I). С. 1–19 (система ольфакторных мотивов рассматривается в контексте культуры дендизма).

[3] Иванов Вяч. Вс. О композиционной роли фамилий героев у Достоевского // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М. : Языки русской культуры, 2000. Т. 2. С. 106–107.

мотивов в поэзии Ахматовой и Мандельштама не раз указывали исследователи их творчества. Интертекстуальность как принцип построения ольфакторного пространства внутренне родственна самой природе обонятельной образности и тому «дрейфу запахов» в культуре, о котором писал Ф. Ницше. На пересечении множества текстов в русской лирике складываются обонятельные лейтмотивы, формируется собственная топика, которые еще требуют самостоятельного изучения.

3. Выделяя комплекс ольфакторной лексики, исследователи моделируют «***одорический фрагмент» языковой картины мира***[1]. Ключевым понятием, объединяющим лингвистические и литературоведческие исследования образно-поэтического языка запаха в художественном тексте, становится картина, или модель мира, художественный мир. Что дает для понимания этой универсальной категории изучение языка запаха?

Во-первых, через ольфакторные предпочтения формируется представление о своеобразии национального мира. Приведем рассуждение Г. Д. Гачева о переводах произведений болгарских писателей на русский язык: «В сне реки еще одно качество болгарского мировосприятия останавливает наше внимание: чувствительность к *вкусу* и *запаху*. Река представлена словно гурман, дегустатор запаха и вкуса веществ (существ)… <…> в высшей степени знаменательная поправка переводчика на русский лад: замена вкуса на дыхание, почти дух – вполне в русском стиле отталкивания от телесности к одухотворенности»[2]. По словам исследователя, «выявление *порогов* национального эстетического восприятия очень много дает для изучения национальных образов мира»[3]. Показательными в данном

[1] Именно так формулируется цель исследования в ряде диссертаций, посвященных характеристике ольфакторного компонента языковой картины мира того или иного писателя: Одинцова М. В. Художественно-стилевая роль слов лексико-семантического поля «запах» в произведениях И.А. Бунина (аспекты номинации и предикации): автореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 2008. Жаркова О.С. Лексика ощущения, восприятия и чувственного представления как средство номинации и предикации в поэмах С. Есенина: автореф. дисс. … канд филол. наук. М., 2005.

[2] Гачев Г. А. Национальные образы мира. М. : Сов. писатель, 1988. С. 131–132.

[3] Там же. С. 135.

отношении являются работы, посвященные вопросам перевода ольфакторной лексики, о которых речь шла выше.

Во-вторых, через язык запаха устанавливается степень зависимости писателя от концептосферы национального языка или диалекта – социальной среды. Мерой оригинальности авторского восприятия, реализованного в идиолекте, для лингвиста служит фон литературного языка в целом, для литературоведа такой меры сегодня практически нет, поскольку типологии стилей, в основание которой была бы положена сенсорная образность, пока не создано.

В-третьих, как и любой из художественных приемов, язык запаха создает представление об уникальности языковой личности художника. Выдвижение на первый план «физиологических уровней контакта с миром» (Е. Фарыно) приводит к мысли, что лирический субъект связан с автором не только духовным, но психофизиологическим опытом, вербализованным в художественном строе литературного текста. Поэтому литературоведение, лингвистика, культурология все чаще обращаются к биографическим текстам, рассматривая их как ключ к прочтению текста художественного[1]. В отличие от традиционного «биографического метода», такой подход нацелен на выявление «психофизиологического комплекса», связывающего текст и его автора[2]. «Онтологическая поэтика» рассматривает художественный текст как другое «я» писателя, способ его словесного бытия, вбирающего в себя не только духовный, но и душевно-телесный субстрат личности. «Главное, что меня интересовало, – пишет Л. В. Карасев, – это выяснение того, как телесное, то есть живое, органическое, становится “телесным” и “живым” в тексте. <…> …меня интересовал *модус перехода* телесности авторской в

[1] Манкевич И. А. Ароматы и запахи в жизни А. С. Пушкина // Человек. 2009. № 6. С. 1347–149. Манкевич И. А. Ароматы и запахи в жизни А. П. Чехова: мифопоэтика ольфакторных сюжетов в зеркале эпистолярной и мемуарной чеховианы // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина: Научный журнал. Сер. Филология. 2008. № 1 (9). С. 100–110.

[2] «…Можно говорить о наличии глубинной и дальнодействующей зависимости между “психофизиологической” конструкцией творца и поэтикой текста, реализующей эту зависимость и тем самым о ней дополнительно свидетельствующей» (Топоров В.Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : Прогресс-Культура, 1995. С. 428).

телесность повествовательную»[1]. Отсюда показательное для «онтологической поэтики» внимание к психофизиологическим реакциям героев произведения и исследование проекций тела (видения, слышания и т.д.) в стиле повествования.

И литературоведческая, и лингвистическая поэтика направлена на установление ***художественной функции*** ольфакторных мотивов и образов. Чаще всего она определяется как характерологическая. Обонятельные реакции создают представление о внутреннем мире персонажа[2] и о личности повествователя[3]. Запах может выполнять и сюжетообразующую функцию, если входит, например, в комплекс воспоминаний героя[4]. Для русской классической литературы (в творчестве И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого) запах важен для описания места действия или характеров, социальных различий героев, для воссоздания места и времени действия, характеристики «атмосферы», например атмосферы продажного города у Достоевского[5]. Со сферой запахов связаны такие тематические комплексы, как смерть, болезнь, вера[6], то есть наиболее универсальные вопросы человеческого существования.

При этом есть существенная разница между лингвистическим и литературоведческим пониманием категории художественного мира. Литературоведческий анализ подчиняется принципу художественной

---

[1] Карасев Л.В. Вещество литературы. С. 13.

[2] Куликова Н.А. Одорический код в речи персонажей рассказов А.П. Чехова // Университетская филология – образованию: регулятивная природа коммуникации: Материалы Второй международной научно-практической конференции «Коммуникативистика в современном мире: регулятивная природа коммуникации». Барнаул, 2009. С. 54–57; Бабкина В. В. Динамика взаимодействия сознаний повествователя и персонажа в «футлярной серии» Чехова: ольфакторный код // Культура и текст: Миф и мифопоэтика: сб. науч. трудов. СПб.; Барнаул, 2004. С. 172–177.

[3] Захаров Е. В. Малая проза Даниила Хармса: авторские стратегии и параметры изображенного мира: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. С. 21–22; Мещерякова О.А. Когнитивный признак в аспекте языковой личности И.А. Бунина // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Русская филология. 2010. № 1. С. 19–23.

[4] См.: Одинцова М. Н. Художественно-стилевая роль слов лексико-семантического поля «запах» в произведениях И. Бунина (аспекты номинации и предикации): автореф. дисс. … канд. филолог. наук. М., 2008. С. 25–26.

[5] Rindisbacher H. The Smell of Books. P. 116.

[6] Именно вокруг этих тем, как показал Х. Риндисбахер, концентрируются ольфакторные мотивы в произведениях Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, подчеркивая жизненную, экзистенциальную значимость запаха (Rindisbacher H. The Smell of Books. P. 138).

целостности произведения, и запахи рассматриваются как один из компонентов этой целостности – художественная деталь, которая активно участвует в построении пейзажа, интерьера или портрета, но служит для выражения неартикулированного смысла произведения. Изображенные с помощью слова, ольфакторные образы предназначаются для выражения иных, «непространственных представлений»: «Основная особенность поэтического языка как особой языковой функции как раз в том и заключается, что это “более широкое” или “более далекое” содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом, формой здесь служит содержание. Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения»[1]. Развивая эту мысль, С. Н. Бройтман подчеркивает: «Именно авторская интенция есть то новое содержание, которое не имеет собственного выражения, а разыгрывает речь героя как художественную форму»[2]. Язык запахов вместе с относительно явной семантикой ольфакторного образа относится к сфере восприятия героя и служит метафорической формой авторской интенции, которой является уже не ощущение, а оформленная мысль.

Усиление роли запахов в художественной литературе свидетельствует о все возрастающей значимости выразительного начала стиля. По словам Н.К. Гея, исследовавшего сочетание изобразительного и выразительного аспектов стиля Л.Н. Толстого, первый «тяготеет к объективности», во втором «представительствует субъект»[3]: «Выражение по самой своей природе полно неожиданного, необъяснимого, алогичного и даже как будто иррационального, оно вступает в противоречие с “обычной” логикой и

[1] Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М. : Высш. шк., 1991. С. 28.
[2] Теория литературы: в 2 т. / Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. М. : Академия, 2004. Т. 1. С. 355.
[3] Гей Н.К. Сопряжение пластичности и аналитичности // Теория литературных стилей : Типология стилевого развития XIX века. М. : Наука, 1977. С. 128.

требует тем не менее своего “объяснения”»[1]. В прозе такое движение сказалось в развитии внутренней речи, в поэзии привело к изменению всей системы пластики. Аффективный по природе язык запахов оказывается одним из самых активных компонентов стиля и противопоставляется «рациональному» языку визуальной образности.

Содержание ольфакторной образности в поэтическом произведении индивидуально, личностно, как индивидуальны и эмоциональные оценки того или иного запаха. Более того, для художника рубежа XIX–XX вв. ощущение и вызванный им сенсуальный образ принципиально единичны, так что запах одного и того же предмета качественно различается в разные моменты восприятия, в разных текстах. Так, «аромат лилеи» в лирике И. Анненского то «тяжел», то «нежен», его лилии льют «небывалый», «благовонный» напиток и дышат «отравой аромата», вызывают мысль о высотах поэзии и об эротическом соблазне, по признаку «тяжести» аромат лилии сближается с запахом гелиотропа и почти физическим впечатлением, которое производит литературный стиль М. Барреса – художника, сосредоточенного на малейших метаморфозах собственного «я».

Ассоциации, связанные с запахами, основаны на механизмах индивидуальной памяти, в первую очередь памяти аффективной. Поэтому у К. Бальмонта запах груздей может обозначать запах Родины. У А. Ахматовой «запах сена» однороден чувству «тоски». Причем если в тексте не комментируется содержание ассоциаций, то адекватно определить их значение невозможно – читатель понимает запах на основании собственных воспоминаний. Данный эффект ольфакторной образности широко используется в современной поэзии, служит доказательством разрушения коммуникативной функции художественного текста.

Опосредованный языком чувственный опыт в литературном тексте предназначен для выражения нечувственных представлений и понятий. С

[1] Там же. С. 178.

этой способностью связана ***эстетическая функция*** перцептивной образности художественного текста. Ее анализу посвящен ряд лингвистических и литературоведческих исследований. Зададимся вопросом – что же, собственно, подразумевает здесь «эстетическая функция»? По мнению Д. М. Поцепня, «в иерархии типов художественного значения слова эстетическое значение выступает как высшее проявление художественных свойств слова – художественного обобщения, формирующего значимое понятие-образ»[1]. В словаре языка А. М. Горького «эстетическая активность» слова *запах*, как говорит Д. М. Поцепня, обусловлена тем, что оно входит в состав наиболее значимых для писателя идеологем – «скука», «счастье»[2]. На установление таких идеологем / сквозных и наиболее существенных для писателя тематических комплексов / мифологем направлены работы, посвященные семантике отдельных обонятельных лейтмотивов[3]. Перцептивная метафора в художественном стиле, как подчеркивает О. Н. Григорьева, дает возможность преодолеть «автоматизм речи»: «Для художественного произведения важно сообщить не какую-то информацию об окружающем мире, а заново показать нам этот мир»[4].

4. Функциональный подход к истолкованию мира запахов в литературном тексте начал складываться в 1920-е гг. под влиянием идей формальной школы. Первым исследованием, где рассматриваются вопросы поэтики запаха через функции одорической детали, стала работа А. И. Белецкого 1923 г. «В мастерской художника слова». Уже в этом пионерском исследовании на первый план была выдвинута ***история обонятельной образности***. Автор оценивал запахи русской литературы второй половины XIX – начала XX вв. в контексте европейской традиции и

[1] Поцепня Д. М. Образ мира в слове писателя. СПб. : СПбГУ, 1997. С. 177. Ср. недавнюю работу Т. Ильюхиной, посвященную А. П. Чехову, «Запах счастья», где уже в рамках литературоведческого подхода реализуется то же представление об эстетической природе ольфакторной образности.
[2] Там же. С. 177–178.
[3] Дооге Б., Некрасова Л. «Понять тайну волос»: Запахи в художественном мире А. П. Платонова // Russian Literature. 2007. LXII/2. С. 125–154.
[4] Григорьева О. Н. Цвет и запах власти. Лексика чувственного восприятия в публицистическом и художественном текстах. М., 2004. С. 7–8.

приводил к выводу: «…Роль обонятельных образов в поэзии вырастала у нас на глазах»[1]. Речь шла, естественно, о литературе конца XIX – начала XX века, преимущественно – о поэзии. Для Белецкого обонятельная образность – это один из «приемов изобразительности», понимание которого диктуется историко-литературным контекстом. Развитие «приема» исследователь поставил в зависимость от изменения субъектной структуры лирики: «Запах действует, как музыка: он обращается к подсознательному, вызывает в нашем воображении мечты и воспоминания вопреки желаниям нашего рассудочного “я”, обладает необыкновенной силой внушения»[2]. Мысль Белецкого перекликается с выводами современных исследователей. По словам Е. Фарыно, возрастание значимости ольфакторной образности в поэзии XX века связано с изменением артикулирующего субъекта лирики[3].

Проблема историчности образно-поэтического языка запаха, его исторической динамики так или иначе возникает в работах последних лет. В первую очередь на ее решение направлены усилия историков культуры: второй том «Ароматов и запахов…» представляет ольфакторное пространство русской культуры как динамическую систему. «Исторические смыслы запахов очень подвижны, – пишет О. Вайнштейн. – Фактически перед гуманитариями – историками, литературоведами, культурологами – открывается новая дисциплина: назовем ее “историческая ароматика” или “грамматика ароматов”»[4]. В книгу включены зарубежные и отечественные исследования «истории запахов как особой части культуры», материалом для которых служат литературные тексты.

Как видим, в круг наиболее актуальных вопросов входит проблема понимания языка запаха. Для адекватного толкования семантики ольфакторного образа в литературном тексте необходимо по меньшей мере

[1] Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М. : Высш. шк., 1989. С. 91.
[2] Там же. С. 92.
[3] Faryno J. Введение в литературоведение. Варшава : Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991. С. 339.
[4] Вайнштейн О. Б. Грамматика ароматов // Ароматы и запахи в культуре. Т. 1. С. 7–8.

совпадение эталона ощущения[1] у автора и читателя: например, оба должны одинаково реагировать на определение «хвойный» или «цитрусовый» запах. Однако в культуре корпус эталонов запаха зависит от многих причин, в первую очередь – от национальных и социальных стереотипов. Помимо этого, эталоны обоняния ***исторически изменчивы***, а изобретение искусственных запахов в середине XIX в. размыло связь между языковым знаком запаха и его референтом: «Референтами <…>, к примеру, группы “цитрусовых запахов” оказываются столь разнородные и не связанные между собой предметы, как лимоны, жидкость для мытья посуды, выпечка, духи и т.д.»[2].

Несколько иной взгляд на проблему представлен в монографическом исследовании М. Ю. Михеева, посвященном языку Андрея Платонова. Раздел о запахах в художественном мире писателя автор начинает с вопроса, почему язык ольфакции оказался наиболее адекватной формой сообщения между персонажами платоновской прозы, между человеком и природой, вещью: «В условиях недоверия к мысли и как бы намеренного отказа от второй сигнальной системы роль <…> полноценных знаков коммуникации начинают исполнять запахи»[3]. Тем самым на первый план выступает вновь проблема ***историчности языка запахов*** в литературе, но уже в ином аспекте. Как и в работе А. И. Белецкого, здесь ставится вопрос об эстетических мотивировках обращения художника к языку запахов, и эти мотивировки следует искать не только в общекультурных, но и в собственно эстетических предпочтениях эпохи.

---

[1] Термин «эталон ощущения» как критерий для различения языкового содержания восприятий обосновал И.Г. Рузин: см. Рузин И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке. С. 79–98.

[2] Риндисбахер Х. От запаха к слову: Моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» / перевод с англ. Я. Токаревой //Ароматы и запахи в культуре: в 2 кн. Кн. 2. С. 587. См. также: Рузин И.Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке. С. 80; Григорьева О.Н. Цвет и запах власти. Лексика чувственного восприятия в публицистическом и художественном текстах. С. 20, 22.

[3] Михеев М.Ю. В мир Платонова – через его язык. Предположения, факты, истолкования, загадки. М. : МГУ, 2002. Гл. 2 [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/PLATONOW/miheev_platonow.txt (дата обращения 18.03.2009).

Наименее разработанной проблемой сегодня является именно поэтика ольфакторного пространства русской литературы, причем поэтика в ее историческом движении, в процессе непрерывных изменений литературного стиля. В особенности это положение касается лирики XX века, где язык ольфакции подвергся радикальным метаморфозам. Различия в восприятии запахов и в отношении к обонянию, в способе репрезентации ольфакторных восприятий могут стать тем дифференцирующим критерием, который необходим для понимания и интерпретации одного из самых «темных» языков русской поэзии. В свою очередь обонятельная образность служит ярким показателем перехода от классического к неклассическому типу художественности.

1.2 Формирование ольфакторной топики в русской поэзии

В истории ольфакторной образности русской поэзии прослеживаются две взаимодополнительные тенденции. Во-первых, происходит постепенное горизонтальное расширение художественного пространства ольфакции: обонятельная образность становится более конкретной и, следовательно, значительно более многочисленной за счет включения в поэтический мир новых объектов с отмеченным признаком запаха. Эта тенденция коррелирует с изменением предметно-вещного пространства лирики в целом. Поэзия, в исторической динамике тяготеющая к индукции[1], вовлекает в орбиту своего языка все новые пласты феноменальной реальности – как реальности явлений, так и реальности их восприятия. Данный процесс особенно ощутим в XX веке, когда «– в отношении вещей – все в поэзии переменилось»: «Фильтры внезапно лопнули, и вещественность цивилизованного мира хлынула в лирику. Лирика встала перед проблемой освоения вещи не периферией своих средств, а самым своим существом, ядром своей впечатлительности и выразительности. О том, что это так <…>,

[1] Гинзбург Л. Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 87–113.

свидетельствуют все направления новой поэзии, начиная даже с символизма»[1].

Но одновременно действует закономерность иного рода, отмеченная А. П. Чудаковым, закономерность циклической смены двух типов художественного мышления – «формоориентированного» и «сущностного», причем оба могут сосуществовать в рамках одной литературной эпохи, контрастируя друг с другом и, соответственно, испытывая взаимовлияния. Основой для их различения служит не столько «отбор» предметов, сколько характер «видения», включающего «самые разнообразные эмоционально-смысловые» моменты, «связанные с осознанием и пониманием мира»[2]. По отношению «к самому предмету как таковому в его конкретности, т. е. составе, объеме, цвете, фактуре и т. п.»[3], различаются как литературные направления, так и индивидуальные поэтические системы. Художественное видение исторично: «В процессе овнешвления писатель говорит на вещном “языке” эпохи, использует ее предметные формы»[4]. И, хотя по родовым свойствам лирика относится к «сущностному» типу художественного мышления, она испытывает влияние времени и тем самым обнаруживает тяготение к тому или иному полюсу видения вещи и ее признаков. Это движение нельзя назвать поступательным – «от сентиментально-романтической апредметности начала XIX в. к твердой вещности акмеизма начала XX в.»[5] Ощущаемое как признак «новизны»[6], усиление «предметности» и «качественности» художественного мира выступает на первый план в те литературные периоды, когда задача обновления языка поэзии становится особенно актуальной.

---

[1] Роднянская И. Б. Лирический образ вещи в поэзии нашего века // Роднянская И. Б. Художник в поисках истины. М. : Современник, 1989. С. 324.
[2] Чудаков А.П. Предметный мир литературы: (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М. : Наука, 1986. С. 272.
[3] Там же. С. 274.
[4] Там же. С. 275.
[5] Там же. С. 281.
[6] Там же. С. 281.

Исходя из сказанного можно установить два наиболее общих критерия, которые позволяли бы судить о существенном изменении ольфакторного литературного пространства. Ими могут выступать как количественное увеличение обонятельных образов и мотивов в творчестве поэтов определенной эпохи, так и категориальное содержание обонятельной образности, принципы ее смыслового наполнения.

***

Ольфакторная образность присутствует в художественном мире русской лирики с самого начала ее истории. В стихотворениях поэтов-виршевиков мы найдем довольно многочисленный слой эпитетов, сравнений и метафор, содержащих признак запаха, и относительно разветвленную систему их смыслового применения. Образная система виршевой поэзии складывалась под влиянием русской средневековой литературы, где, по наблюдениям Д. С. Лихачева, одорические тропы по крайней мере количественно не уступают другим видам сенсорной образности: В древнерусской литературе «гораздо больше, чем в литературе нового времени, сравнений, подчеркивающих осязательное сходство, сходство вкусовое, обонятельное, связанных с ощущением материала, с чувством мускульного напряжения. <…> Но и эти сравнения, основанные на ощущениях вкуса, обоняния и пр., не так уж обычны…»[1]. Развивая сопоставление средневековой литературы с литературой нового времени, Д. С. Лихачев отмечает: «Сравнения нового времени основываются на многообразных впечатлениях от объектов, привлекают внимание к характерным деталям и второстепенным признакам, как бы извлекая их на поверхность и доставляя читателю “радость узнавания” и радость непосредственной наглядности.

[1] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Т. 1. С. 454–455.

Обычные, “средние” сравнения в древнерусской литературе иного типа: они касаются внутренней сущности сравниваемых объектов по преимуществу.

В “Похвальном слове” Сергию Радонежскому дается в одном случае сразу тридцать четыре сравнения Сергия Радонежского»[1]. Среди них – «кадило благоуханное», «ароматы благоухания», «миро излиянное», «сад благоцветущ».

Древнерусский писатель, по словам Д. С. Лихачева, «сравнивает “сущности” и поэтому считает возможным придать “духовный” эпитет материальному объекту, и наоборот»[2]. Исследователь противопоставляет два типа сходства – «внутреннее» и «внешнее»: «Достижение последнего – это достижение наглядности. Достижение первого – это раскрытие значения объекта, его роли, функции в окружающем мире и его “духовного” смысла.

Изображению функции объекта, его роли древнерусский писатель придает гораздо большее значение, чем наглядности»[3]. Попытки вернуться к этому сущностному языку, которые предприняли русские символисты, как мы увидим, сделали их объектом насмешки. Но сами опыты убеждают в ценности образов, направленных на выявление «внутреннего смысла сравниваемого объекта»[4].

Функционально-тематическая сфера тропов, основанных на обонянии, в ранней русской поэзии исчерпывается несколькими бытийными вопросами, в центре которых находится проблема соотношения телесного и духовного начал в человеке. Библейское уподобление тела сосуду порождает два противоположных варианта: нейтральный, когда нечистый дух оскверняет тело, входя в него через уши, рот или нос, и изначально оценочный, когда нечистый («зловонный») сосуд тела сам оскверняет всякое входящее в него слово, а также слово, которое исходит из такого сосуда. Представление о

[1] Там же. С. 455.
[2] Там же. С. 455–456.
[3] Там же. С. 456.
[4] Там же. С. 459.

нераздельности души и тела, специфической телесности души, в отличие от бестелесного духа, лежит в основе метафорического отождествления с сосудом не только тела, но и души, в этом случае на душевные характеристики распространяются физиологические отправления тела[1]. Так, в «Написании о лютом враге Мартине…» (Лютере) Иван Шевелев-Наседка говорит:

Ныне, рещи, во дне адове связан сидит.

Паче же рещи, яко зловонный сосуд мутныя воды налит.

Тако же естественную нужду уставил, иже несть мощно человеку пити,

Токмо достоит ю в скверныя места пролити[2].

Зловонному сосуду уподоблена душа еретика, оскверненная дьявольским смрадным словом. Источником для такого уподобления служит библейский мотив происхождения души от Божественного дыхания[3], инвертированной формой которого является мотив зловонного дыхания сатаны. Противоположная трактовка мотива представлена в другом стихотворении того же поэта «О римских и латинских папежах…», где с помощью одорической формулы характеризуется не душа или тело, а собственно слово, учение, и тело представлено через орган обоняния-дыхания:

А поганых и нечестивых всех вер отрицаемся.

По том же окаянном и проклятом папе Фармосе,

Иже сатанин фимиам носил во своем носе[4].

Благоухание или смрад являются сущностными свойствами духа, указывая на противопоставление божественного и диаволического слова[1].

---

[1] Ср.: «Иногда свое изображение внешности человека писатель превращает в своего рода “идеограмму”. Даниил Заточник молит в своем “Молении” князя “явить ему зрак свой” и описывает его внешность: ланиты князя, как сосуд с ароматом (не сосуды, а только один сосуд!), гортань – как ‘крин” (сосуд, горшок), весь вид подобен ливану избранному (то есть тимьяну; князь сравнивается с благоуханием)» (Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 457).

[2] Виршевая поэзия (первая половина XVII века). М. : Сов. Россия, 1989. С. 64–65.

[3] О семантике мотива души-дыхания в христианской традиции см.: Лоргус А. Православная антропология. Курс лекций. Вып. 1. М. : Граф-Пресс, 2003. Ч. 2. Гл. 5. [Электронный ресурс]. URL: http://azbyka.ru/hristianstvo/chelovek/lorgus_pravoslavnaya_antropologiya_01-all.shtml (дата обращения 1.10.2010).

[4] Виршевая поэзия. С. 68.

Слово не только слышится, «аер словес», воздух, наполненный «словесами», вдыхается подобно тому, как пища попадает в горло или запах проникает в ноздри: «Зрим и слышим входящую в гортань нашу сладость, // И от того нам бывает чювственная радость»[2]. Функции частей тела соответствуют душевным процессам, психосоматика имеет аналогии в сфере духовной жизни человека. Так, аналогом души и ее вместилищем оказываются ноздри, нос или – в логике антиномий – анус, источник смрадного и нечистого воздуха.

Использование ольфакторных тропов в многочисленных текстах XVII в. о «человеческом естестве» опирается на библейско-византийскую традицию[3], для которой характерна «чуткость к сокровенной жизни человеческого “нутра”»[4]. Внимание к внутренним ощущениям, по мысли С. С. Аверинцева, продиктовано библейской концепцией тела: «…это тело не созерцаемо извне, но восчувствовано извнутри, и его образ слагается не из впечатлений глаза, а из вибраций человеческого “нутра”»[5]. Дыхание и связанное с ним обоняние относятся к таким внутренним, чревным ощущениям. Поэтому, как пишет А. Ф. Лосев, «исихасты <…> воспринимают своего Бога дыханием и сердцем; они “сводят ум” в грудь и сердце»[6]. Развивая эту мысль, С. С. Аверинцев подчеркивает, что дыхание относится к важнейшим символам «библейского представления о человеке»[7].

Сохраняя память о религиозной традиции, ольфакторная образность в русской поэзии XVII в., тем не менее, существенно формализуется, выполняет преимущественно морально-дидактические функции, ее

---

[1] «Традиционность сравнений, аналогий, эпитетов, метафор и т.д. имеет и еще одно основание: традиционность их зависит от традиционности тех богословских представлений, которые лежат в их основе. Художественные тропы стремятся не к облегчению конкретно-ощутимого восприятия читателем описываемого, а к указанию на внутреннюю, религиозную сущность явлений, сущность, уже раскрытую богословием, а в литературе лишь вновь и вновь напоминаемую» (Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 374–375).

[2] Виршевая поэзия. С. 46.

[3] См.: Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л. : АН СССР, 1947. С. 55–57.

[4] Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 65.

[5] Там же. С. 64.

[6] Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930. Т. 1. С. 855. Цит. по: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 65.

[7] Там же. С. 65.

применение продиктовано стремлением к украшению мысли риторической формулой. В рамках фигур параллелизма и развернутого сравнения запах характеризует мудрость, силу философского слова:

Ароматныя воды сладостне обонянии обоневают,

Любомудрых же словеса не мнее того слухи наслаждают <…>

Юхает сладостне кедровыя древеса во обонянии,

Соудивляют же мудрых словеса в наказании[1].

Благородство рождения и щедрость:

Юхают и цветят крины селныя в полях,

царское ж твое имя славно во всех ордах. <…>

Юхания благовонна сладце обоневают,

и ваши царские руце всех нас обогащевают[2].

Смертные грехи и слабости:

Не такоже и земля еси и пепел?

И почто таковою безумною гордостию своею усвирепел?

Не такоже ли кал еси и смрад?

Почто оскверняеши душевный свой виноград?[3]

Как видим, в составе сравнения и параллелизма одорические признаки закреплены за небольшим числом предметных образов. К ним относятся цветы и деревья, которые служат символами божественных сущностей: лилия (крин), роза, кипарис – символы Христа и Богородицы, а также известные по библейским текстам благовония – елей, миро, ладан. Перенесенный на характеристику обычного человека, такой образ определяет адресата стихотворения с религиозно-этической стороны:

Кипарис древо благоуханно,

Но обаче и ваше благородие богом избранно,

Яко бы некия цветы от простыя травы,

[1] Виршевая поэзия. С. 162.
[2] Там же. С. 203.
[3] Там же. С. 36.

Зане нозе всегда менши суть главы…[1]

В дидактической поэзии обонятельная образность служит для противопоставления мнимого земного благополучия грешника и его истинного страдания после смерти. Благовония, умащающие тело, исчезают вместе с ним, и обнажается тело душевное, истинная суть которого характеризуется зловонным, смрадным запахом:

Днесь благоуханием мажущеся,

А утре тамо плачющеся;

Прийти ко издохшему милосердием понуждаюся,

Но тлением его и червми оставляюся[2].

Итак, самыми распространенными способами введения ольфакторного образа в поэтический текст являются сравнение и параллелизм, позволяющие сохранить изначальный библейский контекст предметного символа и тем самым подчеркнуть «идеологическую», а не чувственную сторону запаха. Но изобразительный план сравнения может быть настолько развернутым, что физическая, чувственная сторона приобретает относительно самостоятельное значение, как это происходит, например, в стихотворениях справщика Савватия, где ольфакторная образность занимает значительное место. В его виршах благоухают цветы, благовония дарят наслаждение, воздух наполняется сладостью цветущего мира. Дидактический смысл образов охватывает такие моральные понятия, как дружба, добрые дела и особенно – мудрость, просвещенный ум:

Юхание благовонно сладостно входит во обонянное чувство,

Любление же дружие подает многое доброразумство[3].

Восток сияет многими благоуханьми,

А друг верен словет добрый своими деяньми[4].

Юхают убо в полях и наслаждают благово князя цветы,

[1] Там же. С. 153.
[2] Там же. С. 326.
[3] Там же. С. 188.
[4] Там же. С. 188.

Како же наудивляются мудрых мужей советы[1].

Ранняя виршевая поэзия не выработала собственных оригинальных формул для передачи обонятельных ощущений. Но она установила некую первоначальную зависимость между темой стихотворения и способом поэтического оформления темы. Тропы, ориентированные на сферу обоняния, закрепились в контексте небольшого числа поэтических тем: темы смерти, разлучения души и тела, восхваления мудрости и благочестия либо осуждения греха, оценки слова как слова истинного или ложного. В виршевой поэзии наметился круг устойчивых смысловых и оценочных (экспрессивных) ассоциаций, вызываемых языком запахов.

В «новом», барочном стиле Симеона Полоцкого запахи выполняют ту же функцию «гиероглифов» истины[2]: «Значение “гиероглифика”, подлежащего дешифровке, нередко под пером Симеона приобретала не только вещь в целом, но и все ее свойства, ее качества, взятые в отдельности»[3]. Но заметно изменяется изобразительный план, художественная структура обонятельной образности. Образы накладываются один на другой, повторяются предметные, признаковые, акциональные символы, что усиливает экспрессивность текста, выделяет особое качество изображенного лица. Источником такого построения служит церковный канон чинопочитания, порой почти дословно перенесенный в поэтический текст:

Радуйся, которая радость принесла
И приятного благоухания яблоко миру показала,
Радуйся, которая прекрасный породила
Запах царя вечного, когда в себе его произвела. <…>
Радуйся, сладкая лилия благоухающая,
Верных жилище благоуханием радующая.

[1] Там же. С. 197.
[2] Еремин И.П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л. : АН СССР, 1948. Т. 6. С. 130.
[3] Там же. С. 132.

Ты – кадило, пахнущее приятными благовониями,

Превосходное благовонное масло драгоценное[1].

Традиционная символика в этом переложении «Акафиста Пресвятой Деве…» 1648 г. воплощает идею чистоты и непорочности[2]. Здесь символически зашифрована идея Рождества, отождествления Богородицы и запечатленного вертограда, источающего благоухание Святого Духа («запах царя вечного»).

В панегирической поэзии используется та же ольфакторная символика, что и в переложениях текстов христианского богослужения. Но одорическое определение может напрямую относиться к абстрактному моральному понятию – добродетели или греху, как в плаче («френе») на смерть царицы Марии Ильиничны (М. И. Милославской):

Аще вся цветом лет есть равнати,

аз крином белым хощу ю назвати.

За воню благих дел, за сердце чисто,

им же бе Богу яко нам крин исто.

Лепо и щипком нареку багряным,

в добрую воню царю воспитаным.

Сей цвет предрагий уже посечеся…[3].

Сакральная символика запаха применяется с дидактической целью, сочетания «добрая воня» или просто слово «воня» (запах) обозначают славу человека светского, его добронравие, добродетельность. Более того, в одном из стихотворений цикла «Красота» естественный запах противопоставляется «воне» (славе), которая заслуживается людьми, а не даруется Богом:

Благо воня в кринех от Бога бывает,

а царь чужду себе во сладость общает[1].

---

[1] Полоцкий С. Вирши. Минск : Маст. літ., 1990. С. 146.

[2] «Византийские церковные поэты ввели в свой стиль однообразно повторяющиеся уподобления богородицы или святого, процветающего “яко шипок” или “яко крин благоуханен”, но не развили дальше, как на Западе, этого уподобления» (Адрианова-Перетц В.П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. С. 59).

[3] Полоцкий С. Вирши. С. 318.

Русская поэзия барокко, ориентированная не только на художественную, но и на научную традицию, создает поэтический аналог антропологии, в системе которой художественно осмысляется и обонятельное ощущение. Связь перцептивных образов Полоцкого с религиозно-мистическими и научными идеями его времени, с традициями схоластики исследована Л. У. Звонаревой: «Считая ощущения, воспринимаемые органами чувств, началом сознания, Симеон Полоцкий часто и подробно в виршах и проповедях останавливался на описании органов чувств и их функций»[2]. Одно из стихотворений «Поэтической арифмологии» Полоцкого посвящено пяти чувствам, среди которых находится и обоняние:

Гляди, как любит обоняние цветочки,

На собаках едет, уж нюхом всяческий обман чует[3].

Изобразительный ряд этой эмблемы представлен предметными символами (цветы обладают приятным запахом) и акциональными символами (собаки имеют тонкий нюх). Расшифровка пластических образов дается в заключении стихотворения, где говорится о назначении обоняния – распознавать истину и ложь, различать подлинное достоинство и его видимость. Так врач в стихотворении «Лекарство на гжэхы» причину физического недуга находит в недуге душевном:

Терпениа зе листвие восприми

И расплоди плод чыстоты со всими

Добродзителей превонными цветы[4].

В языке запахов русской поэзии произошел первый перелом. Этот язык был освоен поэтами XVII в. опосредованно, через древнерусскую литературу, где одорические образы складывались на основе библейской

---

[1] Там же. С. 369.

[2] Звонарева Л.У. Энциклопедизм Симеона Полоцкого как общественная позиция: новый подход к взаимоотношениям науки и искусства // Философский век: Альманах. Вып. 8. Иван Иванович Шувалов (1727–1797). Просвещенная личность в российской истории. СПб. : Санкт-Петербургский Центр истории идей, 1998. С. 290.

[3] Полоцкий С. Вирши. С. 118.

[4] Там же. С. 85.

символики и практически не выходили за границы религиозно-дидактической сферы. Но уже в поэзии барокко обоняние стало предметом остроумной игры. «У Полоцкого, стихи которого считаются началом первого стилистического направления русской поэзии, обладавшего внутренним единством, мы впервые сталкиваемся с поэтическим аналогом концепции остроумия»[1], – пишет Р. Лахманн. Наряду с монологической религиозной традицией мотивы благоуханий теперь могли иметь источником и сугубо поэтическую фразеологию, и, как видим, философские рассуждения, что привело в первую очередь к расширению ольфакторного пространства, но не к его индивидуализации. Структура барочного пространства запахов, основанная на «мысленном сочетании несовместимого», «мысленном сближении отдаленных друг от друга сфер»[2], сохранила усвоенную от средневековой словесности ценностную вертикаль смысла[3].

1.3 Ольфакторная образность в риторическом стиле

Дальнейшее изменение ольфакторного пространства русской поэзии происходит под знаком усиления литературности художественной словесности, постепенного «забывания» ее религиозно-символических основ. Вместо сравнений на первый план выступает одорический эпитет в составе устойчивых поэтических формул, заимствованных из античной анакреонтической лирики и горацианской оды, а также западноевропейской «легкой» поэзии и применяемых в строгом соответствии с темой стихотворения, его жанром и требованиями стиля. На протяжении XVIII в. произошла смена языкового оформления ольфакторных образов: исконно славянские благовония, благоухания, вонность, вонный (со значением душистый, приятный запах) уступили место европейским «ароматам». В

[1] Лахманн Р. Демонтаж красноречия: риторическая традиция и понятие поэтического / пер. с нем. Е. Аккерман и Ф. Полякова. СПб. : Академический проект, 2001. С. 135.
[2] Там же. С. 137.
[3] Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX веков // Классика и современность. М. : МГУ, 1991. С. 152–157.

результате энантиосемии «вонность» остается в языке церковной службы и в составе поэтизмов «благовонный», «благовоние», но в языке обыденного общения и в языке поэзии уступает место «вони» (в значении дурной запах) и «аромату» (с оттенком специально поэтического значения). К концу века употребление церковнославянского «воня» (благоухание) приобрело яркую архаическую стилевую окраску, отчетливо различимую, например, в переводе одной из частей поэмы «Времена года» Джеймса Томсона, приписываемом Н. М. Карамзину, «Лавиния. (Осенняя повесть). Перевод с английского»:

Как в недрах пустоты седого Апеннина,
Под тению бугров, рассеянных кругом,
Восходит юный мирт, неведомый всем людям,
И сладкую воню во всю пустыню льет, –
Лавиния цвела сим образом во мраке,
Не зримая никем[1].

Ольфакторная образность практически полностью утрачивает сакральную семантику; в лирических текстах XVIII в. язык запахов носит условно-поэтический характер и используется, как и другая сенсорная образность, для аллегорического выражения чувств и понятий. Распределение поэтических запахов по-прежнему подчинено «ценностной вертикали смысла», но полярность божественного – земного уже уступает место антитезе приятного – неприятного. Однако именно существование такой вертикали открывает новые возможности для горизонтального расширения пространства художественной ольфакции.

Круг предметных образов, объединенных по признаку запаха, к концу XVIII века весьма значителен. Благоухают не только лилии и розы, но и черемуха, сирень, тюльпаны, трава, сосны, липы… Причем в поэтическом мире ольфакторные образы могут выступать в своем прямом значении – как

[1] Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. М. ; Л. : Сов. писатель, 1966. С. 361.

реалии цветущей природы, особенно характерные для «усадебной поэзии»[1]. Идеал «спокойной жизни» включает эпикурейское наслаждение растительными ароматами:

Еще обращу очи на вещи приятны,
Которыми зрение мое веселится,
И чем место здешнее отвсюду красится.
Малы пригорки зрятся, а при них долины;
Различных трав множество, благовонны крины
Там с прочими цветами растут под ногами[2].

В поэтический обиход вошли запахи войны, среди которых самым характерным является запах серы. В системе одической эмблематики распространено уподобление битвы вулкану или аду, наполненному смрадными испарениями[3]. По случайности материал, в истории культуры связанный с образом сатаны за свой резкий неприятный запах, стал использоваться для изготовления оружия. В результате и реалия (порох из серы) получила эмблематический статус и уже в качестве эмблемы противопоставляется в одах М. В. Ломоносова «лилеям» (известному символу святости и чистоты): «Разить не будет серный прах / Сквозь воздух, огнь и смерть в полках»[4]. Та же аналогия между исторической реальностью и библейской символикой сопровождает другие ольфакторные мотивы батальной лирики:

Чесмесски волны запылали,
Кровавой пеной понт устлали,
Смешавшись с смрадом и смолой[5].

[1] Дмитриева Е. Запахи в усадьбе // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. С. 134–166.
[2] Кантемир А. Д. О жизни спокойной // Кантемир А. Д. Собрание стихотворений. Л. : Сов. писатель, 1956. С. 271.
[3] Погосян Е. А. Традиционная одическая фразеология в творчестве Державина // Лотмановский сборник. Т. 2. М. : РГГУ : ИЦ-Гарант, 1997. С. 449.
[4] Ломоносов М.В. Избранные произведения. Л. : Сов. писатель, 1990. С. 94.
[5] Муравьев М.Н. Ода на победы, одержанные российским оружием в продолжение первой турецкой войны // Муравьев М.Н. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1967. С. 108.

Не полностью утраченная символичность запаха «всплывает» в военной лирике второй половины XVIII в., напоминая о метафизических и мифологических основаниях исторической реальности:

И вдруг из дому теней, жадна,

Взвиваясь, мчит свой серный гром,

Любимица хаоса смрадна,

Богиня с медяным челом[1].

Значительную роль в процессе расширения ольфакторики сыграла переводная поэзия, принесшая в мир русской лирики экзотические ароматы[2]. Приятные запахи распространяются на гастрономическую образность, правда, пахнут по преимуществу напитки – чай, кофе, вино. Опосредованно, с помощью приема метонимии, эти запахи ассоциируются с конкретными географическими реалиями: перед нами уже не просто восточные благовония, как в виршевой поэзии, но аромат «манжурский» или «левантский» (Г. Р. Державин[3]), то есть запах китайского чая или арабского кофе. В стилизованном переложении былины о Добрыне Никитиче Н. А. Львова запахи пищи говорят о возвращении повествователя к «простонародной» старине, «душок» каламбурно перекликается с «русским духом» национальной песни, «богатырским духом» русской истории, «духом хлебосольства» родного быта, противопоставленным «протухшему горизонту» европейского Запада:

А душок съестной

Сельских блюд не без приязни

Нос подвигнул мой[4].

---

[1] Муравьев М.Н. Ода («Тревожится кипяща младость…» // Там же. С. 151.

[2] Например, запах лотоса, о котором А. Кантемир пишет в примечании к переводу стихотворения Анакреонта: «Лотос у греков называлась трава некая пахучая, гораздо подобна нашему трилистнику» (Кантемир А. Д. Собрание стихотворений. С. 485).

[3] «Манжурский, т.е. запах чайный; левантский – кофейный, т.е. что первый родится в Китае <а второй в Аравии> и доставляется чрез торг левантский» (Об. Д., 707)» (Державин Г. Р. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1957. С. 446). Об использовании Г. Р. Державиным географических терминов с целью «разнообразить» «обонятельные эпитеты» см.: Русанова Н.Б. Эпитеты Державина // XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. Л. : Наука, 1969. С. 99.

[4] Львов Н. А. Избранные сочинения. Кёльн; Веймар; Вена; СПб. : Акрополь, 1994. С. 201.

Помимо библейских благовоний, в поэзии XVIII в. упоминаются мускус и пряности, «духи» и «пудры» как атрибуты эпикурейства, «щегольской» культуры рококо с ее известным пристрастием к парфюмерии[1]: «Я, вином подвеселясь / И опрыскавшись духами, / Рад под лютню поплясать»[2] (Н. А. Львов «Ода на пиршество»). Но ценность искусственных благовоний в поэзии чаще всего нивелируется идеей смертности и тленности всего живого: «Цветы и порошки зловонной стали гнилью, // Одежда вретищем, а нежно тело пылью»[3]. Смерть-щеголиха производит даже более безобразное впечатление, чем смерть, ничем не прикрытая:

Когда, переменив на нежны ласки гнев
И тонко полотно батавское надев,
Лежишь в пуховике, опрысканном духами,
И манишь щеголя волшебными руками…[4]

На противоположном полюсе обонятельного пространства концентрируются образы, связанные, во-первых, с телесным низом (запахи нужника, навоза, тлетворные запахи гниющего тела), во-вторых, с человеческими пороками (обжорство, злоречие, лицемерие). Зловоние при этом выступает в своем прямом значении как признак тела, а не метафора души: «Глаза красны, весь распух, из уст как с захода, / Вонь несет»[5], «Пьяница, раздут с вина, чуть видя глазами / Раздран, смраден, по лицу распещрен угрями»[6].

Однако, сколь бы ни возрастала емкость обонятельного пространства, оно достаточно ограниченно. Исследователь стиля поэзии Г. Р. Державина Н. Б. Русанова пишет, что «самыми употребительными» в системе его

[1] Захарьин Д. Ольфакторная коммуникация в контексте русской истории // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. С. 288–294.
[2] Там же. С. 141.
[3] Бобров С. С. Хитрости Сатурна, или смерть в разных личинах // Поэты 1790-1810-х годов. Л. : Сов. писатель, 1971. С. 85.
[4] Там же. С. 84.
[5] Кантемир А. Д. Собрание стихотворений. С. 229.
[6] Там же. С. 104.

эпитетов являются «чувственные» эпитеты, однако из них наименее разнообразны вкусовые и обонятельные: «Среди обонятельных эпитетов находим: *ароматный*, *благовонный*, *благоуханный*, *душистый*, *серный* и т. д. Этими же эпитетами пользовались поэты до Державина и после него. Как у Державина, так и у них встречаются *ароматные* крины, *благовонные* фимиамы, *благоуханные* пары, *душистые* розы и древа»[1]. Причем мера допустимого в сочетании предметного образа с одорическим признаком соблюдается гораздо строже, чем, например, в сочетаниях, основанных на зрительных или слуховых впечатлениях.

В «Кратком руководстве к красноречию...» М. В. Ломоносов относит запахи к «простым идеям» из разряда «материальных свойств»[2], а обоняние к разряду «жизненных свойств», включающих в себя «чувства» зрения, слышания, обоняния, вкушения, осязания[3]. Из области «чувств» автору рекомендуется брать «приличные» идее «распространительные приложения», в ряду которых Ломоносов приводит примеры правильного объединения обонятельных «приложений» и «вещи»: «румяная и благовонная роза», «смрадный труп»[4]. «Материальные свойства» также могут ассоциироваться в соответствии с «натуральными» и «согласными с разумом» принципами. Так, запахи приличествуют описанию «рощи», ее состава, биологической жизни, времени и впечатления, которое растительный мир производит на наблюдателя: «*С прохладностию тихого дыхания кротких зефиров соединенное благовоние, от трав врачебную силу на воздух изливающих, ослабевшие мысли, удрученные трудами члены и почти умерщвленные чувства восстановить, ободрить и оживить может*»[5]. Но если «материальные свойства» могут применяться к человеку, то «жизненные

[1] Русанова Н.Б. Эпитеты Державина. С. 99. Сходные наблюдения представлены в статье Л.В. Герасимовой, посвященной эпитетам в поэзии Н.М. Карамзина (Герасимова Л.В. Эпитеты в произведениях Карамзина // XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. С. 298).
[2] Ломоносов М.В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая // Полн. собр. соч. М.; Л. : АН СССР, 1952. Т. 7. С. 96, 103
[3] Там же. С. 104.
[4] Там же. С. 132.
[5] Там же. С. 135.

свойства» применить к неодушевленным предметам невозможно. По отношению к запаху это правило предполагает, что мертвая материя пахнет, но не обоняет. Назначение данных и других примеров «Краткого руководства…» – указать на смысловое согласование признаков и действий. И по отношению к запаху, насколько нам известно, данный принцип не нарушается не только поэтами XVIII, но и XIX века. Зато каким разительным контрастом звучит пастернаковское:

И воздух степи всполошен:

Он чует, он впивает дух
Солдатских бунтов и зарниц.
Он замер, обращаясь в слух.
Ложится – слышит: обернись![1] («Распад»)

Другим важнейшим принципом риторики, как известно, является принцип раздельности вещей и качеств, так что запахи и обоняние никогда не сливаются с цветом и зрением или звуком и «слышанием». По словам Ломоносова, «видимый мир из таких частей состоит, из которых одна для другой бытие свое имеет», и только подобное устройство мироздания служит доказательством разумности его творца. То есть лишь при условии «своего бытия» часть может служить для пользы другого и выступать как закономерное звено в разумно устроенном мироздании. Запахи, как форма, цвет или действие, предназначены для того, чтобы устанавливать различие вещей: «…дубы и виноградy, кедры и терны, сладкие и горькие плоды, видом и обонянием разные…»[2]. Приведем еще один пример из лирики Бориса Пастернака, поэта принципиально антириторического, чтобы показать, насколько радикально изменилось поэтическое видение XX века:

Чтобы, комкая корку рукой, мандарина
Холодящие дольки глотать, торопясь

[1] Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: в 5 т. М. : Худож. лит., 1989. Т. 1. С. 145.
[2] Ломоносов М.В. Краткое руководство… С. 322.

В опоясанный люстрой, позади, за гардиной,

Зал, испариной вальса запахший опять[1]. («Заместительница»)

Уже тот факт, что обонятельные образы попали в руководство по риторике, отличает их от подобных образов средневековой словесности и виршевой поэзии, стиль которой ориентирован на ее каноны. По словам М. Н. Виролайнен, сама замена канона «сводом правил» свидетельствует о переходе к секуляризованному типу культуры, где роль текстопорождающего начала выполняют риторики, неустанно создававшиеся на протяжении XVIII в.[2] В риторической поэтике ольфакторные образы применяются как в прямом значении, так и в качестве тропов, по преимуществу дидактического характера. Однако дидактические установки исходят не от сакральных текстов, диктуются не Словом, а всего лишь остроумным сочетанием идей «первого и второго порядка», правилами логических силлогизмов. Именно поэтому «благоухания» и «благовония», «фимиамы» стали означать запахи и ничто иное. Правда, речь может идти только о мыслимых, «умных» запахах, вписанных в систему риторических ценностей. Для силлогизма о пользе труда М. В. Ломоносов предлагает использовать образ смрадного болота, потому что «ленивый человек в бессчетном покое сходен с неподвижною болотною водою, которая, кроме смраду и презренных гадин, ничего не производит…»[3]. Художественная практика, естественно, оказывается сложнее и глубже, чем руководство по риторике, но поэтические принципы классицизма все же определяют структуру ольфакторного пространства XVIII века.

Пожалуй, наиболее системный вид пространство запахов имеет в поэзии А. П. Сумарокова. Однако и в лирике других поэтов XVIII в., где, по наблюдениям исследователей, преобладает барочный стиль либо сложное переплетение стилей, язык запахов сводится к небольшому набору топосов с

[1] Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. Т. 1. С. 140.
[2] Виролайнен М. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб. : Амфора, 2007. С. 209–216, 240–242.
[3] Ломоносов М.В. Краткое руководство… С. 326.

жестко закрепленными за ними значениями. Ароматы являются обязательным атрибутом идиллического пейзажа панегирической оды, воплощая идею процветания, спокойного счастья и благополучия государства в век «тишины»:

Но днесь, народа храбра племя,
Ты в мысли пребывай иной:
Забудь могущее быть время
И наслаждайся тишиной.
Вспевайте, птички, песни складно,
Дышите, ветры, вы прохладно,
Целуй любезную, зефир;
Она листочки преклоняет,
Тебя подобно обоняет,
Изображая сладкий мир[1].

(«Ода государыне императрице Елизавете Перьвой на день ее рождения 1755 года 18 дня»)

Зефир, целующий розу и развеивающий ее ароматы, – формула любовной лирики, но в оде А. П. Сумарокова она служит аллегорией согласия. Поэтому в тексте наряду с прямой представлена обратная проекция тропа: роза (мир) как будто обоняет (обнимает) своего возлюбленного. По-видимому, образ «обоняния» в данном контексте исключает всякие «непоэтические» коннотации и непосредственного отношения к ощущениям как таковым не имеет. Классицистическая ода исправляет «натуру» в соответствии с требованиями разума; в первую очередь зрение («зренье глаз») и слух («слух ушей») воспитываются не «климатом», как пишет Сумароков в «Стихах дюку Браганцы», а «наукой». Поэтому ольфакторное пространство поэзии XVIII в. отличается известным рационализмом, особенно заметным в стихотворениях на философские темы.

[1] Сумароков А.П. Избранные произведения. Л. : Сов. писатель, 1957. С. 65.

Предметом поэтической философии оказывается не только душа, но и физиология человека, мудро устроенная творцом, прилаженная к восприятию мира в его полноте. Обоняние в соответствии с антропологическими представлениями XVIII в. подчинено разуму, как пишет в поэме «Феоптия» В. К. Тредиаковский:

Обоняем в ноздри мы, частию ж их тою,
Коя в жилках состоит множащих собою.
Как в дышани нашем благовонных частки тел
Воздухом влекутся в ноздри, всюду кой поспел,
То в тех жилочек крайки тем разятся разно:
Вот уму не обонять не бывает праздно[1].

В середине и конце XVIII в. в России получили широкое распространение идеи Карла Линнея, отчасти повлиявшие на оценку обоняния как чувства «недостоверного», «неопределенного» и переменчивого[2]. Мифологическая семантика запаха иронически обыгрывается в «Ботаническом путешествии на Дудорову гору 1792 года мая 8-го дня» Н. А. Львова. Аромат фиалок вызвал спор героев «Путешествия…». По словам одного из них, «цветы сии не имеют здесь духу, лучшего их достоинства»[3]. «Чудо» аромата порождает столь же «чудесную» интерпретацию запаха в духе античности:

С тех пор фиалки пахнуть стали,
Как жар любови оживил,
Украсил и согрел долину...[4]

В ответ проводник («чухна») прозаически объясняет происхождение запаха от раскуренной им трубки. Третья версия дана в духе сентиментальной

[1] Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л. : Сов. писатель, 1963. С. 273–274.
[2] Кожурин А. Я. Новоевропейский дискурс о живом и глобальные проблемы современности // Философский век. Альманах. Вып. 33. Карл Линней в России. СПб. : Санкт-Петербургский центр истории идей, 2007. С. 184–185.
[3] Львов Н. А. Избранные сочинения. С. 185.
[4] Там же. С. 185.

культуры: запах фиалок – это легкий вздох супруги об одном из путешественников:

А постоянный брака бог,
Супружний сей почтенный вздох
Осыпав вешними цветами,
Растущими вкруг нас кустами,
К супругу мимо нас пронес...[1]

В результате диалога остраняется не только семантика запаха фиалки, но и вообще способность дать разумное объяснение происхождению и цели ароматов природы.

Семантика ольфакторной образности в поэзии XVIII века обусловлена поэтикой и риторикой жанровой системы. В отличие от «простых» чувств, «умное» обоняние М. В. Ломоносова различает весенний и летний запах цветущей, «яко крин», России. В панегирических одах поэт уподобляет ее «царству Премудрости», где

Питаясь в рощах ароматных
И плавая в струях приятных,
Не знают строгия зимы[2].

Поскольку принципы вхождения запахов в поэтический ландшафт основаны на согласованности понятий, а не явлений, культурной, а не эмпирической памяти, образ елизаветинской России пропитан ароматами, должными напоминать о библейской «весне», которой процвела «пустыня»[3]. Но это именно поэтическое напоминание, прием, рассчитанный на светское толкование религиозного символа. Россия расцветает, как весенняя природа, по мановению земного, а не небесного царя. Ее прообразами служат античные, то есть южные, государства:

[1] Там же. С. 186.
[2] Ломоносов М.В. Избранные произведения. С. 127.
[3] Распространенность «библейской фразеологии», в том числе и ольфакторной образности, в панегирических жанрах отмечает В. М. Живов (Живов В. М. Церковнославянская литературная традиция в русской литературе XVIII в. и рецепция спора «древних» и «новых» // История культуры и поэтика. М. : Наука, 1993. С. 74).

Коль нежно Флоры здесь богатство!

Коль сродно воздуха приятство

Богине красных сих высот![1]

Спеши, спеши, весна златая, <…>

Вели благоухать зефиру[2].

От природы требуется известное усилие, чтобы придти в соответствие с поставленной перед ней разумом задачей:

Земля, пусти таки цветочки,

Сдивиться Флоре чтоб самой…

Приятный дух дай им Цейлонов.

Натура, выше встань законов,

Роди, что выше сил твоих[3].

Поэтому идеальной формой такой исправленной природы у Ломоносова служит оранжерея, где торжествует дух вечного лета:

Зимою под Стеклом цветы хранятся живы;

Дают приятный дух, хранят в себе убор. <…>

Вы рвете розы в них, вы рвете в них лилеи[4].

Ароматами наполнены идиллические пейзажи философской оды, окрашенные ностальгической интонацией. А. П. Сумароков переносит запах цветущего мира в прошлое, как в «Оде на суету мира» («Прекрасны, благовонны розы / Едины оставляют лозы / И обнаженный только грозд»[5]), «Оде» («Разумный человек…»): «Минется красота благоуханных роз», – или в «Оде» («Снимешь ли страстей ты бремя…»), где картина минувшего представлена «благовонными цветочками», потаенной, нетронутой красотой «кринов» и «былий», «зефирами», «розами» и «соловьями». Время создает дистанцию, которая обусловливает ценностный смысл запахов, напоминающих о навсегда утраченном счастье. В ином плане –

[1] Ломоносов М. В. Избранные произведения. С. 137.
[2] Там же. С. 192.
[3] Там же. С. 63.
[4] Там же. С. 260–261.
[5] Сумароков А.П. Избранные произведения. С. 90.

пространственном – противопоставлены суетный мир и буколический сельский пейзаж, дающий художнику подлинное вдохновение:

Приятна жизнь в местах, где к услажденью взора
И обоняния ликует красна Флора…[1]

Практически весь спектр ольфакторной образности Сумарокова ориентирован на традиции античной поэзии и в этом смысле является антиподом ольфакторного языка виршевой лирики. Последняя опиралась на традиции патристики, где слово не отделено от своей божественной сущности, и лилии «благоухали» («юхали») именно потому, что их коснулось Божественное дыхание. К концу века даже мифологический фимиам может означать «всего лишь» цветочный аромат, привлеченный для решения исключительно поэтической задачи, например, для создания картины утреннего пробуждения природы:

Вотще тюльпан в долине спит,
Коль на чело его склонено
Скатился с тверди Маргарит,
Подъяв чело одушевленно;

Как в злачном храме, он в долине
Приносит тонкий фимиам
Багряной утренней богине[2].

В новой, сугубо светской, поэтической системе важнейшей тематической областью, где широко представлен язык запахов, стала эротика. Если, как пишет Р. Лахманн, «стиль рококо, а не барокко привел к легитимации и приятию темы любви и ее топики в русской поэзии»[3], то, по ее же наблюдениям, эта топика была «не так нова, как ее легализация»[4]. Ее источником послужила поэзия Анакреонта, откуда, например, в поэтический

[1] Там же. С. 124.
[2] Бобров С.С. Дань благотворению // Поэты 1790–1810-х годов. С. 109.
[3] Лахманн Р. Демонтаж красноречия. С. 222.
[4] Там же. С. 222.

обиход вошел образ «душистых волос» возлюбленной, которые не под силу изобразить живописцу (переводы стихотворения Анакреонта были сделаны А. Д. Кантемиром «О своей полюбовнице», М. В. Ломоносовым и многими другими поэтами XVIII в.). Однако топосы, содержащие ольфакторные мотивы, отличаются известной односторонностью, возможно, в силу того, что их число крайне невелико. Топика русской любовной поэзии XVIII в. включает в себя элементы галантной игры, также восходящие к анакреонтике. В соответствии с традицией она применяется А. П. Сумароковым в жанре эклоги:

Пускай Калиста всех приятнее красою,
Но, зная, что тебя, как смерть косит косою,
Отстань и позабудь ты Розин дух и вид:
Все то тебе тогда гвоздичка заменит![1]

Но в то же время составляет вполне понятный язык любовной игры в других жанрах «нежной» лирики:

Пучек роз нежных невеличек
К венку свяжу,
Душистых ряд гвоздичек –
Вручу тот ей
В дар независten
При речи сей:
«Хоть некорыстен,
Принять прошу»[2].

В. К. Тредиаковский, считавший себя первооткрывателем русской любовной поэзии[3], ввел в нее топику «острова любви» – идиллического пейзажа с неувядающими цветами:

И хотя чрез многи Леты,

[1] Сумароков А.П. Избранные произведения. С. 145.
[2] Нартов А. А. Идиллия. Нисса // Русская литература – век XVIII. Лирика. М. : Худож. лит., 1990. С. 151.
[3] См. об этом: Лахманн Р. Демонтаж красноречия. С. 222.

Но всегда не увядают;

Розы, тюлипы, жасмины

Благовонность испускают,

Ольеты, также и крины[1].

Из других ольфакторных топосов любовной лирики отметим часто повторяющийся анакреонтический мотив зефира, целующего розу и развеивающего ее ароматы. Здесь запах – это недвусмысленный символ девственности, свежести и прелести возлюбленной. Мотив отнятого аромата варьируется в пределах двух модальностей – легкой, изящной анакреонтики и восторженного, экстатического петраркизма, причем в поэзии первый явно доминирует, порой окрашиваясь шутливыми или пародийными интонациями:

Лети и с нежностью гвоздичку поцелуй,

Оставь ее и торжествуй

Над целомудрием и розы и лилеи.

От них пустись к фиалке в путь,

И незабудочки обнять не позабудь,

И так любезные затеи

Всегда переменяй…[2]

Повторяясь, одорическая топика не только воспроизводит «готовые» смыслы, но и подвергается переосмыслению. На почве древнего символа поэта – пчелы, собирающей ароматы для получения «меда» поэзии, в «Эпистоле» (1747) А. П. Сумарокова о русском языке возникает мотив «навоза», отдаленного прототипа того «сора», из которого, по словам А. Ахматовой, «растут стихи»:

Трудолюбивая пчела себе берет

Отвсюду то, что ей потребно в сладкий мед,

И, посещающа благоуханну розу,

[1] Тредиаковский В. К. Избранные произведения. С. 102.
[2] Костров Е. И. К бабочке // Русская литература – век XVIII. Лирика. С. 284.

Берет в свои соты частицы и с навозу[1].

Именно иерархичность поэтического стиля послужила для того, чтобы запахи воспринимались уже не только в качестве аллегорического языка для выражения абстрактных понятий, а как собственно предмет изображения, элемент пластической картины мира. С областью поэтической пластики связано вхождение многообразия запахов в поэтическую картину мира конца XVIII в., движение в сторону жизни. Первоначально запах как таковой допускается только в произведения «низких» жанров, причем здесь поэзия практически не знает ограничений в выборе одорической образности: «В с….м горшке, в столчаке твоем он признает // Дух мскусный и без стыда подтверждать то станет»[2]. Развернутый изобразительный план басни предполагает известный «реализм» изображения, в составе которого находится и одорический признак. На мотиве запаха построен сюжет сумароковского переложения басни Лафонтена «Пир у льва». И через фигуру сравнения басня открывает мир национальных «ароматов», за ним закрепляется сниженный, иронический тон:

В покоях вонь у Льва:
Квартира такова.
А львы живут нескудно,
Так это чудно.
Подобны в чистоте жилищ они чухнам
Или посадским мужикам,
Которые в торги умеренно вступили
И откупами нас еще не облупили
И вместо портупей имеют кушаки,
А кратче так: торговы мужики[3].

[1] Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 115.
[2] Кантемир А. Д. Сатира III. О различии страстей человеческих. К архиепископу Новгородскому // Кантемир А. Д. Собрание стихотворений. С. 97.
[3] Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 215.

В шутливом стихотворении Г. Р. Державина «Похвала комару» летний пейзаж проникнут запахами национального быта, его сугубо утилитарный «аромат» противопоставлен поэтической топике. Здесь, видимо, находится исток той летней «вони», от которой страдает не только лирический герой пушкинской «Осени», но и герой цикла Н. А. Некрасова «О погоде»:

Терпят взоры наши, нос,

Что там верес, там навоз

Жгут от войск сих в защищенье…[1]

В стиле Г. Р. Державина, испытавшем влияние философии сенсуализма, запахи открывают мир «удовольствий»:

Как пенится вино прекрасно!

Какой в нем запах, вкус и цвет!

Почто терять часы напрасно?

Нальем, любезный мой сосед![2] («Философы, пьяный и трезвый»)

И хотя запахи как символы временности земного счастья имеют длительную историю начиная с античности, Державин придает им единичность, конкретность, соотносит не с жизнью вообще, а с вопросом о собственном существовании. Тем самым изменяется эмоциональное содержание одорического образа, барочные стилевые приемы его обрисовки позволяют достичь суггестии лирического переживания, подчеркнуть мысль о ценности частного существования:

Пойдем севодни благовонный

Мы черпать воздух, друг мой! В сад,

Где вязы светлы, сосны темны

Густыми купами стоят…[3] («Другу»)

Кроме того, поэты державинского круга закрепили связь ольфакторного пространства с миром русской усадьбы, ставшим устойчивым

[1] Державин Г. Р. Стихотворения. С. 337.
[2] Там же. С. 130.
[3] Там же. С. 229.

символом «самостояния» русского человека. Условный ольфакторный ландшафт служит признаком конкретного места, именем собственным, хотя его предметное наполнение и семантика практически не несут в себе никакой «новости»: это все тот же идиллический образ природы, где благоухают цветы и плоды, где обоняние наслаждается запахами пиршественных яств и «простых» блюд.

Как видно, на смену «воне благоухания духовного» приходит вполне телесный «дух», составляя ей контрастную пару. За двести лет в языке запахов русской поэзии произошла показательная инверсия: из фигуры сравнения одорические образы перешли в план прямого изображения. Сохранив семантику тленности земного бытия, запахи получили новое ценностное содержание, противоположное исходному. Обоняние символизирует наслаждение жизнью, острота которого лишь усиливается мыслью о смертной природе человека. Этот гедонистический смысл ольфакторного пространства позднее станет для русской культуры одним из источников недоверия к сфере запахов, признаком их этической двусмысленности. Но для самой риторической культуры никакой двусмысленности запаха не существует. И запах как качество вещей, и обоняние как «жизненное свойство» для мыслящего человека объективны, в их данности, в их определенности нет никакого сомнения. Своего рода итог поэтической ольфакции XVIII века подвел А. Н. Радищев, введя обоняние в область «изящного»: «…вкус и обоняние суть в человеке изящнее, нежели в прочих животных. Если он не равняется обонянием со псом, следы зверя оным угадывающего, то сколь изыскателен он в благовонии следов. Сравни сладострастного Сибарита или жителя пышных столиц в действиях вкуса и обоняния с действием тех же чувств в животных, и скажи, где будет перевес»[1]. Не обладая тонкостью нюха, свойственной животным, человек

[1] Радищев А.Н. О человеке, его смертности и бессмертии // Полн. собр. соч. М.; Л. : АН СССР, 1941. Т. 2. С. 51.

способен оценить красоту аромата, чем, собственно, и определяется эстетика запаха для «умного» художественного мироощущения.

1.4 Язык запахов в системе пневматологических мотивов русской лирики

Отличие ольфакторного пространства предромантической[1] и романтической лирики от поэзии предшествующей эпохи определяется, по нашему убеждению, не новизной предметных образов, объединенных признаком запаха, а собственно принципами их объединения. «…Структура, – пишет А. П. Чудаков, – единственный объективный показатель характера видения: главной задачей становится анализ этой структуры»[2]. Изменяются художественные законы, которые управляют выбором объектов с отмеченным одорическим признаком, способы репрезентации обонятельных ощущений и, соответственно, семантика ольфакторной образности. С наступлением «сентиментальной эпохи» (А. Н. Веселовский) ольфакторные мотивы отчетливо связаны с пневматологической проблематикой, поскольку запахи выступают как одна из форм, которые принимает мировая сила, мировая душа, объединяющая, по словам Ф. Шеллинга, «всю природу во всеобщий организм». Эта особая энергетическая природа ароматов проявляется в их побудительном характере, в том, что запахи могут служить для выражения сущности явления или события, быть посредниками между разными сферами реальности, между внутренним миром человека и внешним миром природы.

К концу XVIII в. глагол «обонять» практически исчезает из языка лирики, его место занимают метафоры «пить» или «дышать». Это не просто уступка требованиям изящного слога, за ней стоит новое, просветительское

[1] Вслед за А. С. Куриловым, В. И. Федоровым, С. Е. Шаталовым и другими исследователями мы относим к предромантизму творчество поэтов второй половины XVIII – начала XIX вв. (История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790–1825). М. : Наука, 1979. Гл. 1. С. 17–87).

[2] Чудаков А. П. О способах создания художественного предмета в русской классической литературной традиции // Классика и современность. С. 166.

понимание человеческой природы, самого существа человечности. В России получило широкое распространение учение И. Г. Гердера[1], которое К. Гилберт и Г. Кун называют «экстатическим сенсуализмом»[2]. В работе «Идеи к философии истории человечества» (1784) И. Г. Гердер назвал обоняние «самым необходимым для инстинктов животного, для поддержания его жизни чувством»[3], поскольку «именно ему приходится пробуждать инстинкт и направлять его»[4]. Более того, «в целом <…> значительная часть животной души *обонятельна*»[5]. Следовательно, история гуманности направлена прочь от обоняния: «Обоняние, вкус – вот что увлекало человека, словно зверя, за собой. Теперь орган обоняния уже не царит в человеке – до земли, до травы далеко – и царит глаз»[6]. «Обоняние» дискредитируется за чрезмерную физиологичность, в самом вертикальном строении тела человека уже присутствует вектор, уводящий от земли и запросов тела к небу и духовным потребностям. Обоняние сопряжено со страхами и страстями, инстинктом, не преодоленным властью разума и чувства. На этом основании Гердер противопоставил «животные» чувства чувствам «нежным». «Глаз» и «слух» философ называет «тончайшими инструментами», которыми Бог наделил человека, чтобы тот смог создавать прекраснейшие произведения искусства и читать «по складам тысячи различных форм и красок» природы.

По-иному Гердер оценивал способность дыхания, связывая дыхательные процессы с порождением членораздельных звуков. Речь, способность к означиванию, по мысли философа, отличает разумного человека от других природных организмов: «Дыхание, исходящее из наших уст, становится картиной мира, наши мысли и чувства отпечатлеваются в душе другого человека. Все человеческое, что когда-либо делали на земле

[1] Гулыга А. Гердер и его «Идеи к философии истории человечества» // Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества / пер. с немецкого и прим. А. В. Михайлова. М. : Наука, 1977. С. 648.
[2] Гилберт К., Кун Г. История эстетики / пер. с английского В. В. Кузнецова, И. С. Тихомировой. М. : Иностранная литература, 1960. С. 336, 337.
[3] Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. С. 89.
[4] Там же. С. 76.
[5] Там же. С. 89.
[6] Там же. С. 95.

люди, все их мысли, желания, все будущие их мысли и дела – все зависит от слабого дыхания уст, от сотрясаемого потока воздуха, – если бы божественное дыхание не коснулось нас, если бы, словно волшебный звук, не застряло оно на наших губах, мы до сих пор, как дикие звери, бродили бы в лесах»[1]. С помощью речи природные ощущения получают уже не биологический, а духовный смысл. Говоря о значении Гердера для европейской культуры, А. В. Михайлов подчеркивает: «Историко-культурный замысел эпохи таков: человек должен принадлежать самому себе, он должен быть о-своен самим собой, его чувства – это не отвлеченные, философски расчисленные страсти, а внутренняя, в конечном счете неуловимая и неописуемая конкретность, “веяние”, а не дефиниция, и т. д.»[2].

На рубеже XVIII–XIX вв. вопрос о связи между душой и телом, о составе души человека и для русских поэтов приобретает проблемный характер[3]. В поэтической трактовке ощущений проявляются разные философские традиции – от идей французского сенсуализма до мистических откровений масонских трактатов. Но, на какой бы почве ни разрешались противоречия, собственно обоняние всегда находится на границе эстетически допустимого. Сказанное не означает, что запахи исчезли из поэтических текстов. Напротив, поэты-романтики включают в картины природы ольфакторную образность как компонент лирической пластики, «новые конкретности»[4], фиксирующие «многообразие впечатлений»[5] лирического субъекта. Ароматы являются одним из атрибутов гастрономической образности, соответствующей требованиям «сентиментального вкуса»[6]. Тем более уместны и даже обязательны ольфакторные детали в антологических стихотворениях. Однако пространство запахов крайне избирательно, а

[1] Там же. С. 236.
[2] Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой литературы // Михайлов А. В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб. : Санкт-Петербургский университет, 2006. С. 29.
[3] См.: Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М. : Книга, 1987. С. 216, 221-227. 260-261.
[4] Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М. : Худож. лит., 1970. С. 73.
[5] Там же. С. 75. По словам исследователя, специфика лиризма В.А. Жуковского проявляется в том, что «раскрытие душевного состояния <…> требует наблюдательности и точной передачи деталей».
[6] Виницкий И. «Ветреная Геба» (Причуды сентиментального вкуса) // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 242.

семантика ольфакторного образа всегда представляет собой «нечто иное» по отношению к запаху как таковому. Отсюда происходит как преобладающая метафоричность языка запаха, так и доминирование метафор в обозначении обонятельных восприятий.

Запахи служат метафорами чувств и мистических откровений. Характерный пример – стихотворение Н. М. Карамзина «Весеннее чувство» (1793), где природные ароматы уподоблены храмовым каждениям во имя любви:

Любовь! Везде твоя держава;

Везде твоя сияет слава;

Земля есть твой огромный храм.

Тебе курится фимиам

Цветов, и древ, и трав душистых…[1]

В стихотворении М. Н. Муравьева «Сила гения» мысль о старении души, о губительном действии времени выражена через фигуру параллелизма, где топос «зефир, целующий розу» и усиливает чувство утраты, и передает ощутимое движение временного потока:

Ах! Юношества цвет

Уносит резвости, стыдливость, воздыханья,

Как роз благоуханья,

Которые зефир по воздуху лиет[2].

О новом качественном наполнении ольфакторных образов очень точно написал Г. А. Гуковский, анализируя «превосходную поэтическую строфу» стихотворения В. А. Жуковского «Вечер»:

Как слит с прохладою растений фимиам!

Как сладко в тишине у брега струй плесканье!

Как тихо веянье зефира по водам

И гибкой ивы трепетанье!

---

[1] Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. С. 115.

[2] Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 227.

Исследователь отмечает: «…сокращенно можно сказать, что здесь, в системе Жуковского и в данном контексте, говорится именно о прохладе. И конечно, с точки зрения логической семантики, здесь получается неувязка, ибо прохлада не может быть слита с запахом; так, конечно, и должен был оценить этот стих всякий человек, мысливший в системе классицизма. Но для Жуковского здесь нет никакой нелогичности, и именно потому, что в его системе, в его стихах прохлада – это и не воздух и не температура, так же как фимиам – это не запах. Прохлада – это состояние духа, наслаждение его, легкое, свободное переживание жизни природы в своей жизни… <…> Фимиам – это молитвенное настроение, умиление и вдохновение, возносящееся к небу, даже если это фимиам растений. И в этом слове лексическая характеристика у Жуковского – важнее его прямого значения. И вот *такая* прохлада может быть слита с *таким* фимиамом, потому что и то и другое – символы единого сложного настроения»[1].

В современных исследованиях отмечается то же стремление поэтов-романтиков наполнить пейзаж «непредметными» качествами, к которым относится запах[2]. Для художника важна не тонкость «нюха», а сложная система сцеплений физического ощущения с внутренней жизнью, движениями, нюансами индивидуального чувства, субъективной памяти и – одновременно – способность к символизации всех явлений природы. Библейские благовония и благоухания, «приятные Богу», теперь возвращены человеку как божественный дар Творца. Поэтому они исходят с небес, «льются» на землю, подобно «нектару», и впитываются душой.

Среди качественных характеристик запаха на первый план выступает его текучесть, позволяющая уподобить ароматы единому «жидкому веществу» природы, одному из ключевых символов в мистических построениях масонства. По признаку текучести запахи сопоставляются с

[1] Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М. : Худож. лит., 1965. С. 61.
[2] Мовнина Н. С. Идеальный топос русской поэзии конца XVIII – начала XIX века // Русская литература. 2000. № 3. С. 35.

божественной росой, со светом – фигура параллелизма содержит начало синестетического слияния света (цвета) и запаха:

В востоке злато разлиянно,

И вещество благоуханно

Лиется в воздух со цветов[1].

(М. Н. Муравьев. Утро. 1780)

Романтическая поэзия всем глаголам передачи/восприятия запаха предпочитает глагол «дышать», поскольку его семантика вдыхания и выдыхания акцентирует момент взаимодействия, соприкосновения субъекта лирического переживания и мира, будь то мир природы, социума или символический мир чувств. На языке романтической лирики «дыхание» связано с «идеей жизни», оно выражает отношение к «жизненному началу» (Ф. Шеллинг), объединяющему живую и неживую природу, человека со всем органическим миром. Ф. Шлегель назвал способность воображения «*дыханием* души, ибо благодаря ей попеременно вдыхается и выдыхается бесконечная полнота мира»[2]. Можно дышать (жить, одушевляться) «любви дыханьем», «отрадой» «мгновений счастья», «пылкой жизнью юных дней» или «скукой» (Е. А. Баратынский). Но дышит (дает жизнь, одушевляет) «влажная прохлада», весна, красота:

В дыхании весны все жизнь младую пьет

И негу тайного желанья…[3]

Благоухание как качественная характеристика воздуха, то есть той субстанции, что и заключает в себе жизненную силу, вновь обретает символический смысл, но апеллирует к идеям творчества, движения и тайны всего живого. Так весна позволяет «в ее дыханье пить / Целебный воздух жизни новой!»[4]. Пространство запахов сентименталистской и романтической эпохи проникнуто пантеистическим мироощущением, и запахи природы

[1] Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 202.
[2] Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / вступ. ст., сост., пер. с немецкого Ю. Н. Попова. М. : Искусство, 1983. Т. 2. С. 163–164.
[3] Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. Л. : Сов. писатель, 1989. С. 72.
[4] Там же. С. 74.

служат признаком ее одушевленности. С точки зрения Е. А. Баратынского, идеальный художник, подобно Гёте, «дышит» «с природой одною жизнью». В элегической модальности, особенно характерной для романтической лирики, неспособность расслышать благоухания природы свидетельствует об онемении чувств, безучастности и смерти души. Одним из топосов сентименталистской и романтической элегии является контраст между благоухающей, радостной природой и унынием героя, равнодушного к прелести бытия:

Благоуханный май воскреснул на лугах,
И пробудилась Филомела… <…>
Вотще! Не для меня долины и леса
Одушевлялись красотою…[1]

Оппозицию образу благоуханного, напоенного жизненной, любовной энергией воздуха составляют два взаимно противоположных образа-мотива: во-первых, мотив благоуханной свежести, чистоты, во-вторых, мотив удушья, задыхания в земном существовании.

Зависимость языка запаха романтической поэзии от традиции, сложившейся в XVIII в., весьма ощутима в силу отмеченной физиологичности обоняния. Именно она определяет ту осторожность, с какой поэты обращаются к ольфакторным метафорам. В основном такие метафоры входят в состав «традиционного стихового словаря»[2], свойственного для элегического стиля. В элегии начала XIX в. качественный признак «душистый» имеют пейзажные образы, часто окрашенные чувством уныния, томления, печали, и образы эротического характера. Первый вид образов очевидно преобладает, тогда как пахучие «зефиры», «розы» и «лилии» постепенно уходят из любовной лирики. Флористические метафоры получают более широкое, изначальное значение: цветение, испускающий

[1] Там же. С. 71.
[2] Винокур Г.О. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина // Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М. : Высш. шк., 1991. С. 278.

аромат цветок символизируют течение жизни, время, движение от свежести души к увяданию. В топике любовной элегии встречается уподобление возлюбленной цветку (ср. жизнь как цветение в эмблематике XVIII в., восходящей к библейским текстам), но даже в ранних элегиях галантный эротический подтекст уступает место философским размышлениям о скоротечности жизни:

Бури свирепством роза погибла!
Нежно, душисто на стебле цвела,
Алые листья лишь распустила,
Буря свирепством сгубила ее[1].

(Г. Н. Каменев. «Вечер любезный! Вечер багряный…»)

Смысловой сдвиг коснулся и традиционных анакреонтических мотивов. В стихотворении К. Батюшкова «Привидение (Из Парни)» топос «душистых волос» конкретизируется дополнительным цветовым признаком:

Стану всюду развевать
Легких уст прикосновеньем,
Как зефира дуновеньем,
От каштановых волос
Тонкий запах свежих роз[2].

Ольфакторное пространство русской лирики конца XVIII – начала XIX вв. имеет принципиально иные по сравнению с предшествующей поэзией формы. Изменяется в первую очередь его тематическая сфера. Запахи ассоциируются с темой смерти, тайной двойного бытия человека, поставленного между природой и духом. И уже этот момент вносит контрастное звучание в ольфакторный сюжет русской лирики. Два «обличья» смерти рисует С. С. Бобров в стихотворении «Хитрости Сатурна, или смерть в разных личинах»: в ее естественном безобразии, которое усиливается запахами гнили («туман паров гнилой»), «подземного духа», крови («черна

[1] Русская элегия XVIII – начала XX века. Л. : Сов. писатель, 1991. С. 124.
[2] Батюшков К.Д. Сочинения. М. : ГИХЛ, 1955. С. 139.

кровь кипящая курится»), и в лживом обличье мнимой жизни. Окрашенный в философские тона физиологизм ольфакторных мотивов вызвал ироничный отклик К. Д. Батюшкова:

Я вижу тень Боброва:
Она передо мной,
Нагая, без покрова,
С заразой и с чумой;
Сугубым вздором дышет…[1]

Но мотив получил развитие в стихотворении «любомудра» С. П. Шевырева «<Два духа>», где атрибутом «духа» смерти служит «заражающий смрад» «гнилого трупа». В системе антиномий этого стихотворения «духу смерти» среди прочих (визуальных, акциональных) признаков противопоставлен «воздух благовонный», метафорический смысл которого задан библейским образом земли, кипящей молоком и медом:

Везде, где ни промчался я,
Кипели жизни хороводы;
Из персей пламенной природы
Млеко струилось бытия.
Младенцев свежих миллионы
Ее лелеяла рука,
И от живящего млека
Носился воздух благовонный.

Мотив существенно усложняется в раннем стихотворении Ф. И. Тютчева «Malària» («Зараженный воздух»), где благоухание роз входит в символический образ смерти наряду с «радужными лучами», «безоблачной твердью», «теплым ветром». Анализируя поэтику Тютчева, Е. Н. Лебедев отмечает, что обоняние, зрение и слух являются главными чувствами для Тютчева-романтика: «Тютчев считает, что если человеку и суждено когда-

[1] Там же. С. 286.

нибудь стать обладателем самого полного знания о себе, то он сможет достичь его только через их посредство»[1]. Стихотворение «Malària» служит для исследователя показательным примером того, как обоняние используется в качестве «гносеологического инструментария»:

Как ведать, может быть, и есть в природе звуки,
Благоухания, цвета и голоса,
Предвестники для нас последнего часá
И усладители последней нашей муки[2].

Благоухания принадлежат одновременно и пластическому покрову («легкая ткань»), отделяющему дневное сознание человека от ночного мира, и служат немыми знаками «Смерти». Сама полнота жизни, ее совершенство (благоухание лучшего из цветов) в художественной системе стихотворения являются знаком переходного состояния бытия. Эта сосредоточенность поэта на пограничных состояниях природы и сознания не раз отмечалась исследователями Тютчева[3]. Характерное для таких состояний подавление «разумного», высшего чувства зрения («кризис зрительного мира»[4]) актуализирует иные восприятия – слуховые, обонятельные:

Где живые благовонья
Бродят в сумрачной тени,
В сладкий сумрак полусонья
Погрузись и отдохни[5].

Ценность запахов определена теми качествами, которые разумный XVIII век относил к недостаткам. Их случайностью: «И, ненароком, налету, / Набресть на свежий дух синели / Или на светлую мечту…»[6].

---

[1] Лебедев Е. Н. Романтический мир молодого Тютчева // История романтизма в русской литературе: Романтизм в русской литературе 20–30-х годов XIX в. (1825–1840). М. : Наука, 1979. С. 89.
[2] Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М. : ГИХЛ, 1957. С. 86.
[3] Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев // Берковский Н. Я. О русской литературе. Л. : Худож. лит., 1985. С. 165–177; Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб. : Искусство-СПб, 1996. С. 565–595; Касаткина В. Н. Поэтическое мировоззрение Ф. И. Тютчева. Саратов : Саратовский ун-т, 1969. С. 33–39 и др.
[4] Лебедев Е. Н. Романтический мир молодого Тютчева. С. 91.
[5] Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. С. 168.
[6] Там же. С. 116.

Принципиальной неопределенностью: «Вдруг ветр подует, теплый и сырой, / Опавший лист погонит пред собою / И душу нам обдаст как бы весною…»[1]. Бесформенностью и всепроницаемостью: «Сумрак тихий, сумрак сонный, / Лейся вглубь моей души, / Тихий, томный, благовонный / Все залей и утиши»[2]. Обонятельные ощущения входят в состав синестетических восприятий, где сливаются запах и цвет (свет) («Наступит ночь – и в чистое стекло / Вольет елей *душистый* и *янтарный*»[3]), запах, цвет и состояние («Наш дольний мир, лишенный сил, / Проникнут *негой благовонной*, / Во *мгле* полуденной почил…»[4]), цвет, температура и запах («Где поздних, *бледных роз дыханьем* / Декабрьский воздух *разогрет*»[5]) (курсив наш – Н.Р.).

На основе пантеизма переосмыслен архетипический мотив «запах-слово». Создатель «кладбищенской» элегии В. А. Жуковский наполняет образы цветов, вырастающих на могилах, метафизическим значением: аромат цветов – голос души того, кто покоится под их покровом. Мифологическая подоплека этого мотива связана с античностью: «Метаморфозы» Овидия содержат немало сюжетов о цветах, в ароматы которых превращаются голоса смертных. В элегии Жуковского «Сельское кладбище» запах обращен не к Богу, а к поэту, умеющему расслышать голос иного мира, различить в аромате могильных цветов историю жизни другого певца. Так возникает метафорический мотив напрасно пролитого аромата, если не находится «читателя», друга, интуиция которого поможет разгадать его речь.

К данному мотиву примыкает и широко распространенный поэтический мотив засохшего цветка[6] – безуханного, как у А. С. Пушкина, или таящего аромат времени, до поры забытого, как у П. А. Вяземского («Цветок»). На контрасте двух языков – естественного и книжного – строится

[1] Там же. С. 153.
[2] Там же. С. 108.
[3] Там же. С. 60.
[4] Там же. С. 64.
[5] Там же. С. 129.
[6] А. И. Белецкий называет этот мотив одним из самых характерных мотивов русской поэзии (Белецкий А. И. В мастерской художника слова. С. 92)

целый ряд более поздних поэтических текстов – А. А. Фета, Н. С. Гумилева, А. А. Ахматовой. Жизнь и слово составляют устойчивую антитезу, причем в истории поэзии можно проследить колебание от одного ее полюса к другому. Засохший цветок подобен слову, записанному в «книгу дум сердечных», он сохраняет аромат красоты, которого лишена смерть человека: «Его иссохшие листки / Еще хранят свой запах нежный»[1]. И в этом отношении аромат служит антитезой смрадному запаху истлевающего тела. Иное дело мотив «немого», безответного аромата, как в стихотворении Н. С. Гумилева «В библиотеке», где говорящим выступает текст книги, в которой забыт цветок. Сюжет стихотворения разворачивается вокруг названия книги – истории французского маршала Жиль де Реца[2], и книжное слово, а не запах говорит читателю о прошлом.

В связи с темами смерти и времени развивается и другой устойчивый мотив: романтики открыли прелесть запахов увядания, ввели в русскую поэзию ароматы осени. В диалоге «Тимей» Платон отмечал, что запахи возникают в результате процессов гниения, сама природа аромата основана на тленности материального мира, на взаимопроникновении стихий. В трактате «О мировой душе» Ф. Шеллинг находит образец гальванизма (проводимости) органической материи в губках, обладающих сильным запахом разложения. По его мнению, именно гниение и есть основная причина гальванизма. Запахи цветов и травы, тронутых тлением, открывают для поэтического «слуха» иное время – не только прошлое, но и будущее, то есть становятся проводниками через временные рубежи. Этот мотив романтической лирики был в полной мере оценен литераторами начала XX века. Н. Я. Абрамович связывает его с именем Е. А. Баратынского: «…он отражает меланхолическое очарование воспоминаний, протекшей жизни опять-таки среди осенней природы и снова дает почувствовать запахи и краски осени живыми штрихами своего художественного рисунка:

[1] Вяземский П. А. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1958. С. 393.
[2] Эльзон М. Д. Примечания // Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. Л. : Сов. писатель, 1988. С. 556.

<…> дышал

В лицо мне запах увяданья»[1].

Известно, что именно романтики привнесли в лирику национальный колорит, в том числе и специфически русские ароматы, но уже без той юмористической ноты, которая характеризует «низкий» стиль классицизма. Поэтизация лексики, «возвышение» обыденных явлений[2] коснулось и области ольфакции. Приведем лишь один пример, отражающий этот процесс «национализации» ольфакторной образности. В стихотворении П. А. Вяземского «Рябина» горький запах ягод перетекает в запах рябиновой наливки и претворяется в кровь. С помощью запаха метафорически обозначена «химическая», органическая связь субъекта стихотворения с национальным миром. «Рябина» полемически адресована к традиции античных пиров, запаху винограда и «благоуханным» виноградным винам, в том числе и «вину» русской поэзии – «фалернскому» по преимуществу.

Кроме тематики, принципиальным изменениям подвергается стилистика ольфакторного пространства, меняется не только предметное содержание одорических образов и мотивов, но и слово о запахе[3]. Самый очевидный показатель таких изменений – создание и введение в поэтический обиход новых формул, содержащих смысловой компонент запаха. Например, среди других устойчивых формул, введенных в русскую лирику К. Д. Батюшковым, И. М. Семенко называет сочетание «пить дыханье»:

Я Лилы пью дыханье

На пламенных устах,

Как роз благоуханье,

Как нектар на пирах!..[4] («Мои пенаты»)

[1] Кадмин Н. (Н.Я. Абрамович). История русской поэзии. От Пушкина до наших дней. М. : Акционерное об-во «Московское издательство», 1915. Т. 2. С. 75.

[2] Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. С. 49–52.

[3] О стилистической закрепленности ароматов и запахов в поэзии А.С. Пушкина см.: Вацуро В. Э. Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 80.

[4] Батюшков К. Н. Сочинения. С. 169.

Определения запаха участвуют в построении «языкового “образа” красоты»[1], акцент смещается с ощущения на слово о нем, отношения между словом и впечатлением принимают напряженный характер. Поэты ищут наиболее точные формы для обозначения качества, используя как семантические возможности слова, так и его стилистическую окраску, звучание (звуковую форму). Так, в цитированном стихотворении К. Батюшкова мы встречаем многоступенчатое уточнение определения запаха – «роз», «свежих», «тонкий» в соотношении с цветом: «От каштановых волос / Тонкий запах свежих роз». Позднее, в стихотворении О. Э. Мандельштама «Я буду метаться по табору улицы темной…» (1925) этот принцип многоракурсного определения образа, необходимый для того, чтобы достичь несомненной истины впечатления, осознанно проецируется на стихи Батюшкова:

Я только запомнил каштановых прядей осечки,
Придымленных горечью, нет – с муравьиной кислинкой;
От них на губах остается янтарная сухость

В такие минуты и воздух мне кажется карим,
И кольца зрачков одеваются выпушкой светлой,
И то, что я знаю о яблочной, розовой коже…[2]

В ольфакторной топике произошел на первый взгляд незаметный, но по существу принципиальный перелом, расслышанный поэтами эпохи модернизма. Сравнивая «зрительные» образы природы в творчестве Пушкина, Тютчева и Баратынского, Андрей Белый подчеркивает: «Три поэта трояко дробят нам природу; три природы друг с другом враждуют в их творчествах; <…> троякое представление о воздухе; и – троякое небо»[3]. Из них только Баратынский, с точки зрения Белого, особенно чуток к

[1] Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. С. 52.
[2] Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. М. : Терра, 1991. Т. 1. С. 116. Ср. также определение Батюшкова в поэзии Мандельштама: «горожанин», он «нюхает розу и Зафну поет».
[3] Белый А. Из книги «Поэзия слова». Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика: антология. М. : Академический проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. С. 481.

«чистому», «благоухающему воздуху», ибо «б л а г о у х а ю щ и й его воздух – ц е л е б е н»: «…образом и подобием природных стихий повествует нам поэзия Баратынского об умерщвлении ее (природы – Н.Р.) плоти; увы, этой ценой, утратою воды и земли – подымается благоухание ее чистого и целебного воздуха»[1].

Образуя систему, поэтические loci communes приобрели индивидуальную семантику. Предметное содержание и качественное определение запаха принадлежат к общему плану значения ольфакторного образа, но принципиально различными становятся ассоциативные сцепления образа и мотива с другими компонентами поэтического мира, неповторимым и индивидуальным оказывается характер воздействия запаха на лирического субъекта стихотворения.

1.5 Ольфакторный образ и проблема пластичности поэтического слова

Представление о пластичности поэтического слова связано с «живописностью» литературы[2]. Отсюда – широко распространенные в литературоведении сопоставления словесных текстов с текстами иконических искусств, исследования экфрасиса – литературного переложения произведений других видов искусства[3]. Очевидно, что запах не пластичен и не живописен: он не имеет видимой формы, цвета, направления и, следовательно, трудно поддается фиксации в пространстве. «Вид» (Р. Ингарден) ольфакторного образа целиком зависит от пластических

[1] Там же. С. 485.

[2] Проблеме «живописности» литературного произведения и пластичности поэтического слова посвящен довольно обширный круг исследований: Дмитриева Н. Изображение и слово. М. : Искусство, 1962. 314 с.; Альфонсов В. Н. Слова и краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М. ; Л. : Сов. писатель, 1966. 244 с.; Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. М. : Наука, 1972. 123 с.; Баршт К. А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века: сб. науч. трудов. Л. : Наука, 1988. С. 5–34; Флакер А. Словесное и изобразительное // Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М. : Три квадрата, 2008. С. 189–316.

[3] Рубинс М. Пластическая радость красоты. [Акмеизм и Парнас]. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 354 с.

возможностей поэтического слова, от пространственно-временной и психологической точки зрения лирического субъекта, от поэтического контекста, выполняющего моделирующую функцию.

В истории русской поэзии, как известно, чередуются периоды повышенного внимания к словесной пластике и стремления к дематериализации художественного мира. В данном отношении поэзия второй половины XIX века представляет, без сомнения, один из наиболее ярких «живописных» этапов, что сказывается и на поэтике ольфакторного пространства. Причем тенденция к пластичности поэтического стиля характерна не только для поэтов «некрасовской школы», но и для «неоромантиков», поэтов-«дилетантов» с их требованием «искренности»[1]. Литература второй половины XIX в. наследует устремление к горизонтальному расширению художественного пространства запахов. Эта тенденция отчетливее всего проявилась в реалистическом искусстве, особенно в прозе с ее обращенностью на неосвоенные области социальной и психологической реальности. Но классы мотивов и образов с отмеченным признаком запаха практически остаются теми же, что и в литературе предшествующих эпох. К ним относятся в первую очередь природные запахи. Наряду с другими типами сенсорной образности они входят в топику идиллического, элегического и других видов художественного пейзажа. По наблюдениям М. Н. Эпштейна, ольфакторная образность этого времени играет наиболее заметную роль в «идеальном пейзаже» с его условным стремлением к воссозданию полноты чувственного восприятия мира: «…идеальные признаки пейзажа созданы как бы для того, чтобы полностью насыщать и радовать все человеческие чувства»[2]. О той же функции – «чувственного заполнения» природного пространства у Ф. И. Тютчева –

[1] См.: Сапожков С. В. К. М. Фофанов и репинский кружок писателей: Статья первая // Новое литературное обозрение. 2001. № 48. С. 192–219.
[2] Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной: Система пейзажных образов в русской поэзии. М. : Высш. шк., 1990. С. 132.

пишет М. Л. Гаспаров, подчеркивая: «Обонятельные образы единичны <…> – но так же редки они и во всей остальной русской пейзажной поэзии»[1].

К. И. Шарафадина отмечает, что в поэзии середины XIX века метафорический язык цветов уступает место прямому описанию флоры: «…в прозе продолжает присутствовать, хоть и выборочно, иносказательная репрезентативность цветка; в поэзии очевидна общая тенденция к приглушению и даже полному отказу от аллюзий и аллегоричности»[2]. Это наблюдение в основном справедливо и по отношению к ольфакторным признакам. Если запах называется в тексте, то для него почти всегда существует ***реальная мотивировка***. Пахнет лишь то, что в действительности обладает атрибутом запаха, обонятельные реакции лирического субъекта мотивированы психофизиологически – они указывают на пространственную близость, но не тождество субъекта и объекта восприятия. Даже в картинах воспоминаний сохраняется раздельность ощущений и чувств, как, например, в стихотворении Н. П. Огарева «Первая любовь», где «запах розы и ясмина» не сливается с «жаром сердца» или «смутной негой».

Метафорические «благоухания», естественно, присутствуют в языке поэзии, но присутствуют именно как метафоры – не запахи. «Благоуханная тишина» в стихотворении Н. П. Огарева «Тате (Г<ерцен>)» означает, скорее, тишину благословенную, чем просто «пахучую»:

Невольно думаю с любовию унылой –
Как сини небеса над тихою могилой,
Какая вкруг нее зеленая весна,
Благоуханная, живая тишина[3].

В метафорическом значении, не сливающемся с прямым содержанием восприятия, эпитет «благоуханно» употреблен в стихотворении «Воспоминание детства»: «Душа безгрешный сон лелеет, / Отвсюду свежесть

[1] Гаспаров М.Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Гаспаров М.Л. Избранные труды: в 3 т. М. : Языки русской культуры, 1997. Т. 2. С. 344.
[2] Шарафадина К. И. Обновление традиций флоропоэтики в лирике А. Фета // Русская литература. 2005. № 2. С. 23.
[3] Огарев Н. П. Стихотворения. 3-е изд. М. : Типография В. Грачева и К, 1863. С. 49.

ей благоуханно веет»[1]. Если свежесть действительно характеризует обонятельное ощущение, то «благоуханность» обозначает его оценку. Запахи же присутствуют в текстах Огарева как предмет прямого изображения, их происхождение конкретизировано обилием вещественных деталей: «И свежесть мягкая зазеленевших *трав*, / И *листьев* молодых душистые *побеги* / По ветвям трепетным проснувшихся дубрав», «И *сосен молодых* дух свежий и смолистый / В весеннем воздухе отрадно веет мне» (курсив наш – Н.Р.). Такое разделение прямых и иносказательных смыслов позволяет избежать катахрезы, свойственной, как пишет И. П. Смирнов, для «секундарных стилей» культуры («исторического авангарда»)[2].

В прямом значении ольфакторные образы входят и в иные контексты – бытовые, географические, социальные. Картины усадебного быта, как мы видели, уже в стихотворениях поэтов XVIII века включают в себя ольфакторный компонент – преимущественно гастрономические запахи и запахи парков[3]. Запахи дома и благоустроенного семейного быта, традиция изображения которых восходит к жанру идиллии, и в лирике XIX в. функционируют как символы «счастья» и внутренней свободы[4]. Ироническая интонация «современной идиллии» оправдывает включение в ольфакторный ландшафт практически любых одорантов: «Почему с утра так рано / Потянуло кизяком. / Пахнет луком, пахнет медом / Или сдобным пирогом» (Я. П. Полонский. «Хуторки (Русская идиллия)», 1895). Но для поэзии середины и второй половины XIX века более характерны ностальгические интонации, окрашивающие ольфакторный образ дома[5]. Запахи старых усадеб конкретизированы мотивами «пыли», усиливающими впечатление заброшенности: «А на столе развернутая книга. / Я взял и пыль с нее обтер

[1] Там же. С. 59.
[2] Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. С. 99–100.
[3] Динамика ольфакторных предпочтений в садово-парковом искусстве и изменение литературного образа ароматного сада детально проанализированы Е. Дмитриевой (Дмитриева Е. Запахи в усадьбе // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. С. 134–155).
[4] См.: Там же. С. 151.
[5] См.: Там же. С. 155–157.

рукой…»[1]. Имплицитно ольфакторные мотивы присутствуют в образах гниющих оранжерей и неухоженных садов. Комплекс таких образов Я. П. Полонский обозначил оксюмороном «детская старина», совместив два временных плана – очарование прошлого и уныние настоящего:

Быть может, видишь ты свой дом,
Забитый ставнями кругом, –
Гнилой забор – оранжерею –
И ту заглохшую аллею,
С неподметенною листвой,
Где пахнет детской стариной…[2]

Принципиально новым качеством ольфакторного пространства поэзии середины и второй половины XIX века является ***психологическая мотивировка*** обонятельных восприятий. Как отмечает Л. Я. Гинзбург, реализм «открыл подробности, *кем-то* увиденные»[3] (курсив наш – Н.Р.). В лирические тексты включаются не только результаты ощущений, но и сами ситуации зрительных, слуховых и других восприятий. Соответственно предметом поэтической рефлексии становится связь впечатления с жизненным опытом, иными словами, смысл перцептивного образа мотивируется социальным, психологическим и психосоматическим опытом лирического субъекта. Эта особенность поэтического мышления поэтов второй половины XIX века была отмечена литературной критикой. Оценивая творчество А. М. Жемчужникова, Я. П. Полонский писал, что «*единственным источником*» его поэзии служат непосредственные восприятия («зрение и слух»), объясняя данный факт тем, что Жемчужникову «недостает могущественной, ни от чего близкого независимой фантазии»[4]. Сосредоточенность на «близком», по мнению Полонского, свидетельствует о

[1] Огарев Н. П. Стихотворения. 3-е изд. М. : Типография В. Грачева и К, 1863. С. 49.
[2] Полонский Я. П. Стихотворения. Поэмы. М. : Правда, 1986. С. 208.
[3] Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. С. 21.
[4] Полонский Я. П. Критический разбор стихотворений А. М. Жемчужникова. Стихотворения А. М. Жемчужникова (в двух томах). С.–Петербург. 1892. СПб. : Типография Императорской Академии Наук, 1893. С. 19.

крайней «субъективности» поэта, для которого нет предметов, не окрашенных эмоцией. Однако такая субъективность не ведет к деформации предметных деталей. Младший современник Жемчужникова Н. Котляревский подчеркивал, что в картинах природы «сохранена полная ее независимость», поэт «никакой особой мудрости из нее вычитать не хочет»[1]. В этом отзыве ощутима двойная полемическая проекция – на романтический антропоморфизм природы и ее символизацию в поэзии начала XX века.

Поэтика «точного, конкретного живописания, где метафора не переходит грань красочной изобразительности»[2], как заметил во вступительной статье к изданию А. М. Жемчужникова 1963 года Е. И. Покусаев, включает обонятельные детали наравне со зрительными и слуховыми. При этом ольфакторные образы подчиняются тем же художественным принципам, что и визуальные. Во-первых, отметим временную точность деталей. В стихотворении «Весною», датированном 9 мая 1891 года, то есть праздником Николы вешнего, ольфакторный ландшафт образуют два соотносимых пространственных образа: «ароматическая струя» течет «из сада», где цветут черемуха и вишня, и запах «душистого ландыша», который не ощущается субъектом, а предполагается как обязательная деталь лесного весеннего пейзажа и атрибут растения:

Вновь из соседнего леску,
Где уже ландыш есть душистый,
Однообразно, голосисто
Ко мне доносится: ку-ку!..[3]

В лесном пейзаже стихотворения «Весна» (1892) «душистых ландышей» «масса», но их тонкий запах также неощутим – цветы слишком далеко, под ногами, поэтому герой стихотворения высматривает их. Весеннее цветение – свойство «благоухающей» весны и примета конкретного ландшафта, где

[1] Котляревский Н. Памяти А. М. Жемчужникова // Вестник Европы. 1908. № 6. С. 524.
[2] Покусаев Е. И. Алексей Михайлович Жемчужников // Жемчужников А. М. Избранные произведения. М.; Л.: Сов. писатель, 1963. С. 54.
[3] Жемчужников А. М. Стихотворения. М. : Сов. Россия, 1988. С. 168.

запах либо культивируется человеком (сад), либо таится природой (лес, роща), от чего, собственно, и зависит интенсивность ароматов в приведенных стихотворениях. Запахи выступают маркерами годового цикла в стихотворениях А. А. Фета[1], Я. П. Полонского, А. Н. Плещеева и других поэтов середины – второй половины XIX века: наряду с ароматами весенней, летней или осенней природы временную функцию выполняет «гостеприимный запах дыма» зимней деревни (А. М. Жемчужников).

Второй особенностью ольфакторной образности не только Жемчужникова, но и многих поэтов второй половины XIX века является именно пространственная конкретизация, соотнесение запаха с «местом», будь то природный или бытовой ландшафт:

Плодами сильно пахнет *сад*;
Гумно – мякиной и соломой;
И дуба веет аромат
Из *рощи*, с детства мне знакомой[2].

Дифференциация ольфакторного пространства связана с его предметным наполнением, но не с качественными определениями обонятельных восприятий[3]. Как в приведенном стихотворении, содержание запаха формируется преимущественно на основе принципа метонимии: плоды, мякина и солома – часть более общего пространственного образа. Аромат дуба косвенно указывает на сырость осенней рощи, поскольку сухая дубовая кора не пахнет. Пространственная детализация, как видим, соответствует детализации временной.

В поэзии А. Н. Плещеева различаются садовые или дачные цветочные ароматы «сирени и жасмина» («На даче») и полевые запахи «травы»,

[1] О циклической природе запахов в поэзии А. А. Фета см.: Козубовская Г. П. Ольфакторный код поэзии А. Фета: благовония // Козубовская Г. П. Середина века: миф и мифопоэтика. Барнаул : БГПУ, 2008. С. 97–104; темпоральную «уместность» цветочных ароматов в поэзии А. К. Толстого отмечает К. И. Шарафадина (Шарафадина К. И. Обновление традиций флоропоэтики в лирике А. Фета // Русская литература. 2005. № 2. С. 24).
[2] Жемчужников А. М. Стихотворения. С. 162–163.
[3] Такие качественные определения, как, например, «мягкий» аромат вина в стихотворении Н. П. Огарева, единичны.

«скошенной травы» («Летние песни»), в цикле «Летних песен» противопоставлены южный «запах розы и жасмина» и травный запах («Сильнее / Пахла трава луговая») средней полосы России. Таким образом, запах участвует в построении поэтического ландшафта как пластическая деталь. Причем если цветочные и древесные ароматы относятся к устойчивым поэтическим мотивам, то запах травы для русской лирики нов, хотя и получил широкое распространение в это время.

Запахи уже в поэзии XVIII в. ассоциировались с географическим пространством. Обонятельный компонент присутствует в концепте «национального мира», где может обозначать и «русский дух» в целом, и быть отличительным признаком российского пейзажа. В равной мере запах выступает и как квалификатор чужого мира[1]. В отличие от прозы, поэтические запахи не разнообразны: обычно они служат легко опознаваемыми сигналами географических реалий, рассчитанными на знание не географии, а поэзии. Запахи «лимона» и «лавра», маркирующие южный пейзаж, актуализируют не столько жизненный, сколько литературный опыт читателя, знакомого с поэзией А. С. Пушкина. Вариации пушкинского мотива создают новые контексты для запаха. Например, ольфакторные впечатления осложняются визуальными и акустическими ассоциациями в стихотворении Н. П. Огарева «Италия»: «И ропот волн немолчный, блеск их яркий, / При лунной ночи пахнущий лимон»[2]. Запах лимона опосредованно, через цветовой признак, связан с течением лунного света.

Однако в поэзии второй половины XIX века география ольфакторных образов существенно зависит от антропологических представлений, характеризует «дух места» как душу его жителей. Уже в работах И. Г. Гердера была высказана мысль о нетождественности ольфакторных реакций и ольфакторной чувствительности разных народов: «…утонченное обоняние индийца заставляет его с отвращением смотреть на дурно

[1] См.: Строев А. Чем пахнет чужая земля // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. С. 75–100.
[2] Огарев Н. П. Стихотворения. С. 52.

пахнущего европейца. По его понятиям, европеец не может не принадлежать к презренной касте отверженных, которой разрешено есть все»[1]. Эта зависимость ольфакторных характеристик нации от гастрономических увлечений позволяет использовать гастрономическую и ольфакторную образность как метафоры национального менталитета в юмористической и иронической поэзии второй половины XIX века:

До нас уж запахи дошли
Цикорной гущи и сосисок,
Капусты кислой и колбас,
Дух габер-супа, грязных мисок,
Дух диких буршеских проказ,
Дух ветчины и филистерства,
И педантизма чад и жар
Цивилизованного зверства
С букетом пива и сигар[2].

(Д. Минаев. «Демон. Сатирическая поэма», 1874, 1879)

Психологическая мотивировка ощущений выражена через проекцию физиологических восприятий на эмоциональное и физическое состояние лирического субъекта. Приведем пример из раннего стихотворения Н. П. Огарева «Весна», где временная точность пейзажа сочетается с точностью самонаблюдения:

Весною пахнет. Тело лень объемлет,
И голова и кружится и дремлет[3].

Запах здесь отмечен как самый ранний признак «перехода» от зимы к весне, соответствующий неустойчивому, метаморфному состоянию природы, когда снег еще не совсем сошел, но уже солнечно и тепло. Тело реагирует на весенний запах, и в стихотворении дана эмоциональная оценка состояния

[1] Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. С. 197 и др.
[2] Поэты «Искры»: в 2 . 3 изд. Л. : Сов. писатель, 1987. Т. 2 [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/m/minaew_d_d/text_0050.shtml (дата обращения 4.02.2009)
[3] Огарев Н. П. Стихотворения. С. 56.

природы и организма извне, со стороны наблюдателя: «Люблю я этот переход». Такая позиция отстраненного слежения за текучими состояниями мира и лирического субъекта встречается уже в поэзии А. С. Пушкина и Е. А. Баратынского, но более характерна для поэтики модернизма, в первую очередь – И. Ф. Анненского и А. Ахматовой:

И легкости своей дивится тело,

И дома своего не узнаешь,

И песню ту, что прежде надоела,

Как новую, с волнением поешь[1].

О возрастающей психологичности поэтического языка запаха свидетельствует тот факт, что обонятельные восприятия все чаще относятся к области воспоминаний, а не непосредственного контакта с реальностью. Показательна в данном аспекте структура ольфакторного пространства поэзии А. Н. Апухтина. Практически все обонятельные мотивы у Апухтина связаны с природой, причем спектр запахов достаточно беден. Ценностный смысл им придает выбор точки зрения, позиции, с которой рассматривается ощущение. Эту позицию можно определить как «отсутствие», нахождение за пределами воспринимаемого мира, причем степень удаленности квалифицируется как пространственными параметрами, так и временными (прошлое) и онтологическими (смерть). Запахи являются компонентами рассказанного пейзажа: это либо воспоминание, либо сожаление о том, что будет утрачено после смерти («Memento mori», 1858), либо повествование, адресованное душе умершего человека (как в цикле «Деревенских очерков» с их посвящением памяти матери и призывом «услышать» рассказ о земле и ее ароматах).

Важнейшей тенденцией поэзии второй половины XIX века стала ***историзация*** языка запаха[2], последовательное и постепенное смещение

[1] Ахматова А. А. Сочинения : в 2 т. М. : Цитадель, 1996. Т. 1. С. 107.

[2] О движении к историзму в литературном пейзаже см.: Троицкий В. Ю. Романтический пейзаж в русской прозе и живописи 20-30-х годов XIX века // Русская литература и изобразительное искусство. Л. : Наука, 1988. С. 111–114.

смысловых акцентов ольфакторной образности с природы на историю[1]. В содержание опыта лирического «я» входит опыт культуры, придающий психофизиологическим реакциям не биологический, а эстетический смысл. Язык запаха отчетливо приобретает не только природную, но и историческую, историко-культурную семантику. Способы развертывания ольфакторных мотивов и смыслы ольфакторной образности задаются не эмпирическими ощущениями, а проекцией языка запаха на тот или иной тип культуры. Этот аспект языка запаха отмечен в литературоведении относительно недавно. Так, по наблюдениям Г. П. Козубовской, коммуникативность запахов в поэзии А. А. Фета обусловлена мифопоэтической традицией[2]. К. И. Шарафадина находит «отголоски восточного селама» в лирике Фета и А. Н. Майкова[3], рассматривая их в качестве ключа к пониманию семантики растительных ароматов.

Русская поэзия, широко осваивая эмпирическое пространство запахов, вырабатывает принципы художественного обобщения ольфакторной образности. Одним из таких принципов становится отождествление точки зрения лирического субъекта с позицией человека определенной культуры и взгляд на современность через посредство этой культуры. Именно такая позиция характерна для антологической лирики, где формируется «образцовый» тип пластического поэтического образа[4], в том числе и образа ольфакторного.

Высоко оценивая «педагогическое» значение поэзии А. Н. Майкова, И. Ф. Анненский заметил, что она «слишком пластична» в сравнении с современной лирикой, мало музыкальна, преимущественно зрительна. Такое самоограничение особенно заметно на фоне французской лирики, в заслугу

---

[1] Один из самых ярких образцов наполнения ольфакторного образа историческим смыслом – «Емшан» А. Н. Майкова, неоднократно прокомментированный в литературоведении.

[2] Козубовская Г. П. Ольфакторный код поэзии А. Фета: благовония // Козубовская Г. П. Середина века: миф и мифопоэтика. Барнаул: БГПУ, 2008. С. 91–104.

[3] Шарафадина К. И. Обновление традиций флоропоэтики в лирике А. Фета . С. 27–28.

[4] С. А. Кибальник отмечает, что В. Г. Белинский связывал значение антологической поэзии для русской лирики именно с достижением «классической пластичности формы» (Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л. : Наука, 1990. С. 42).

которой Анненский поставил «увеличение шкалы наших художественных ощущений»[1]. Сходная мысль об аскетическом типе лиризма Майкова была высказана Н. Я. Абрамовичем: «И, вероятно, от этой простоты еще свежее и благодатнее от его стихов запахло запахами земли, весны, природы, тихого и свежего мира чувств, чистота и прелесть которых говорят о внутреннем почти монашеском строе его личности»[2].

Антологические мотивы не только создают в поэзии Майкова чувственную плотность мира, но и уравнивают ценность предметов и состояний, идет ли речь о богатой южной или нищей северной природе, городе или усадьбе, прошлом или современности:

О, божья благодать!.. О, как прилечь отрадно
В тени высокой ржи, где сыро и прохладно! <…>
В амбарах воздух полн и розана и меда…[3] («Нива», 1856)

Идем. Под мокрою одеждой уж прохладно;
Зато как дышится у лодок над водой,
Где пахнет рыбою и свежестью отрадной,
Меж тем как из лесу чуть слышным ветерком,
Смолой напитанным, потянет вдруг теплом!..[4] («Рыбная ловля», 1855)

Такое горизонтальное развертывание пространства присуще античной культуре[5]. При доминанте зрительных восприятий обонятельные мотивы не очень разнообразны, но сочетание одорического признака с предметом или явлением чрезвычайно показательно: запахи характеризуют не ощущение субъекта, а родовые свойства объекта восприятия, однако уже ставшего компонентом жизненного, духовно-телесного и историко-культурного опыта автора. Подобный строй ольфакторной образности характерен и для антологических, и для «современных» произведений Майкова. В раннем

[1] Анненский И.Ф. А. Н. Майков и педагогическое значение его поэзии // Анненский И. Ф. Книги отражений. М. : Наука, 1979. С. 275.
[2] Абрамович Н.Я. (Кадмин). История русской поэзии. С. 208.
[3] Майков А.Н. Сочинения: В 2 т. М. : Правда, 1984. Т. 1. С. 199, 200.
[4] Там же. С. 419.
[5] Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 74-75.

стихотворении «Призыв» (1838) из цикла «В антологическом роде» запах («дух») вечнозеленых сосен и цветущей весенней черемухи объединены общим качеством – «сладкий» на основании их животворящей силы. В «Очерках Рима» наряду с «обеденным столом», «искусно» убранным «Младыми розами и почками лилеи», с цветущими яблонями «благовонного сада» столь же поэтично представлен запах молока:

И стадо дар несет, с полей его собрав,

Дышащий запахом новорожденных трав[1].

В построении ольфакторного образа совмещаются точность эмпирических наблюдений и близкое к античности чувство самоценности любых форм бытия. В эмпирическом признаке находит воплощение принцип софийности античного мышления. Характеризуя эпоху позднего эллинизма, А. Ф. Лосев подчеркивает, что для античного восприятия мир дан в его целостности, в нем нет непроявленных сущностей: «…софийность созерцается, то есть рассматривается в своих идеально-неподвижных функциях, что манифестирует собою вполне специфическую структуру бытия. А именно – оно предстает как особого рода космос, в котором замысел совпадает с выполнением, причина с целью и начало с концом…»[2]. В свете софийности мира запахи могут быть «прекрасными»[3] вопреки языковой логике[4]: идея, эйдос аромата видится только сквозь призму «умного зрения», которое различает в обычном запахе явление Божьей благодати, различает и «тело» аромата:

Когда на нас от берегов

Чуть слышным ветерком потянет

---

[1] Майков А. Н. Сочинения. Т. 1. С. 83.

[2] Лосев А. Ф. Поздний эллинизм. М. : Искусство, 1980. Ч. 4, § 5. (История античной эстетики. Т. 6) [Электронный ресурс]. URL: http://www.philosophy.ru/library/losef/iae6/index.htm. (дата обращения 15. 06. 2010).

[3] Прекрасен ты, воздух, неся издалека
С венков их роскошных волну аромата,
Их нам возвещая приход (Майков А. Н. Сочинения. Т. 1. С. 215).

[4] По наблюдениям В. З. Демьянкова, запах сочетается с определениями «пленительный», «приятный», но не «красивый» (Демьянков В. З. Пленительная красота // Логический анализ языка: Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. М. : Индрик, 2004. С. 169).

Благоухание цветов:

Как будто сильфов резвых стая,
Спрыгнув со скал, дыша теплом,
Помчалась, вся благоухая,
Купаться в воздухе морском[1].

Мысль об одушевленности природы связана с античным представлением о том, что мир населен двойниками всех природных объектов – их демонами, «богами данного мгновения». Стихотворение «Пан» сопровождается пояснением: «Пан – олицетворение природы: по-гречески … значит: всё». В духе античного пантеизма Майков рассматривает и художественные творения, видя в них «другое тело» мысли, находя в стихах, романах, живописных полотнах способ бытия художника (цикл «Акварели»). В таком контексте становится возможным перенос качества «благоуханности» на произведение искусства, поскольку благоухание означает благодатное творческое усилие: «Твой стих, красой и ароматом / Родной и небу и земле, Блуждает странником крылатым / Между миров, светя во мгле»[2] («Я. П. Полонскому», 1855).

В качестве обобщающей мотивировки поэтического содержания ольфакторного образа выступает, естественно, не только античная традиция. Иной, преимущественно литургический смысл ароматы получают через отсылку к христианской культуре[3], как, например, в стихотворении А. Н. Апухтина:

Неслось пасхальное, торжественное пенье,
И пахло ладаном, разрытою землей,
И все так звало жить, сулило воскресенье![4]

(«Год в монастыре. Отрывок из дневника», 1883)

[1] Майков А. Н. Сочинения. Т. 1. С. 174.
[2] Там же. С. 137.
[3] О христианских коннотациях пейзажной символики в русской поэзии см.: Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры. СПб. : Наука, 2006. С. 131-147.
[4] Апухтин А. Н. Сочинения: Стихотворения; Проза. М. : Худож. лит., 1985. С. 193.

Наконец, мир запахов может основываться на изначально нецелостном видении, на принципе «мэональности», выдвинутом в конце века Николаем Минским и реализованном, как пишет С. В. Сапожков, в «дилетантской», «стихийной», «наивной» поэзии К. Фофанова[1]. Значимость запахов для лирических пейзажей Фофанова была отмечена Е. В. Ермиловой: «Он очень любит с почти прозаической точностью фиксировать запахи: “Пахнет почкою березовой, мокрым щебнем и песком”; в другом стихотворении: “Пахнет свежею травою и увядшею листвой”; подробность и тщательность выявления запахов так странно и резко контрастируют с условным, приблизительным характером других образов»[2]. Однако в той же работе приведен пример катахрезы из стихотворения Фофанова «Ночью», построенной на смешении прямого и метафорического плана ольфакторного образа:

«Но из сердца холодная ночь не уйдет,

Не спугнет ее блеск ароматного дня.

Реальная летняя ночь, которая сама была и жаркой и ароматной, тут же забыта, отброшена, а на ее место встает привычный метафорический призрак»[3]. На самом деле и в приведенных ранее примерах присутствует алогичность, но она обнаруживается не в литературной структуре образа, а в области его денотатов: Фофанов объединяет в один ольфакторный пейзаж живое и мертвое, природу и цивилизацию, не дифференцируя область восприятия лирического субъекта, дробя восприятие на отдельные ситуации, не связанные между собой[4].

Существенную роль в поэзии второй половины XIX века играет ***социальная мотивация*** ольфакторного пространства. Язык запаха маркирует социальные и культурные границы: запахи квалифицируются то

[1] Сапожков С. В. К. М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья вторая: Н.М. Минский // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. С. 148–183.
[2] Ермилова Е. В. Поэзия на рубеже веков. С. 97.
[3] Там же. С. 96.
[4] Как отмечает С. В. Сапожков, для поэтики Фофанова характерна «случайность» приема – один из признаков «поэтики примитива» (Сапожков С. В. Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880–1890-х годов. М. : МГПУ им. В. И. Ленина, 1996. С. 33, 35–36).

как подчеркнуто «простонародные», то, напротив, кричаще «аристократические». Представление о демократичности запахов создается и выбором одорантов, и стилевой формой ольфакторного мотива – преимущественно ориентированной на фольклор. Первый тип был отмечен К. И. Шарафадиной в стихотворении А. Н. Плещеева «Мой садик». В стилизованной под народную песню «Идиллии» «Грусть девушки» (1858) А. Н. Апухтина место цветочных ароматов занимает родной деревенский «запах конопли», литературный генезис которого следует, видимо, связывать с повестью И. С. Тургенева «Ася»[1].

Второму типу соответствует принцип фольклоризации ольфакторного пространства, где актуализируются метафорические ресурсы самого языка, ольфакторная лексика присутствует в составе устойчивых сочетаний. В одном из стихотворений цикла «Новогреческих песен» А. Н. Майкова именно фольклорная стилистика формирует двойную (прямую и метафорическую) семантику мотива, ставшего поэтическим штампом:

Как ты, март, ни хмурься,
Будь хоть снег, хоть дождик –
Всё весною пахнет![2]

Здесь запах весны реален и метафоричен: «пахнуть чем-либо» метафорически означает «обнаружить тайное присутствие». Фольклорная интонация остраняет поэтический ольфакторный образ, например, привносит ироническую интонацию в грезы светской барышни – героини стихотворения А. Н. Майкова: «Ковром душистой муравы / Чудесно странствуете вы…»[3] («Барышне», 1846). С опорой на фольклорную традицию создается мир запахов в фантастическом балладном пейзаже Я. П. Полонского:

[1] В примечаниях к повести Л. М. Лотман приводит черновой вариант этого образа («Запах конопли напоминает родину») и комментарий И. С. Тургенева к нему: «ходить по русской земле, говорить с русскими людьми» (Лотман Л. М. Примечания // Тургенев И. С. Сочинения: в 12 т. М. : Наука, 1980. Т. 5. С. 441–442).
[2] Майков А. Н. Сочинения. Т. 1. С. 373.
[3] Там же. С. 404.

Вечера настали мглистые –
Отсырели камни мшистые;
И не цветиками розовыми,
Не листочками березовыми,
Не черемухой в ночном пару,
Пахнет, веет во сыром бору –
Веет тучами сгустившимися,
Пахнет липами – свалившимися,
Или мокрых листьев ворохом;
Тишина пугает шорохом[1].

Увеличение объема ольфакторного пространства во многом зависит от социальной динамики: к концу XIX века в художественный дискурс вошли запахи техники и цивилизации (медицины, гигиены)[2], значительно более широкое распространение получили парфюмерные мотивы. Такое изменение можно рассматривать как одно из проявлений общей тенденции прозаизации поэтического стиля во второй половине XIX века. Заметной формой этой тенденции служит ольфакторный образ болезни и смерти[3], получивший в стихах ярко выраженную физиологичность: «кучи смрадных тел», «и трупами пахло, и воздух был душен» (Я. П. Полонский). Приведем цитату из лирического медицинского «репортажа» Полонского, построенного на гротескном совмещении природных ароматов и ощущений больного тела:

…летний,
Пропахнувший смолою наших сосен,
Июльский жар стал для меня враждебен!
Он желчь мою так кипятит, так варит,

[1] Полонский Я. П. Стихотворения. Поэмы. С. 239–240.
[2] Запах как компонент медицинского дискурса русской словесности рассматривается в ряде работ К. А. Богданова. См.: Богданов К. «Тлетворный дух» в русской литературе XIX века: (анти)эстетика как мораль // Ароматы и запахи в культуре. Т. 2. С. 101–133.
[3] О «запахе смерти» в русской литературе XIX в., кроме приведенной статьи К. Богданова, см.: Карасев Л.В. О символах Достоевского // Карасев Л.В. Вещество литературы. М., 2001. С. 86–93; Козубовская Г. П. О «чахоточной деве» в русской литературе (Пушкин – Ахматова) // Козубовская Г. П. Русская литература: миф и мифопоэтика. Барнаул : БГПУ, 2006. С. 299–307.

Что из урины сделал нечто вроде пива

Иль портера – и высушил язык![1] («<Письмо к А. Н. Майкову>», 1885)

Язык запаха по-своему высвечивает динамический, переходный характер поэзии второй половины XIX века, где скрещиваются взаимоисключающие тенденции. Пожалуй, ярким примером контрастности ольфакторного пространства может служить пародия Н. А. Некрасова на стихи А. А. Фета, в центр которой поставлен ольфакторный образ, поданный как принципиально «невнятный»:

Осязательно зреющий колос

Возвышается вровень с кустами.

По росе долетающий голос

Из лесов словно пахнет грибами…[2] («Лето. Пародия на Фета»)

С помощью синтаксиса Некрасов обнажает принцип случайных ассоциаций между образами. Получается, что грибами пахнет либо голос, либо, если учесть ритмическую паузу между стихами, пахнет «словно» грибами «из лесов», голос же просто «долетает» «по росе», то есть в сумерках. Либо же «роса» выступает резонатором голоса. Для Некрасова неприемлемы связи предмета и признака, если они находятся за границами умопостигаемых сочетаний, равно как и семантическая неопределенность художественного образа, двусмысленность синтаксической конструкции и неявность субъекта восприятия. Естественно, сам Некрасов никогда не нарушает границ рациональной мотивированности признака: запах соотносится только с предметами, которые и вне условий поэтического текста могут выступать одорантами. Но новизна некрасовских запахов не менее ощутительна, чем импрессионистические ароматы Фета.

[1] Полонский Я. П. Сочинения: в 2 т. М. : Худож. лит., 1986. С. 235.
[2] Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л. : Наука, 1981. Т. 1. С. 139.

1.6 Ольфакторное пространство и субъектная организация лирики Н.А. Некрасова

«Здоровье» – вот, пожалуй, ключевое слово, которое характеризует ольфакторную систему лирики Н. А. Некрасова. На первый план в ней выдвигается именно субъект ощущения близко подступившей реальности. Запахи не просто что-то говорят, символизируют мысли или чувства, они действуют на «организм» лирического героя, вторгаются в сферу его жизненных интересов, от состояния атмосферы зависит физическое и душевное состояние лирического субъекта. «Поэт исключительно лирический по складу своему, он сразу же обратил завоеванное русской поэзией искусство самонаблюдения на себя»[1], – пишет В. Д. Сквозников. Некрасов преобразовал дух позитивистской эпохи с ее интересом к вопросам физиологии и гигиены[2] в сложную канву лирического переживания. Он пристально всматривается в мир, как точно отметил К. Чуковский, и с тем же пристальным вниманием следит за эмоциональными реакциями своего лирического героя на реальность, принимает ли она пространственные или временные формы. Он заинтересованный зритель сразу двух реальностей – объективной и субъективно-психологической. Именно поэтому Некрасов вернул в лирику обоняние как действие и как слово о нем.

Поэтика запаха некрасовской лирики может быть названа пластической, несмотря на то, что запах неживописен. Изобразительность ольфакторной картины мира достигается за счет обилия предметной образности, восприятие которой рассчитано на обоняние. Значительную роль здесь играет узнаваемость национального русского пространства, не раз подчеркнутая ссылкой на «чисто русский дух». Это понятие объединяет разнородные объекты и множество представлений о национальной специфике России. Множество включает в себя одорические стереотипы, то

[1] Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии. Становление реализма в русской лирике. М. : Наука, 1975. С. 335.

[2] См. об этом: Богданов К. «Тлетворный дух» в русской литературе XIX века: (анти)эстетика как мораль // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. С. 101–133; о гигиене как факторе буржуазной культуры: Корбен А. Ароматы частной жизни / пер. с французского Е. Ляминой, М. Божович // Там же. Кн. 1. С. 362–408.

поданные в ироническом контексте: «Сивуха, грязь и вонь, овчинные тулупы»[1] («Отрывки из путевых записок графа Гаранского»), то окрашенные подлинным драматизмом, как в описании Петербурга:

Но того мы еще не забыли,

Что в июле пропитан ты весь

Смесью водки, конюшни и пыли –

Характерная русская смесь[2] («Летом». Из цикла «О погоде»).

К специфически русским признакам ольфакторного пространства в лирике Некрасова относится контраст городских и деревенских запахов. Один из создателей национального урбанистического пейзажа русской поэзии, Некрасов и в сфере освоения городских запахов может претендовать на первенство. Важно, что он создает прецедентный для лирики одорический образ русских столиц, в первую очередь Петербурга. Некрасов, по наблюдениям М. Н. Эпштейна, «впервые передал в стихах душный запах городского воздуха, впитавшего “клубы дыма из труб колоссальных”, вид застойной воды, зацветающей в каналах, одним словом, воссоздал природу в месте ее гибельного сплетения с цивилизацией («Несчастные»; «О погоде» – ч. I и II)»[3]. Добавим к этому перечню городских одорантов «классическую пыль» Петербурга – запах штукатурки, которая «валится» со стен классических зданий, и литературную «пыль» классического образа каменного города[4], «зловонные костры» при починке мостовых – возможно, одну из первых поэтических реакций на запах расплавленного асфальта. Безобразные запахи пронизывают все пространство, где присутствует житель города: духота и гниль проникают в церковь («Много их там гуртом отпевалось, / Было тесно – и трудно дышалось»[5]), в подвалы бедняков

[1] Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. С. 125.
[2] Там же. Т. 2. С. 192.
[3] Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной…»: Система пейзажных образов в русской поэзии. С. 225.
[4] Б. М. Эйхенбаум подчеркивает: «В числе классических образов, связанных с Пушкиным и остраненных Некрасовым, следует указать на образ Петербурга, уже вошедший в литературный обиход в качестве ходячей поэтической темы» (Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л. : Сов. писатель, 1969. С. 51).
[5] Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 177.

(«Полутемных, зловонных, дымящихся»[1]), на городскую гауптвахту с ее «вечным смрадом тютюна»[2] и в помещение редакции городской газеты:

Через дым, разъедающий очи
Милых дам, убивающих ночи
За игрою в лото-домино,
Разглядеть что-нибудь мудрено[3].

Здесь доминирует не просто замеченная в начале XX века читателями Некрасова «эстетика безобразного», но и «эстетика болезни», причем одной из самых отвратительных по своим физическим проявлениям:

Ветер что-то удушлив не в меру,
В нем зловещая нота звучит,
Все холеру – холеру – холеру –
Тиф и всякую немочь сулит![4]

В противоположность городским запахи русской деревни, усадьбы, просторной природы у Некрасова всегда положительно окрашены, при том что эмоциональная оценка впечатления от обоняемых предметов демонстративно неэстетична:

На первый раз сказать позвольте вам,
Чем пахнут вообще дороги наши –
То запах дегтя с сеном пополам.
Не знаю, каково на нервы ваши

Он действует, но мне приятен он,
Он мысль мою свежит и направляет:
Куда б мечтой я ни был увлечен,
Он вмиг ее к народу возвращает…[5]

[1] Там же. С. 188.
[2] Там же. Т. 3. С. 38.
[3] Там же. Т. 2. С. 196.
[4] Там же. С. 179.
[5] Там же. С. 165.

Запах оказывает целебное действие, возвращая лирическому герою силы, желание жить, обостряя жизненные чувства. Нередко Некрасов фиксирует именно момент новизны ощущения или его узнавания, смену интенсивности восприятия:

Нигде не дышится вольней
Родных лугов, родных полей…[1] («На Волге»)

Вот уж запасный амбар,
Вот уж и риги… как сладок
Теплого колоса пар![2] («Деревенские новости»)

В то время как город притупляет чувствительность однообразием и монотонностью качеств его предметного мира, сконцентрированностью их на подавлении телесных и душевных реакций человека, запахи деревенского быта не имеют родового определения – они не «душисты», не «благовонны». Их единственный общий признак – здоровье, бодрость – находится в сфере физического и психологического состояния лирического субъекта. Поэт города, погруженный в уныние, Некрасов реагирует на проявление жизненных сил как на новое, непривычное и «невольное» ощущение:

Чу! стучит проезжающий воз,
Деготьком потянуло с дороги…
Обоняние тонко в мороз,
Мысли свежи, выносливы ноги.
Отдаешься невольно во власть
Окружающей бодрой природы;
Сила юности, мужество, страсть
И великое чувство свободы
Наполняют ожившую грудь…[3] («Рыцарь на час»)

[1] Там же. С. 86.
[2] Там же. С. 95.
[3] Там же. С. 134.

Здесь интересен не столько простонародный запах дегтя, сколько характеристика обоняния, похоже впервые ставшего лирическим мотивом с собственно поэтической семантикой жажды жизни. Тот же мотив может иметь и противоположную этическую трактовку: «Старый грешник играет в вино: / Наслажденье его роковое / Нюхать, чмокать, к свече подносить…»[1]. Причем нельзя сказать, что первая трактовка продиктована исключительно «жизненным опытом» самого поэта, а вторая взята из сферы чужой жизни – обе в равной мере свои и чужие, контраст внутренне присущ лирической системе Некрасова.

В стиле его поэзии отчетливо проявляется социальная маркированность ольфакторного образа и отмеченное исследователями некрасовской лирики «многоракурсное»[2] воспроизведение предмета и его признака. Точнее – воспроизведение точки зрения, связи субъекта высказывания со словом. Слово, выбор которого мотивирован социальным характером говорящего, самый заметный показатель влияния прозы на поэзию, показатель ее многоголосья, характеристика которого столь убедительно представлена в работах Б. О. Кормана о Некрасове[3]. Традиционные формулы, в состав которых входит сема «запах», осмыслены в связи с носителем этих формул. В цитированном ранее стихотворении «Отрывки из путевых заметок графа Гаранского» с характерной пометой «Перевод с французского…» одоризм входит в стереотипный набор определений России, данных ей европейцами. Тот факт, что носителем стереотипного мышления является «русский барин, воспитанный за границей», позволяет переадресовать иронию в сторону носителя речи.

---

[1] Там же. Т. 3. С. 77.

[2] Трофимов И. В. Предметный мир лирики Н.А. Некрасова // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник. Петрозаводск : ПГУ, 1984. С. 104.

[3] Назовем наиболее раннюю из работ («Многоголосье в лирике Н.А. Некрасова», 1958), вторичная публикация которой вошла в кн.: Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск : Ин-т компьютерных исследований, 2006. С. 7–40. В издании представлена и исчерпывающая библиография по теме. Ср. также: «Предметный мир в творчестве Некрасова (как и вообще в литературном художественном образе) является убедительным средством не только психологической, но и социальной характеристики» (Трофимов И. В. Предметный мир лирики Н. А. Некрасова. С. 96).

Субъект высказывания далеко не всегда имеет личностные характеристики, речь в поэзии Некрасова, как известно, носит дискурсивный характер. Эта особенность некрасовского стиля была замечена К. И. Чуковским[1]. Так и многие одорические определения как будто берутся готовыми и служат ярким признаком «чужого» стиля, чаще всего фольклорного с характерными для него постоянными эпитетами, в основе своей тавтологическими.

Касатка порхает над братней могилой,
Душистая травка роскошно цветет,
И плющ зеленеет, и ветер унылый
Над ней заунывную песню поет[2]. («Могила брата»)

Забыл наливки настоять
Душистой поленикой[3]. («Горе старого Наума»)

Есть у нас мыла пахучие –
По две гривны за кусок[4]. («Коробейники»)

Даже запахи детства Некрасов представляет опосредованно – через близкие повествователю, но все же иные точки зрения. В поэме «Саша»:

И убежит, и в просторе полей
Сладко и вольно так дышится ей.

Лошади, овцы!.. Парным молоком
В воздухе пахнет. Мотая хвостом,

За нагруженной снопами телегой
Чинно идет жеребеночек пегой,

[1] «Нет, кажется, такой социально-языковой категории, которая не нашла бы своего выражения в поэзии Некрасова» (Чуковский К.И. Мастерство Некрасова. М. : ГИХЛ, 1952. С. 295).
[2] Некрасов Н.А. Полное собрание произведений и писем. Т. 1. С. 247.
[3] Там же. Т. 3. С. 150.
[4] Там же. Т. 4. С. 59.

Пар из отворенной риги валит,

Кто-то в огне там у печки сидит[1].

Герой поэмы «Тишина» носит автобиографический характер, хотя и его образ не тождествен автору уже в силу жанровой специфики произведения. Поэтому и чувство обоняния, и воспоминания, навеянные «родными» запахами, относятся, скорее, к ощущениям героя. С помощью тех же запахов Некрасов «создает пародию на сельскую Аркадию»[2]. Но композиция, в которой ассоциированы внешние (зрительные, обонятельные) и внутренние (душевные) впечатления, ощущения и память, задана, конечно, повествователем «Тишины». Его же сфере принадлежит и выбор глаголов обоняния с чередованием метафорического и прямого значения:

Храм божий на горе мелькнул

И детски чистым чувством веры

Внезапно на душу *пахнул*. <…>

Пора! За рожью колосистой

Леса сплошные начались.

И сосен *аромат* смолистый

До нас *доходит*…<…>

Между зелеными стенами

Густых берез. <…>

Легко в их сырости приятной,

И *веет* на душу от них

Какой-то *глушью* благодатной[3].

Среди некрасовских определений запаха крайне редки поэтизмы, клише. Романтические и классические «ароматы» присутствуют только в ранней поэзии Некрасова, не включенной автором в основное собрание. В

[1] Там же. С. 13–14.
[2] Дмитриева Е. Запахи в усадьбе. С. 153–154.
[3] Некрасов Н.А. Полное собрание произведений и писем. Т. 4. С. 51–55.

стихах 1838–1844 гг. встречаются «амбра курений» и дым христианской крови («Колизей»), цветущие «ароматом» цветы, «амброзия», «фимиам», «ароматный дым курений». Но употребление подобных образов мотивировано спецификой предмета изображения, его заведомой архаичностью, следовательно, отстраненностью от области лирических переживаний субъекта. Его собственный опыт выражен в иронической дистанцированности от подобных словосочетаний, в построении стилистически и логически контрастных образных рядов. Уже в ранних стихотворениях Некрасов переносит традиционный образ в новый, непривычный контекст: так, «благоуханные уста» любовной лирики характеризуют речь современного резонера: «Враг народов иностранных, / Воеватель удалой, / Ты из уст благоуханных / Дышишь родине хвалой»[1]. «Благовония» служат языком эпиграммы и предметом каламбура:

Вчера смотрел Тальони я,
Притом еще в «Тени»:
В поступках – благовония
И прелести одни[2].

Некрасов продолжает традиции поэзии А. С. Пушкина, где, по наблюдениям В. Э. Вацуро, закрепилось стилистическое расслоение ольфакторной образности: «Любопытно, что Пушкин избегал слова “аромат” – по-видимому, как варваризма, чужеродного в поэзии – зато в античных и восточных стилизациях охотно пользовался существительным “ароматы” – благовонные жидкости»[3]. Установка на многоголосье проявляется и в структуре некрасовских одорических метафор. Они построены преимущественно на основе общепонятных фразеологизмов: «И декабрьским террором пахнуло / На людей, переживших террор»[4]. Ясно, что почуять грядущий террор может только человек, в опыте которого он уже

[1] Там же. Т. 1. С. 22.
[2] Там же. С. 284.
[3] Вацуро В.Э. Литературная школа Лермонтова. С. 80.
[4] Некрасов Н.А. Полное собрание произведений и писем. Т. 3. С. 75.

присутствует. Экзотический одорант нужен для того, чтобы прикрыть неприглядную сущность героя:

Например, Вальр Скотт или Купер –

Их на веру иной пропускал,

Но и в них открывал я *канупер*!

(Так он вредную мысль называл)[1].

Даже и не зная, что «канупер» – вонючее растение, читатель понимает, что речь идет об умении «разнюхивать» крамолу, «вынюхивать» ее, находить между строк, между словами.

Как собственно «некрасовские» в историю русской литературы вошли в первую очередь подчеркнуто «простые», непоэтические запахи, которыми отмечен национальный деревенский быт: сочетание запахов дегтя и сена. Оно ассоциативно связано с целесообразностью, физической и душевной ясностью существования и с чувством удовольствия от жизни. Узнаваемой цитатой из Некрасова звучат слова героя «фантастического рассказа» А. Н. Апухтина «Между смертью и жизнью»: «О, только бы жить! <…> Я хочу обонять запах скошенного сена и запах дегтя…»[2]. С теми же коннотациями, но и с некой «чуждостью» эти запахи присутствуют в художественном мире ранней Анны Ахматовой («запах дегтя, как загар, тебе идет») или Владимира Набокова («дегтярное мыло» из английского магазина образует причудливую смесь русского дегтя и английского культа здорового тела). По существу, Некрасов с его тягой к душевному и физическому здоровью воспринимается поэтами Серебряного века как экзотическое явление, в то время как его «уныние», болезненно-острое восприятие мира делает Некрасова «своим». В этом отношении он оказался в преддверии декадентской чувствительности, где Макс Нордау находил признак «вырождения»[3], связывая его с развитием урбанистической культуры:

[1] Там же. Т. 2. С. 201.
[2] Апухтин А.Н. Сочинения: Стихотворения; Проза. С. 503.
[3] Нордау М. Вырождение / пер. с немецкого В. Генкена. Киев : Изд-во Ф. А. Иогансон, 1896. С. 35.

«Житель большого города, даже богатый, окруженный дивною роскошью, подвержен крайне неблагоприятным условиям, сокращающим жизненную его силу. Он дышит отравленными миазмами воздухом <…> и его жизнь можно сравнить <…> с жизнью в ядовитых болотах»[1]. Поэтически эту мысль оформил современник Некрасова Я. Полонский в знаменитом стихотворении «Миазм» (1868), где болотный, трупный дух Петербурга является в антропоморфном образе призрака:

«Ты меня не бойся, – что я? мужичонко!
Грязен, беден, сгнил,
Только вздох мой тяжкий твоего ребенка
Словно придушил…»[2]

Сначала в лирике так называемого «безвременья», а затем в творчестве ранних символистов тягостные, болезненные запахи города утверждаются в качестве новых поэтических топосов, а сам Некрасов ценится как поэт, выразивший мироощущение человека эпохи урбанизма[3].

От Некрасова к модернизму идет и другая линия – он дал один из первых опытов переживания собственной телесности, выраженный в постоянном переходе от физического ощущения к чувству, своего рода лирический репортаж о состоянии душевно-физического страдания.

1.7 Ольфакторный код в русской урбанистической поэзии

По мнению многих исследователей культуры модернизма, урбанизм является одной из самых показательных черт нового искусства. Смысл этой взаимозависимости глубоко проанализирован Вальтером Беньямином в работе «Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма» (1937). Для «человека большого города», пишет Беньямин, естественное состояние –

[1] Там же. С. 45.
[2] Полонский Я. П. Стихотворения. Поэмы. С. 181.
[3] «Некрасов заплатил щедрую дань городу, <…> зарисовав те типы и те сцены, которые видел ежедневно, изобразив и его блеск, и его мрак. Он сделал это <…> как художник-горожанин, сам живущий одной жизнью с современным городом, глубоко понявший его жуткое, магнетическое очарование» (Брюсов В. Я. Н. А. Некрасов как поэт города // Брюсов В. Я. Ремесло поэта: Статьи о русской поэзии. М. , 1981. С. 236–237).

быть в толпе, испытывая постоянное чувство «беспокойства» от «тайны», которую несет в себе любой человек из толпы. Опыт «человека города» претворен у Бодлера в художественный опыт. Беньямин определяет содержание такого опыта с помощью точных метафор: «фланер», «детектив», «денди», «фехтовальщик», «герой». Каждая из них служит гранью оптической позиции, точки зрения субъекта речи, несущего на себе Каинову печать[1].

В организации городского пространства, как пишет В. Беньямин со ссылкой Г. Зиммеля, доминирует установка на зрительное восприятие, визуальный контакт со средой[2]. Поэтому в городской культуре иные каналы коммуникации сознательно умаляются: громкий голос, тактильные контакты, достаточно сильные запахи делают непереносимой существование в «общественных местах». Буржуазная эпоха выработала собственные жесткие ольфакторные стандарты, рассчитанные на жизнь массы людей в относительно небольшом пространстве[3]. Но прежде культура прошла достаточно длительный период «ольфакторного шока».

Русская поэзия осваивает проблематику «нового города» (М. А. Волошин) начиная с середины XIX века. Город, широко захватывая пространство лирики, вносит в нее свою систему повторяющихся формул, особенно там, где речь идет об «изображении», внешнем восприятии городского пространства. Ольфакторных образов в поэзии второй половины XIX – начала XX в. немного[4], но по значению они не уступают ни

[1] Характеризуя период «дружеских отношений» Бодлера с Пьером Дюпоном, В. Беньямин пишет: «Подобно Каину, Дюпон отправился в города, расставшись с идиллией. <…> Дюпон почувствовал кризис лирической поэзии, начавшийся с прогрессирующим разрывом между городом и деревней. Одна из его строк невольно это выдает; он говорит, что поэт попеременно “внимает то лесам, то толпе”» (Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / пер. с нем. и франц.; сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. СПб. : Симпозиум, 2004. С. 66).

[2] Там же. С. 83.

[3] По словам современного антрополога М. Л. Бутовской, житель города резко реагирует на любые (приятные или неприятные) запахи, выделяющие кого-либо из общей массы (Бутовская М. Л. Жизнь тела: природа и культура (эволюционные и кросс-культурные основы невербальной коммуникации человека). М.: Научный мир, 2004. С. 269).

[4] Ср. наблюдения В. Ю. Прокофьевой: «Поле обозначения городских запахов малочисленно, это в основном применяемые футуристами в эпатажных целях слова со значением неприятных запахов» (Прокофьева В.Ю.

зрительным, ни акустическим[1]. Более того, городские запахи так резко новы для русской лирики, что именно они ассоциируются с духом перемен в поэтической картине мира и с трансформациями лирического субъекта, в конечном итоге – с изменением родового содержания лирики. Как говорилось, запахи города вошли в мир поэзии с творчеством Н. А. Некрасова. Поэтому и в дальнейшем их топика ассоциируется с традициями некрасовской школы и с гражданскими, социальными темами. В ранней работе о Некрасове Валерий Брюсов восклицает: «Поэт города! Изображение северного города, искусственного света, морозной ночи, домов, Невы, Невы!»[2]. Не ставя задачи дать исчерпывающую картину предметного наполнения городского ольфакторного пространства, рассмотрим принципы его формирования.

Наиболее очевидный случай обособления городских запахов – их противопоставление запахам природы, традиционным для поэтических пейзажей. Оно базируется на контрасте естественного/искусственного ландшафта по признакам открытости/закрытости, здоровья/болезни, природы/техники. Так, в стихотворении А. Н. Апухтина «Май в Петербурге» (1855) единственный ольфакторный образ («печь дымится») характеризует больничное пространство («лазарет»). На фоне широко представленного в поэзии этого времени ольфакторного образа весны, майской природы, отсутствие уличных запахов особенно показательно. Это беззапаховое пространство города составляет яркую контрастную пару ароматному миру деревенской природы в стихотворении Апухтина «Из бумаг прокурора».

Качественные характеристики запахов закрытого пространства определяет их концентрация вокруг субъекта восприятия, сгущение запахов

Русский поэтический локус в его лексическом представлении (На материале поэзии «серебряного века»): монография. СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 92).

[1] Историческое содержание городского ольфакторного пространства детально реконструировано в монографии В. В. Лапина «Петербург. Запахи и звуки» (СПб. : Европейский Дом», 2007; 2-е изд. СПб. : ЛапинЪ, 2009. 285 с.). Ольфакторный образ города, созданный в книге, может быть отнесен не только к Петербургу.

[2] Гиндин С.И. Неосуществленный замысел Брюсова // Вопросы литературы. 1970. № 9. С. 190. Автор доказывает, что эта заметка относится к 1898 г.

формирует впечатление вязкой среды, внутрь которой помещен человек. Запахи создают трудности не только для дыхания, но и вообще для любого пространственного перемещения лирического субъекта, для всех жизненных процессов, в том числе – мысли, чувства, творчества. Закрытое пространство является известной метафорой земной юдоли. В этом предельно обобщенном значении мы встречаем мотив задыхания у С. Я. Надсона: «Испытывал ли ты, что значит задыхаться? / И видеть над собой не глубину небес, / А звонкий свод тюрьмы… <…> …был моей тюрьмою / Весь мир, огромный мир…»[1]. В его стихотворениях, риторичных и дневниковых одновременно, поэтические формулы, будучи знаками литературности (условности) стиля, сохраняют автобиографический смысл. Надсон – поэт города, причем города буржуазного, освещенного «лентами газовых огней», с «искусственным теплом» оранжерей. Он одним из первых русских поэтов провозгласил, что «теперь»

Поэзия в стенах кипучих городов,

Поэзия в труде за лампою ночною…[2] («Поэзия», 1883)

Именно поэтому при изобилии предметного разнообразия запахов природы (у Надсона, как и у многих его современников, пахнут «душистые» липы, сирень, черемуха, жасмин и другие растения, благоухает ароматами «весна», ночь, утро, день) городские запахи практически не дифференцируются, они направлены на выражение состояния болезни:

Не радостна весна средь омута столицы,

Где бледный свод небес скрыт в дымовых клубах,

Где задыхаешься, как под плитой гробницы,

На тесных улицах и в каменных домах![3]

Замкнутый мир городских домов и улиц характеризуется с помощью отрицательных грамматических конструкций, выступает как антиномия

[1] Надсон С.Я. Стихотворения. Репринтное воспроизведение издания 1898 г. М. : Книга Принтшоп, 1990. С. 84.
[2] Там же. С. 228.
[3] Там же. С. 252.

жизни. Здесь «негде проливать весне / Своих цветов благоуханье»[1], обычно «душистая» сирень становится «пыльной», «душистые» липы – «чахлыми». Дым, духота и пыль составят смысловое ядро городских запахов в лирике конца XIX века, те базовые мотивы, которые будут транспонированы в искусство модернизма, получив в нем и большую конкретность, и символическую интерпретацию. Вообще, как и другие виды ольфакторного пространства, если рассматривать их сквозь призму предметного наполнения, урбанистические запахи легко образуют клишированный язык, в состав которого входят «ароматы и миазмы города и окрестностей»[2].

К таким клише относится ольфакторное восприятие освещения городских улиц. Свет газовых фонарей изменил не только зрительный образ городского пространства, но и его эмоциональное наполнение: вспышки газа в символистском тексте могут быть и «тревожными», и «зловещими». В цикле Виктора Гофмана «В городе» (1903-1904) мерцающий свет газовых фонарей служит символом иной природы человека, газ не только воспринимается глазом, но и «вдыхается» вместе с паром:

О, встречные тени на улице людной.
Вас создал чадящий, удушливый газ.
Ужель и на солнечном свете вам трудно?
Усталы и скудны улыбки у вас[3].

Искусственный свет создает атмосферу, которую городской житель усваивает органически. Запах наименее дистантный из способов восприятия, и именно поэтому он входит в плоть и кровь лирического героя, переживается как имманентная сущность субъекта поэтического текста. Запах известки и пыли, преследующий лирического героя ранних стихотворений Федора Сологуба, откладывается «известковым слоем» в

[1] Там же. С. 254.
[2] Тименчик Р. Д. Петербург в поэзии русской эмиграции // Тименчик Р. Д. Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. М. : Мосты Культуры; Иерусалим : Гешарим, [2010]. С. 90–114. (Ранее опубликовано: Звезда. 2003. № 10).
[3] Гофман В. Собрание сочинений. М. : Изд. В. В. Пашуканиса, 1917. Т. 2: Книга вступлений. Искус. Стихи. С. 81.

крови «больного сына» урбанистической культуры (О. Э. Мандельштам). В этом отношении одним из самых показательных и пионерских текстов начала века является стихотворение Валерия Брюсова, посвященное детству, которое прошло среди запахов торгового дома. Став воспоминанием, запахи лишились своей объектной природы[1], оказались неотторжимым свойством субъекта лирического переживания:

Я помню формы, звуки, запах… О! и запах!
Амбары темные, огромные кули,
Подвалы под полом, в грудях земли,
Со сходами, припрятанными в трапах,
Картинки в рамочках на выцветшей стене,
Старинные скамьи и прочные конторки,
Сквозь пыльное окно какой-то свет незоркий,
Лежащий без теней в ленивой тишине,
И запах надо всем, нежалящие когти
Вонзающий в мечты, в желанья, в речь, во все!
Быть может, выросший в веревках или дегте,
Иль вползший, как змея, в безлюдное жилье,
Но царствующий здесь над всем житейским складом,
Проникший все насквозь, держащий все в себе!
О, позабытый мир! и я дышал тем ядом,
И я причастен был твоей судьбе![2]

(«Мир», 1903. Москва)

Несмотря на романтический финал стихотворения, где герой противопоставляет всем запахам отвергнутого им мира иной образ, который он носит в душе, остается сомнение: «Я таков ли, / Каким желал я быть? Добыл ли я венец?». Истоком этого сомнения служит органическая связь

[1] Справедливо, что в поэзии Брюсова преобладает объектный подход к изображению города как «страшного мира», о котором писал Д. Е. Максимов (Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л. : Сов. писатель, 1969. С. 28).
[2] Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. М. : Худож. лит., 1973. Т. 1. С. 304–305.

лирического субъекта с той реальностью, которую он хотел бы уничтожить волевым усилием. Именно запахи выступают здесь символом физического и психического родства человека и мира, определяют не только общечеловеческие, но и творческие качества поэта, его «речь»[1].

Ольфакторные реакции и диссоциируют городскую среду[2], и связывают ее в единый организм. Запахи города служат устойчивой метафорой его «духа», в первую очередь духа техники, цивилизации. В этом отношении они выступают как символы судьбы, роковой подмены ценностей: вместо нерукотворных природных ароматов город наполнен искусственными запахами. Запах «кумача», то есть окрашенной ткани, запах керосина вместо запаха восковых свечей в цитированном стихотворении Валерия Брюсова вносят в урбанистический ландшафт мотивы демонизма.

Причем обоняние определяет все другие формы перцепции лирического субъекта, в первую очередь ставя под сомнение визуальное восприятие объектов и связанное с ним их вербально-логическое описание[3]. Размывание предметных форм и редуцирование звуков до шума – общее место в текстах городской поэзии. Например, в стихотворении А. Белого «Город»: «Выпали желтые пятна, / Охнуло, точно в бреду: / Загрохотало невнятно…»[4]. Двоится слово: место божественного «бензоя» занимает

---

[1] См. размышления М. А. Волошина об органической связи творчества В. Брюсова с городом: «Надо знать географические, климатические и моральные условия, в которых развивался его талант. Надо знать, что он рос в Москве на Цветном бульваре <…> Этот квартал – Московская Субурра. Улицы его полны пьяными и безобразными сценами, он весь проникнут запахами сифилиса, вина и проституток» (Волошин М. А. Валерий Брюсов. «Пути и перепутья». *Том I собрания стихов, издат. «Скорпион» 1908* // Волошин М. А. Лики творчества. Л. : Наука, 1988. С. 410). Об оптической дистанцированности лирического субъекта поэзии Брюсова от урбанистического пространства также впервые писал М. А. Волошин (Волошин М. А. Город в поэзии Валерия Брюсова // Там же. С. 416–426). Из современных исследований, где развивается тема «органической поэтики» города, укажем: Приходько И. С. Традиции Бодлера в брюсовской трактовке темы города // Лирическое начало и его функции в художественном произведении. Владимир : ВГПИ, 1989. С. 92–100.Амелин Г., Мордерер В. Кое-что о городе и стыде // Амелин Г., Мордерер В. Письма о русской поэзии. М. : Знак, 2009. С. 115–178.

[2] Зиммель Г. Из «Экскурса по социологии чувств» // Ароматы и запахи в культуре. Т. 1. С. 31.

[3] Для культуры в целом и для рубежа XIX–XX в. в особенности характерно сопоставление зрения и структуры языка: «Язык можно сравнить с зрением. Подобно тому как малейшее изменение в устройстве глаза и деятельности зрительных нервов неизбежно дает другие восприятия и этим влияет на все миросозерцание человека, так каждая мелочь в устройстве языка должна давать без нашего ведома свои особые комбинации элементов мысли» (Потебня А. А. Язык и народность // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М. : Искусство, 1976. С. 259).

[4] Белый А. Стихотворения и поэмы. М. : Республика, 1994. С. 425.

«бензин»[1], этимологически связанный с библейским одорантом, но по существу выступающий его демоническим двойником: «Лето… Бензинные всхлипы…» (А. Белый. «Город», 1907, 1925).

«Каинова печать» проявляется не столько в резких реакциях на городскую «вонь», сколько в сладострастном принюхивании к миру в поисках новых «наслаждений» – будь то «ольфакторный шлейф» женщины, запах весны на городской улице или запах помоев: «Мир, дышащий желаньем до предела, / Бесформенный, безобразный, иной» (В. Брюсов. «Таинства ночей», 1902). В поэме В. Брюсова «Город женщин», написанной в том же году, запах «раздетого женского тела» вытесняет все предметное наполнение пространства, так что сюжет поэмы становится чистой формой выраженного желания. Показательно в поэме отсутствие самих женщин, их замещает «аура» – граница, ощущение удаленности близкого. Именно эта деталь художественного мира позволяет слить в одном ольфакторном мотиве физиологизм и метафизику, прочитывать сюжет поэмы в символическом ключе как повествование о творческой энергии Эроса. В художественной системе эстетизма полярные ощущения равноценны, но их эмоциональное содержание индивидуально. Так, в высшей степени замечательна трактовка А. К. Жолковским «запаха бензина» у О. Мандельштама как чувства «зависти».

Урбанистическая поэзия конца XIX – начала XX века высветила принципиально новое соотношение лирического субъекта и среды. В ней был подготовлен переход к субъектному определению урбанизма, где город выступает как точка зрения, мотивирующая все восприятия субъекта, независимо от того, на что направлено восприятие. Именно в такой формулировке язык запаха входит в манифесты футуризма: «Слова на свободе, систематическое употребление звукоподражаний, антиграфиозная музыка без ритмической квадратуры и искусство шумов вышли из того же

[1] О запахе бензина и автомобилях (моторах) как поэтическом клише см.: Амелин Г., Мордерер В. Письма о русской поэзии. С. 322–327.

футуристического чувствования, которое родит живопись звуков, шумов и запахов.

Бесспорно: 1) что молчание статично, а звуки, шумы и запахи динамичны; 2) что звуки, шумы и запахи суть формы и силы различные по вибрации; 3) что каждая последовательность звуков, шумов и запахов напечатлевает в уме арабеску форм и красок»[1].

* * *

К концу XIX века в художественном мире русской лирики сложилась довольно разветвленная область ольфакторной топики, причем топики изменчивой, наполненной исторически подвижным и многогранным смыслом. Эволюция ольфакторных мотивов на протяжении двух веков высветила радикальный поворот, который произошел в русской культуре. Но осознан он был только в начале XX века, когда была переосмыслена вся система лирической пластики в отношении к родовому содержанию лирики, к структуре лирического субъекта.

Глава II. Эстетический и художественный статус ольфакторной образности в критическом осмыслении русской литературы рубежа XIX–XX веков

2.1 Запах в системе эстетических категорий

Новизна различных видов сенсорной образности в поэтическом мире русского модернизма ощущалась современниками неодинаково. Каким бы метаморфозам ни подвергались визуальные и акустические изобразительные планы лирического текста, они так или иначе освящены традицией и потому эстетически оправданны. Другое дело образы вкусовые и обонятельные. В лирике, как мы видели, им отведена достаточно узкая область топики. Но, может быть, еще более существенно, что такие образы составляют живой

[1] Карра К. Д. Живопись звуков, шумов и запахов // Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов / пер. В. Шершеневича. М. : Типогр. РУССКОГО ТОВарищества, 1914. С. 68.

материал юмористической и сатирической поэзии, где используются как знаки заведомо нелирических переживаний и состояний. Ярким примером комической интерпретации запахов служит стихотворение В. С. Соловьева «Душный город стал несносен...», где философско-этическая проблематика травестирована в юмористический сюжет о борьбе цивилизованного человека с «насекомыми»:

Все погибли смертью жалкой –
Кончилась борьба.
Терпентином и фиалкой
Пахнет вся изба.

Пародийную подоплеку этого автобиографического стихотворения составляет полемика со статьей Л. Н. Толстого «Первая ступень» (1891), где изложено учение о самоограничении как первой и обязательной ступени на пути к добру. Запах «галльского», «французского скипидара» изгоняет дух «бойни», которым окружил себя изнеженный современный человек, а также дух простонародного русского быта, не отягощенного заботами о санитарии:

О любимец всемогущий
Знатных римских дам,
Я роман Толстого лучший
За тебя отдам.

От романов сны плохие,
Аромат же твой
Прогоняет силы злые
И дарит покой[1].

Именно в жанрах юмористической и иронической поэзии, которая осваивала телесные, физиологические аспекты языка запаха, был подготовлен постепенный переход от риторических «благоуханий» к запахам

[1] Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л. : Сов. писатель, 1973. С. 153.

и к обонянию как способу выражения лирического чувства и собственно предмету переживания. Поэтому процесс лирического освоения заведомо нелирических ощущений наполнен драматическими коллизиями.

«Ольфакторный взрыв» в литературе рубежа XIX–XX вв. носит не количественный, а качественный характер, он является одним из характерных показателей обострения антропологической проблематики в искусстве этого времени, в результате которого произошло смещение акцентов родового содержания лирики в сферу психосоматики. Вопроса о «составе человека», о соотношении духовного, душевного и телесного начал не обошло вниманием ни одно из поэтических течений Серебряного века. От его решения, как отмечают многие исследователи литературы рубежа XIX–XX веков, зависит не только размежевание течений внутри модернизма, но и самоопределение новой литературы в целом.

По мысли Е. Г. Эткинда, «разгадка взаимного непонимания» между реализмом и модернизмом заключена «в противоположном подходе к человеку: людям позитивного столетия свойствен *историзм*, людям поэтического – *этернизм*». Для поэзии «человек важен отнюдь не как социальный феномен, не как “общественное животное”, а как носитель души. В поэзии человек живет лицом к лицу с вечным Временем и бесконечностью Мироздания». И если история литературы представляет собой ритмическую смену двух типов художественного сознания – прозаического (историзм) и поэтического (этернизм), – то «в конце XIX – начале XX века вся Европа вступила в период этернизма, повторив – на ином витке спирали – то, что было в начале XIX века, когда она же прошла через романтизм»[1]. Соответственно место «человека социального» занял «человек метафизический», что в корне изменило антропологические параметры литературы: «Когда изменился статус ее героя и таковым стал человек

[1] Эткинд Е.Г. Единство «серебряного века» // Звезда. 1989. № 12. С. 187.

внесоциальный, недуги общественные уступили место психологическим и физиологическим»[1].

Может быть, впервые за всю свою историю русская поэзия обратилась к феномену восприятия в аспекте психологии ощущения, чем она принципиально отличается от поэтических антропологий других эпох. А. Л. Волынский отмечал, что новое искусство поставило задачу «изобразить такого человека, в котором обе эти силы – духовная и душевно-телесная – были бы приведены в возможную гармонию, были бы соединены в художественной цельности, примиряющей контрасты обоих начал, разрешающей их неизбежные временные диссонансы. Отсюда эти метания декадентства в поисках за новыми ощущениями, новыми телесно-душевными красками»[2]. «Расширение впечатлительности» (Д. С. Мережковский), увеличение диапазона ощущений (И. Ф. Анненский) служат бесспорными признаками наступающей поэтической эпохи на самом раннем ее рубеже. В новой поэзии существенно возрастает роль личного, в том числе психофизиологического опыта, ибо «при бездействии контролирующего духа»[3] опыт самонаблюдения служит единственным критерием подлинности, достоверности познания человеческой природы и мира.

Новая антропологическая проблематика по-новому высветила вопрос о ценности сенсорных способностей личности. Перейдя из области науки в художественное творчество, понятия «чувственного ощущения», «образа восприятия» стали не просто литературной темой, но и определяющим качеством «артикулирующего субъекта» лирики, носителя точки зрения на мир. И лирический субъект, в том числе в качестве физиологического субъекта восприятия, и мир в равной мере деформируются[4], причем

[1] Там же. С. 190.
[2] Волынский А.Л. «Книга великого гнева». Критические статьи. – Заметки. – Полемика. СПб. : типогр. «Труд», 1904. С. XLV.
[3] Там же. С. 186.
[4] «Современное искусство раздираемо двумя противоположными тенденциями: одна из них ведет к деформированию эмпирической действительности, к ее разъеданию, в то время как вторая не позволяет

«ответственность» за гносеологическую ущербность лежит не на человеке, а на безличном биологическом законе. В произведениях поэтов рубежа XIX–XX вв. тематизированы разные аспекты «нового эмпиризма»: от противопоставления «нормальных» психосоматических реакций сверхощущениям до выстраивания иерархии чувств и переоценки их эстетической значимости. При этом литература далека от непосредственности, она направлена на анализ самого феномена восприятия, способности ощущения и его ценности. Приведем лишь несколько примеров из стихотворений, посвященных художественному исследованию чувственной стороны человеческой природы, подчеркнув, что их авторы выступают антагонистами в эстетических спорах:

Вкус! осязанье! звук! запах! – над слитыми
В музыку, свет! ты взмыл скиптром-смычком:
Радугой режь – дни, ночь – аэролитами,
Вой Этной ввысь, пой внизу светлячком!

Слышать, вкусить, надышаться, притронуться –
Сладость! но луч в лучшем! в высшем! в святом!
Яркость природы! Земля! в сказках «трон отца»!
Быть с тобой! взять тебя глазом! все в том![1]

(В. Брюсов. «Хвала зрению». 22 июля 1922)

Так отчего же нам чураться злака,
не жить, как вепрь, как ястреб, как оса?
Дыши поглубже. Поприлежней щупай.
Попристальней гляди.
Живи,
чтоб купол позолоченной залупой

найти опору для такого деформирования в гносеологической ответственности индивида, как меры всех вещей» (Мукаржовский Я. Диалектические противоречия в современном искусстве // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / пер. с чешского. М. : Искусство, 1994. С. 544).

[1] Брюсов В. Собрание сочинений. Т. 3. С. 176.

увил колонны и твоей любви[1].

(В. Нарбут. «Очеловеченной душой – медвежий…», 1920)

Наиболее очевидный путь обновления поэтической впечатлительности – замена способа восприятия как точки зрения на мир, отказ от классической визуальности в пользу тех ощущений, которые традиционно находятся за рамками эстетики, таких как обоняние, вкус, осязание. Исторически иерархия чувств основана на противопоставлении «разумных», «благородных» и «утилитарных», «низших» ощущений. В трактате 1456 г. «О красоте» Николай Кузанский, развивая идеи античности, писал: «…прекрасное мы постигаем, на свой манер, более духовными (spiritualioribus) чувствами, коими мы добываем знания. В самом деле, мы говорим, что красотой обладают цвет и фигура и, подобно тому, голос и речь; стало быть, красоту каким-то путем постигают зрение и слух. Мы не называем красивыми ни запах, ни вкус, ни предметы осязания, потому что подобные чувства не столь близки разумному духу: они чисто звериные и животные. Конечно, всякое человеческое чувство благороднее, чем у животных, от соединения с разумным духом: более благородная сила облагораживает соединяющееся с ней, как солнечный луч озаряет воздух. Однако более тонкие чувства соединяются с умом непосредственнее. Недаром зрение влечется к прекрасной форме и цвету, а слух – к прекрасной гармонии; и так должно быть у человека, ибо соразмерность (ratio), которой мы наслаждаемся в пропорциях, непосредственнее просвечивает в этих (двух) чувствах. И поэтому хорошо упорядоченные и пропорциональные вещи, то есть такие, где в многообразии просвечивает единство пропорции или гармонии, приятны»[2].

Среди категорий классической эстетики обонянию нет места. Г. В. Ф. Гегель, рассматривая поэзию как одну из ступеней самопознания

[1] Нарбут В.И. Стихотворения. М. : Современник, 1990. С. 143.
[2] Кузанский Н. О красоте // Эстетика и жизнь. Вып. 6: Общие проблемы эстетики. Ист.-эстет. вопр. М. : Искусство, 1979. С. 263–264.

Абсолютного Духа, выводит «низшие» чувства за границу прекрасного. По мнению философа, запах не является материалом искусства, поскольку лишает предмет его внутренней завершенности, «самостоятельной объективности», следовательно, и обоняние не относится к сфере эстетического восприятия: «Обоняние также не может быть органом наслаждения искусством, так как вещи оказываются предметом обоняния лишь постольку, поскольку внутри самих себя находятся в процессе, разлагаются воздухом, находясь под его воздействием»[1]. Запахи практически не имеют основы в области понятийного мышления, поэтому язык запахов так мало говорит о действительности, его область – чувство приятного/неприятного, а не объективно прекрасного.

В «Критике способности суждения» И. Кант признает, что суждение «аромат розы приятен» может быть включено в класс «эстетических суждений», но не относится к «суждениям вкуса», поскольку не обладает качеством «эстетического количества всеобщности». Обоняние слишком субъективно, чтобы один и тот же запах вызывал общее чувство наслаждения или неудовольствия, чтобы вообще можно было предположить, будто два человека одинаково ощущают запах. Обоняние не связывает, а разобщает, оно назойливо вторгается в область суверенного «я».

А. Шопенгауэр устанавливает меру эстетичности ощущения в зависимости от того, к какому полюсу оно тяготеет – к чистому созерцанию или воле. В его системе обоняние находится в самом низу шкалы эстетических чувств: «…свет есть соответствие и условие наисовершеннейшего созерцательного рода познания, единственного, который непосредственно нисколько не влияет на волю; ибо зрение нисколько, подобно эффекту других чувств, само в себе неспособно, непосредственно и по своему чувственному действию, к приятности или неприятности ощущения в органе, т. е. не имеет непосредственной связи с

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М. : Искусство, 1971. Т. 3. С. 15.

волей; таковую может иметь только возникающее в уме созерцание, заключающееся в таком случае в отношении объекта к воле. Уже по отношению к слуху дело иное: звуки могут непосредственно возбуждать страдание, а также непосредственно, без отношений к гармонии или мелодии, быть чувственно приятными. Осязание, будучи тождественно с ощущением всего тела, еще более подчинено такому непосредственному влиянию на волю; но оно есть еще безболезненное и безрадостное ощупывание. Но запахи постоянно или приятны, или неприятны; вкусы еще более»[1]. По наблюдениям современного исследователя, для Шопенгауэра «жизнь превращается в постоянное отравление миазмами», аромат «может быть приятным, но недостаточным», то есть побуждающим к «активности». Поэтому запахи становятся источником непрерывного страдания, за ними всегда стоит «неудовлетворенное желание»[2].

Представление о том, что эстетические вкусы зависят отнюдь не только от бесстрастного разума, основаны не на «бескорыстном созерцании», внес в историю эстетики Фридрих Ницше. Один из афоризмов «Веселой науки» (№ 39) посвящен проблеме изменения вкуса. По Ницше, «особы избранные» «тиранически навязывают другим» свои суждения, свой приговор, который «постепенно становится» «*всеобщей потребностью*». Эти избранные «имеют свои собственные обонятельные, осязательные, зрительные и вкусовые ощущения» и «достаточно мужественны, чтобы принимать» свою «физическую природу» как она есть: «…их суждения по вопросам эстетики и морали и являются такими “едва различимыми звуками” физики»[3].

Сдвиг в эстетической оценке ощущений отражает общефилософскую ситуацию рубежа XIX–XX веков, когда человек оказывается самой главной проблемой для себя, когда единой идеи человека нет[4]. В качестве

[1] Шопенгауэр А. Избранные работы. М. : Просвещение, 1992. С. 429–430.
[2] Костяев А.И. Ароматы и запахи в культуре. М. : ЛКИ, 2007. С. 46–47.
[3] Ницше Ф. Веселая наука / пер. с немецкого М. Кореневой // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб. : Худож лит., 1993. С. 307.
[4] Шелер М. Положение человека в космосе // Шелер М. Избранные произведения / пер. с немецкого А. Ф. Филлипова. М. : Гнозис, 1994. С. 133–134.

альтернативы умному зрению Лев Шестов выдвигает иные пути познания, в особенности если познание направлено на решение последних вопросов – о Боге, предназначении человека, этических основаниях человечества. Сначала – слух: «Ибо главное, самое нужное – увидеть нельзя: можно только услышать. Тайны бытия бесшумно нашептываются лишь тому, кто умеет, когда нужно, весь обращаться в слух»[1]. Затем другие восприятия: «…философ не только видит, но и слышит, и источником философии является не только “духовное” зрение, но и “духовный” слух, а может быть – кто знает? – и духовное осязание (как у Плотина), и даже обоняние, вкус…»[2].

В полемике с психологами-«ассоцианистами» Анри Бергсон, философия которого во многом выразила дух модернизма, апеллировал к области обоняния, чтобы продемонстрировать «жизнь сознания», его «глубинные состояния»[3]: «Я вдыхаю запах розы, и в моей памяти тотчас воскресают смутные воспоминания детства. По правде сказать, эти воспоминания вовсе не были вызваны запахом розы; я их вдыхаю с самим этим запахом, с которым они слиты. Другие воспринимают этот запах иначе»[4]. По словам Бергсона, язык нивелирует конкретные явления «нашего сознания», вносит в них «раздельность», «рядоположенность», обозначает личностные переживания одними и теми же словами: «Поэтому он в состоянии фиксировать только объективный и безличный аспект любви и ненависти, и тысячи других ощущений, переживаемых нашей душой»[5]. Но художник «извлекает чувства и идеи из общественной среды, в которую их забросил язык, <…> он старается с помощью множества различных оттенков и деталей вернуть им их живую и первичную индивидуальность»[6]. Запах оказывается достаточно прозрачной метафорой текучей, нестабильной личности, метафорой человеческого сознания, которое находится в процессе

[1] Шестов Л. Potestas clavium (Власть ключей) // Сочинения : в 2 т. М. : Наука, 1993. Т. 1. С. 303.
[2] Там же. С. 309.
[3] Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Собр. соч.: в 4 т. М. : Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 109.
[4] Там же. С. 120.
[5] Там же. С. 121.
[6] Там же. С. 121–122.

постоянного становления, перетекания из прошлого в будущее, сознания уникального. Обоняние же приобретает ценность в свете требования «“вернуться к непосредственному”, уловить непосредственную связь человека с миром в ее истоках»[1].

Как видим, иррациональная природа обоняния долгое время лишала запах статуса эстетической категории. Эстетические проекты на основе обонятельных впечатлений заведомо несли в себе идею отрицания искусства как такового, идею разрушения эстетических границ. Напомним здесь о знаменитом эпизоде «Чайки» А. П. Чехова, где запах серы во время спектакля воспринимается зрителями как незапланированная комическая деталь и потому сразу отменяет «эстетическое событие». Новая эстетика, напротив, основана на дискредитации «логического “глаза”», который «создает иллюзию твердых, прозрачных понятий»[2]. «Пластика внутренней жизни»[3] требует иных форм, в качестве материала искусства будущего оказывается сам человек со всем комплексом его психофизики: «Внутри жизни искусств поднимается бунт против форм; осознается, что творчество – в творчестве новых духовно-душевных стихий; его форма – не бренная: нет, не глина, не краска она; и – не звук; нет, она есть душа человека»[4].

Подчеркнем, что известное недоверие к запаху и обонянию имеет в основе два взаимосвязанных момента. С одной стороны, запахи, в отличие от звуков, красок, веществ или слов, не могут быть собственно материалом художественного творчества, в запахе невозможно пластически выразить представление о предмете. С другой – по своей структуре запах является символическим коррелятом хаоса и бессознательного (сна) – всего, что не поддается завершению в строгую и ясную гармоническую форму, воплощается в метаморфные образования.

[1] Блауберг И. И. Анри Бергсон и философия длительности // Там же. С. 22.
[2] Шестов Л. Potestas clavium (Власть ключей). С. 312.
[3] Белый А. Символизм как миропонимание. М. : Республика, 1994. С. 305.
[4] Там же. С. 305.

В теоретических и литературно-критических работах русских поэтов начала века пар, запах символизирует как неясные глубины души (бессознательного, инстинктивного), так и бездны, которые скрываются в глубине общей жизни: природы, социума, истории (коллективного бессознательного). Не случайно мысль об антигуманности текучих форм культуры была высказана Андреем Белым в начале русской революции 1917 г.: «…революционное очищение – организация хаоса в гибкость движения новорожденных форм. Первый миг революции – образование паров, а второй – их сгущение в гибкую и текучую форму: то – облако; облако в движении есть всё, что угодно: великан, город, башня; в нем господствует метаморфоза; на нем появляется краска; оно гласит громом; громовые гласы в немом и бесформенном паре есть чудо рождения жизни из недр революции»[1].

Как таковое выдвижение запаха в качестве структурообразующего начала поэтического текста, перемещение ольфакторной образности в центр поэтической системы носит полемический характер по отношению к эстетике, основанной на принципе целостности, единства смысла художественного произведения и его пластической формы. Вполне закономерно, что ольфакторная образность была не просто замечена читателями начала XX века – она нередко становится важнейшим аргументом в спорах о новой художественности и границей, разделяющей классическое и модернистское искусство.

2.1.1 Ольфакторная образность в литературной пародии Серебряного века

Концепции «нового» человека, так или иначе присутствующие в манифестах всех литературных групп начала XX века, включают в себя размышления о путях преобразования сенсорных способностей художника. В литературной критике обсуждаются проблемы «нового эмпиризма», в том

[1] Там же. С. 301.

числе и «мистического эмпиризма», «новой пластики», новых форм чувствительности, существенно осложненные тем, что мысли о будущем человечестве высказываются тем самым «старым человеком», который «надоел самому себе и захотел получить самого себя в новом самоощущении», как иронично отозвался о «декадентских» исканиях А. Л. Волынский. По его словам, открытие нового «в области ощущений» особенно характерно для «романской расы», откуда в русскую литературу пришел образ «беспредельного свободного поэта современности, всецело предающегося вибрациям своего естества»[1].

Впечатление заимствованности, вторичности перцептивной образности стало одной из причин, по которым антропологическая проблематика поэтических и теоретико-эстетических текстов ранних символистов попала в поле зрения не только литературной критики, но и пародии. В соответствии с классическим суждением Ю. Н. Тынянова, «история пародии самым тесным образом связана с эволюцией литературы»[2]. С одной стороны, пародия «торопит эволюционную смену художественных школ», так как высмеивает поэтические штампы, автоматизированные приемы, с другой – отмечает появление новых структур поэтического языка. К таким новым явлениям поэзии относится рефлексия над феноменом чувственного восприятия в текстах философско-риторического характера. Литературный критик и известный пародист Евгений Венский обыгрывает философскую и психологическую терминологию, шокировавшую читателя в теоретических и лирических произведениях Николая Минского. Смысл этой пародии обнаруживает себя в двойной направленности – на позицию лирического субъекта и на способ ее выражения:

Вокруг все полно панпсихизма.

Мэоны прыгают в траве.

Императив эвдемонизма

[1] Волынский А.Л. «Книга великого гнева». С. LV.
[2] Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 310.

Стучит перцепцией в главе[1].

Здесь отмечена показательная связь между «перцепцией» и жаждой удовольствий («эвдемонизм»), сама идея расширения поля восприятия ассоциируется с гедонистическим стремлением к новым чувственным ощущениям. Пародисты уловили не только новую риторику, но и те аспекты поэтики перцептивной образности ранних символистов, которые получили название «декадентской чувствительности». В декадентском восприятии «рождаются новые оттенки красок, новые оттенки звуков, и эти оттенки красок и звуков смешиваются, сцепляются между собой по законам каких-то еще не исследованных ассоциаций, как у Рембо»[2]. Примеры таких причудливых сцеплений А. Л. Волынский находит в поэтических образах Валерия Брюсова: «зеленые тайны», «белый зов», «злой аромат», называя «декадентами ощущений» столь разных поэтов, как Николай Минский, Федор Сологуб и Зинаида Гиппиус. В стихотворении В. Г. Короленко «Биография декадента» объектом пародирования становится способность скрещивать разные ощущения, придавая органам чувств несвойственные им функции, то есть явная болезнь восприятия:

Думать он умел – ноздрями,

Обонял всегда – глазами,

Различал цвета – печенкой,

Изъяснялся – селезенкой![3]

Запах и обоняние как компоненты лирической картины мира подвергаются пародийному осмеянию в двух планах – эмпирическом и эйдетическом. В первом случае речь идет о выборе запаха, о тематике текстов, которые содержат ольфактоорные мотивы и об этической мере обращения к языку запахов. Во втором – об алогичности стиля, о вторичности приема, механически перенесенного на русскую почву и о

[1] Венский Е. Мое копыто. Книга великого пасквиля: литературные шаржи, карикатуры, пародии, памфлеты. СПб. : Северные дали, 1910. С. 40.
[2] Волынский А.Л. «Книга великого гнева». С. 185.
[3] Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / сост., вступ. ст., ст. в разд., коммент. О.Б. Кушлиной. М. : Высш. шк., 1993. С. 43.

видимой легкости формальной игры с непривычными словами и их сочетаниями.

Оба компонента присутствуют в пародии А. Н. Майкова на «декадентов», где фигура градации отражает и степень абсурдности художественного видения, и глубину аморализма нового искусства:

У декадента всё, что там ни говори,

Как бы навыворот, – пример тому свидетель:

Он видел музыку, он слышал блеск зари;

Он обонял звезду; он щупал добродетель[1].

Самый очевидный из путей обновления ольфакторного пространства – это ссылка на необычный источник благоухания, то есть расширение предметного языка лирики. К «манчжурским» и «левантским» благовониям, библейским восточным ароматам прибавились запахи растений, названия которых несли на себе печать таинственности, ибо почти не имели прецедентов в русской культуре. Их появление в лирическом тексте мотивировано не только влиянием традиции западноевропейского ориентализма, но и впечатлениями от многочисленных путешествий поэтов, ставших одним из жизненных топосов Серебряного века, и, конечно, модой на экзотику в культуре модерна. Ароматы тропических растений получили широкое распространение в западноевропейской литературе XIX века, особенно в произведениях романтиков и парнасцев, позднее «про́клятых» и символистов, но русская словесность обращается к ним только на рубеже XIX-XX вв.[2] Поэтому прием был воспринят как новый и старый одновременно. Тяготение к экзотическим ароматам особенно характерно для поэтов, которых критика начала века относила к «брюсовской школе»: «От

[1] Майков А. Н. Сочинения. Т. 2. С. 355.

[2] В одной из ключевых работ по истории русского модернизма М.Л. Гаспаров пишет: «Русская поэзия XIX в. не имела аналога «Парнасу»: поздний романтизм Полонского и Фета задавал тон «чистой поэзии» вплоть до 1890-х годов. <…> Талантливый поэт, которого с наибольшим правом можно назвать русским парнасцем, европеец П.Д. Бутурлин, прошел в русской литературе совсем незамеченным» (Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М. : Новое литературное обозрение, 1995. С. 287).

каприфолий, роз был воздух прян»[1]; «Пьянят, пахучи и бледны, // Магнолий пышные бокалы»[2]. Именно Брюсов в читательском мнении был тем поэтом, который ввел в русскую лирику не просто «каприфолии», «листья бананов», «венки из орхидей», но и их ароматы.

С экзотикой Брюсова перекликается мир экзотических растений Константина Бальмонта, за которым закрепилось своего рода авторское право на ряд флористических образов. Герой стихотворения Виктора Гофмана «В альбом» (1901) отказывается писать об орхидее: «Ведь скажут – взято у Бальмонта»[3]. И. Ф. Анненский в пародии на стихотворение Константина Бальмонта «Моя душа оазис голубой» связал рифмой имя Брюсова с латинизированным названием растения:

Пусть демоны измаялись в холере,
Твоя коза с тобою, мой Валерий,
А Пантеон открыл над нами зонт,

Душистый зонт из шапок волькамерий.
Постой… Но ложь – гобой, и призрак – горизонт.
Нет ничего нигде – один Бальмонт[4].

Здесь важен не просто запах экзотического (и модного комнатного) растения, а экзотическая игра слов и звуков, демонстрация возможностей стиховой формы и действительно неординарного владения словом. «Душистый зонт из шапок волькамерий» представляет собой не что иное, как развернутый в поэтическую строку ботанический термин «волькамерия душистая», а ассоциация с Пушкиным говорит о поверхностном, «домашнем» знакомстве с предметом. Но структура рифмы зеркально отражает пушкинский стиховой прием: «Ювеналe – vale», «Валерий –

[1] Рославлев А. Цевница. 1905–1911. СПб. : Союз, 1912. С. 15.
[2] Там же. С. 20.
[3] Гофман В. Собрание сочинений. Т. II. Книга вступлений. Искус. Стихи. М. : Изд. В. В. Пашуканиса, 1917. С. 217.
[4] Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л. : Сов. писатель, 1990. С. 211.

воль**кам**ерий» – и адресуется как к стиховедческим штудиям Брюсова, так и к знаменитой музыкальности стиля Бальмонта.

Заметим, что пародия отчасти ограничила развитие в русской лирике ольфакторных мотивов. На единичность синестетических образов с участием компонента запаха указала Н. А. Кожевникова, хотя цветные ароматы вошли в фонд пародийной образности: «Бело-синей резедой / Веет воздух над водой»[1]. Обилие пародийных откликов на «Аромат солнца» Константина Бальмонта и, как казалось современникам, чрезмерную «надушенность» бальмонтовской поэзии, по-видимому, привело к тому, что этот образ остался едва ли не уникальной «попыткой приписать запах предмету, который лишен этого свойства»[2].

В пародиях на стихотворения Бальмонта, независимо от того, относятся ли их авторы к «своим» или «чужим», ольфакторная тематика распространяется на личность поэта, и тем самым уже не экзотические образы, а лирический субъект и стоящий за ним автор текста[3] становятся носителями одорического признака. Этот признак может выступать метафорой «поэтического безумия»:

Бальмонт пахнет? – Это вздор.
Нет, не вздор!
Бальмонт пахнет хлороформом,
Бальмонт пахнет йодоформом,
Бальмонт пахнет беленой,
Пахнет Бальмонт беленой!

Удивительно, что процитированное стихотворение написано А. И. Куприным, автором «Суламифи», где симфония запахов выполняет изобразительную и сюжетообразующую функцию. Обвинение в поэтическом «сумасшествии» спровоцировано и нарушением логики здравого смысла в

[1] Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 68.
[2] Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М. : Наука, 1986. С. 92.
[3] О.Б. Кушлина связывает актуализацию жанра пародии в эпоху модернизма с жизнетворчеством: «В самой природе жанра заложена такая особенность, как отождествление *лирического героя* и *личности* автора» (Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 56).

стихотворении-источнике, и, как думается, общим для ранних символистов пристрастием к болезненным и потому особенно острым ощущениям. К тому же гипертрофия обоняния в русской лирике воспринимается как искусственный прием, подражание французским образцам, повторение пути, пройденного в поэзии Бодлером, Верленом и Рембо, в прозе – Гюисмансом и Уайльдом. Но если первые выстрадали право «раскопать всего человека»[1], то их русские последователи заслужили только упреки в погоне за «красочными эффектами».

Метафорическое и каламбурное применение ольфакторного образа находим в пародии А. Блока «Корреспонденция Бальмонта из Мексики»:

Я бандит, я бандит!
От меня давно смердит!
Подавая с ядом склянку,
Мне сказала Мексиканка:
- У тебя печальный вид:
- Верно ты ходил в Пампасы –
Загрязненные лампасы –
Стыд![2]

Здесь отсылка к поэтическим инвективам в адрес «архаистов» начала XIX в. подчеркивает обветшалость стиля, еще недавно впечатлявшего своей новизной[3]. Однако в тексте пародии обыгрываются не только уже привычные экзотические образы, но и полемические стихи Бальмонта: «Тише, тише совлекайте с древних идолов одежды…» («Увлеченный, упоенный, обнаженный, совлеченный // Относительно одежд»). В 1905 году «корреспонденции» из экзотической Мексики действительно «смердят».

[1] Волынский А.Л. «Книга великого гнева». С. LV.
[2] Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 63.
[3] Ср.: в «Опасном соседе» В. Л. Пушкина:
С широкой задницей, с угрями на челе,
Вся провонявшая и чесноком, и водкой
Сидела сводня тут с известною красоткой
(Зайонц Л.О. «Пьянствующие» архаисты // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 227).

К оценке ольфакторных образов в русской поэзии примешивается этическая трактовка утонченного обоняния как чувства, характерного для гедониста, образ которого ассоциируется не только с героями Уайльда или Гюисманса, но и Достоевского. «Это – человек, который вечно вынюхивает себе какое-нибудь удовольствие, не только вкусовое, не только осязательное, но и обонятельное, быть может, грубо и пошло обонятельное. Одна маленькая художественная черточка, и этот “безвременный”, рано одряхлевший старик становится как-то особенно ощутительным в своей нравственной и эстетической противности»[1], – писал о старшем Карамазове А. Л. Волынский. Во многом влиянием Достоевского можно объяснить резкую реакцию на обонятельные мотивы эротической поэзии раннего символизма, воспринятые как проявление извращенного воображения поэта-эпикурейца. В этом отношении показателен цикл стихотворений Е. Венского «Эротика российская от В. К. Тредиаковского, Пушкина и продших до дне сего». «Эпоху скорпионно-злато-рунную» в нем представляет Валерий Брюсов:

Я взойду с рассветом дня
В хлев к тирольским мягким козам.
Напоят оне меня
Своих запахов наркозом[2].

«Эпоха стиля “Moderne”» нашла своего поэта в Федоре Сологубе:

Брызжет кровь… Чуть слышен стон…
Чуден запах детской крови.
Позвоночник обнажен.
Тихо, мирно в нашем крове[3].

Пародия практически не затрагивает эротической лирики, посвященной женщине. Это обусловлено не только относительной традиционностью

[1] Волынский А.Л. Царство Карамазовых. Н.С. Лесков. СПб. : Типогр. М. М. Стасюлевича, 1901. С. 44.
[2] Венский Е. Мое копыто: Книга великого пасквиля. С. 109.
[3] Там же. С. 111.

мотива «запах женщины» в стихах русских поэтов, но и тем, что развитие самого мотива было ограничено рядом факторов. Во-первых, он очевидно закреплен за творчеством Шарля Бодлера, что отлично осознавалось создателями нового литературного направления. Во-вторых, слишком откровенные эротические образы, где телесный запах играет существенную роль, проходили цензурный отбор и в большинстве своем остались фактом неподцензурной (а значит, и непечатной) литературы[1].

Этическая проблематика лежит в основе эстетической оценки нового языка запахов. Пародия дает богатый материал для того, чтобы увидеть художественные приемы, казавшиеся современникам ошибками. К ним относится катахреза, частный случай которой представляют парадоксальные определения запахов, например «жгучий, тягучий, глухой аромат» в стихотворении Валерия Брюсова «Тени». Естественно, что читатели отреагировали на подобные тропы: «Фиолетовые тоскующие ароматы // Обвивают замирающую от страсти землю»[2]. Исследователи языка поэзии начала XX в. неоднократно отмечали, что одним из узнаваемых признаков символистского стиля являются сочетания, построенные на переносе «душевного состояния субъекта на объект»[3]. Н. А. Кожевникова рассматривает их как проявление антропоморфизма поэтического стиля: «Миру природы отданы психологические эпитеты…»[4]. Валерий Брюсов, разрабатывая теорию нового искусства, считал такие образы одним из самых характерных признаков символизма. В основу противопоставления «поэзии» и «лирики» он положил различие двух типов творчества. Сущность произведений первого типа, по словам Брюсова, «в том, что поэт черпает содержание вне себя. Читая их, читатель как бы видит перед собой отрывок

[1] Таковы стихотворения из цикла «Зачарованный грот» К. Бальмонта, эротические стихи В. Брюсова. См.: Богомолов Н.А. «Мы – два грозой зажженные ствола»: Эротика в русской поэзии – от символистов до обэриутов // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 56-65; Богомолов Н.А. К истории лучшей книги Бальмонта // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 167–183.
[2] Венский Е. Мое копыто. С. 141.
[3] Сапаров К.С. В.Я. Брюсов: у истоков русского поэтического авангарда // Брюсовские чтения 2006 года. Ереван, 2007. С. 125.
[4] Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. С. 87.

действительности»[1]. «Цель произведений 2-го рода вызывать в душе читателя *настроение*, причем такое, которого жизнь дать не может»[2]. С. И. Гиндин, подчеркивая принципиальную важность этой «дихотомии», приводит замечание Брюсова о различии эпитетов у «поэта» и «лирика»: «Пушкинские эпитеты обозначают "*определенное* свойство *самого предмета*", а Тютчев "выбирает эпитет сообразно с тем *впечатлением*, которое производит предмет на поэта"…»[3].

По мысли Брюсова, подобные сочетания признака и понятия свидетельствуют об обретенной молодыми символистами новизне художественного зрения, о расширении возможностей поэтического языка и служат действенным средством точного воспроизведения настроения художника как основного предмета лирики. Но В. С. Соловьев нашел здесь лишь искусственное, ничем не оправданное «жонглирование» словами и «немыслимыми сочетаниями»[4]. Пародируя символистские тексты, Соловьев демонстрирует, что в них нет тайны, глубины, и, значит, все языковые парадоксы легко воспроизвести как в стихах, так и в прозе: «Но моя собственная критическая свора отличается более "резвостью", чем "злобностью", и "синее дыхание" символистов вызвало во мне только оранжевую охоту к лиловому сочинению желтых стихов, а пестрый павлин тщеславия побуждает меня поделиться с публикою тремя образчиками моего гри-де-перлевого, вер-де-мерного и фёль-мортного вдохновения»[5].

Соловьев ограничил область пародии цветовыми сочетаниями и зооморфными метафорами, но отмеченный им принцип связи признака и понятия касается всей картины мира ранней символистской поэзии. По словам О. Б. Кушлиной, пародии В. С. Соловьева «целили в сердце новорожденного направления»: «Вл. Соловьев не принял саму логику построения образа новой поэзии, основанную на непременном соединении

[1] Гиндин С. Неосуществленный замысел Брюсова // Вопросы литературы. 1970. № 9. С. 193.
[2] Там же. С. 193.
[3] Там же. С. 194.
[4] Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М. : Искусство, 1991. С. 682.
[5] Там же. С. 516.

абстрактного понятия с конкретным, умозрительного с материальным объектом. Метафоры такого типа восходят к библии... <…> Стало быть, пафос критических выступлений Вл. Соловьева был направлен прежде всего против секуляризации, то есть обмирщения духовной литературы…»[1].

По этой причине не получил широкого применения перенос библейской одористики в эротическую поэзию, несмотря на популярность «Песни Песней» в литературе начала XX века. Прямые заимствования из библейского текста порой непроизвольно создают юмористический эффект:

Как полдень, жжет ее дыханье,
И сладок запах из ноздрей,
Вокруг цветенье, ликованье,
И рев зверей[2].

(А. Рославлев. «Адам и Ева»)

Библейская телесность, изначальное тождество органа обоняния и духа (запаха), теряя свою контекстуальную мотивированность, кажутся неоправданным и – главное – неэтичным физиологизмом. Попытки Вяч. И. Иванова вернуть ароматам сакральную семантику с помощью архаической лексики оказались легким поводом для насмешки, стоило лишь воспринять их исключительно со стороны стиля, вне философских и жизнетворческих устремлений поэта[3]:

Эрота выспренних и стремных крыльях на
От мирных пущ в волшбе мечты лечу далече,
Чувств пламных посреди горю, как купина,
С тобой – безликой алчу встречи.

Виюся в кольцах корч, желанием пронзен.
Змий, жду тебя, змею, одре на одиноком.

[1] Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 36.
[2] Рославлев А. Цевница. 1905-1911. С. 72.
[3] Н.А. Кожевникова подчеркивает: «Архаика была осмыслена как средство создания особого эзотерического языка, который должен был привести к созданию всенародного “соборного” искусства» (Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. С. 21).

Струится нарда вонь и ладан смольн возжен,

Меня коснися змейным боком![1]

2.1.2 Нетождественность перцептивного образа и поэтического слова: парфюмерные мотивы в стихотворном тексте

Нацеленная преимущественно на современность, пародия высвечивает границу непонимания между автором и читателями, демонстрирует конфликт художественных вкусов, причем публика, как точно заметила Анна Ахматова, обычно не успевает за поэтом. С течением времени причина конфликта становится неразличимой, и пародия утрачивает обязательный для жанра юмористический тон. Именно так произошло с пародийной интерпретацией многих обонятельных образов, которые казались читателям рубежа XIX–XX вв. смешными, но впоследствии полностью лишились ореола комического. К ним относится игра с названиями модных духов в тексте лирического произведения:

Синие жилки на нежном мраморе тела,

Аромат Stephanotis и Bouquet Amor mio,

Ножка с узенькой пяткой Психеи Кановы…

Вспоминаете вы Villa Carlotti на Lago di Como?

Дыхание магнолий и блеск желтых и красных роз,

Кусок синей воды в раме смуглой зелени?

Плутишка мизинчик меланхолической ножки,

Робко прижавшийся к четырем своим братьям

с розовыми ноготками…[2]

В пародийном стихотворении Алексиса Жасминова (В. Буренина) «Ночь» (1895) среди прочих экзотических образов присутствуют «говорящие» ароматы. Стефанотис – комнатное растение, название которого произошло от двух греческих слов: stephanos – корона, венок и otis – ухо, но

[1] Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 90-91.

[2] Цитирую по: Тренин В., Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского. М. : Искусство, 1970. С. 74.

это и знаменитые духи английской фирмы Floris, иначе называемые «букетом новобрачной». Название вторых духов переводится как «Букет для моей любимой». Пародия направлена и на распространение макаронизмов в новой поэзии, и на двусмысленность названий духов, ощутимую при переводе на русский язык. Давая своему сборнику 1905 года заглавие «Stephanos» Валерий Брюсов вряд ли забыл об одной из первых пародий на «Русских символистов», но возможные «парфюмерные» ассоциации уже не столь актуальны, чтобы вызывать комический эффект. А. И. Белецкий писал: «В то время как поэзия Фета, восполняя пробелы предшественников, фиксировала благоухания русских полей, усадебных цветников и парков, западноевропейская литература сосредоточилась на воспроизведении запахов города и искусственных ароматов, парфюмерии»[1]. Латинизированные названия в тексте пародии только усиливают тему заимствования образа и вторичности приема перенесения латинизма в русское стихотворение, подчинение чужого слова законам русского ритма и рифмы.

В. Тренин и Н. Харджиев отметили, что комический эффект пародии Буренина уже через несколько лет после ее публикации стал практически неощутим. Это «объясняется, во-первых, сменой различных поэтических стилей в последующие десятилетия, приучившей читателя к гораздо более эксцентричным метафорам и эпитетам, чем те, которые находятся в пародии Буренина; и, во-вторых, структурой самого стихотворения, в котором необычные (новаторские) элементы вступили в конфликт с комическим заданием»[2]. К моменту появления пародии «духи в граненом хрустале» осознаются как правомочный предмет поэтического мира, в отличие от точного наименования парфюмерной марки (фирмы) в стихах более позднего времени.

Прослеживая раннюю историю парфюмерных мотивов в русской лирике, мы можем наблюдать, как не просто новый, но заимствованно-новый

[1] Белецкий А.И. В мастерской художника слова. С. 93.
[2] Там же. С. 74.

прием входит в русскую национальную традицию, подчиняясь ее законам, образуя связи не только с современными или будущими текстами, но и с текстами русской классики, накладывая на них свой отпечаток и внося в классические произведения иные, «незапланированные» смыслы. В конце XIX – начале XX в. «лирическая парфюмерия» вызывает насмешку и у читателей, и у поэтов. Этот иронически-насмешливый тон стал устойчивым элементом «парфюмерного» дискурса русской поэзии, признаком недоверия к любым искусственным одорантам.

Названия духов, условно связанные с «содержанием» запаха, вошли в русские поэтические тексты в конце XIX века, хотя, конечно, парфюмерные мотивы присутствуют в произведениях XVIII – первой половины XIX вв. Но если в «Горе от ума» Молчалин прельщает Лизу «резедой и жасмином» – духами с понятным цветочным запахом, то поэты конца века обыгрывают несовпадение слова (названия духов) и происхождения запаха. Тем самым ольфакторная образность включается в круг принципиально важных для нового искусства проблем. Среди них – явное бессилие языка как орудия для называния явлений жизни или его заведомая ложь, нетождественность слова и ощущения. Ольфакторная проблематика приобретает характер проблематики поэтологической.

Стихотворение К. К. Случевского «Мефистофель, незримый на рауте» (1881) из цикла «Мефистофель» обрамлено одорическим мотивом:

В запахе изысканном,
С свойствами дурмана,
В волнах Jockey Club`a
И Ilang Ilang`a
На блестящем рауте
Знати светлолобой
Мефистофель движется

Сам своей особой![1].

Язык запахов был понятен читателям цикла. Ален Корбен пишет: «Спрос на духи отчасти объясняется той немеркнущей популярностью, которой пользуются известные королевские пары у современников III Республики. Ностальгия по монархическому прошлому разжигает страсть к роскоши, а отсылка к именам принцесс гарантирует богатство товара. Благодаря «Jockey Club» («Жокейскому клубу»), «Bouquet de l`Imperatrice» («Букету императрицы») или «Pommade de Triple Alliance» (духам «Тройственный союз») человек становится в один ряд с персонами самого знатного происхождения»[2]. У Случевского светская толпа благоухает дорогими экзотическими ароматами: мужчины пахнут духами «Жокейский клуб», женщины – «Иланг-иланг». «Жокейский клуб», созданный в Англии в 1752 г., во Франции – в 1834, стал узнаваемым символом дендизма[3], его название присутствует в парфюмерных марках разных фирм XIX в.[4] Но, видимо, Случевский имеет в виду духи модного французского парфюмера Жана-Батиста Риго, чья продукция под маркой «Parfumerie Victoria» была ориентирована на то, чтобы привносить в республиканскую Францию аристократический дух викторанской Англии. Отсюда английские названия французской парфюмерии, введение в моду ориентальных запахов, к которым относится иланг-иланг.

В стихотворении русского поэта уже названия духов звучат иронично. Для Случевского важна простота транслирования названий на русской язык, так как именно они превращают мужчин в наездников и аристократов, а женщин в восточные «цветы цветов». Наряду с платьями и фраками духи скрывают истинный образ светской толпы – собрания змей, источающих ядовитые испарения. В этом чаду Мефистофель оказывается «своим», родственным толпе, а духи служат атрибутом его демонического мира.

[1] Случевский К.К. Стихотворения. Поэмы. Проза. М. : Современник, 1988. С. 115.
[2] Корбен А. Миазм и Нарцисс // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1. С. 406–407.
[3] Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М. : Новое литературное обозрение, 2005. С. 138–144.
[4] Septimus Piesse G.W. The Art of Perfumery. The Echo Library, 2007. P. 30, 62–63.

Аромат тропического иланг-иланга обладает свойствами афродизиака, его «дурманящий» запах используется Мефистофелем в качестве приворотного зелья для эротического возбуждения толпы. Русский аналог буржуазных ароматов отнюдь нет так привлекателен: дурман, как указывает В. И. Даль, в народной культуре ошибочно отождествляется с беленой: «*Дурману (белены) что ли ты объелся?*» ошалел», «сонным дурманом» называют белладонну[1].

Стихотворение К. К. Случевского развивает распространенные в литературе начала XIX века романтические мотивы демонизма. Его одорический код представляет собой реминисценцию поэмы Е. А. Баратынского «Бал», героиню которой окружает особая эротическая аура (позднее А. Блок назовет этот образ «благоуханным кругом»): «Кругом ее заразы страстной // Исполнен воздух! Жалок тот, // Кто в сладкий чад его вступает». Среди деталей «кабинета» Нины Арбениной упоминаются благовония: «Курений сладких легкий пар…»[2]. Однако Случевский использует прием, невозможный для романтической поэмы: вместо перифраз «сладкий чад» и «сладкие курения» он называет имя запаха, превращая документальную деталь в поэтический символ. Функция же нового образа остается традиционно романтической, как и трактовка темы «бала». Анализируя природу конфликта в поэме Е. А. Баратынского, Ю. В. Манн пишет: «Бал – олицетворенный образ соперничества, борьбы тонкой и подчас неявной. Люди предаются общему действу и веселью, между тем одни выигрывают, другие терпят поражение»[3]. В стихотворении Случевского, правда, выигрывает только Мефистофель. В свою очередь ольфакторный сюжет «Мефистофеля» является одним из претекстов стихотворения И. Ф. Анненского «Там», где таинственный ужин разворачивается в двух реальностях – «нормальной» и теневой, но запах лилий проникает из одной в другую и ощутимо превращает пространство «залы» в демонический образ.

[1] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб. : Диамант, 1996. Т. 1. С. 502.
[2] Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. С. 251, 255.
[3] Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М. : Наука, 1976. С. 193.

Комплекс ассоциаций, закрепленных за запахом иланг-иланга, актуализирован в отрывке Анны Ахматовой «Из поэмы “Русский Трианон”» («Девяностые годы»), где он уже обладает статусом культурного знака и сохраняет память о предшествующих контекстуальных связях. «Иланг-илангом весь пропах вокзал…», – пишет Ахматова и делает примечание: «Духи назывались Ilang-Ilang (начало века)»[1]. О связи одорического образа с мотивами статьи Осипа Мандельштама «Павловский вокзал» исследователи говорили неоднократно, как и об опосредованном – через Мандельштама – обращении к мотивам романа Ф. М. Достоевского «Идиот». Историческая конкретность образа позволяет Ахматовой выдвинуть на первый план тему, для Мандельштама не очень существенную, – моды на все английское при дворе последнего русского императора: «В них дамы – в сарафанчики одеты, / А с английским акцентом говорят». Мотив имеет продолжение в лирике Ахматовой начала сороковых годов, посвященной «концу эпохи»: «Восток еще лежал непознанным пространством / И громыхал вдали, как грозный вражий стан, / А с Запада несло викторианским чванством, / Летели конфетти и подвывал канкан…»[2] («На Смоленском кладбище»). Отсылка к циклу К. К. Случевского подчеркивает диаволическую природу праздника начала века – «феерии grand-gala» и объединяет в конкретном образе многочисленные «парфюмерные тексты» современников Анна Ахматовой.

Названия духов и парфюмерных фирм в лирике служат одним из ярких признаков наступающей буржуазной эпохи. Чаще всего негативная реакция на них выражена в противопоставлении искусственных и природных запахов или же запахов национального быта:

И вот в стихах моих
Забила
В салонный вылощенный
Сброд

[1] Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 176.
[2] Там же. С. 227.

Мочой рязанская кобыла.

Не нравится?
Да, вы правы –
Привычка к Лориган
И к розам…
Но этот хлеб,
Что жрете вы, -
Ведь мы его того-с…
Навозом…[1].

С. И. Субботин отмечает в комментарии к «маленькой поэме» С. А. Есенина «Мой путь»: «*Привычка к Лориган // И к розам.* Ср. в памфлете Есенина «Дама с лорнетом» (1925): «Мадам Гиппиус! Не хотите ли Лориган?» (Лориган – марка французских духов)»[2]. Французское «Лориган» противопоставлено «родной» рифме «розам – навозом», причем обвинение в «напарфюмеренности» поэзии символистов уже неоднократно звучало в литературной полемике начала века. Но и скандальный образ, которым начинается приведенная цитата, тоже имеет своего литературного двойника в стихотворении Михаила Кузмина 1917 г. «Римский отрывок»: «Запах конской мочи… // (недавняя стоянка врагов)»[3].

Парфюмерная образность получила широкое распространение в поэзии 1910-х гг., что, по мнению литературной критики того времени, было связано с влиянием «брюсовской школы». С урбанистическими стихами Валерия Брюсова ассоциировалась «розовая пудра», «голубые флакончики», «золотые духи» эгофутуристов[4]. З. Н. Гиппиус назвала Игоря Северянина «брюсовской обезьяной»[5], а Вл. Ходасевич заметил, что Брюсов «написал книжку стихов

[1] Есенин С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. Стихотворения (Маленькие поэмы). М. : Наука : Голос, 1997. Т. 2. С. 163.
[2] Там же. С. 453.
[3] Кузмин М.А. Избранные произведения. М. : Худож. лит, 1990. С. 184.
[4] См.: Чуковский К.И. Футуристы // Собр. соч.: в 6 т. М. : Худож. лит., 1969. Т. 6. С. 202–239.
[5] Гиппиус З.Н. Стихотворения. Живые лица. М. : Худож. лит., 1991. С. 271.

почти в духе Игоря Северянина»[1]. Доказывая, что «“поэзы” Северянина вырастают из лирики Брюсова», К. Мочульский приводит показательную цитату из брюсовского цикла «Стихи Нелли» (1913):

Плачущие перья зыблются на шляпах,
Страстно бледны лица, губы – словно кровь.
Обжигает нервы Lentheric`a запах,
Мы – само желанье, мы – сама любовь.

По мнению А. В. Лаврова, автора самого полного на сегодня исследования «Стихов Нелли», это стихотворение «представляет собой откровенную ироническую стилизацию под Северянина»[2]. Парфюмерный образ выполняет своего рода характерологическую функцию, создавая дистанцию между автором цикла и его лирическим субъектом. Однако это не единственная функция одорической детали. А. В. Лавров отметил, что появление «Стихов Нелли» объясняется «общими тенденциями, обозначившимися в русской поэзии того времени»[3]: «Брюсовская Нелли вполне осуществила на практике новую трактовку поэтом урбанистической темы; стихи ее изобилуют приметами современного городского быта»[4]. Поэтому, как показал исследователь, «Стихи Нелли» созвучны опытам эгофутуристов. Думается, Брюсов устанавливал связи не только с современной урбанистической лирикой, но и с классическими текстами. Героиня поэмы Баратынского «Бал», названная Ю. В. Манном первым в истории русской литературы женским персонажем, равнозначным мужскому типу демонического героя, у Брюсова выведена в качестве «артикулирующего субъекта» (Е. Фарыно) лирики. Духи для нее – это способ высказывания, язык для описания состояний, ощущений, чувств. Надо полагать, что Брюсов не просто осваивал приемы эгофутуризма или

[1] Ходасевич В.Ф. Брюсов // Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник: Избранное. М. : Сов. писатель, 1991. С. 287.
[2] Лавров А.В. «Новые стихи Нелли» – литературная мистификация Валерия Брюсова // Лавров А.В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М. : Прогресс-Плеяда, 2007. С. 173.
[3] Там же. С. 167.
[4] Там же. С. 172.

иронизировал над стихами Игоря Северянина, но и намечал альтернативный путь поэтического освоения их приемов. Его привлекает не буржуазная роскошь или новизна ее изображения, а расширение смыслового пространства лирики, возможности для которой предоставляет язык парфюмерии и ее рекламы. Одним из самых известных ароматов фирмы Lentheric стали духи с говорящим названием – «Дама в черном» (1909). У этих духов был литературный предшественник – персонаж романа Гастона Леру «Духи для дамы в черном» (1908). В свою очередь Lentheric изначально ориентировалась на производство эксклюзивных ароматов, предназначенных для сексуально раскрепощенного потребителя. Таким образом, марка духов выполняет функцию символической детали, указывая на психологический тип героини цикла и соотнося его с традицией изображения демонических женских характеров в европейской и русской литературе.

В целом ряде поэтических текстов начала века имя аромата служит источником иронической языковой игры. Как известно, самым распространенным способом номинации запаха является ссылка на предмет – носитель одорического признака. Для своей продукции парфюмеры нередко используют наименования цветов, что хорошо заметно в эпохи, отдающие предпочтение цветочным, а не фантазийным или животным запахам. В лирике такая омонимия запаха живого растения и его синтетического двойника переживается как конфликт природы и культуры, подлинной жизни и игры. Так благоуханье белых роз претворяется в запах модных духов «White rose» фабрики знаменитого английского парфюмера Аткинсона. В стихотворении Федора Сологуба 1898 года сравнение любви с чистым запахом белых роз еще могло вызвать у Валерия Брюсова впечатление «простоты»[1] чувства и слова:

Чиста любовь моя,

Как ясных звезд мерцанье,

[1] См. примечания М.Н. Дикман: Сологуб Ф.К. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1979. С. 600.

Как плеск нагорного ручья,

Как белых роз благоуханье[1].

В других произведениях Сологуба ароматы белых и красных роз символически различаются в соответствии с языком цветов. Но рядом с этими ароматами присутствует запах «роз Жакмино», который «любит Михаил Кузмин»[2]. Словосочетание «розы Жакмино» не взято в кавычки, в то время как оно совпадает с наименованием первых духов, созданных известнейшим французским парфюмером Франсуа Коти. В «Петербургских зимах» Георгий Иванов иронически пишет о Николае Клюеве – «мужичке», надушенном «Роз Жакмино»[3]. В либретто к «Поэме без героя» Анна Ахматова также напоминает о Сологубе и Кузмине через отсылку к парфюмерному образу[4], вновь связывая с Кузминым и Сологубом Есенина и Клюева. И все же остается вероятность, что в стихотворении идет речь о запахе розы сорта «Генерал Жакмино» (или просто «жакмино»), а не только о духах, которые воспроизводят ее запах[5]. Весь лирический сюжет триолета строится на словесной игре. В нем присутствуют как минимум три разных «розы»: цветы, источающие «мерцающий» аромат, (или флакон с духами) («Мерцает запах розы Жакмино, / Который любит Михаил Кузмин»), угли камина, напоминающие черно-красный цвет розы «жакмино», и розы на ковре того же цвета. Смысл запаха раскрывается также в трех планах. Духи – узнаваемый атрибут творческого поведения поэта, элемент его театрализованного облика: «Но в биографии Кузмина сбритая борода, фасон костюма, сорт духов или ресторан, где он завтракал, – факты

[1] Там же. С. 222.
[2] Там же. С. 389.
[3] Иванов Г.И. Петербургские зимы // Иванов Г.И. Собрание сочинений: В 3 т. М. : Согласие, 1994. Т. 3. С. 129.
[4] Отмечено Р.Д. Тименчиком: «Между прочим, через «парфюмерную тему» вводится в либретто и уже знакомый нам персонаж – “хромой и учтивый”. Его появление на сцене сигнализируется записью “Запах Rose Jacqueminot”. Название духов отсылает к адресату триолета Федора Сологуба» (Тименчик Р.Д. Заметки о «Поэме без героя» // Ахматова А. Поэма без героя. М.: МПИ, 1989. С. 13).
[5] Именно так трактует этот одорический образ О. Кушлина, напоминая, что сорт ремонтантной розы «Генерал Жакмино» послужил основой для первых духов, созданных Коти (Кушлина О.Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 109–110).

первостепенные»[1]. Он служит намеком на французское происхождение адресата стихотворения Сологуба (в том числе и на французские истоки его поэзии), причем «Жакмино» и «Кузмин» связаны не только рефреном, но и анаграммой. Ольфакторный образ отсылает к текстам Кузмина, где образы красных роз, кроме прочего, ассоциируются с батальными мотивами. Неопределенность значений так или иначе отражает отношение Сологуба к запаху как художественной форме, само существо которой приводит к разрушению цельности, размыванию границ между объектами, поэтике «мерцания» вместо поэтики четких линий.

Заметим, что и в поэзии Михаила Кузмина двойничество вещей как признак распадающейся цельности восприятия мира тоже выражено с помощью ольфакторных мотивов. В цикле «Фудзий в блюдечке»:

Тени косыми углами
Побежали на острова,
Пахнет плохими духами
Скошенная трава[2] («Тени косыми углами…»).

Расцвели на зонтиках розы,
А пахнут они «fol arome»…[3].

Несовпадение запаха с его источником является основным композиционным приемом данных текстов. За ним стоит новая эпоха в истории парфюмерии – замена естественных одорантов синтетическими ароматами: «Самый значительный прорыв произошел в 1868 году, когда английский химик Уильям Перкин создал первый синтетический запах: кумарин, душистое вещество ячменника, был получен из салициловой кислоты. Далее были синтезированы мускус (1888), ваниль (1890), фиалка (1893) и камфора (1896). Кумарин, имеющий запах свежескошенного сена, был использован в 1882 году в духах Поля Парке из Дома Убиган, а затем в

[1] Иванов Г.И. Петербургские зимы. С. 100.
[2] Кузмин М.А. Избранные произведения. С. 200.
[3] Там же. С. 200.

знаменитом “Jicky” (1889) Герлена, открывающим эру модернизма в парфюмерии»[1]. Запах скошенной травы, служивший для поэтов XIX в. важным ценностным ориентиром, низводится до положения плохой парфюмерии. Розы, которыми расписаны зонтики, пахнут отнюдь не розами, так как указанный в стихотворении запах духов фирмы Герлен (1912) включает анисовые и фруктовые ноты. Этот иронический вариант «соответствий» служит отсылкой не прямо к знаменитому сонету Бодлера, а к его полемической интерпретации в стихотворении Федора Сологуба «Есть соответствия во всем…», где единственным путем к жизни остается возвращение к самотождественности природы:

Ветвями ветер шелестит,
Трава травою так и пахнет.
Никто в изгнании не чахнет,
Не презирает и не мстит.

Так доверяяся природе,
Наперекор судьбе, во всем
Мы соответствия найдем
Своей душе, своей свободе[2].

Духи, имитируя живой аромат, присваивая его имя, несут в себе идею театральности, маскарада, какой-то иной, неподлинной реальности. И если учесть, что аромат символически понимается как воплощение тайной сущности явления, то сама сущность, душа оказывается носителем диаволической раздвоенности. Таков запах «White Rose» в стихотворении Марины Цветаевой, посвященном Софии Парнок: «Могу ли не вспомнить я / Тот запах White-Rose и чая, / И севрские фигурки / Над пышащим камельком…»[3]. Запах, вопреки традиционной трактовке белой розы как

[1] Вайнштейн О.Б. Денди. С. 332-333.
[2] Сологуб Ф.К. Стихотворения. С. 204.
[3] Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. М. : Терра, 1997. Т. 1, кн. 1. С. 223.

символа чистоты и невинности, здесь выступает символом страсти, скрытой под маской элегантного аристократического аромата (именно так рекламировались эти духи фабрики Аткинсона), которым пользовались и мужчины, и женщины. Кроме того, английские духи напоминают о войне Алой и Белой розы и вводят в любовный сюжет тему «амазонки», женщины-воина: «И лоб Ваш властолюбивый, / Под тяжестью рыжей каски, / Не женщина и не мальчик, – / Но что-то сильней меня!». На фоне устойчивой ассоциации духов с миром женщины (в лирике В. Брюсова, А. Блока) отрицание гендерного начала как основания для ревности и конфликта приводит к смещению семантики ольфактоорного образа в область истории и мифа. Подчеркнутый бытовизм парфюмерной детали (запах White Rose называется в одном ряду с запахом чая и фарфоровыми безделушками, в стихотворении присутствуют обычные вещи дамского обихода – сумочка, платок) усиливает психологическую напряженность ситуации, которая не сводится к «любовному поединку».

Тот же запах духов как пародийный двойник цветочного аромата является одним из лейтмотивов поэмы Андрея Белого «Первое свидание», где он перекликается с сюжетом о метаморфозах Софии небесной и Софии земной. Как видно, одорическое пространство лирики Серебряного века пронизано иронией. На языке духов поэты выразили конфликт слова и вещи, подчеркнув, что имя запаха еще не гарантирует его тождества с носителем аромата, что, став продукцией массового потребления, запахи полностью лишились своего изначально сакрального смысла. Все может пахнуть всем. Под сомнение поставлены символические соответствия «меж контуром и запахом цветка», поскольку имя флористического образа может оказаться всего лишь парфюмерной маркой. Р. Д. Тименчик приводит отзыв Анны Ахматовой о «парфюмерных реалиях в стихах Блока»: «…в беседе с Д. Е. Максимовым она отметила “безвкусие” образа нильских лилий из цикла “Фаина” <…> “Были такие духи “Нильские лилии” – едко заметила Ахматова (запись 1959 г.; когда-то тем же упреком встретил эти строки поэт

С. М. Соловьев)»[1]. Похожий случай встречается в поэме Михаила Кузмина «Форель разбивает лед», где запах персидской сирени намеренно соотнесен и с цветами, и с их искусственным двойником.

Скрытое сравнение поэта с парфюмером угадывается в иронической автохарактеристике Александра Блока:

Ведь я – сочинитель,

Человек, называющий все по имени,

Отнимающий аромат у живого цветка[2].

(«Когда вы стоите на моем пути…» 6 февраля 1908)

В основе этого мотива лежит архетипическая метафора поэта – пчелы, собирающей мед поэзии с цветов жизни, позднее, как мы видели, интерпретированная в любовно-эротическом ключе: любовник – мотылек, собирающий нектар, зефир, развеивающий ароматы цветов. Но на фоне рекламы парфюмерных фирм, многообразия цветочных названий духов и поэзии, развивающей «парфюмерную тематику», архетипический образ приобрел ироническую окраску, двойственную семантику. Художник не только созидает, но и уничтожает жизнь, претворяя душу в искусственные ароматы («благоуханное слово», «душистые сказки»).

«Парфюмерность» поэзии как упрек в искусственности, нарочитости вытеснила традиционную насмешку над «вонью» «пьянствующего» литератора. «Парикмахерская кукла» заняла место благоухающей Прекрасной Дамы Александра Блока в ироническом стихотворении Петра Потемкина: «Она стоит с помадой рядом, / Слегка подняв тугую бровь»[3]. Пародийным отголоском ранних эротических стихотворений Валерия Брюсова (например, «В ночной полутьме, в атмосфере / Пьянящих, томящих духов, / Смотрел я на синий альков, / Мечтал о лесах криптомерий») стали стихи книги Вадима Шершеневича «Романтическая пудра»:

---

[1] Тименчик Р.Д. Заметки о «Поэме без героя». С. 13.
[2] Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Л. : Худож. лит., 1980. Т. 2. С. 76.
[3] Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 85.

Вы воскресили «Oiselaux de Chypre» в Вашем
Наивно-голубом с фонарем будуаре,
И снова в памяти моей пляшут
Духов и ароматов смятые арии.
<…>
Аккорды запахов… В правой руке фиалки,
А в левой, как басы, тяжелый мускус…
Маленькая раздетая! Мы ужасно жалкие,
Оглушенные музыкой в будуаре узком[1].

Однако оба текста не сводятся к пародии, во всяком случае у них нет цели смеховой интерпретации источника. Особенно это касается Шершеневича, так как было бы странным высмеивать прием более чем десятилетней давности. Более того, Шершеневич строит стихотворение на обыгрывании известного уподобления запахов музыке, принятом в парфюмерии начала XX в. и знакомом читателю по роману Гюисманса «Наоборот», герой которого составляет «симфонии запахов». В стихотворении духи возникают из метаморфозы птичьего пения в аромат невинности (фиалки) и страстной эротики (мускус). Шершеневич уловил двусмысленный тон ольфакторного пространства русской лирики, за которым стоит его «мерцающая» семантика. У каждого из названных поэтов были свои резоны для иронической оценки запахов и ароматов в лирическом тексте. Однако сам факт насмешки придает произведению ценностную неопределенность и, следовательно, эстетическую незавершенность.

Стало возможным, чтобы наряду с реальными ароматами в поэзии присутствовали вымышленные запахи, создающие атмосферу тех пространств, которые порождены воображением художника. Один из самых известных ольфакторных образов эпохи – благоухание «азры алой» в стихотворении Федора Сологуба «Под сенью тилий и темал…». Но, как

[1] Шершеневич В. Романтическая пудра: Поэзы. Opus 8. СПб. : Изд-во «Петербургского глашатая» И. В. Игнатьева, 1913. С. 15.

заметил М. И. Шапир, читатель мог принимать за вымысел и те образы, которые имеют реальную основу, и ассоциировать небывалые ароматы с запахом реальных предметов на основе фонетического сходства слов – названий источников запахов. Этноним из стихотворения Г. Гейне («азра») Ф. Сологуб включил в ряд флористических образов и тем самым спровоцировал читателя искать запахи там, где было возможно ощутить только символическое «благоухание». М. И. Шапир, отмечая эту игру с читательским ожиданием, подчеркивает, что ее источником послужил принцип установления семантических аналогий на основе звукового сходства слов: фонетически азра напоминает розу, азалию или астру и, следовательно, прочитывается как название цветка[1]. Конфликт между ощущением запаха и отсутствующим для него «названьем» разовьется в самостоятельный мотив не только у Федора Сологуба, но и у поэтов более позднего времени.

Таким образом, поэтика ольфакторного пространства русской лирики конца XIX – начала XX вв. складывается на границах этической нормы и нормы эстетического вкуса. В ней ощутимы колебания между серьезностью тона, которой требует лирическое переживание, и иронической, пародийной дистанцированностью от этого переживания. Причем вольно или невольно оба ценностных полюса несет в себе лирический субъект.

2.1.3 «Арум»: принцип полигенетичности в поэтике ольфакторного образа

С экзотическими именами душистых растений произошла та же показательная метаморфоза, что и с названиями духов. Будучи осмеянными за вычурность, они стали полноправными компонентами языка поэзии модернизма. Получив в поэтическом тексте художественную многозначность, ботанический термин оказывается символом, вокруг которого разворачивается лирический сюжет.

[1] Шапир М.И. Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией / вступ. заметка А. Скворцова // Вопросы литературы. 2007. № 3. С. 220.

Мы рассмотрим историю только одного из таких «экстравагантных» символов. Его поэтическая судьба начинается со стихотворения Зинаиды Гиппиус «Цветы ночи» (1894). Среди растений, отравленным ароматом которых наполнена комната лирической героини, приведено единственное название: «С ядовитого арума мерно / Капли падают на ковер»[1]. Для русского слуха «арум» не менее фантастичен, чем сологубовская «азра». Однако, как показала О. Б. Кушлина, речь идет о комнатном растении, ядовитый запах которого всего лишь «плод <…> декадентской фантазии»[2] художника. Но другие свойства арума – его форма, происхождение, имя – отнюдь не вымысел, а мотив для развертывания поэтического мифа, проанализированного в цитированной работе О. Б. Кушлиной: «Зинаида Гиппиус умело выстраивала триады – космос ее тоже трехчастен, границы трех миров прочерчены четко.

Внизу – адский арум стихов вводит во искушение.

Наверху, под небесным сводом, воссияли миру светом разума Ангельская Лилия и Багряная Роза»[3]. Исследователь указывает на комплекс «болотных» мотивов, составляющих важнейший аспект биографического мифа Гиппиус и представленных в ее текстах именно арумом.

Арум, ставший модным комнатным растением после Берлинской выставки садоводов 1890 года, относится к семейству аронниковых – цветов, которые растут на болотах, видом напоминают лилии, однако принципиально отличаются от них по структуре соцветия. Русские варианты названия арумов характеризуют цветы со стороны их извилистой, странной формы. Среди этих вариантов в словаре В. И. Даля отмечен «змеиный цветок» – название, данное за способность арума менять цвет, подобно тому как змеи меняют кожу. Арумы знамениты, среди прочего, своим запахом. Один из представителей этого вида испускает сильный запах гнили

[1] Гиппиус З.Н. Стихотворения. Живые лица. С. 34.
[2] Кушлина О.Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. С. 63.
[3] Там же. С. 195.

(гниющей рыбы) и тем самым привлекает мух, которые выполняют функцию опылителей растения.

Аромат «ночных цветов» в стихотворении З. Гиппиус характеризуется двумя эпитетами: «душен и смел». Выбор определений раскрывается в контексте стихотворения: цветы с их «злой красотой», «как враги», следят за лирической героиней, хотят «отравить» ее. Тема близости смерти для человека в тот момент, когда «живы одни цветы», позволяет предположить, что символический план текста связан с библейской историей грехопадения, искушения Адама и Евы плодами древа мудрости, оказавшегося древом смерти. Это отчасти объясняет, почему запах «смел», то есть решителен, вызывающ, необычен. Возможно, Зинаиде Гиппиус была известна омонимия цветочного имени с древнееврейским словом «арум», в истории грехопадения означающего одновременно и мудрость, и наготу (ложь) перед Богом[1].

Арум с теми же коннотациями «ядовитого» растения станет «героем» двух более поздних стихов К. Бальмонта («Арум» из книги «Будем как Солнце» и «Безгласная поэма» из книги «Только любовь»). В обоих стихотворениях более существенными являются зрительные, а не обонятельные признаки растения (его цвет и форма), а также звуковой символизм образа, рассчитанный на ассоциации с пушкинским «анчаром». Однако и обонятельный код имплицитно присутствует в текстах:

Губительный цветок, непобедимый арум,
Я предан всей душой твоим могучим чарам.

Я знаю, что они так пышно мне сулят:
С любовным праздником в них дышит жгучий яд.

[1] «В евр. подлиннике игра слов. Люди думали, вкусив от древа, обрести мудрость (“*арум*”), а увидели, что они наги (“*эрум*”). Нагота символизирует в Библии человеческую немощь перед Богом: немощь твари и – в более глубоком смысле – немощь греховного состояния. Иными словами, человеку, надеявшемуся стать “как Бог”, открылась лишь его немощь и рабство плоти. Этим и объясняется его стыд» (Комментарии на кн. Бытия. [Электронный ресурс] URL: http://www.sbible.boom.ru/men.htm (дата обращения 15.03.2009).

Н. А. Молчанова, называя «Арум» одним из лучших стихотворений цикла «Зачарованный грот», отмечает эротический, оргиастический смысл его центрального образа[1]. Мотив отравления определенно связан с грехом, искушением любовью и смертью, то есть включен в архетипический сюжет грехопадения, обретения знания и опыта ценою гибели.

На фоне этих текстов разворачивается игра семантикой образов лилии и ее болотного двойника, их запахов и имен в стихотворении Бориса Пастернака «Елене» («Сестра моя – жизнь»):

Разве просит арум
У болота милостыни?
Ночи дышат даром
Тропиками гнилостными.

Будешь – думал, чаял –
Ты с того утра виднеться,
Век в душе качаясь
Лилиею, праведница![2]

Гнилостный запах относится не только к тропикам (как прямое определение), но и к аруму по принципу метонимии, так как арум – болотное тропическое растение (ср. у Бальмонта: «Тропический цветок, багряно-пышный арум!»). Параллельные образы цветка и ночи напоминают о «ночных цветах» Зинаиды Гиппиус, а страстно-любовная тематика цикла – о «Зачарованном гроте». С. Н. Бройтман в детальном и глубоком анализе этого текста подчеркнул, что в нем ощутимы софийные мотивы: «…парадоксальное озарение-ослепление софийным божественным светом и в “Елене”, и в завершающем “Послесловьи” у Пастернака заново освещает границу между субъектами (лирическим “я” и героиней), но и между

[1] Молчанова Н.А. Аполлоническое и дионисийское начало в книге К. Бальмонта «Будем как солнце» // Русская литература. 2001. № 4. С. 62.
[2] Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. С. 161.

человеком и природой, а также между прошлым и настоящим»[1]. Болотный «арум», по наблюдениям исследователя, становится «первым в стихотворении растением-цветком – символической параллелью к героине, имя которой, как известно, восходит к вегетативному божеству»[2]. Причем он соотносится «не только с героиней, но и с “я”, а точнее с “мы” <…>, которые представлены здесь как претерпевающие, но не винящие никого в том, что с ними случилось. Арум в пастернаковском контексте и оказывается символической параллелью к “мы”: он возбуждает сострадание и достоин сожаления, хотя и не просит о них»[3]. Это наблюдение касается единственного из растительных образов цикла. Арум совмещает в себе женское и мужское начала: по отношению к героине он выступает как символ грехопадения (болото вместо сада, ядовитый арум вместо чистой лилии, солнечной ромашки), к герою – как символ потерянного рая (джунгли вместо отцовских садов, луга).

В системе метатропов цикла «Елене» Н. А. Фатеева особенно подчеркивает их альтернативный характер: «Сама Елена имеет альтернативный облик то растения, то девушки (в том числе Офелии)… <…> Именно поэтому в конце стихотворения Елена – царица Спарты оказывается в альтернативных родственных связях с лирическим субъектом…»[4]. Однако при составлении флористического словаря Пастернака Н. А. Фатеева не включила в него «арум». Возможно, причина в том, что этот образ построен на контрастно-динамическом совмещении двух разнородных значений – флористического и библейского[5]. Для Пастернака актуальны оба: арум – нищий Адам, изгнанный из рая, проклинающий Еву («Я и непечатным // Словом не побрезговал бы»). Он предал ее, по его вине Елена становится «арумом» среди болота, а не ромашкой среди лугов или лилией в «садах

[1] Бройтман С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М. : РГГУ, 2007. С. 498.
[2] Там же. С. 507.
[3] Там же. С. 507.
[4] Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. С. 45.
[5] О библейских подтекстах заглавного образа книги «Сестра моя – жизнь», в том числе и эксплицированном в тексте мотиве грехопадения см.: Жолковский А.К. Книга книг Пастернака // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М. : РГГУ, 2005. С. 178-184.

Отца». Герой стихотворения получил Елену не только вместе с проклятой Богом землей, но и вместе с земным воздухом, обречен дышать ее ароматом – хоть лилейным, дневным, солнечным, хоть гнилостным, ядовитым, ночным.

Структура образа арума основана на каламбуре, игре между ботаническим и библейским значением слова-символа. На сознательное использование Борисом Пастернаком таких каламбурных параллелей указывает А. К. Жолковский: «…Пастернак любил каламбуры, каковые, наряду с другими неожиданными совпадениями, он истолковывал в качестве подаваемых ему знаков родства с мирозданием и божественным промыслом»[1]. Экзотика слова и предмета наименования становится инструментом для создания колеблющейся семантики поэтического образа, и ольфакторный признак точно соответствует такому типу поэтики.

* * *

Чтобы судить о значении того или иного изменения в художественном мышлении эпохи, недостаточно отметить фактическое присутствие новых приемов, новых компонентов в художественной практике. Необходимо, чтобы эта новизна была расслышана внутри самой эпохи, стала предметом рефлексии не только писателя, но и читательской аудитории, литературной критики, теории, то есть была бы зафиксирована в нехудожественных текстах. В этом случае возникает то общее смысловое поле, которое в исторической перспективе воспринимается как «новое слово» искусства. Его изучение, по словам А. В. Михайлова, подлежит ведению исторической поэтики: «…она должна изучать не просто факт, явление, произведение, жанр, развитие жанров, тропов и т. д., но все это во взаимосвязи с их осознанием и осмыслением, начиная с имманентной произведению, жанру и т. д. поэтики. Иными словами, к ведению поэтики должны относиться все те

[1] Там же. С. 187.

связи, в которых исторический смысл осознается, определяется, проявляется»[1].

Пародия раньше других реагирует на изменения смыслового пространства искусства, отражая внешнюю новизну языка запахов. Она очерчивает контуры явления, в ее задачи не входит исследование его истоков и перспектив. Эту функцию выполнила литературная критика рубежа XIX-XX вв., хотя и она не столь часто обращается к ольфакторной проблематике, как можно было бы ожидать, учитывая, какое глубокое влияние на русских поэтов оказали произведения европейского модернизма. Но первые исследователи заметили, что ольфакторное пространство поэзии конца XIX – начала XX вв. пронизано иронией, которая возникает в ответ на эстетическую и этическую неопределенность обонятельных восприятий, оказавшихся в центре художественной системы.

2.2 От импрессионизма восприятий к «декадентству ощущений»

Интерес к запахам особенно заметен в искусстве переходных эпох, когда «категориальный слом» (А. В. Михайлов) затрагивает все уровни поэтики художественного текста. «Смена типов художественного сознания, с позиций исторической поэтики, закрепляется в исторически обусловленной трансформации категорий самой поэтики»[2]. Из них «особенно репрезентативными» авторы цитируемой статьи считают категории «стиля, жанра и автора, каждая из которых доминирует на разных этапах словесного творчества»[3]. Выдвижение обоняния в центр поэтической системы связано с

[1] Михайлов А.В. Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. С. 63.
[2] Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. статей. М. : Наследие, 1994. С. 4.
[3] Там же. С. 4.

изменившимся характером субъективности литературного творчества, с теми метаморфозами, которые претерпевает категория автора[1].

Ольфакторная образность, так или иначе присутствующая в художественном сознании разных эпох, не всегда заметна. По наблюдениям Х. Риндисбахера, первые исследовательские работы о запахах в литературе появляются только в конце XIX в.[2] В русской историко-литературной науке, как мы видели, их время наступило еще позже: работы В. С. Федины и Д. Дарского о Фете выходят в середине 1910-х гг. и лишь в 1920-е гг. к теме запахов обращаются А. И. Белецкий и Р. З. Миллер-Будницкая, оба сосредоточив внимание на лирике конца XIX – начала XX вв. Но раньше, практически синхронно с началом «ольфакторного взрыва» в лирике, на него отреагировали сами поэты, а также авторы пародий на стихотворения русских символистов. Повторим, что ольфакторное пространство художественной литературы несло в себе конфликтность, поскольку оно образовано категорией, для которой нет места в классической «нормативной» эстетике. Но, как полагал Ю. Н. Тынянов, «каждое уродство, каждая “ошибка”, каждая “неправильность” нормативной поэтики есть – в потенции – новый конструктивный принцип…»[3].

По многим причинам запахи всегда находились на периферии семиосферы (Ю. М. Лотман). В переходные же эпохи именно периферия оказывается наиболее активным полем культуры. По словам Ю. М. Лотмана, «на периферии, – чем дальше от центра, тем заметнее, – отношения семиотической практики и навязанного ей норматива делаются все более конфликтными. Тексты, порожденные в соответствии с этими нормами, повисают в воздухе, лишенные реального семиотического окружения, а органические создания, определенные реальной семиотической средой, приходят в конфликт с искусственными нормами. Это – область

[1] Динамика субъектных форм в лирике на переходе от классической к неклассической поэтической системе глубоко проанализирована в ряде работ С. Н. Бройтмана, объединенных в книгу «Поэтика русской классической и неклассической лирики» (М.: РГГУ, 2008. 485 с.).
[2] Rindisbacher. The Smell of Books. P. 192.
[3] Тынянов Ю.Н.Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 263.

семиотической динамики»[1]. Не только маргинальные «формы культуры» (к которым как раз относится культура запахов, обоняния), но и приемы изобразительности, находящиеся на границе художественности, а также категории с неопределенным эстетическим статусом, каковым в классической эстетике считается обоняние (в отличие от зрения и от слуха оно не может быть транслировано во «внутреннее» ощущение – ср. «внутреннее зрение», «внутренний слух»), агрессивно устремляются в центр художественной системы, устанавливая свои правила для ее последующего развертывания. В момент активного движения «бунтующей периферии» в «ней создается то поле напряжения, в котором вырабатываются будущие языки»[2]. Поэтому в ольфакторном пространстве русской литературы Серебряного века и по отношению к нему формировались новые художественные стратегии, новые эстетические нормы. И одновременно это пространство было полемически обращено к традициям русской классики, в диалоге с которой более отчетливо проступали признаки нового художественного содержания.

Х. Риндисбахер подчеркивает, что именно в модернизме произошло «выведение на поверхность ольфакции как сущностного элемента письма»[3]. Исследователь связывает этот феномен с целым комплексом изменений в европейской культуре второй половины XIX – начала XX вв. Из них наиболее значительными, по мнению Риндисбахера, оказались новое понимание «индивидуальности в психоанализе», «новый концепт памяти и истории» А. Бергсона, концепция языка как знаковой системы, отраженная в лекциях Ф. де Соссюра[4]. «Сдвиг в восприятии» нашел выражение в структурных преобразованиях, которым подвергся «ольфакторный ландшафт» европейской литературы. Запахи становятся «темой», они образуют систему топики, «входят в интерактивные отношения с тем

[1] Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. С. 179.
[2] Там же. С. 179.
[3] Rindisbacher H. The Smell of Books. P. 146.
[4] Ibid. P. 146.

вибрирующим организмом, которым стал современный человек, ломая границы субъекта и объекта, смешивая прошлое и настоящее, соединяя мгновенность и память»[1].

По словам Е. Фарыно, причину экспансии обонятельной образности в поэзии XX века следует искать в изменениях «артикулирующего субъекта» художественного текста: «Заметное повышение интереса к запаху, наблюдаемое в литературе XX века (Анненский, Ахматова, Пастернак и др. поэты; прозаики 20-х годов <…> связано, по всей вероятности, с <…> изменениями артикулирующего субъекта и с доминацией физиологических уровней контакта с миром и сенсорных моделирующих категорий»[2]. Эта особенность модернизма была отмечена в российских работах 1920-30-х гг., выполненных в рамках социологического метода: «В эпохи общественного упадка в литературе замечается следующее явление: на первый план выступают биологические черты, в то время как черты социальные оттесняются; получает перевес биологическое, асоциальное мышление. Поэтому придается большое значение каждому из пяти чувств: чувства человека fin-de-siecle, декадента, обостряются, утончаются, становятся болезненными и извращенными. Это – эпохи кризиса рационалистического мировоззрения…»[3]. К той же мысли общается и современный исследователь, в общем далекий от столь прямолинейного социологизма: «Существует мнение, что в эпохи общественного упадка в литературе на первый план выступают черты биологические, оттеняя либо совсем затушевывая черты социальные. “Биологизирующими” установками придается главенствующее значение человеческим ощущениям, элементам подсознательным и субъективно-личным. <…> Укажем в этой связи на рубеж XIX–XX веков,

[1] Ibid. P. 147.
[2] Faryno J. Введение в литературоведение. С. 339.
[3] Миллер-Будницкая Р. З. Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики А. Блока // Известия Крымского пединститута. Симферополь, 1930. С. 156. В основу этих суждений исследователя легли идеи, высказанные И. И. Иоффе в книге «Культура и стиль» (Л., 1927).

когда музыкальность, красочность и одоризм настолько гипертрофируются, что становятся самоцелью»[1].

В модернизме на первый план выступает «биоэстетика», которая находит основания прекрасного в естественной природе, в физическом строении человека. Цель биоэстетики – достичь взаимопроникновения и тождества «между художественным и жизненным текстами», «между созданием искусства и мирозданием»[2], высветить органическую сущность произведения искусства. Биоэстетические мотивы, отмеченные исследователями уже в творчестве ранних символистов, отражают принципиально новое понимание художественного творчества: место мертвой природы и неподвижного изображения в искусстве должно занять творчество жизни. За поворотом к биосфере угадывается определенное недоверие к уже существующим формам художественности, стремление заменить условное искусство искусством жизни. Поэтому и возникает необходимость признать субъектом художественного творчества «всего человека», а не только его «духовный экстракт». Тем самым художественное восприятие уже не может быть ограничено областью «высших чувств» – художник нового времени говорит на языке «всех пяти».

В поиске биологических основ нового искусства поэзия модернизма опережает прозу, где эпоха художественного «биологизма» наступила лишь в 1920–30-е гг. Существенно, что модернистская поэзия открыла новый тип лирического переживания, предметом которого является не строй «общих чувств», как в классицизме, не комплекс душевных движений неповторимой поэтической индивидуальности, как у романтиков, а переживание собственной телесности. Содержание поэтического творчества надолго определяется лирическим освоением языка тела, опосредующего голос души.

---

[1] Назарьян Р.Г. Одоризм как элемент художественной целостности эпического произведения // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: Тезисы докладов республиканской научной конференции (12–14 октября). Донецк : [б/и], 1977. С. 126–127.

[2] Ханзен-Лёве А.Русский символизм: Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века: Космическая символика. СПб. : Академический проект, 2003. С. 91.

Есть явная закономерность в том, что именно по отношению к модернистскому типу лирики Ю. Н. Тынянов применил понятие «лирического героя», имея в виду «предметно-неуловимый и вместе эмоционально законченный образ», который отличал Александра Блока от других поэтов его времени. Эмоциональное ядро личности (по Тынянову – двойственное лицо) сохраняется в многообразии ее проявлений, оно-то и служит залогом того живого образа лирического героя, который читатель принимает за самого поэта. Такой герой есть лирическая тема «романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации»[1]. Для того чтобы объяснить природу поэтики такого романа, освещенного колеблющимся двойным светом[2], Тынянов исследует законы отбора и построения образов, принципы композиции, интонации, мелодики, находя в каждом из приемов один и тот же компонент – «эмоциональность нового образа»: «Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу за нею*»[3]. Это «человеческое лицо» не умещается ни в рамки предметной изобразительности, ни в традиционные лирические образы, ему не нужна даже новизна, «ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности»[4]. Его нет в тексте, оно разрушает всякий текст, уводит читателя за его границы – к живому человеку или, повторяя слова Александра Блока, ко «всему человеку».

Поэзия модернизма пронизана энергией аффективных (у Тынянова – эмоциональных) реакций человека на обступивший его мир. Эти реакции носят то болезненный, то экстатически-восторженный характер, но они всегда напряженны, драматичны, «глагольны», как в стихотворениях А. Блока, специально отмеченных Ю. Н. Тыняновым:

Что мертвецу дано рождать

[1] Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 118.
[2] Там же. С. 120.
[3] Там же. С. 123.
[4] Там же. С. 121.

Бушующее жизнью слово.

***

Ведь я – сочинитель,

Человек, называющий все по имени,

Отнимающий аромат у живого цветка[1].

Вопрос о слове, способном выразить энергетику новой поэзии, имеет для художников рубежа веков и теоретическое, и сугубо практическое значение. Он решается на пересечении двух плоскостей: с одной стороны, поэтическое слово должно быть наполнено жизнью («бушующее жизнью слово»), с другой – сама жизнь, ее чувственное восприятие становится языком описания неясных видений лирического субъекта («человек, <…> отнимающий аромат у живого цветка»). В этом смысле лирика модернизма разрушила границу, разделяющую объект и субъект ощущения, вещь и слово о вещи, подорвав тем самым и имманентный монологизм лирического высказывания. Живой человек, который стоит за сотворенным им же миром, вступает с ним в активный диалог.

«…Мы радуемся возрождению первобытной стихийности чувства. Первобытному человеку, впрочем, нигде не удалось эту предполагаемую стихийность выразить в слове»[2], – написал А.И. Белецкий в уже цитированной работе, полагая, что литература начала XX века смогла-таки создать язык для описания древнейших восприятий. Это не безличное слово из абстрактного словаря, а слово, в котором присутствует субъект. Его энергии, оценки, его перцептивный опыт наполняют слово живым отношением к миру, возвращают слову непосредственность суждения, явность, данность. Следовательно, речь идет не о возвращении к навсегда утраченному архаическому синкретизму, а о рождении «нового синкретизма» (А. Н. Веселовский).

[1] Там же. С. 120.
[2] Там же. С. 94.

Заметный сенсуализм творчества старших символистов был во многом инспирирован опытом его непосредственного предшественника – натурализма, на что обратили внимание как критики начала XX века, так и современные исследователи. Известно, что в импрессионизме, явившемся «живописным эквивалентом натурализма», была осуществлена «перцептивная революция»[1], повлекшая за собой трансформацию сенсорной образности в художественном тексте и изменение всей системы художественной «оптики». В результате импрессионизм становится одним из показательных свойств стиля раннего символизма. В статье «Декаденты» 1896 г. В. В. Розанов пишет: «…символизм и декадентство не есть *особая новая школа* <…>: это есть окончание, вершина, голова некоторой другой школы… <…> он выводится из *ультрареализма*…»[2], подчеркивая, что в и в натурализме, и в декадентстве «умер “душевный” человек и остался только физиологический»[3]. Тогда же в неопубликованной статье «Не постыдно ли быть декадентом?» к теме родства двух литературных направлений обращается Ф. Сологуб: «Но развитием истин<ных> принц<ипов> натур<ализма> явилось декадентство». «Реал<изм> и дек<адентство> – плоды духа созревшего и искусившего в опыте жизни. Поэтому, как классицизм и романтизм отличаются непосредственною силою образа, так реал<изм> и дек<адентство> сильны познанием истинных законов психологич<еского> действия и почти научною точностью своих приемов»[4]. В обоих высказываниях отмечается возрастающее значение физиологического компонента литературного творчества, проявившегося как в структуре поэтической образности, так и в соотношении художественной структуры с личностью художника.

[1] Грякалова Н.Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. С. 30.
[2] Розанов В.В. Мысли о литературе. М. : Современник, 1989. С. 211.
[3] Там же. 210.
[4] Сологуб Ф. Не постыдно ли быть декадентом? / вступ. ст. и публ. М. Павловой // Toronto Slavic Quarterly. 2004. № 7 [Электронный ресурс]. URL: http://www.utoronto.ca/tsq/07/sologub07.shtml. (дата обращения 10.09.2008). По предположению автора публикации, статья Сологуба была написана в 1899 г.

Понятия «декадентской чувствительности» и «декадентских ощущений» вошли в литературный обиход с 1890-х гг. Их основной характеристикой служит «разрозненность», болезненная разорванность впечатлений[1], «благодаря чему каждое из них как бы сгущается в своей остроте и силе и, будучи воспринятым до дна, до пустоты, обнаруживает неподвижное, бездонное начало явлений и видимостей»[2]. Так писал о поэзии Федора Сологуба Н. Я. Абрамович (Н. Кадмин) – литературный критик и историк литературы, близкий к символистским кругам. Гипертрофированная напряженность ощущений создает эффект мистической тайны, скрытой в глубине чувственного образа: «В первых вещах Сологуба, где больше чувственности, больше запахов, красок, ощущений, веяний, мистицизм таился на дне самого ощущения, отливая в нем странной и таинственной световой игрой»[3]. Художественная пластика, в основе которой лежит такой тип ощущения, отличается принципиальной неясностью, смутностью содержания: «Образы его ощущений имели удивительную живую силу. Они захватывали в какой-то странный мир сгущенных и сумеречных переживаний, где индивидуальность человека поглощает собою все…»[4]. Доведенный до предела эмпиризм, крайнее «вчувствование» в мир оборачиваются своей противоположностью – утратой всякого ощущения или отказом от тех «способов восприятия предметов», которые «навязаны» человеку «от рождения его природой»[5], как точно заметил Иван Коневской в размышлениях о поэтике Александра Добролюбова.

Характерно, что литературная критика начала века пользуется суждениями о «бесформенности» сенсорной образности как своего рода критерием для противопоставления классической поэзии «декадентским»

[1] С. В. Сапожков считает принцип «разорванности», «осколочности» художественной картины мира основополагающей чертой декадентского мировосприятия, проявившейся уже в поэзии «переходного» периода, которым, по мнению исследователя, являются 1880–90-е гг. (См.: Сапожков С.В. Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880–1890-х годов. М. : МГПУ им. В. И. Ленина, 1996. С. 10–15 и др.).
[2] Абрамович Н.Я. В осенних садах. Литература сегодняшнего дня. М. : Заря, 1909. С. 148.
[3] Там же. С. 148.
[4] Там же. С. 149.
[5] Коневской И. К исследованию личности Александра Добролюбова // Добролюбов А. Собрание стихов / предисловия Ив. Коневского и Валерия Брюсова. М. : Скорпион, 1900. С. 3.

течениям новой литературы. Способность художника гармонизировать данные разных ощущений, не сливая их, а также способность завершать неясные впечатления в пластический словесный образ служит признаком цельности поэтического мировидения. Если, по словам А. Л. Волынского, Фет «дает трепетную музыку ночных ощущений, скользящих, едва уловимых, всегда незаконченных и потому волнующих воображение», то «он все-таки ощущает какие-то формы, какую-то полуфантастическую плоть, и передает их своим музыкальным словом»[1]. Так и Тютчева характеризует «не декадентство восприятий», а «созерцание мира в его ночной стихийности, в его хаотически-божественной правде»[2]. Обонятельные восприятия и характер их репрезентации в литературе становятся художественными критериями, по которым различается классическая и модернистская поэзия.

2.2.1 «Ароматы Фета» в русской критике Серебряного века

Поэтике запаха в лирике А. А. Фета посвящен значительный ряд исследований[3]. Но в настоящем случае нас интересует характер осмысления этой стороны творчества поэта в русском литературоведении начала XX века, поскольку наука о литературе способна многое сказать о времени и о культуре, в рамках которой она возникает. В 1915 г. вышло первое монографическое исследование творчества Фета, одна из глав которого носит название «Значение ароматов в лирике Фета». В. С. Федина, отмечая «редкое пристрастие Фета к ароматам», признает, что «рассмотрение следов, оставленных в поэзии тем или иным чувственным впечатлением», еще недостаточно освещено в науке. К этому времени относится зарождение той

[1] Волынский А.Л. «Книга великого гнева». С. 205, 206.
[2] Там же. С. 204.
[3] Федина В.С. А.А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике. Пг. : Императорское акционерное об-во типогр. дела в Петрограде, 1915 (глава «Значение ароматов в поэзии Фета»); Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М., 1989. С. 93; Бухштаб Б. А.А. Фет // Фет А.А. Полное собрание стихотворений. Л. : Сов. писатель, 1959. С. 36–52; из работ последнего времени отметим монографию Г.П. Козубовской «Середина XIX века: миф и мифопоэтика» (Барнаул, 2008), отдельные главы которой посвящены исследованию поэтики запаха: «Ольфакторный код поэзии А.Фета: Благовония» и «Мифологема запаха в романе И.С. Тургенева “Дым”: фетовский код».

ветви поэтики, которая получила название «семантической». Первой работой в данном направлении считается статья Андрея Белого «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы» (1916). Ю. Степанов и Т. Булыгина, комментируя эту работу, пишут, что Белый, «исходя из практики русского символизма, создавал по существу семантическую концепцию русского искусства»[1]. Цель подобных исследований, как ее обосновывает А. Белый, введение «в глубочайшие ходы» душ художников «и в тончайшие нервы творчеств»[2] опосредованно – через структуру пластического, живописного плана стихотворения.

Изучение запахов Фета дает возможность увидеть живую личность, претворенную в неповторимый, единичный образ мира. Обоняние как доминирующий способ чувствования природы противополагает Фета Пушкину и Лермонтову, художникам преимущественно «зрительным». Родная стихия Фета – воздух, наполненный благоуханиями: «Было бы, разумеется, парадоксально полагать, что счастье состояло для Фета в прямой связи или зависимости от наличия ароматов, но трудно сомневаться, что возбуждение обонятельных ощущений было ему необходимо для достижения полной гармонии и цельности в переживаемом наслаждении»[3]. Как видим, речь идет о живом человеке. Опосредованно, через одорические образы, в лирике выражается не только состояние души, но и психологический тип личности. Именно запахи, по мысли В. С. Федина, служат для Фета формой художественной целостности: «…для Фета все прекрасное и благоуханное – синонимы. Благоуханна юность, благоуханна заря, благоуханны ласки женщины…»[4] Аромат понимается как показательный признак жизни, а обоняние как основополагающее свойство живого (дышащего) организма. Тем самым достигнуто чаемое возвращение к живому, «благоуханному»

[1] Степанов Ю., Булыгина Н. Комментарий // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. М. : Академический проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. С. 484.
[2] Белый А. Из книги «Поэзия слова». Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Там же. С. 485.
[3] Федина В.С. А.А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике. С. 130.
[4] Там же. С. 145.

слову. Эта виталистская трактовка ароматов Фета позволяет автору работы рассматривать обоняние в качестве творческой силы, энергии, побуждающей к эстетическому созерцанию и преобразованию природы в факт внутренней жизни творца: «…существеннейший для каждого поэта вопрос о значении поэзии, призвания поэта и характеристике его свойств, оказался связанным у Фета с его исключительной привязанностью к запахам»[1]. Тем самым запах получает статус эстетической категории, поскольку допускается возможность создания художественной целостности на основе обонятельных впечатлений.

С точки зрения В. С. Федины, количественное увеличение одорической образности и синтез ощущений не уравнивают Фета с модернистами. Ему не свойственно ни бодлеровское увлечение экзотическими ароматами, ни, тем более, «болезненная восприимчивость к запахам»[2]. Его запахи «просты» и «раздельны», их природа мотивирована культурными ассоциациями. Символически качество обонятельного пространства обозначил сам Фет с помощью образа «благовонного круга» – ауры, окружающей все прекрасное – женщину, цветок, слово, отвлеченные понятия «дружбы», «души женщины», «пылких упований», «молодости», «красоты»[3]. Следовательно, ароматы в поэзии Фета не размывают самой существенной границы классики – границы между добром и злом, красотой и безобразием, жизнью и смертью. Заметим, например, что «благовония» Фета относятся только к летней и весенней природе. Осень с ее пафосом умирания характеризуется «тлетворным духом». В этом отношении Фет противостоит и предшественникам – романтикам, и позднему современнику И. Ф. Анненскому, в стихотворении которого «вкрадчивый осенний аромат» «волнует» «тех, кто лотоса вкусили».

[1] Там же. С. 133.
[2] Там же. С. 139.
[3] Там же. С. 145.

Фет, казавшийся современникам одним из самых невнятных поэтов из-за импрессионистической природы его художественного видения[1], в начале XX века воспринимается как воплощение этической и эстетической цельности[2], правда, принципиально отличной от цельности А. С. Пушкина или М. Ю. Лермонтова. Сложность лирической системы Фета объясняется в свете тех идей, которые развивал русский символизм. Такая проекция идеологии модернизма на ольфакторную систему поэзии Фета во всей полноте проявилась в книге Д. Дарского «“Радость земли”. Исследование лирики Фета» (М., 1916). Одной из ключевых проблем этой книги стала проблема соотношения пластического образа и «тайновидящего прозрения в глубь бессознательного»[3], сочетания психофизического и «метафизического опыта»[4] художника, переход ощущения в сверхощущение, когда «напрягаются и тончайше вибрируют душевные органы – не эти пять чувств, но способности к нездешним постижениям»[5]. Самый пристальный созерцатель жизни, Фет, по словам Дарского, «обладал магической способностью углублять *задние планы* каждого явления, разверзать в нем ту затягивающую неопределенную воздушность, которая всего легче дается музыке»[6]. Безусловная «истинность» «общетелесных» или, как уточняет Дарский, «как бы еще не отделившихся от органического корня ощущений», «обремененность чисто растительными ощущениями», «воля к бытию» преображены у Фета в «необъятное космическое чувство»[7]. «Русский платоник» Фет «одухотворяет ощущения», обнаруживает «родственность

[1] См.: Григорьева А. Д. Язык поэзии XIX–XX вв.: Фет. Современная лирика. М. : Наука, 1985. С.5; Некрасова Е. А. А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания. М. : Наука, 1991. С. 6.

[2] Вопросу рецепции творчества А.Фета русскими символистами посвящены обстоятельные работы: Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. 2-е изд. Л., 1986. С. 17–29; Лотман Л. М. К вопросу об адаптации поэзии Фета художественным сознанием конца XIX – начала XX вв. // Классическое наследие и современность. Л. : Наука, 1981. С. 181–193; Авраменко А.П. А. Блок и русские поэты XIX века. М. : МГУ, 1990. С. 61–131; Некрасова Е.А. А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания. М. : Наука, 1991. Но проблема интерпретации ольфакторной образности Фета на рубеже XIX–XX вв. осталась за границами этих исследований. Недавно опубликованная монография Г. В. Петровой «А. А. Фет и русские поэты конца XIX – первой трети XX века», к сожалению, оказалась для нас недоступна.

[3] Дарский Д. «Радость земли». Исследование лирики Фета. М. : Изд-во К. Ф. Некрасова, 1916. С. 127.

[4] Там же. С. 26.

[5] Там же. С. 59.

[6] Там же. С. 76.

[7] Там же. С. 113.

всемирного бытия с глубинами собственной души»: «И Фет живет этим “родством”: он прислушивается, подстерегает каждую дрожь, весь уходит вниманием в тайнодействующий ход вселенской жизни»[1].

Метафизика обоняния и, следовательно, метафизическая природа запахов у Фета раскрывается Д. Дарским через платоновскую идею Эроса. Ароматы увлекают художника в «омут пола», в котором «растворяется все живое, в котором мешается все – человеческое, животное, растительное, первообразно-органическое»: «Не обозначая индивидуальных свойств, Фет коснется только половой детали, и на нас сразу пахнет льнущим, обдающим жаром. Белоснежный вуаль, покрывало, ленты извивы, шорох шелка – вот мгновенные намеки, которые затягивают нас сразу в “благоуханный круг влеченья”»[2]. Характерно совпадение мысли исследователя с замечанием, высказанным З. Н. Гиппиус по поводу одной из работ В. В. Розанова: «Самое духовное в сгорающей жертве – и есть ее благовоние. Тут какая-то глубочайшая тайна нашей телесной, человеческой и дочеловеческой, животной эстетики. Обоняние – темное, но глубоко верное чутье. Оно как бы ограждает нас, предупреждая, что страшные, еще незримые, духи заразы и тлена близко»[3]. Сам же Розанов сочувственно-иронически отозвался о публикации первых глав монографии Дарского в 1915 г. И, судя по всему, розановские идеи легли в основу истолкования им одорической образности Фета.

В рамках новой концепции переосмыслен и наполнен живым содержанием один из архаичных топосов эротической поэзии, дискредитированный в эпоху рококо с ее культом галантности и оказавшийся «общеупотребительной метафорой, давно утратившей свое первоначальное значение»[4]. Уподобление женщины цветку и отождествление цветочного аромата с ароматом женской души Д. Дарский связывает с культом Вечной

[1] Там же. С. 118–119.
[2] Там же. С. 144, 146.
[3] Антон Крайний (З. Гиппиус). Литературный дневник (1899–1907). СПб. : Изд-е М. В. Пирожкова, 1908. С. 147.
[4] Дарский Д. «Радость земли». С. 133.

Женственности: «Поместить женщину в природе, сблизить, связать, взаимно пронизать восприятия от той и другой <…> И тогда вся природа в малейшей частице своей проникается дыханием Вечной Женственности»[1]. Внимание к обонянию как самому примитивному, самому древнему, «растительному» чувству в творчестве Фета обусловлено поисками истоков жизни, тайны всего живого, тайны «Святой Плоти»: «Углубляясь в самом себе к самым первообразам и нерасторжимым скрепам и спайкам, соединяющим телесное и духовное, переживая в себе горячее и неосмысленное счастье цветка ржи, через себя Фет узнал и почуял и “душистую колыбель”, из которой распускается роза, и благоуханное цветение девушки, – и далее, во всяком творении, близком и самом отдаленном, вот здесь, в этом цветке, и в этой едва мерцающей звезде он всем сердцем признал и усвоил один и тот же “мир любви”, бездну пола»[2]. Благоухание как свойство Эроса принимает у Фета космические очертания:

Дышит земля всем своим ароматом,

Небу разверстая, только вздыхает… (314)

Как же метафизическое содержание одорических образов проявляется в поэтике Фета? Литературная критика и филология Серебряного века с ее чутьем к слову, к художественной форме так или иначе обращаются к этому вопросу, отмечая в первую очередь известную музыкальность фетовского стиля. Запах действует подобно музыке, поскольку адресуется не к рациональной, а к эмоциональной области восприятия поэтического образа. Позднее, в работе 1923 г., уже на основе детального анализа мелодики фетовского стиха, Б. М. Эйхенбаум сделает заключение: «Он замыкается в кругу самых “банальных” тем – тех самых, против которых ополчился Некрасов, но сообщает стиху эмоциональную напевность, которой русская поэзия еще не знала. <…> …для Фета характерно введение эмфатической

[1] Там же. С. 97–98.
[2] Там же. С. 138.

интонации, которой нельзя наблюдать, например, в стихах Пушкина»[1]. Анализируя стихотворения Фета, в композицию которых входит мотив запаха («Почему, как сидишь озаренной…», «Благовонная ночь, благодатная ночь…», «Когда мечтательно я предан…» и др.), Б. М. Эйхенбаум демонстрирует «усиление эмфазы» в стихах, содержащих одорические образы. Тем самым с помощью интонации запах выдвигается на первый план образной структуры стихотворения, становится ощутимым, к нему притягивается внимание читателя.

Одним из принципиальных вопросов исследований лирики Фета является проблема соотношения нового чувствования с его безмерной глубиной и традиционного поэтического языка, ориентированного на передачу зрительных по преимуществу впечатлений. Д. Дарский назвал Фета «пессимистом слова», характеризуя его как «дикого, невнятного, косноязычного поэта», более того – «немого или запинающегося поэта»[2]. О конфликте между словарем и мироощущением у Фета позднее писал А. И. Белецкий: «Мы не найдем у Фета большого разнообразия в выражении обонятельных ощущений: запах у него всегда душистый, для обозначения способности того или иного предмета возбуждать обонятельное ощущение поэт пользуется немногими глаголами: «дышать», «веять», изредка «тянуть», «пахнуть» и т.п. Зато несомненно его чутье к благоуханиям, усложнение случаев применения им обонятельных образов»[3].

Язык запахов, который создал Фет, существует параллельно с языком визуальных образов, поэтому художественный мир Фета нередко «непредставим», но всегда «истинен». Язык ольфакции, как показал Б. Я. Бухштаб, поддается декодированию, если в его основе лежит традиция культуры ароматов[4]. Иногда же он остается принципиально нечитаемым,

---

[1] Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л. : Сов. писатель, 1969. С. 437–438.

[2] Дарский Д. «Радость земли». С. 73.

[3] Белецкий А.И. В мастерской художника слова. С. 93.

[4] «Так, стихотворение “Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник…” (1887) приходится “разгадывать” с конца, с последнего стиха:

потому что исходит не из мира людей, а из мира природы, диктуется ее «волей». Зато власть запахов не менее ощутима, чем власть человеческого языка. Литературная критика начала века и современные исследователи творчества Фета неоднократно отмечали влияние философии А. Шопенгауэра на его лирику 1870–90-х гг. В области ольфакции оно проявилось в постепенном отказе от пластичности одорического образа и усилении в нем акционального (признакового) начала. В труде «Мир как воля и представление» Шопенгауэр исключил обоняние наряду с вкусом из области «разумных» чувств. В философском исследовании «О четвероякомкорне закона достаточного основания» он дал своего рода комментарий к проблеме неэстетичности запаха, полагая ее в том, что запах не имеет пространственных характеристик: «Из ощущения аромата мы не можем конструировать розу»[1]. В поэзии Фета пластика одорического образа достигается с помощью называния предметов – источников аромата, душистый предмет зрим, он имеет цвет, форму, как, например, «гвоздик душистой сирени»[2]. В других текстах: «От лип душистым медом тянет» (140); «Только в мире и есть, что душистый / Милой головки убор» (195). Но ароматы и сами получают пространственные характеристики, приобретают форму, вес, в сочетании с ощущением сырости аромат может казаться то более плотным, то разреженным, тонким: «Люблю я немятого луга / К окну подползающий пар» (255); «Что за ночь! Прозрачный воздух скован; / Над землей клубится аромат» (265), «А я иду – душистый холод веет…» (135). В изображении запахов узнаются черты «фламандского стиля»: «И поздний пар от их котлов / Упитан ужином душистым» (148). Запахи ощущаются в динамике, при смене интенсивности аромата, они событийны: «Теперь

С благовоньем войду апельсинных цветов.

<…> все стихотворение – это условный код, который девушка передает своему возлюбленному <…> Причем этот код – не любимый Фетом “язык цветов”, как может показаться при беглом чтении, а язык их запахов (“дыханья цветов”), то есть духов`, которыми будет благоухать героиня» (Бухштаб Б.Я. А.А. Фет // Фет А. А. Полное собрание стихотворений. С. 39).

[1] Шопенгауэр А. О четвероякомкорне достаточного основания. Мир как воля и представление. Т. 1. Критика кантовской философии. М. : Наука, 1993. С. 45.

[2] Фет А.А. Полное собрание стихотворений. С. 136. Далее все цитаты из стихотворений Фета приводятся по этому изданию.

душистей лес, пышнее тень ночная…» (270); «Теперь и тень в саду темна / И трав сильней благоуханье…» (281). В то же время ароматы размывают пространственные формы, перенося акцент на временные качества образа:

Всё далекий, давнишний мне чудится сад, –

Там и звезды крупней, и сильней аромат,

И ночных благовоний живая волна

Там доходит до сердца, истомы полна (331).

Признак запаха относится не к самому предмету или человеку (метафорически), а к его свойству: «Ветерок благоухает / Сочной почвы глубиной…» (263); «В благоуханьи простоты…» (278). Нередко, особенно в поздней лирике Фета, впечатления, вызываемые запахами, определяются эпитетами, несущими значение «невыразимости» либо комплексами логически несочетаемых эпитетов: «Необъятный, непонятный, / благовонный, благодатный / Мир любви передо мной» (295). Характерным признаком новой поэтики служит дейксис, выводящий впечатление за границу текста. Указательное или притяжательное местоимение отмечает принципиальную непереводимость впечатления на язык поэтической топики. Это особенно ясно в стихах, где топика привлекается в полемических целях, как, например, анакреонтический образ в стихотворении «Моего тот безумства желал, кто смежал…»:

И, сознание счастья на сердце храня,

Стану буйства я жизни живым отголоском.

Этот мед благовонный – он мой, для меня,

Пусть другим он останется топким лишь воском! (197)[1]

В оде Анакреонта и ее русских трактовках поэтами XVIII в. запах воска в руках живописца был способен донести медовый аромат волос

[1] Напомним цитированное ранее стихотворение Анакреонта в переводе Н.А. Львова:
Напиши сперва, художник,
Нежны русые власы;
И когда то воск позволит,
То представь, чтобы они
Обоняние прельщали,
Испуская аромат… (Русская литература – век XVIII. Лирика. С. 379).

возлюбленной[1]. В лирике Фета материал поэта – «благоуханное слово», «пахучая рифма» – выполняет то же назначение сохранять и выражать тайну жизни, перенося запахи из времени в вечность. Но поздний Фет (стихотворение написано в 1887 году), как видим, противопоставил живой аромат лишь «топкому» (принимающему любую форму) воску, предпочитая легко исчезающую форму живого восприятия материалу, способному обеспечить если не бессмертие, то хотя бы относительную долговечность. Развивая фетовский мотив в стихотворении «Еще лилии», И. Ф. Анненский уже не противопоставит, а соположит аромат и форму в одной смысловой плоскости бессмертия.

При отмеченном А. И. Белецким «однообразии» глаголов обонятельного восприятия у Фета они передают широкий спектр действия запаха, вплоть до физически ощутимого:

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рощу зайдет,
Раскрываются тихо листы
И я слышу, как сердце цветет (196).

Здесь, конечно, метафорически обозначено обонятельное ощущение, восприятие аромата ночного цветка. Но третья строфа стихотворения «Я тебе ничего не скажу…» начинается с описания состояния лирического субъекта: «И в больную, усталую грудь / Веет влагой ночной…». «Грудь» и «сердце» связаны метонимией, а признак цветения в свою очередь становится метафорой любовного томления. Именно в таком исключительно метафорическом значении этот образ присутствует в стихотворении «Только месяц взошел…»: «Распустился, расцвел / Цвет в груди у меня <…> И повсюду ношу / Я цветка аромат» (201).

В стихотворении 1854 г. «Знакомке с юга» образ акации выступает как олицетворение, то есть он ничего, кроме себя, не означает, но наделяется

[1] См.: Рубинс М. Пластическая радость красоты [Акмеизм и Прнас]: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб. : Академический проект, 1903. С. 29.

свойством одушевленности, действенности. По условиям контекста тот же образ может быть интерпретирован как метафора обоняния. Объединение образов происходит на основе общего действия – «просится»:

Где воздух, свет и думы – заодно,

И грудь дрожит от страсти неминучей,

И веткою все просится пахучей

Акация в раскрытое окно! (272)

Напомним, что, по мысли Шопенгауэра, обоняние и вкус характеризуют «мир как волю», не позволяя субъекту достаточно дистанцироваться от энергии желания, влечения. Агрессия запаха (при том, что поэт не прибегает к специальной лексике с семантикой агрессивности) проявляется в мотивах растворения лирического «я» в ароматах, поглощения наблюдателя миром, наполненным запахами:

Чтоб и я в этом мире исчез,

Потонул в той душистой тени,

Что раскинул твой пышный навес;

Распахни мне объятья твои,

Густолистый, развесистый лес! (188)

В одном из самых знаменитых стихотворений «Как беден наш язык! – Хочу и не могу…», написанном в 1887 году, Фет говорит о чудесной способности поэзии создавать форму бесформенности:

Лишь у тебя поэт, крылатый слова звук

Хватает на лету и закрепляет вдруг

И темный бред души и трав неясный запах… (309)

Все эти приемы репрезентации запаха войдут в поэтику модернизма, причем «ароматы Фета» будут присутствовать в текстах поэтов разных школ как достаточно хорошо узнаваемые реминисценции. Приведем лишь несколько примеров таких перекличек. В любовном стихотворении Фет говорит о свидании, когда более острое ощущение запаха сопровождает появление возлюбленной: «Цветы, закачавшись, сильнее запахнут, и долго, //

Долго при месяце будет мелькать покрывало» (207). Тот же сюжет полемически заострен А. Ахматовой: «И крапива запахла, как розы, но только сильней <…> Вот когда подошел ты, желанный, к крыльцу моему». Мистическая связь аромата и «абриса», которая утверждается в стихотворении Фета «Осенняя роза» (1886): «Ты очертаньем и дыханьем // Весною веешь на меня» (152), найдет свое развитие в энтелехии И.Ф. Анненского («Еще лилии») и декларации В.Я. Брюсова о связях «меж контуром и запахом цветка». «Благоуханный круг» получит преломление в лирике Александра Блока[1]. Случаев подобного перетекания одорической образности Фета в произведения новой поэзии, естественно, значительно больше. Они важны не сами по себе, а как показатель переходности фетовского стиля. Его основное свойство – конфликтность, динамичность. Выведенный из области топики в жизнь, в реальность ощущений, в область денотатов, запах, обозначенный традиционным словом, взорвал само слово, превратив его в пучок смыслов и ассоциаций.

2.2.2 Ольфакторное пространство лирики Константина Бальмонта

Проблема «единства множественности»

Смена художественной парадигмы особенно остро проявляет себя на границах эпох, в моменты, когда важнейшей задачей искусства становится обнажение приема как нового явления поэтического языка. Так случилось и с одорической образностью в русской лирике Серебряного века: ее самые «скандальные» факты приходятся на начальный и завершающий периоды эпохи. Без сомнения, «Аромат солнца» относится к числу самых знаменитых символических образов Константина Бальмонта. Фактически, по замечанию Н. А. Кожевниковой, он так и остался единственной в русской поэзии Серебряного века «попыткой приписать запах предмету, который лишен

[1] Лотман Л. М. К вопросу об адаптации поэзии Фета художественным сознанием конца XIX – начала XX вв. С. 187.

этого свойства»[1]. Да и у самого Бальмонта это достаточно редкий случай демонстрации чрезвычайных обонятельных способностей, в отличие от чудесного («звездного») зрения и «дивно-чуткого» слуха, о которых поэт неоднократно писал в стихах и прозе. Но, видимо, необычность поэтического «аромата» заключена не столько в единичности символа, сколько в особенностях его структуры, основанной на синтезе тактильных, акустических, зрительных, вкусовых и обонятельных ощущений:

В солнце звуки и мечты,

Ароматы и цветы,

Все слилось в согласный хор,

Все сплелось в один узор[2].

«Аромат» призван символизировать реальность как целое. И в то же время, являясь элементами множества, запахи входят в парадигматический ряд, образованный пятью характеристиками чувственно воспринимаемой реальности. По существу, здесь нашло адекватное образное выражение то поэтическое мировидение, которое (применительно к стихотворению А. Белого) С. Н. Бройтман определил как «неклассический» тип художественной целостности, имея в виду опыт эстетического завершения самого состояния недовоплощенности, одержимости бытием[3]. Ключевыми категориями поэтического мира, созданного К. Бальмонтом в его главных символистских книгах («Горящие здания» – 1900, «Будем как солнце» – 1903, «Только любовь» – 1903), стали «исступление», «страсть», «экстаз», «стихийность». По словам И. В. Корецкой, «нерв поэзии Бальмонта – бурное переживание самого феномена существования как бытия-в-природе, бытия-в-

[1] Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М. : Наука, 1986. С. 92.

[2] Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / сост., вступ. ст. и коммент. Д.Г. Макогоненко. М. : Правда, 1990. С. 85. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страниц в круглых скобках.

[3] Бройтман С.Н. Стихотворение А. Белого “Мне грустно… Подожди… Рояль…” и русская поэтическая традиция (к вопросу о “неклассическом” типе художественной целостности) // Андрей Белый. Публикации. Исследования / редактор-составитель А. Г. Бойчук. М. : ИМЛИ РАН, 2002. С. 228 – 234. См. также: «…являясь *частью целого* и одновременно представляя *все это целое*, любые частные высказывания получали двоякий смысл. Их значение определялось местом в системе, но они были и представителями этой системы в целом, ее метонимическим замещением» (Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб. : Искусство-СПб., 1999. С. 363).

любви, бытия-в-творчестве. Одним из первых Бальмонт давал, сразу на уровнях содержания и формы, своего рода поэтическую транскрипцию “философии жизни”»[1]. Отсюда происходит и безграничная жажда новых впечатлений, и интенсификация всех ощущений, которыми герой связан с миром, поскольку именно глубина и сила чувства создают наиболее полное представление о жизни, ее вибрациях.

Запахи с их летучей, неопределенной, всепроникающей сущностью входят в состав базовых метафор иной, «безраздельной» цельности лирического «я». Тот факт, что подобная цельность граничит с «абсурдом», заметил проницательный современник Бальмонта Иннокентий Анненский: «Я измеряется для нового поэта не завершившим это я идеалом или миропониманием, а болезненной безусловностью мимолетного ощущения. Оно является в поэзии тем на миг освещенным провалом, над которым жизнь старательно возвела свою культурную клетушку, – а цельность лишь желанием продлить этот беглый, объединяющий душу свет». «Идеальный момент цельности», писал И. Ф. Анненский, достигается лишь «экстатическим изображением» и опровергается «реальностью совместительства, бессознательности жизней, кем-то помещенных бок о бок в призрачно-цельном я»[2]. То есть, по мысли Анненского, экстатический образ, лишенный онтологических основ, ведет к болезненному переживанию бессмысленности собственного бытия. Но сам Бальмонт по-иному оценивал модальность своего творчества: оно, скорее, празднично, чем драматично, и празднично в силу того, что является результатом творческого усилия, «воли-хотения» и «воли-свободы» («Русский язык (Воля как основа творчества)»; 560).

В этой особенности поэтики Константина Бальмонта проявилась одна из ключевых проблем мироощущения и стиля символизма – проблема соотношения двух континуумов: континуума бесконечного разнообразия

[1] Корецкая И.В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М. : Радикс, 1995. С. 258.
[2] Анненский И.Ф. Книги отражений. С. 109.

чувственно данной реальности и континуума сознания, находящегося в процессе непрерывного становления[1]. Одорические признаки служат и для конкретизации, и для развеществления предметного образа, они в равной степени относятся и к признакам предмета, и к характеристикам лирического субъекта: «Признаки вещи коррелируют с органами чувств человека, и для человека в вещи открывается лишь то, что может быть принято человеком в силу возможностей его восприятия. Поэтому в признаках вещи-объекта человек в известной степени, как в затуманенном зеркале, узнает и самого себя, субъекта восприятия признаков вещи»[2]. И запах, и субъект его восприятия в лирике Бальмонта объединены свойством текучести, постоянной изменчивости, длительности – то есть комплексом качеств, которые присущи жизни и живому, становящемуся организму.

Можно сказать, что ольфакторные образы в лирике Бальмонта практически всегда «реальны», поскольку отнесены к области жизни. Впечатление от их достоверности усилено множеством географических и исторических подробностей, апелляцией к собственной биографии, собственному физическому и психосоматическому опыту, а также к опыту, отраженному в мифологических и литературных текстах. Порой, как в «Аромате солнца», принципиальная документальность оборачивается риторикой – интонацией убеждения, доказательства. Но главным во всяком случае остается именно субъект ощущения, весь мир – продукт его мимолетных впечатлений и реакций: «Полярность личности и универсума принадлежала к числу фундаментальных концептов символистского “миропонимания”, однако столь же фундаментальным было для символистов стремление систематически снимать эту полярность, меняя местами ее элементы. И различия в персонологических предпочтениях символистов –

[1] О необходимости обращения к неклассическим формам описания художественного мира К. Бальмонта говорит С.Н. Тяпков, ссылаясь на принцип дополнительности Нильса Бора (Тяпков С.Н. Творчество К. Бальмонта в свете принципа дополнительности Нильса Бора (К постановке вопроса) // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвуз. сб. науч. тр. Иваново : ИвГУ, 1999. С. 69–80).

[2] Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М. : Прогресс-Культура, 1995. С. 28–29.

сторонников «дионисийских хоров» и символистов-«индивидуалистов» в конечном итоге сводится к различию предпочитаемых способов высказывания: то, что первые именовали “Я”, вторые называли “миром”, который, однако, описывали – как некоторое “Я”»[1]. Бальмонт был одним из первых русских поэтов, в чьем творчестве развернут сюжет метаморфозы внешнего мира во внутренний, субъективный мир, трансформации чувственных восприятий в сверхчувственные, статического раздельного существования в текучее цельное бытие.

Ольфакторное пространство поэзии Бальмонта состоит из множества предметных образов, объединенных одорическим признаком. В целом это раздельное множество замкнуто в «сумрачные области» перцепции лирического субъекта, телесность которого является постоянным мотивом «воздушной» бальмонтовской лирики, предметом размышления и драматического переживания. Разрыв между этапами жизни («Дым»), существованием как таковым и призрачным воспоминанием о нем («На рубеже», «К дальнему»), разумом и чувством («Я насмерть поражен своим сознаньем…»), переживанием и словом («Скрижали») лежит в основе мотивно-сюжетной организации «Горящих зданий». Поздние сборники, с одной стороны, углубляют ее центральный лирический конфликт, с другой – разворачивают множество путей его разрешения. Запахи, как цвета и звуки, форма и протяженность, выполняют функцию разделения предметно-вещного пространства на отдельные фрагменты. Минимальная единица фрагментарности – мгновенное чувственное восприятие, сенсуальный образ, построенный на случайности впечатления одного из чувств. Обонятельные образы также несут печать общего принципа «раздельности», герметичности явления и ощущения.

Ограниченность чувственного познания Бальмонт выразил метафорой «пяти пещер, в которые душа заключена» (267). Варьируя этот платоновский

[1] Паперный В. Поэтика русского символизма: персонологический аспект // Андрей Белый. Публикации. Исследования. С. 154–155.

образ в стихотворениях «В тюрьме» (1900), «Путь правды» (1900) и «Пять пещер» (1903), он иерархически расположил ощущения: на нижней ступени находится осязание, поскольку оно передает внутриутробное чувство жизни – «биение животной теплоты». Далее вкус, связанный с ощущением материнского молока: «Млечная и нежная в ней дышит белизна, // С миром созидающим связует нас она». Разумный космос ограничен обонянием, слухом и зрением: «Третья и четвертая и пятая горят, // Ароматом, звуками и светом говорят, // Нам дыханье радуют, пленяют слух и взгляд» (267). Поэтическая иерархия ощущений отнюдь не произвольна: она соответствует научным данным о последовательности развития сенсорных способностей человека. Но характерно, что обоняние Бальмонт внес в разряд «эстетических» ощущений, в то время как классическая эстетика последовательно называла его «низшим» чувством.

Поскольку поэт практически никогда не переходит границы данного мира, сохраняя его в божественной неприкосновенности, наполнение ольфакторного пространства задано исчислимостью предметно-вещного мира, окружающего человека, логической сочетаемостью одорического признака (предиката) и предмета, а также тем узким кругом лексических единиц, которые предназначены в русском языке для передачи восприятия запахов. И все же в рамках этой предустановленной ограниченности мир запахов Константина Бальмонта кажется одним из самых объемных в русской поэзии Серебряного века. Личность поэта вызывает у его современников обонятельные ассоциации. «К чествованию Бальмонта, с самым именем которого у меня с давних пор соединяется чувство весны и запах черемухи, присоединяюсь всей душой»[1], – писал Александр Блок. Значительно более резкий отзыв Андрея Белого тоже содержит мотив запаха – но в качестве признака неорганичности, искусственности стихов Бальмонта: «Помесь рыжего Тора, покинувшего парикмахера Пашкова, где

[1] Блок А.А. Вяч. Иванову. 16 января 1912 <Петербург> // Собр. соч.: в 6 т. Л. : Худож. лит., 1983. Т. 6. С. 212.

стригся он, чтобы стать Мефистофелем, пахнущим фиксатуром, – с гидальго…»[1].

Более пристальный анализ позволяет, однако, отчасти снять это читательское предубеждение: круг предметов, отмеченных одорическим признаком, не так уж разнообразен. Его составляют, в основном, запахи мира природы: *душистые* травы, леса, цветы (сирень, ландыш, фиалка, черемуха); *запах* ландыша, орхидеи; *аромат* цветов, лип; *дух* клевера; *ароматные* травы; *дышат* лилии, «*Дымно дышат* чары царственной Луны». По преимуществу природные запахи положительно окрашены. Негативные коннотации свойственны достаточно редким в поэзии Бальмонта указаниям на запах бытовых предметов: «*смрадный* адский хлеб», «*зловонье* пороха и дыма». Предикат «душный» объединяет все замкнутые типы пространства: «*исчадья* вечно *душных* комнат», «Овеян *душностью* влюбляющихся *духов*…» («После бала»; 81), колодец «*пахнет гнилью*», запах Лимана: «Только вечный ветер носится бесцельно, // *Душным* дуновеньем, *духом мертвеца*… («В окрестностях Одессы»; 89), «в *душном* зное // Земного бытия» (109), «Среди могильной *душной* тьмы» (64), «Сновиденья нагретых и *душных* и влажных теплиц» (43).

По наблюдениям Н. С. Павловой, «признаковые имена являются преобладающими элементами в ЛСП “Запах”»[2]. Но если это суждение верно по отношению к общеязыковой модели, то в индивидуальных стилях подтверждается далеко не всегда. В русской поэзии начала XX века различаются системы, тяготеющие к статическим и динамическим способам развертывания картины мира, на что в свое время обратил внимание К. И. Чуковский в статье «Валерий Брюсов»: «Брюсов – певец качеств, свойств, пассивно пребывающих признаков. <…> Поэт-оценщик, он воистину поэт прилагательных»[3]. С данной точки зрения, картина мира

[1] Белый А. Начало века. Воспоминания: В 3 кн. М. : Худож. лит., 1990. Кн. 2. С. 241–242.
[2] Павлова Н.С. Лексика с семой «запах» в языке, речи и тексте: автореф. дисс. … канд. филолог. наук. С.9.
[3] Чуковский К.И. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. С. 52.

К. Бальмонта, без сомнения, является одной из самых подвижных. Если, по словам К. И. Чуковского, у Брюсова «с виду глаголы, а по существу прилагательные»[1], то у Бальмонта прилагательное чревато «глаголом». Поэтому не удивительно, что прилагательные-одоронимы встречаются у него достаточно редко. В «Горящих зданиях» это единичные эпитеты «душистый» в составе фигуры сравнения (смех прозвучал «как ландыш душистый») и «ароматные» в составе фигуры параллелизма (травы – поцелуи и забавы). В книге «Будем как солнце» «душисты» «черемуха» и «шиповник». Причем качество разворачивается в действие, из объекта восприятия запах черемухи преобразуется в субъект, в свою очередь лирический субъект втягивается в сферу весенней реальности, которую знаменует собой запах черемухи. Герой стихотворения становится одним из атрибутов весенней стихии. Душистый черемуховый запах мотивирует метаморфозу субъекта и объекта лирического переживания:

Черемухой душистой с тобой опьянены,
Мы вдруг забыли утро и вдруг вступили в сны.
<…>
Мы были два сиянья, два признака весны,
Черемухой душистой подсказанные сны[2].

Подобные динамические структуры характерны и для других стихотворений Бальмонта, где запах выступает в качестве сюжетообразующего мотива: «В столице», «Осенний воздух», «Орхидея» и др. Тем самым запах указывает на энергийную сущность предметного символа, его жизненную силу, одушевленность. Предметы, носители одорических качеств, сами активно воздействуют на лирического субъекта. Отождествление запахов с витальной энергией зафиксировано в сочетаниях одорических образов с эпитетом *живой*: «И зачем истомленною грудью я вдыхаю *живой* аромат»; «Розы любя, в их *живом* благовонии…». Отсутствие

[1] Там же. С. 54.
[2] Бальмонт К. Будем как Солнце. Книга символов. М. : Скорпион, 1903. С. 122.

запаха в свою очередь означает отсутствие души, жизни: «*Нет* в цветах *благовонья*» («Осень», 1905; 317).

Общей для лирики раннего символизма тенденции к абстрагированию состояний Я и мира соответствует аромат без атрибуции – представление о запахе не как признаке предметного образа, а как о явлении, наделенном собственным бытием. Поэтому ароматы могут включаться в ряды однородных членов с лексикой конкретного и абстрактного значения: «ароматы и цветы» («Аромат солнца»), в «Фейных сказках»: «Если ей дарит лилея / много снов и аромата»[1]; сочетаться с лексикой эмоционального содержания: «восторг аромата» («Успокоение»), «счастье аромата»; выступать как носитель свойства: «дыханье аромата» («Цветок»); «свежесть аромата» («Мститель»). В этом отношении лирика Бальмонта более близка романтической традиции, чем своим непосредственным предшественникам – любимым им А. Фету, К. Случевскому или К. Фофанову, где принципиально значимо различие и неповторимость впечатлений. Для Бальмонта запах – родовой признак жизни, одушевленности бытия.

Эпитеты, которыми отмечается качественное своеобразие запахов, повторяются в ряде разновременных текстов: пряный (чампак, «цветы дышали пряно», «ветер … прян»), пьяный («дышат пьяные цветы», «пьянящий мускус»), медвяный (минуты, «пленительно медвяный аромат»). Такие постоянные эпитеты подчеркивают не столько неопределенность языка запахов, сколько его символическую природу, «универсальность»[2]: *пряный, пьяный* и *медвяный* – атрибуты символического «мирового вина», дионисийского опьянения бытием, погружения в стихию: «Вот этот запах орхидеи / Пьянит, пьянит и волю пьет»[3].

Специфический характер запахов в поэзии Бальмонта обычно, как и вообще в русской культуре, определяется свойствами источника аромата:

---

[1] Там же. С. 221.
[2] Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. С. 13.
[3] Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / сост. В. Бальмонт, вступ. ст. Л. Озерова, примеч. Р. Помирчеого. М. : Худож. лит, 1980. С. 264.

«тиной запахло», «воздушность фимиама», «запах ландыша», «дух цветка», «воздух весь ладанный», «дух смолистой благодати». Но и в таких контекстах запах призван не конкретизировать, а напротив, размыть вещественное содержание образа, усиливая его жизненно-волевое начало.

Пахнет грибами, листом перепрелым,
Пахнет и чем-то другим,
Точно горелым.
В синей дали наползающий медленный дым.
Дым и ползет, и как будто бы ждет он чего-то,
Будто бы он говорит:
Вот я, идите же.
Это горит
Торфяное болото («Осенний воздух»; 317–318).

Показательна в приведенном стихотворении практически научная мотивированность качественной характеристики запаха, наименование его источника, снимающее первоначальную неясность впечатлений лирического субъекта. Неопределенное местоимение («чем-то») заменено указательным местоимением в сочетании с конкретным существительным («это … болото») и относительным прилагательным («торфяное»). Торфяное болото – географический термин – приближает даль, устраняет все знаки сомнения, манифестированные в сравнительных союзах и модальных частицах. Лишь предложение «Будто бы он говорит», указывающее на сомнительность самого характера действия, его цели, оставляет впечатление неполной выраженности семантики запаха: говорит ли «дым» вообще, говорит ли он о том, что услышал человек, зачем он зовет к себе – остается загадкой.

Загадочную, текучую природу языка запахов подчеркивают устойчивые, стершиеся метафоры, широко применяемые в поэзии раннего символизма. К таким метафорам относится глагол «дышать» в сочетании с наименованием источника аромата: «Цветы цветут, их чаши дышат страстно, / Желанны их цветные лепестки / И роскошь их оттенков полновластна»

(«Отречение»; 235). В классической русской поэзии подобные сочетания встречаются в двух противоположных контекстах, причем оба относятся к области поэтической топики. Во-первых, растительный аромат служит метафорой души природы и ее поэтического восприятия:

Душой весны был полон лес;
Листочки, развиваясь,
Дышали жизнью молодой;
Все благовонно было…[1]

Во-вторых, начиная с античной поэзии он является метафорой женской души и эротического влечения:

Краше розы… ей дивлюся,
Видя нежну, хорошу!
Ей любуюсь, веселюся,
Цвета запахом дышу.

Но не розу я срываю,
На сердечке мысль не та:
Я целую, лобызаю
Душу милую в уста[2].

Шутливо-остроумное сочетание обеих метафор находим в стихотворении Г. Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская»: «Дыша невинностью, пью воздух, влагу рос…».

В лирике Бальмонта игра колеблющимися, амбивалентными значениями одорических метафор имеет иную цель – она направлена на

[1] Жуковский В.А. Стихотворения. С. 373. Ср.: «Действительно, в метафорическом языке поэтов и чувствительных душ цветы жили и дышали задолго до того, как поразительная система Линнея доказала чувствительность растений. Союз Флоры и Зефира был занесен в анналы мифологии задолго до того, как бессмертный швед увидел в венчике брачное ложе, в зефирах – посланцев любви» (Балланш П. С. О чувстве, рассмотренном в его соотношении с литературой и изящными искусствами // Эстетика раннего французского романтизма. С. 41).

[2] Николев Н.П. Песня («Душеньки часок не видя…») // Русская литература – век XVIII. Лирика. С. 291. Ср. риторические формулы любовной темы в стихотворении Бальмонта «Дон-Жуан»: «Любовь – цветок, лишенный аромата», «Со всех цветов сбирая аромат».

преодоление противоположности субъекта и объекта восприятия, неясного чувства и ограниченного языка его описания:

Я хотел бы дышать белоснежным цветком,

Но в душе лепестки раскрываются алые.

О, мой друг, я с твоей белизной незнаком,

Я мерцаю раскрытым и страстным цветком,

Я люблю упоенья любви, запоздалые.

И в душе у меня, еле слышно звеня,

Сквозь восторг раздаются упреки усталые. («Жемчуг»; 226)

Смысловую неопределенность текста задает его заглавный образ – фигура бессоюзного сравнения. Это архаическая форма творительного падежа метаморфозы, где через запах маргаритки («Нежный жемчуг, Маргарита…») выражено желание лирического субъекта «дышать» как белоснежный цветок – то есть сохранить чистоту, нежность влюбленности. Антитезой ему служит образ алого цветка – символ любовного призыва, обычно относимый к женщине. И в то же время метафора «дышать цветком» имеет альтернативный подтекст, где запах невинности выступает в качестве объекта вожделения. Все стихотворение говорит и о стремлении к чистоте, и о вполне плотском желании любви, оно и асексуально, и откровенно эротично, мужественно и женственно.

Понимание языка запахов (и, следовательно, явлений, которые говорят о себе на этом языке) во многом зависит от интуитивных прозрений. По Бальмонту, это творческий дар избранных, но все-таки дар, который имеет не только иррациональную природу: «Среди цветов стройна Лилея,/ Но в ландыш дух сильнее влит:// Он чаровнически пьянее // И прямо в сердце он звонит»[1] («Средь птиц мне кондор всех милее…»). Поэтическая семантика одорических образов не исчерпывается психологическими ассоциациями, в принципе необъяснимыми, она обусловлена языковыми и культурными

[1] Бальмонт К. Избранное. С. 455.

связями одорического символа. Судя по всему, помимо индивидуально-неповторимого (и потому невоспроизводимого) впечатления от весеннего аромата ландыша, имеет значение звуковая сторона слова «ландыш», в составе которого сочетание звуков «дыш» совпадает с корнем глагола «дышать». Поэтому даже там, где ольфакторные образы служат метафорами «текучих» состояний, их структура не выходит за рамки логики и здравого смысла. И в то же время сами грамматические структуры языка обыгрываются в тексте:

Если б я родился не стремящимся жадным поэтом,
Я расцвел бы, как ландыш, как белый влюбленный цветок,
Но не знал бы я, сколько цветов раскрывается летом,
И душистые сны сосчитать я никак бы не мог.
(«Гимн солнцу»; 194)

Образ «душистых снов» построен на переходе от одного способа формирования переносных значений слова к другому. Он метонимичен: сны душисты потому, что наполнены воспоминаниями о запахах цветов. Метафоричен: сны и цветы объединены общим признаком «душистости». Неясно лишь, с чем имеет дело «жадный поэт» – с ароматами цветов или с их ментальными двойниками. Вновь, как и в рассмотренных ранее примерах, мы наблюдаем инверсиею внешнего во внутреннее, основание для которой находится не в личных ощущениях, а в языке, сохраняющем коллективную память.

Разум и тело (перцептивный опыт) выступают как источники раздельности явлений, в них заключена причина драматического непонимания человеком живых голосов природы – ее цветов, запахов, движений. И, следовательно, цель поэта – разрушить границы тела, выйти за рамки разума. Художник, безгранично доверяющий миру, способен расслышать и тайный «запах весны», и «прежний аромат// В забытой сказке выцветших фиалок». Развивая известный мотив А. Фета («услышать трав неясный запах»), Бальмонт пишет в стихотворении 1919 г.:

Ты солнечный богач. Ты пьешь, как мед, закат.

Твое вино – рассвет. Твои созвучья, в хоре,

Торопятся принять, в спешащем разговоре,

Цветов загрезивших невнятный аромат.

(«Ребенку богов, Прокофьеву»; 343)

Метаморфоза запахов в звук, в музыку восходит к известной метафоре «симфония запахов» и представляет ее реализацию. Само же художественное творение является инотелесной (звуковой, стиховой) формой зрительных, вкусовых и обонятельных впечатлений творца:

Ты, в чей богатый дух навек перелита

В одну симфонию трикратная мечта:

Благоухания, и звуки, и цвета! («К Бодлеру»; 93)

Психосоматические реакции автора наполняются эстетическим содержанием, если в них присутствует чувство «жизненной самоценности» каждого явления: «И стебель зеленый с душистым цветком – прекрасен, прекрасна минута. / Не странно ли было б цветку объявить, что он только средство к чему-то» (200). Художник, лишенный этого чувства, становится, говоря словами Вальтера Беньямина, «хирургом», а не «знахарем»:

Ты не был знаком с *ароматом*

Кругом расцветавших *цветов*.

Жестокий и мрачный анатом,

Ты жаждал разъятья основ («Рибейра»; 184).

В сонетах о творчестве близких ему художников (1917) Бальмонт варьирует один и тот же сюжет преобразования чувственных впечатлений, особенно «немых» ощущений, к которым в определенной мере относится и обоняние, в эстетически зримую композицию: «Гнетущий *воздух ладанных* огней // Излил душой он сжатою своей»[1] («Микель Анджело»); «Во всех его созданьях есть струя – / *Дух белладонны, ладана и нарда*»[2] («Леонардо да

[1] Бальмонт К. Избранное. С. 350.
[2] Там же. С. 351.

Винчи»); «Он мог соткать такой дремотный стих, / Что до сих пор там *дышит дух мимозы*»[1] («Шелли»). Запах получает собственно эстетическое категориальное значение, служа метафорой «ауры» («уникальное ощущение дали», которое сохраняется, «как бы близок при этом предмет ни был» – В. Беньямин). На языке запахов Бальмонт передает свое восприятие как произведений искусства, так и живого образа их создателей: «Есть в мире розы. *Дышат ароматно*. / Цветут везде. Желают светлых глаз»[2] («Лермонтов»).

Тем самым «аромат» в полной мере реализует изначально заданное символическое содержание – быть формулой соответствия бесконечного многообразия чувственной реальности (жизни) и воли к жизни, творчески преобразованной в произведение искусства.

Запах и стихии

Повторим, что множество предметов и состояний формирует в лирике Бальмонта импрессионистическую картину мира, герметичность которого отмечена смертностью человека и культуры. Эта мысль закреплена в композиции ольфакторного пространства трех поэтических книг 1900–1903 гг. Сугубо количественный подход позволяет противопоставить «Горящие здания» и «Только любовь» «главной» книге Бальмонта – «Будем как Солнце»: 3 слова с корнем «аром» в «Горящих зданиях» и «Только любовь» в противоположность 10 с тем же корнем. Но суть, конечно, не в количестве, а в принципиальной разнице семантики запаха. В «Горящих зданиях» преобладает родовое, синтетическое значение аромата («Аромат солнца» выступает в нем как исходный, ключевой образ). В книге «Будем как Солнце» пространство запахов детализировано за счет расширения сферы субъекта, отождествляющего себя не только с источниками запаха, но и с самим запахом по признаку жизненной, любовной энергии. В сборнике «Только любовь» ольфакторное пространство редуцировано до границ

[1] Там же. С. 353.
[2] Бальмонт К. Избранное. С. 355.

живого мира, воспринимаемого субъектом и потому наполненного «говорящими» ароматами земли. Лирический субъект сохраняет свое мистическое обоняние, но сам «не источает» ароматов. В этом смысле можно говорить о движении обонятельного пространства в сторону условной объективности. И в то же время можно заметить, что ольфакторное пространство разворачивается по мифологической модели, ориентированной на представление о пневматической природе взаимодействия человека и мира.

Границы ольфакторного пространства во всех книгах отмечены, с одной стороны, мотивами разложения тела, распада его органов и, следовательно, смыслов:

Тяжелые, с потухшим взглядом,
Там, где повсюду мгла и мгла,
Они лежат так тесно рядом,
Зловонно-мягкие тела.

Для мелких тварей ставши пищей,
И разлученные с душой,
Они гниющее жилище,
Где новый пир, для них чужой.

И дико спят они в тумане,
И видят сказочные сны
Неописуемых дыханий
И необъятной тишины[1]. («Два трупа»)

Зловоние здесь служит символическим дыханием микромира, открытого биологией XIX в. Зов его слышал герой стихотворения «Пахнет грибами…». Но это мир органический, событийный, живой. Иной – мир

[1] Бальмонт К. Будем как Солнце. С. 184.

вакуума, вселенной, освобожденной от телесности: он бесстрастен, бесцветен, неподвижен, погружен в «безглагольность покоя»:

Там не звенят и не мелькают пчелы.

Там снежные безветренные долы,

Без аромата льдистые цветы (247).

В пространственном измерении всякая глубина (будь то глубина колодца, моря, дома, особенно болота) чревата духотой – запахом разлагающейся плоти, всякая высота (гора) лишена жизни. Два предела пространственно-временного континуума обозначают конечность исчислимого и безгласность беспредметного бытия:

Не теперь, а когда, потеряв –

Себя потеряв без возврата,

Мы будем любить истомленные стебли седых

шелестящих трав,

Без аромата,

Тонких, высоких, как звезды – печальных… (146).

Показательна перекличка этого стихотворения со стихотворением «Лесные травы» из книги «Горящие здания»: «Я люблю лесные травы // Ароматные» (84). При замене «я» на «мы», смещении акцента с целого на часть («стебли»), обилии определений и устранении основного признака («без аромата») новая реальность лишь внешне напоминает исходную. По существу, это иной мир, связанный со своим двойником только глаголом в форме будущего времени («будем любить» вместо «люблю»). Так время участвует в построении пространства, устраняет одни ощущения и выдвигает на первый план другие – визионерское зрение вместо обоняния.

Как пишет Бальмонт в уже цитированных стихотворениях «Пять пещер» и «Путь правды», кроме пяти физических ощущений, есть еще шестое и седьмое чувство:

Кроме тех пяти пещер, есть в сердце глубина,

Есть для взора скрытого простор и вышина…

Из них первое представляет собой «мудрость сердца», второе – тайное знание. Шестое и седьмое чувства, скрытые в человеке, позволяют если не решить, то хотя бы приблизиться к решению тех основных антиномий, на которых базируется способность познания. В первую очередь это антиномия пространства, как формы внешнего восприятия (по Канту), и времени (внутреннего чувства). Целое ощутимо в момент неуловимого перехода от одного (пространственного) измерения в другое (временное). Задача символического искусства – связать два неслиянных множества, найти язык для выражения их единства, превратить «реальность совместительства» (И. Ф. Анненский) в реальную цельность, перейти от счетности и раздельности пространства к длительности времени:

Жизнь прядет, шумит, поет, к примеру льнет пример,

Радуйся, о мыслящий, ты гений высших сфер,

Вольны крылья легкие, разбиты пять пещер (268).

Медиальную функцию выполняют разные формы утонченного (истерического – по терминологии самого Бальмонта[1]) восприятия, в том числе и обоняние/источение запаха. В поэтическом мире Бальмонта запах является качественной характеристикой воздуха – единственной стихии, которая обладает не пространственной, а временной природой: «Воздух – всеокружающая колыбель-могила, саркофаг-альков, легчайшее дуновение Вечности и незримая летопись, которая открыта для глаз души», «В Воздухе тонут взоры, и душа уносится к Вечному, в белое царство бестелесности»[2]. Всепроникающий воздух несет весть о довременном существовании и будущем безвременье. «Для определенных типов материального воображения, – пишет Г. Башляр, – воздух – прежде всего *основа* для запахов. Запах в воздухе как бы уходит в бесконечность. Для Шелли воздух –

[1] В статье «Призрак меж людей (Шелли, 1792–1822)» Бальмонт писал: «Истерия есть повышенная чувствительность, и то, что в мире врачевания является недугом, подлежащим устранению, в мире искусства предстает исключительно ярким цветком» (534).

[2] Бальмонт К. Избранное. С. 31.

бесконечный цветок, цветочная эссенция всей земли»[1]. В этом отношении Бальмонт проявляет себя не только как переводчик Шелли, но и как продолжатель романтической традиции, поскольку в его стихах запах может приносить вести из инобытия, подобно тому как водяная лилия изливает в воздух аромат глубин или звезды-цветы говорят о жизни вселенной:

Слышу, слышу – волны звона, то двенадцать бьет часов.
С голубого небосклона льются хоры голосов, –

Возрастающих в безгласьи, ясно внятных для души, –
Гул растений ароматных, расцветающих в глуши.

Море времени и мысли бьется в бездне голубой,
О пределы пониманья ударяется прибой (283).

Обоняние открывает те горизонты времени, где временное переходит в вечное, то есть горизонты перцепции обычного живого человека – существа телесного. В классической русской поэзии утонченное обоняние приближает дальнее. Так, в знаменитом стихотворении А. А. Фета «Одним толчком согнать ладью живую…» поэт способен: «Одной волной подняться в жизнь иную, // Учуять ветр с цветущих берегов»[2]. Едва ли не пародийными двойниками этого мотива у Бальмонта служат «дым» торфяного болота или запахи скрытых землей мертвых тел. Их назначение не в том, чтобы сделать далекое близким, а напротив, сохранить присутствие дали, оставить ее «неувиденной»: «Есть тайны, которые должны быть запрятаны от нас нами же самими» (520). Поэтому пространство запахов неоднородно: оно сгущается на границах перцепции, приобретая ярко выраженные ценностные характеристики. Это пространство полярно в соответствии с ценностной вертикалью, его верх отдан аромату космических цветов, низ – зловонию

[1] Башляр Г. Грезы о воздухе: опыт о воображении движения / пер. с французского Б. М. Скуратова. М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1999. С. 184.
[2] Фет А.А. Полное собрание стихотворений. С. 116.

гниющих тел. Но таковы качества пространства, воспринятого изнутри «пещеры» чувственного восприятия.

Движение в глубину души и к высотам разума достигается не отказом от эмпирики, а суггестией ощущений, которая выражена в экстатическом синтезе звука, цвета, вкуса, осязания и запаха: «И запах ландышей – *медвян*, *певуч* и *густ*»[1], запаха и цвета: «И *душисто синели* сирени»[2], запаха, цвета и вкуса: «В *многокрасочной пряности* пышных … стран»[3]. Синэстезия позволяет включить запахи в мировую ткань жизни, сплетая их в один узор с линиями, цветами и звуками: «И свод небес, как купол вырезной,// не звездами *заискрился* впервые,// А *гнилостью*, насмешкой над весной» («Конец мира»; 59). Действие, обозначенное глаголом зрительного восприятия «заискрился», в сочетании со словом «гнилостью» передает уже не только визуальные, но и обонятельные впечатления. В «Аромате солнца» запах также назван «зримым» и «внятным». По наблюдениям А. Ханзен-Лёве, «у Бальмонта мотив «ткани» сводится непосредственно к отвлеченному принципу «узорности», в котором все плетение мира приобретает полуприродную (биосфера), полусемиотическую (семиосфера) знаковость, или сигнификативность. Орнаментальный узор в мифопоэтической биоэстетике становится связующим звеном между художественным и жизненным текстами, равно как между созданием искусства и мирозданием, микро- и макрокосмом…»[4]. Запахи тем самым входят в ассоциации с другими видами сенсуальной образности, образуя вместе с ними парадигматические ряды символов для «немых» состояний. Например, стихотворение «Влюбленные» сохраняет жанровые признаки пейзажной лирики, где запахи имеют реальную мотивировку, но весь его лирический пейзаж пронизан энергией эротического характера:

Я вижу, как они меняют

[1] Бальмонт К. Избранное. С. 308.
[2] Там же. С. 279.
[3] Там же. С. 230.
[4] Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 91.

Свой легкий праздничный наряд,
Друг друга пылью соблазняют,
Влюбляют и пьянят.

Душистой пылью опьяненный,
Цветок целуется с цветком[1].

Парадоксальна и неожиданна в этом тексте аллюзия научного дискурса, легко распознаваемая в свете линнеевской теории опыления растений и, как мы видели, уже переосмысленная романтиками для доказательства приоритета искусства в познании мира. Но с помощью такого «инородного» мотива затертой метафоре возвращен ее первоначальный, жизненно-эротический смысл.

Как известно, в символистской поэтике соответствий запаху отведена особая роль, связанная с принципиальным поворотом от «объективно-ориентированного» сознания к «субъективно-центрированному»[2]. На нее указывает Ж.-П. Сартр в эссе о Шарле Бодлере, подчеркивая, что «запахи – тайны всякой вещи»[3] и в то же время это «овеществленные мысли – свои собственные мысли, обретшие плоть»[4]. Непосредственно к поэзии Бодлера отсылает бальмонтовское уподобление мыслей видимым испарениям:

Где те же мысли – вот, уже не те.
Так серые пары, покинув травы,
Возносятся к безмерной высоте (98).

Утонченное, нервное чувство обоняния, неизвестное классике, представляет самого поэта источником аромата либо объектом агрессии хищных запахов. Поэтому среди многочисленных метаморфоз, которые претерпевает тело в символистской поэзии, наиболее частыми выступают цветы. По словам В. П. Руднева, культ цветов служит одним из самых

[1] Бальмонт К. Будем как Солнце. С. 108–109.
[2] Rindisbacher H. The Smell of Books. P. 156.
[3] Сартр Ж.-П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе / сост., вступ. ст. Г. К. Косикова; коммент. А. Н. Гиривенко, Е. В. Баевской, Г. К. Косикова. М.: Высш. шк., 1993. С. 438.
[4] Там же. С. 436.

характерных признаков истерического дискурса[1]. Ощущение себя цветком, аромат которого распространяется в воздухе, переносится ветром, подразумевает трансформацию мужского начала в женское, поскольку в истории культуры этот мотив прочно закреплен за понятием дефлорации:

Я цветок, и счастье аромата
Мне самой Судьбою суждено,
От восхода Солнца до заката
Мне дышать, любить, и жить дано.
<…>
Женщина воздушная, вся в белом,
Медленно сквозь главный вход войдет,
И движеньем ласковым, но смелым
Стебель мой цветущий оборвет.

От восхода Солнца до заката
Измененья тени и лучей.
И растет дыханье аромата…
До заката буду я – ничей[2].

Природа поэтического таланта, тем самым, обусловливается двумя противоположными устремлениями: нарциссическим желанием сохранить «девственность» впечатлений и готовностью к жертвенному рассеянию в мире, растворению в его стихийных основаниях:

Чтоб дух цветка на версты лился всюду.
Чтоб в душу стих глядел и пал на дно[3] («Поэт»).

Мифопоэтика запаха

Итак, запах служит формулой перехода пространственного измерения во временное, признака объекта в его ощущение, метаморфозы предмета в

[1] Руднев В.П. Характеры и расстройства личности. Патология и метапсихология. М. : Независимая фирма «Класс», 2002. С. 95.
[2] Бальмонт К. Будем как Солнце. С. 62.
[3] Бальмонт К. Избранное. С. 334.

его сакральный образ, претворения физического тела в эфирное тело. Тем самым ароматы в поэзии Бальмонта наполняются мифологическим смыслом и, будучи постоянными мифологемами, входят в состав более общих устойчивых структур его поэтического мира – мифологии праздника, весны-цветения, с одной стороны, и мифологии вампиризма, оборотничества – с другой. Такая двойственность, как отметил С. Н. Тяпков, имеет карнавальную (диалогическую) природу и в то же время служит «полноценной экспликацией *универсальной целостности*»[1].

Праздничность одорического пространства Бальмонта во многом подсказана тем религиозным опытом, который формируется при посредстве православных ритуалов. Отвергая церковные запахи за их искусственность, преднамеренность и потому «натужность», Бальмонт наполняет праздничным содержанием нерукотворные ароматы природы: «Икона пашни, луга, // Церковность аромата». Храм, где происходит служба, не что иное, как призрачное покрывало Майи («Воздушный храм»). Запахи растений уподобляются храмовым курениям, превращая землю в сплошное сакральное пространство всенощной службы началу нового дня:

А развесистые липы, все в цвету,

Затаили многоцветную мечту.

Льют пленительно медвяный аромат,

Этой пряностью приветствуют закат[2]. («Голос заката»)

В основе религиозного смысла христианских каждений лежит, как известно, архаический обряд жертвоприношения, с помощью которого разделяется сущность и земная форма предмета, физическое явление преобразуется в духовную ипостась. Непосредственно данная тема послужила сюжетом стихотворения «Молитва о жертве», сосредоточенном

[1] Тяпков С.Н. Творчество К. Бальмонта в свете принципа дополнительности Нильса Бора (К постановке вопроса). С. 74–75.
[2] Бальмонт К. Будем как Солнце. С. 5.

на созерцании физических метаморфоз дерева, «отмеченного» «рукой сознательной для бытия иного»:

Но прежде, чем она зардеет и сгорит,
Ей нужен долгий путь, ей надо исказиться:
Расчетвертована, она изменит вид,
Блестящая кора, иссохнув, затемнится.

Под дымным пламенем скоробится она,
И соки жил ее проступят, точно слезы,
Победно вспыхнет вдруг, вся свету предана, –
И огненной листвой оделся дух березы! (83).

Принесение растительной (хлебной) жертвы (книга Левит) исследователи библейских текстов склонны трактовать «как преобразование души, сожигаемой для Господа. Очевидно, запах ладана содержит в себе нечто, выражающее связь с душевной чистотой, святостью. Иначе как объяснить, что одним из главных признаков святости человека перед Господом является благоухание святых мощей? Таким образом, аромат, видимо, следует понимать как свидетельство, в равной степени осуществляемое и для Господа, и для предстоящих перед Ним людей, подобно и огню, и кадильному дыму»[1]. Употребляемый для жертвы всесожжения «огонь отождествляется с творческой силой человека»[2]. Выбор березы в качестве символа преображения и материала для жертвы можно объяснить и в связи с национальной символикой (береза – символ русского пространства), и в связи с весенней троицко-семицкой обрядностью, и в связи с обыденной ситуацией[3]. Поэтому «Молитва о жертве» звучит как молитва о творчестве – болезненном преображении тела лирического

[1] Лесовиченко А., Ликан С. Вопросы христианской одорологии. Новосибирск, 2003 [Электронный ресурс]. URL: http://www.spasi.ru/biblt/likan1.htm. (дата обращения 18.05.2006).
[2] Там же.
[3] Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. С. 260.

субъекта в слово, в букву, причем о созерцательности здесь уже не может быть и речи:

– Скорее, Господи, скорей, войди в меня,

И дай мне почернеть, иссохнуть, исказиться! (83).

В «Будем как Солнце» эта постоянная подмена объекта созерцания субъектом, подстановка себя на место природных образов определяет композицию и отдельных циклов, и всей книги. Ритмическое «колебание ткани», явленной то в форме живых феноменов природного мира, то в форме грезы о мире, рассчитано на создание символики мирового дыхания. Аромат – одна из тех динамических форм, в которые оно облекается, это проявление «немой музыкальности» мира, его колеблющейся структуры. По сути дела, Бальмонт дает транскрипцию экстатического праздничного мироощущения, направленного на достижение слитности коллектива с его верховным тотемом, единства многоразличия, растворения индивидуальности в мире, временно преобразованном в космос. Отсюда известное тяготение Бальмонта к символике юности, весеннего цветения, растительной орнаментике[1]. Пространственным коррелятом образа жизни-цветения является в его поэзии «священная весна», наполненная ароматами любви-страсти: запахами цветов, трав, деревьев, мускусным духом кабарги. Архаическое эротическое содержание весенних обрядов объединяет в целое растительный, животный и человеческий мир, сплавляя одухотворенность любовных порывов и сугубо плотский характер символических обрядовых действий. Поэтому эротика в поэзии Бальмонта носит в первую очередь ритуальный характер: всякий жест любовного стихотворения, всякий образ подразумевает сакральный смысл, «тайну» стихийного влечения:

Как жадно я люблю твои уста,

Не те, что видит всякий, но другие,

Те, скрытые, где красота – не та,

[1] Там же. С. 258–262.

Для губ моих желанно-дорогие.

В них сладость неожиданных отрад,

В них больше тайн и больше неги влажной,

В них свежий, пряный, пьяный аромат,

Как в брызгах волн, как в песне волн протяжной[1].

«Запах женщины» в этом откровенно эротическом тексте соотносится с символикой границы-«тайны», глубины, зеркально отраженной в аромате мирового вина[2], и буддийским представлением о женщине как верховной тайне покрывала Майи. Запахи-афродизиаки связывают в поэтическом мире Бальмонта разноприродные сферы: растительный мир с животным, человеческий – с природным, предметный – со стихийным, телесный – с духовным. В поздних стихотворениях с их значительно большей пластичностью этот момент метаморфозы, перехода одной жизненной области в другую присутствует в тексте эксплицитно:

Влюбленная проходит кабарга,

Средь диких коз колдунья аромата.

Вослед за ней пахучая утрата,

Под ней душисты горные луга.

Пьянящий мускус. Смыты берега

Бесстрастия[3]. («Шествие кабарги»)

В образе весны нашла свое символическое воплощение «безраздельная цельность» лирического «я» Бальмонта: его весенняя душа претворяется в ряд бесконечных метаморфоз весенней природы, объединив пространственное и временное начала: «Я свет весны», «Я златоцвет» (166),

[1] Цит. по: Богомолов Н.А. К истории лучшей книги Бальмонта // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 182.

[2] Ср. в стихотворении о розе: «Столепестковая таит душистый яд. / Меняет ясность чувств. Внушает мысль объятья. / О, если б мог тебя всю, всю в себя вобрать я. / Но губы алые безгласно не велят» (Бальмонт К. Избранное. С. 345).

[3] Там же. С. 337.

«Я весь – весна, когда пою, / Я – светлый бог, когда целую!» (171); «Я тихо сплю, - я тот же и никто, / Моя душа – воздушность фимиама» (187). Причем символ «вечной весны» получил в поэзии Бальмонта трагико-эсхатологический смысл: «Колдунья, как прежде, всегда – молода, / И разум мой – вечно с весной» (208); «Я был вам звенящей струной, / Я был вам цветущей весной, / Но вы не хотели цветов, / И вы не расслышали слов» (245). Его «весеннеликий Христос» «созидает из темных душ блестящий стих»:

Он так красив, так мудр, спокоен,

Держа все громы в глубине.

Он притягателен и строен,

И вечно нас ведет к Весне (279).

Таким образом, художественный мир Бальмонта воплощает в себе само существо праздника – его творчески преобразующий характер. Именно он служит мотивировкой тех бесчисленных метаморфоз, которым подвергается лирический субъект как субъект праздничного действа, а не созерцания. Изначальное сродство человека и мира проявляется в амбивалентной структуре одорического пространства, где источник аромата и субъект его восприятия, качество и его ощущение взаимозаменяемы. Подобный тип мироощущения характерен для тантрических практик. Запах обладает способностью погружать человека в мир экстатических видений, причем длительность путешествия сквозь слои пространства-времени равна длительности действия (ощущения) аромата цветка:

Тигры стонали в глубоких долинах.

Чампак, цветущий в столетие раз,

Пряный, дышал между гор, на вершинах.

Месяц за скалы проплыл и погас.

В темной пещере, задумчивый йоги,

Маг-заклинатель, бледней мертвеца,

Что-то шептал, и властительно строги

Были черты сверхземного лица (108 – 109).

Свою способность чувствовать неуловимый аромат и претворять его в словообраз Бальмонт подвергает амбивалентной этической интерпретации: его лирическое «я» уподобляется теургу, визионеру, и в то же время – вампиру, который, умерщвляя жертву, дарует ей вечную жизнь. Только предметом вожделения вампира является не тело (кровь), а душа как текучая субстанция. Логика бесконечного мира, основания которого слиты с основаниями многоликой души, ведет к трансформации мотива жертвы в мотив самопожертвования во имя высшей красоты и истины:

Кровью я каждый цветок расцветил,

Или слезою воздушной,

Дал им вкусить от сверкающих сил,

Вырастил в бездне послушной (284).

«Аромат» представлен и как одна из пяти качественных характеристик мира, то есть часть целого, и как мощность континуума всего бесконечного множества предметов, качеств, состояний мира и человека. Творчество Бальмонта заняло исключительное место в русской поэзии Серебряного века. Оно синтезировало основные мотивы и образы русского символизма, связав его с европейским – английским и французским. Явив инвариантную модель символического мира, Бальмонт стал тем центром, от которого отталкивались и младшие символисты, и постсимволисты. Он создал систему, которая подлежала преодолению – через иронию, непосредственное отталкивание, но при этом систему, которую невозможно было отменить.

2.3 Категория запаха и проблема художественной целостности

Целостность поэтического произведения относится к основополагающим понятиям теории лирики. М. М. Гиршман, продумывая содержание этой категории, делает принципиально важный вывод: «Человек, проявляющийся как целостная индивидуальность, – таков центр содержания

и формы произведения как художественного целого»[1]. От объема содержания «человеческого», диалектики субъективного и интерсубъективного начал напрямую зависит специфика художественного единства лирического текста[2]. Как показал С. Н. Бройтман, архитектонические формы завершения лирического переживания историчны, их динамика проявляется в исторической подвижности категории лирического субъекта, связана со сменой антропологических концепций.

Г. Гадамер, определяя лирику как «парадигму современности», заострил вопрос о соответствии смысла текста и его интерпретации. «Современная поэзия» (то есть поэзия начала XX в.), как пишет Гадамер, лишена привычной чувственной предметности[3] и потому производит впечатление абсолютной герметичности. В классической поэзии единство оптики задается преимущественно зрительными формами. Как известно, основанием художественного видения в символизме является музыка, слух; постсимволизм, всем формам восприятия и художественного завершения мира предпочитающий зрение и осязание, не возвращается к классической предметности[4]. Но что если доминантой психологической точки зрения в тексте становится обонятельный опыт лирического субъекта? Возможно ли в таком случае вообще вести речь о целостности художественного мира? Вновь обратимся к рассуждениям Гадамера о поэзии начала века: «И все же из напряженности *словесного* поля, из напряжения звуковой и смысловой энергии, сталкивающихся и меняющихся слов, строится целое. Слова вызывают созерцания, громоздящиеся друг на друга, перекрещивающиеся, упраздняющие одно другое, и тем не менее – созерцания»[5]. Ключевой проблемой в последующих разделах работы становится отношение

[1] Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учеб. пособие. М. : Высш. шк., 1991. С. 31.
[2] Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учеб. пособие. М. : РГГУ, 2001. С. 253–306.
[3] Гадамер Г.-Г. Лирика как парадигма современности // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. С. 150–151.
[4] «Как несомненна “музыкальность” основного корпуса текстов символизма, так несомненна и установка на иконичность поэзии авангарда», – пишет Флакер А., отмечая, что это особая иконичность, «смещаемая чувством» (Флакер А. Литература и живопись. С. 193).
[5] Гадамер Г.-Г. Философия и поэзия // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. С. 121–122.

ольфакторного восприятия к слову и структура художественного мира, основанного на обонятельном опыте лирического субъекта.

Одной из самых известных философских концепций рубежа XIX–XX веков, получивших распространение в России, была теория «психологического монизма» Эрнста Маха[1]. Первое издание его работы «Анализ ощущений» вышло в 1895 году на немецком языке, в 1906 году было переведено на русский. Автор предисловия к этому изданию А. Богданов отмечал, что Мах «пользуется в России едва ли меньшею известностью, чем на Западе»[2]. Об отношении к теории Маха в среде русских символистов пишет современный исследователь А. И. Жеребин: «На рубеже веков кризис индивидуализма – общая тема русской культуры, объединяющая символистов с марксистами, часть из которых именовала свое учение “эмпириосимволизмом”»[3]. В рамках нашего исследования важнее не «соборная» сторона антропологии Маха, а предложенная им трактовка человека как «комплекса ощущений».

Как позднее А. Бергсон, Мах рассматривает психику в ее теснейшей связи с физической реальностью. По его словам, «не тела вызывают ощущения, а комплексы элементов (комплексы ощущений) образуют тела»[4]. Комментируя это положение, Мах вспоминает эпизод своей биографии: «В один прекрасный летний день, когда я гулял на лоне природы, весь мир вдруг сразу показался мне о д н и м комплексом взаимно связанных между собой ощущений, а мое *Я* – частью этого комплекса, в которой эти ощущения лишь сильнее между собой связаны»[5]. Эти «комплексы ощущений» – результаты жизненного опыта; воспринятые Я «цвета, тоны, запахи тела» составляют

[1] Зотов А. Ф. Вместо предисловия // Мах Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому. М. : Территория будущего, 2005. С. 7–8.
[2] Богданов А. Вместо предисловия. Что искать русскому читателю у Эрнста Маха? // Мах Э. Анализ ощущений. С. 31.
[3] Жеребин А. И. Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб. : Міръ; ИД СПбГУ, 2004. С. 71–72. См. также: Гусев С. С. От «живого опыта» к организационной науке // Русский позитивизм. Лесевич. Юшкевич. Богданов. СПб., 1995. С. 287–350; Дробжева Г. М., Роом Л. А. История отечественной философии XX века (марксистская философия и становление «Нового религиозного сознания» в начале XX в.: учеб. пособие. Тамбов: Тамбов. гос. тех. ун-т, 2003. 154 с.
[4] Мах Э. Анализ ощущений. С. 68.
[5] Там же. С. 69.

содержание реальности, а не абстрактная («высшая») реальность, которую изучает теоретическая физика. Философская система Маха монистична в психологическом и физическом смысле: «Существуют только одного рода элементы, из которых слагается то, что считается внутренним и внешним, которые бывают внешними или внутренними только в зависимости от той или другой временной точки зрения»[1]. Будущая наука, по мысли философа, уже не станет дробиться на психологию и физику, ее предметом окажется «изучение соединения, связи, взаимной зависимости этих однородных элементов всех областей»[2].

Неустранимая зависимость картины мира от перцептивных реакций наблюдателя, от тела субъекта, от состояния тела в данный момент, его длительности во времени и протяженности в пространстве задает новый тип целостности лирического субъекта. Лирическое «я» полностью находится по сию сторону реальности, для него нет никакого «двоемирия», нет дистанции между физической и психической реальностью, как вообще нет «двух реальностей». Внешнее и внутреннее образуют единый пространственно-временной континуум. Организация хронотопа в лирическом тексте подчинена исключительно психосоматике, а в хронотопе может доминировать любой тип ощущения. Обоняние с его текучестью, нестабильностью, с одной стороны, и неконтролируемостью, витальностью (связь с дыханием), с другой, адекватно выражает само существо такого лирического субъекта.

2.3.1 «Ароматы» и «запахи» в историко-литературной концепции Иннокентия Анненского

Судя по всему, Иннокентий Федорович Анненский первым противопоставил «ароматы» и «запахи» в русской литературе. Характеризуя поэзию Федора Сологуба, он писал: «Я, конечно, пропускаю все строки об

[1] Там же. С. 261.
[2] Там же. С. 261.

ароматах – где скучно было бы отличать элементы псевдолирического, риторики, или просто-напросто клише от подлинного, нового, нутряного лиризма. Я говорю только о *запахе*, о нюханье, т. е. о болезненной тоске человека, который осмыслил в себе бывшего зверя и хочет и боится им быть, и знает, что не может не быть»[1] («О современном лиризме», 1909).

В этом небольшом замечании содержится целая теоретическая программа новой поэтики, включающая в себя вопросы о «нутряном лиризме», о природных основаниях личности и, наконец, о слове, адекватном новому мироощущению. «Аромат» всего лишь условный «образ», воплощенный в безличное слово, поэтому в словаре современной поэзии он затемняет, если не уничтожает полностью мысль художника. На стершемся языке ароматов невозможно выразить утонченную чувствительность современной души. В этом смысле «запахи» заведомо, по принципу антитезы, несут в себе семантику единичности и субъективности, отражают опыт индивидуального чувствования и размышления. Запах в поэзии – результат «принюхивания» к реальности, осязаемая плоскость соприкосновения человека и мира. Как видно, различие «ароматов» и «запахов» лежит отнюдь не в области словоупотребления. В лирике самого Анненского «аромат» встречается значительно чаще, чем «запах» или глаголы восприятия запахов, но смысл его лирических «ароматов» также не укладывается в рамки поэтической риторики.

Не исчерпывает проблемы и антиэстетизм запахов, отличающий их от заведомо приятных ароматов, он составляет хотя и наиболее очевидный, однако не самый важный аспект «современного лиризма». В цитатах из стихотворений Федора Сологуба, приведенных в статье, запахи относятся к ситуациям, которые Анненский назвал «кошмаром юродивого», имея в виду прежде всего мотивы метаморфозы человека в собаку:

Землю нюхая в тревоге,

[1] Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 351. Далее ссылки на статьи Анненского приведены по этому изданию.

Жду я бед.

Слабо пахнет по дороге

Чей-то след (350)[1].

На первый взгляд это определение не вполне соответствует другим сологубовским текстам из той же работы Анненского:

Порой *повеет запах странный,*

Его причины не понять, –

Давно померкший, день туманный

Переживается опять (351).

И тем не менее во всех цитатах есть общая тема: в запахе сохранена память о природных началах человека, выражением которой служит «низшее», неконтролируемое разумом чувство обоняния. Здесь и обнаруживает себя точка поворота к новой поэтике, где чувственные впечатления уже не являются аллегорией (эмблемой) возвышенных переживаний, а само переживание и есть «субстрат» (если воспользоваться словом Анненского) впечатлений бытия, где мысль и физическое существование неразделимы, слиты до неразличимости. Тем более, что не только поэзия Сологуба, но и значительная часть стихотворений Анненского может быть прочитана под знаком «преодоления дуализма» между телом и душой – интеллектуального устремления, характерного для культуры начала века в целом. Картина мира, в основание которой положено чувство фатального единства интеллектуального, физического и психического процессов, заведомо несет в себе гротескное начало, поскольку за ней стоит неодолимый «юмор творения».

Такое смещение акцентов сопровождается переосмыслением роли «эстетических восприятий». В контексте рассуждений о специфике образа в его отношении к слову и новому «чувствованию» Анненский ставит вопрос о неизбежной дискредитации тех ощущений, которые традиционно

[1] Здесь и далее курсив И. Анненского.

принадлежали к области прекрасного. Это в первую очередь зрение, служащее для передачи видимого мира в «обрезанных» формах: «…в *словах* не может быть *образа* и вообще ничего *обрезанного*» («О современном лиризме»; 338). Зрительный образ, внося принцип раздельности в изображенный мир, в большей степени скрывает, чем обнаруживает ту «сумеречную, неделимую, несообщаемую сущность каждого из нас» (226), которая только и является настоящим предметом художественного творчества. Зрение настраивает читателя на сопоставление поэтического мира с миром эмпирическим и тем самым затушевывает реальную глубину душевной жизни художника.

То же действие оказывает акустический образ, хотя он направлен на воссоздание потока речи, окружающего художника, и на усиление музыкального действия слова. По Анненскому, «текучая» и одновременно «раздельная» «музыка живет только *абсолютами*» (338), в то время как предназначение поэзии «связывать переливной сетью символов *я* и *не-я*» (338), «отразить их вечно сменяющиеся взаимоположения» (339).

Специфика поэтического слова в его установке на выразительность, «гипноз», в этом смысле слово адекватно запаху, поскольку ольфакторные восприятия по существу непредставимы, неизобразительны. «“Веселый царь взмахнет зловонное кадило” – как образ, т. е. отражение реальности, это, конечно, нелепо», – пишет Анненский о стихотворении А. Блока. И в то же время запахи передают не абсолютные, а субъективные и исторически-конкретные впечатления жизни: «А мы так привыкли, чтобы Петр на Сенатской площади и точно *царил*, что мысль о том, что все эти смены наших же петербургских освещений и шумов зависят тоже от него, от его указующей и властной руки, – ну, право же, поэт просто *не мог* не выразить эту мысль из перекрестных мельканий и восприятия и отражения» (340).

Вопрос о соотношении психофизиологического и эстетического восприятия реальности, о зависимости художественного строя произведения от специфики ощущения мира, свойственного тому или иному писателю,

лежит в основе типологии русской литературы, проведенной Анненским в его критической прозе: «Живет ли человек в своем творчестве больше зрительными или слуховыми впечатлениями, от этого, мне кажется, в значительной мере зависит характер его поэзии» (254). «Теневым» истоком русской словесности он назвал творчество Н. В. Гоголя, отметив выстраданную им «бездонную телесность» слова. Если «Гоголь хватал впечатления, чем мог: и глазами, и ушами, и носом; он пьянился всеми, так сказать, фибрами своего чувствилища» («Эстетика “Мертвых душ”»; 230), то вся последующая литература «уходила от Гоголя», отражая и развивая какой-либо один аспект его синтетического мироощущения. Гоголь с его «экстатической любовью к бытию» становится для Анненского негативом всей последующей русской словесности, прельщая художника «типовой стороной» реальности. Увлекая то «зрением», то «слухом», то «осязанием», Гоголь довлеет над стилем русского реализма.

Яркое воплощение «оптического» типа творчества представляет проза И. А. Гончарова, художника, живущего «более всего глазами» (230). За этой метафорой у Анненского стоит мысль о писателе, чьи образы прошли через интеллектуальную рефлексию («Зрительные впечатления <…> занимают ум и теснее связаны с областью мысли»; 254), подверглись жесткому отбору (они «раздельнее и яснее»; 254) и отодвинулись во времени от душевной жизни самого автора, отстоялись («они устойчивее»; 254): «…образы его осязательны, описания ясны, язык точный, фраза отчеканена, его действующие лица зачастую сентенциозны, суждения поэта метки и определенны» (254). «Акустический» тип художественности характерен для А. Н. Островского, которому Гоголь «открыл уши на сокровища Замоскворечья» (230): «Островский, наверное, был более акустиком, чем оптиком; типическое соединялось у него со словом – оттуда эти характеристики в разговорах. Оттуда эта смена явлений, живость действия, преобладающая над выпуклостью изображений» (253). Звуковые образы «ближе к области аффектов и эмоций» (254). Но поток «чужого слова» в

творчестве Островского стал источником «лицедейства»: ему, по Анненскому, так и остался чуждым гоголевский «юмор творения», «мука» телесности приглушена «литературностью» приема, поэтому и драматизм Островского скорее театрален, чем лиричен.

Тему запахов и «эстетических форм» обоняния И. Ф. Анненский поднимает в связи с творчеством трех русских писателей – Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и Ф. Сологуба. Ринологические мотивы Гоголя увлекали многих читателей начала XX века[1], Анненский же связал их, как было сказано, с вопросами о путях русской поэзии и о судьбе поэтического слова. Если в его ранней работе о Гоголе «нос» был интерпретирован как символ пошлости, преодоленной юмористической интенцией автора повести, то уже в статье 1902 г. прозвучал намек на особое, поворотное значение этого произведения. Две статьи 1903–1905 гг. содержат по существу две противоположных трактовки темы «носа». До характеристики «Портрета» «Нос» иронически освещается как веселая метаморфоза лица, обиженного цирюльником с его «дурно пахнущими пальцами». Но уже в финале статьи «Портрет» конфликт «носа» и «глаз» перерастает в непримиримость телесного и духовного начала в человеке. С. Г. Бочаров, подчеркивая, что художественная критика Анненского дает «более верный ключ» к пониманию произведений Гоголя, «чем иные исследования», сделал несколько важнейших замечаний об эстетической позиции самого поэта: «Анненский совершает опыт синтеза из гоголевского материала; но в этом синтезе нет благодатного единства… Этот разлад в человеческом существе может быть понят в связи с различными философскими традициями – или, в согласии с христианской антропологией, как греховная порча образа в человеке (по христианской концепции, образ Божий в человеке благодатно

---

[1] См.: Айхенвальд Ю. И. Гоголь // Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М. : Республика, 1994. С. 79; Белый А. Мастерство Гоголя: исследование. М.; Л.: ГИХЛ, 1934. С. 17-19, 89-94; Виноградов В. В. Натуралистический гротеск: Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М. : Наука, 1976. С. 5–44.
О «носологических» исследованиях 1920-х гг. см.: Чудаков А. П. Комментарии // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. С. 482-486.

соединяет душу и тело), либо – Анненский допускает другую идею, скорее античную – как высший “юмор творения”»[1]. Тем самым нос – орган обоняния – предназначается для выражения гипертрофированной телесности, ее притязаний на собственную, ничем не ограниченную жизнь, тогда как глаза призваны обозначить дистанцию между телом и душой. Эта тема завершается в последней статье Анненского о Гоголе (1909), где трагедия писателя понята как «расплата за воплощенные им образы»[2], за подавленность духа чувственной стихией.

Из всех персонажей «Мертвых душ» лишь один служит примером «человека-запаха»: лакей Петрушка, погруженный в область звериного полусуществования, художественно исчерпывается одорическим определением. Можно понять, что запахи отмечают тот предел, за которым жизни уже нечего сказать, поскольку в ней исчезает всякий смысл, кроме самой жизни. Поэтому Анненский видит в «Носе» Гоголя пограничную художественную форму: «Есть предел, за которым действительный мир бесполезен для поэзии» (220). В области «эстетики обоняния» у Гоголя, как кажется, не было продолжателей среди русских писателей-классиков. Но, размышляя о героях И.А. Гончарова, Анненский пишет: «Пусть Гончаров позже так открещивался от Гоголя, но ведь Захар-то налицо…» (230). За этим эмоциональным, не раскрытым замечанием узнается намек на разрыв того «художественного беспристрастия», которым характеризуется творчество Гончарова в целом. Захар с его гротескной телесностью (голым, как колено, черепом, ворчанием собаки, «необъятной бакенбардой, из которой так и ждешь, что вылетят две-три птицы») является поздним вариантом «человека-запаха», несмотря на то, что в его описании одорический признак не играет особой роли.

[1] Бочаров С. Г. Вокруг «Носа» // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М. : Языки славянских культур, 2007. С. 176.
[2] Подольская И. И. И. Анненский – критик // Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 535.

Анализ романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», предпринятый Анненским, позволяет более ясно различить запах как сугубо художественный прием и тот же запах как форму разрыва художественной ткани, то есть преодоления классической художественности. Запахи Петербурга Анненский рассматривает как один из мотивов изображенного преступления, условную мотивировку сюжетного хода: «Это – роман знойного запаха известки и олифы, но еще более это – роман безобразных, давящих комнат» («Искусство мысли»; 182). Но роман в целом, названный Анненским «романом мысли», отличается «художественным беспристрастием», а сам Достоевский является в нем «чистым *идеологом художественности*» (181). Те «запахи», о которых Анненский пишет в статье о Сологубе, остались за границами художественного мира «Преступления и наказания»: «Так ли велика между ними (снами Раскольникова – Н.Р.) разница, как та, которую бы должна была внести кровь, т. е. физически, а не морально *кровь*, *кровь с мозгом*, с *запахом* и с *грязью*, в сны и в явь *впервые запачканного* ею человека? <…> Тут что-то художественное и даже немножко трогательное, а вовсе не липкое, не тошнотное, не такое, что сквозь него не пробьется никакой луч, ни эстетический, ни моральный… никакой» (186). Запахи выступают на первый план там, где физический опыт не преодолен эстетическим, где писатель не может дистанцироваться от «болезненно-пестрого мира впечатлений» жизни (187) или где эстетические впечатления вошли в саму суть личности, стали его жизненным опытом. «Преступление и наказание» противопоставлено поздним произведениям Достоевского, поскольку в них уже разбивается художественная целостность текста, устранена та система контрастов, которая не позволяет человеку слиться с жизнью: «Русский писатель, если только тянет его к себе бездна души, не может более уйти от обаяния карамазовщины, как некуда в пустом доме уйти мне от лунного лика и от своей черной тени, зараз и жуткой и комичной» («Иуда»; 147). Причем здесь отмечена характерная зависимость: чем более глубоко художник

погружается в мир собственной личности, тем отчетливее его творчество приобретает имперсональный характер: «…в “Карамазовых” открываются скорее наши исторические глубины, там иногда душа обнажает не только народную свою, но и космическую сущность» (186). Физическая, подсознательная сторона личности, проявленная в непосредственных ощущениях жизни, и есть та основа, которая, по Анненскому, размывает границы индивидуальности, в том числе и художественной.

Поэтика, где особую роль играет обоняние, вообще ощущение, это поэтика расплывающихся очертаний реальности: «Гоголь писал пятнами, и, может быть, нигде речь его не проявляла ярче своего гения, как путаясь в своем витийстве и цепляясь о шероховатости своего блесточного фона» (230). Запахи (а не риторические ароматы) принадлежат к тому глубинному слою восприятия, где сливаются «я» и «не-я», субъективное и объективное, реальное и фантастическое. В подобной слитности художественных форм, запутанности и видимой неорганизованности речи Анненский находил выражение «площадного синкретизма нашего времени» («Гончаров и его Обломов»; 253). Он отмечает, что в поздних романах Достоевского «драма» «прямо-таки» мешается «с водевилем» (181–182), «надрыв» прорывается сквозь определенность художественного тона.

Постоянное внимание поэта к гротескным формам у писателей, близких ему, позволяет предположить, что вопрос не был для него окончательно решенным. Конфликт эстетически оформленной мысли и «хаоса бессознательного» чувствования, бесстрастия художника и органической чувствительности человека, несущего в себе коллективный опыт физического существования и индивидуальную память слова, Анненский находит во всей русской литературе начиная с Гоголя. По его убеждению, «Гоголь не только испугался глубокого смысла выведенных им типов, но, главное, он почувствовал, что никуда от них уйти не может. Не может потому, что они это – он» (18). Развивая какой-либо аспект гоголевского мироощущения, русские литераторы избегли трагической

остроты конфликта именно в силу самоограничения писателя. Так, Гончаров замкнул художественный мир «положительными» воспоминаниями. Достоевский создал «совершенный» стиль «мысли», позволяющий ему не слиться со стихией «карамазовщины», а позднее, подобно Л. Н. Толстому, прибег к античной традиции цинизма. Поздний Тургенев всем формам художественного слова предпочел молчание. Гоголь же полностью растворен в собственном слове, подчинен ему, и обоняние служит идеальным свидетельством «нераздельности» слова писателя и его «души»: автор содержит в себе все, что есть в его героях.

В обонянии и в образе-типе, основанном на доминанте запаха («люди-запахи»), парадоксально совместились наиболее «телесное» ощущение реальности и открытость души художника, вплоть до ее звериного основания. Поэтому из всех русских писателей, как полагает Анненский, гоголевское «обоняние» унаследовал только современный поэт – Федор Сологуб. В то время как русский реализм шел «от Гоголя», новое искусство возвращается к своему истоку, минуя промежуточное звено, но возвращается для того, чтобы развить заложенный в прозе Гоголя «лиризм» – максимально полное выражение «взаимности действия и тождественности состояния субъекта и объекта или же страстного стремления к взаимности чувства и слитности бытия» (217). По существу, запах в художественной литературе означает признание парадоксального тождества абсолютной телесности («не-я») и сокровенных начал души художника («я»), их устремленности друг к другу, слитности в предельный момент творчества: «Лирический Сологуб *любит принюхиваться*, и это не каприз его, и не идиосинкразия – это глубже связано с его болезненным желанием верить в переселение душ. Сологубу подлинно, органически чужда непосредственность, которая была в нем когда-то, была не в нем – Сологубе, а в нем – собаке. И как дивно обогатилась наша лирика благодаря этому кошмару юродивого…» («О современном лиризме»; 349–350).

Критической рефлексии подвергается связь поэтического слова с психофизиологией художника и – что важнее – с его эстетическими установками. Так, если реалистическое слово призвано скрыть, затушевать пугающую глубину восприятий, «новое слово» направлено на максимально точное ее отражение. Эстетика восприятия в поэтическом творчестве Анненского лишь по видимости продолжает традиции психологической прозы – на самом деле она ее разрушает, поскольку речь идет не об изображении в живописном образе мотивов поведения героя, а о преодолении психологической завершенности объекта потоком изначально неясных, разнонаправленных и не имеющих границ восприятий субъекта творчества. И слух, и осязание, и обоняние, и вкус в русском реализме направлены на воссоздание «осязательного» человека и вещественно-иллюзорного, а не «идеального» мира, то есть провоцируют читателя на установление «непосредственных аналогий с действительностью» (339) вместо того, чтобы побуждать его к проникновению в личность поэта. Только в поэтическом слове исторически закреплено непосредственное сцепление чувственного мира с «несообщаемой сущностью», что позволяет ему «связывать переливной сетью символов *я* и *не-я*» («О современном лиризме»; 338).

Федор Сологуб, по словам Анненского, «выстрадал» своих «собак», как в свое время Гоголь «истощился» под властью торжествующей телесности. И это отличает их от писателей аскетического или цинического склада, от целомудренно молчаливого Тургенева. Пожалуй, только в Гоголе и Сологубе Анненский нашел ту форму смеха, о которой писал А. Шопенгауэр, смеха, где слились до неразличимости трагедия и комедия. Думается, что суть проблемы заключалась для Анненского в новизне субъективной модальности сологубовских образов. Образ, взятый из мира смеховой культуры и несущий признаки комического художественного стиля, представлен в модусе трагического. Наличие «выстраданного» ощущения «запаха» у Сологуба сразу отличает его от ближайших

предшественников в истории поэзии, где подобные ольфакторные признаки (не ароматы) присутствовали лишь в смеховом, пародийном контексте.

Если следовать за мыслью Анненского, то только в обонянии как форме художественного ощущения реальности изначально присутствует гротеск – прорыв чувственного начала в область интеллектуального созерцания, подсознания – в сферу рассудка, телесной жизни – в душевный строй человека. Следовательно, поэтика, где роль запахов значительна, есть именно та поэтика, которая соответствует «нутряному лиризму» современного искусства. В ее основе лежит «площадной синкретизм наших дней», то есть синкретизм восприятия, архаичной чувствительности, практически не изменившейся на протяжении истории человека как вида, но принявшей новые формы, продиктованные усложнившейся жизнью городов, веком техники.

Путь осмысления исторических закономерностей русской литературы сквозь призму сенсуальности, специфики художественной образности Иннокентий Анненский вырабатывал с оглядкой на труды А. Н. Веселовского[1]. По словам поэта, Веселовский сосредоточился исключительно на истории сюжета и жанра, в то время как поэтическое слово в его изменчивости, подвижности требует самостоятельного и вдумчивого исследования. И, надо сказать, подход Анненского (возможно, не прямо) сказался на целом ряде поздних литературоведческих штудий. В 1914–1915 гг. Н. Абрамович публикует историю русской поэзии, где рассматривает изменения в характере «чувственного материала» как один из основных признаков динамики художественной словесности. В ней чередуются периоды увлечения сенсуализмом и периоды отказа от пластики, вплоть до дематериализации художественного мира. Но, как представляется автору, на русской почве «богатство сенсуальных переживаний» оборачивается «тяжелым русским эпикуреизмом». Именно так произошло в

[1] См.: Лавров А.В. И.Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским // Русская литература. 1978. № 1. С. 176–180.

поэзии XVIII века. Только Пушкину, как полагает критик, удалось показать, «что поэт должен обладать богатейшим чувственным материалом, что без этого нет поэзии, что она вся как мир должна переливаться и гореть красками и быть исполненной зноя и аромата земли»[1]. Однако в послепушкинскую эпоху поэзия вновь разрывается между крайностями сенсуализма и бесплотной мысли. Крайности сходятся в поэзии рубежа веков, образуя первоначально тот слой текстов, которые современники объединили под именем «декадентской чувствительности».

2.3.2 Границы обонятельных восприятий и структура лирического субъекта в лирике Федора Сологуба

Вернемся к мысли И. Ф. Анненского о том, что собственно «запахи» (а не риторические ароматы) внес в русскую поэзию Федор Сологуб. Что стоит за этим суждением? Что, кроме «выстраданности», расслышали современники в языке ольфакции, на котором изъясняется Сологуб – поэт и прозаик? И, хотя проблема рецепции его произведений поднималась в литературоведении неоднократно (например, в работах Хенрика Барана[2] и Елены Григорьевой[3]), тема «обоняния» в литературной критике, посвященной Сологубу, обойдена вниманием исследователей. Однако на таком, на первый взгляд, локальном материале, как представляется, можно поставить вопрос общего характера – об основаниях эстетики раннего символизма, поскольку, как известно, запахи начиная с «Ароматов» Шарля Бодлера прочитывались как манифестация нового искусства.

Заметное смещение акцента со зрительного (и слухового) восприятия предмета на обонятельное и вкусовое отличает поэтический мир Сологуба. Вряд ли такой перенос был для поэта случайным, «бессознательным», скорее

[1] Абрамович Н.А. История русской поэзии. От Пушкина до наших дней: в 2 т. М. : Акционерное об-во «Московское издательство», 1915. Т. 2. С. 40.
[2] Баран Х. Федор Сологуб и критики: споры о «Навьих чарах» / перевод С.Г. Проскурина // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М. : Прогресс : Универс, 1993. С. 234-263.
[3] Григорьева Е. Федор Сологуб в мифе Андрея Белого // Блоковский сборник. XV. Тарту : Тартус. гос. ун-т, 2000. С. 108-149.

всего, он свидетельствовал о рефлексии художника над проблемой сущности искусства, сущности красоты, пути ее воплощения. Следовательно, тому факту, что почти никто из современных Федору Сологубу литературных критиков не обошел вопроса о запахах в его поэзии, можно дать по меньшей мере два объяснения: с одной стороны, на читателя оказывает влияние поэт, его творчество, где запахи, вероятно, занимают исключительно важное место. Осторожно предположим, что Сологуб на языке запахов создает новую эстетическую систему, закладывает основания иного художественного мышления, формирует особенную сферу смыслов. Но – с другой – читатели и сами были готовы расслышать язык запахов, воспринять его именно как значимый элемент поэтического мира, как характерный и важный способ самовыражения художника и при этом такой элемент, который непосредственно касается каждого пишущего о Сологубе, будь то философ или поэт, единомышленник Сологуба или его оппонент. В частном вопросе поэтики видится проблема общего, мировоззренческого характера, проблема самоопределения нового искусства.

Не случайно критики не только отмечали свойственную поэту чувствительность к запахам («От романов Сологуба несет благовониями, точно из парфюмерного магазина» – В. Боцяновский), но и сами охотно прибегали к одорическим метафорам для того, чтобы передать общее впечатление от произведений писателя («благоуханная проза» – Р. Иванов-Разумник, «о многих благоуханных строках и стихах» – А. Чеботаревская, «симфония духов» – З. Гиппиус), для характеристики его личности («духонюхатель» – А. Белый), для определения истоков его художественного мышления («русский Бодлер» – Ю. Айхенвальд, «русский Шопенгауэр» – А. Волынский), его буддизма и солипсизма («Его речи, как цветы на берегах Леты: цветы вечные, нерождающие, и мертвый аромат их – вечное забвение» – М. Волошин; «у него цветы без запаха» – Ю. Айхенвальд). Причем зачастую метафоры берутся как формулы, заготовленные самим поэтом, и без изменений транспонируются в литературно-критический текст, подобно

приведенным выше словам Р.И. Иванова-Разумника и А. Чеботаревской, которые представляют собой цитату из предисловия Сологуба к трагедии «Победа смерти». Та же метафора интерпретирована А. Измайловым: «Я давно не читал таких благоуханных страниц…»[1]. В статье В. Боцяновского «О Сологубе, недотыкомке, Гоголе, Грозном и пр. (Критико-психологический этюд)» сюжет сологубовского рассказа привлекается для построения развернутого сравнения стиля Сологуба с образом сада, наполненного ядовитыми испарениями: «В одном из его рассказов описывается волшебный сад, полный редких растений, свезенных со всех концов земли, полный красивых цветов, сад, благоухающий небывалыми ароматами. Всякий, кто попадал в этот сад, пьянел и никогда более не возвращался к своей обычной жизни.

Книги Сологуба такой сад. От них пышет такими ароматами поэзии, которые невольно захватывают и влекут к себе даже тех, кто не раз с негодованием швырнул бы книгу Сологуба как “ерунду”» (219 – 220).

Некоторые из этих поэтических и одновременно литературно-критических формул повторяются столь часто, что М.И. Дикман вполне справедливо назвала их штампами[2]. Однако частота повторений может свидетельствовать о принципиальной значимости образа для понимания поэтического языка, полемически соотнесенного с традицией. Более того, если в пространство полемики попадает известный образ, имеющий прочные коннотации, его новизна менее заметна и, следовательно, повторение направлено на освобождение образа от традиционных смыслов, на полемическое заострение новых значений.

В поисках определения для новой поэзии русская критика не могла не связывать одорические образы Сологуба с влиянием европейского декадентства: «Гюисманс заставляет своего героя в романе «Au rebours»

[1] Измайлов А. Измельчавший русский Мефистофель и передоновщина. «Мелкий бес» – роман Ф. Сологуба // О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки. Сост. Ан. Чеботаревской. СПб.: Навьи чары, 2002. С. 457. Далее ссылки на статьи сборника даются в круглых скобках в тексте работы.
[2] Дикман М.И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. С. 41.

перечитывать с любовью «последних» поэтов Римской империи, вдыхать соблазнительный запах махровых и уже увядающих цветов.

И при поверхностном отношении к теме декадентства в нем всегда видят лишь особый «стиль» в искусстве, лишенный строгости и точности. <…> Но мы и не миновали путей, по которым шла новая поэзия под знаменем бодлерианства. И наиболее совершенным и типичным представителем этого течения придется, конечно, признать Федора Сологуба» (Г. Чулков «Дымный ладан»; 309 – 311).

И все же толкование, которому подвергались эти образы, не сводится к вопросу о «влияниях». Запахи служат для романтического противопоставления жизни, душного земного существования[1] и благоуханной мечты, творческой фантазии, освобождающей художника от плена земного бытия. Сологубовское двоемирие и двойственность его души, бывшие предметом иронической рефлексии самого художника, составляют самый обширный слой критических размышлений о его прозе и поэзии. В центре литературно-критических работ, посвященных Сологубу, оказывается антитеза двух миров – мира жизни и мира мечты: «Жизнь – это зловонный зверинец, а мы – навеки заключенные в его стенах звери, говорит нам поэт даже в последней книге своих стихов (“Пламенный круг”). <…> …если мир только зловонный зверинец, а мы – запертые в клетках звери, то как же не пожелать себе и всем «блаженного безумия», спасающего нас от этой звериной жизни?» (Иванов-Разумник Р.И. «Федор Сологуб», 12). По поводу таких возможных переносов Сологуб высказался с неприкрытой иронией: «альдонсировать» и «дульцинировать» на его языке означало, кроме прочего, противопоставление грубой «бабищи жизни», пропахшей козлом и псиной, «благоуханной» красоте и мечте.

[1] Томас Венцлова относит мотив *тягостного земного воздуха* к «типично сологубовским» (Венцлова Т. Тень и статуя : к сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // Инокентий Анненский и русская культура XX века : сб. науч. трудов. СПб. : Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1996. С. 60).

Внутри каждой системы ольфакторное пространство организовано по-разному: в первом случае оно тяготеет к максимальному расширению за счет вовлечения в поэтический мир запахов, никогда не бывших предметом изображения; во втором – строится на размывании значения риторических фигур, освоенных поэзией со времен античности. Общей характеристикой земного мира на языке запахов являются эпитеты душный, пыльный, смрадный, с которыми соотносится состояние задыхания: «Мне душно!»[1], «Ах, раздвиньтесь, стены душные» (107), «Поток унылых дней, отравленных и смрадных…» (130), «И душны покровы, и скучно лежать» (235), «Наш дольний воздух смрадно-пылен» (262). При видимой неизменности этих определений в поэзии Сологуба, отмеченной еще Валерием Брюсовым[2], можно проследить постепенный уход поэта от риторики образности русской поэзии 1880-х гг.: ощущение духоты существования вызывается однородностью впечатлений от множества предметов, причем среди них есть такие, которые до этого не вовлекались в мир русской лирики. Сологубу свойственна большая определенность обонятельных ощущений даже по сравнению с поэзией некрасовской эпохи. Эта предметная заостренность сказывается в выборе образа и его признака. И все же мы имеем дело с мнимой непосредственностью, образ соотнесен не только с конкретным предметом, но и с литературной традицией.

Запахи «предметного мира» в поэзии Сологуба практически всегда осязаемы, но это не осязание тела, а, если можно так выразиться, осязание души, заключенной в жесткие рамки телесного существования. Это касание

---

[1] Сологуб Ф. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1979. С. 94. Далее ссылки на стихотворения Ф. Сологуба приводятся по этому изданию.

[2] «Все выражения, которыми он пользуется, все его образы имеют целью не столько объективное изображение явлений, событий, чувств, сколько их субъективное истолкование. Надо постоянно иметь в виду особенности Сологуба как индивидуальности, как мыслителя, чтобы вполне понимать его стихи. Только тогда, напр., становится ясно, почему у Сологуба дороги всегда «пыльные», «жестокие», «обманчивые», «злые», почему у него солнце – «лютый змей» и «дракон», почему у него чуть ли не все дни оказываются или «туманными», или «нагими, горючими» и т. д. В целом, поэзия Сологуба – это строгие гимны во славу Смерти, избавительницы от тяготы жизни, и ее двух заместительниц – Мечты и Сна, при жизни уводящих на берега Лигоя, текущего под лучами звезды Маир. Только изредка эти гимны прерываются негромкими песнями о земле и ее отвлекающих соблазнах» (Брюсов В.Я. Ремесло поэта. С. 306).

пневмы с пневматическим действием предмета. В раннем стихотворении Сологуба (1889 г.) возник непоэтический запах несвежей трески. Поскольку стихотворение написано в Вытегре (небольшом городке Олонецкой губернии, где несколько лет жил поэт), можно соотнести этот образ с реалиями поморского быта и интерпретировать его как запах бедности. Постоянству душного запаха противопоставлена «чахлая» природа («Но все ж земля, трава, река…») и цветы: «Милы мне василек и клевер». Правда, запах цветов неощутим, не отмечен в тексте стихотворения. Пахнет мертвая плоть, живое не имеет запаха – по существу, перед нами изнанка мифологической формулы: мертвые не пахнут, запах является атрибутом живого.

На набережной от всего
Треской несвежей душно пахнет.
Весной и летом – ничего,
Хоть вся природа словно чахнет (98)[1].

Запах несвежей трески вызывает ассоциацию со стихотворением Константина Случевского, где слово «треска» встречается в сочетании с эпитетом «классическая»: «Какие здесь всему великие размеры! // Вот хоть бы лов классической трески!»[2]. Но одорический аспект образа не стал для Случевского предметом лирического переживания, оставшись яркой деталью этнографического очерка «Териберская губа». У Сологуба же этот запах вовлечен в мир лирического «я» как явление, непосредственно касающееся его душевной жизни.

Тот же момент переживания своей душевной подавленности запахами «предметного мира» мы находим в стихах Сологуба о городе, сочувственно и в то же время полемически соотнесенных с поэзией Н.А. Некрасова. Вместо некрасовского образа «классической пыли», характеризующей летний

[1] Та же рифма повторяется в цитированном стихотворении «Есть соответствия во всем…», где мотивы развиваются в противоположном ключе. Подобная амбивалентность является одной из характерных черт художественного мира Федора Сологуба.
[2] Случевский К.К. Стихотворения. Поэмы. Проза. С. 96.

Петербург, в стихах Сологуба запах известки перебивается запахом асфальта. Большая конкретизация предметных впечатлений выражает традиционную для поэзии тему подавления личности агрессией внешнего мира. Восприятие города как пространства замкнутого проявляется в выборе объектов, связанных с признаком запаха. Источником запаха являются стены, дорога, несущие семантику границы, предела. Судя по всему, Сологуб первым назвал в лирике запах асфальта – в отличие от мягкой, пыльной или грязной, дороги он связан с представлением о «жестком» пути:

Запах асфальта и грохот колес,

Стены, каменья и плиты… (161)

Горько пахнет известкою

В переулке моем

Я дорогою жесткою

Пробираюсь в мой дом (147).

В пространстве стихотворений Сологуба образы, обозначающие предельность, ограниченность сознания и физического существования человека, охватывают разные сферы: это мир природы, города, дома. Грубо и телесно даже то, что должно радовать, удивлять красотой и что было для многих поэтов источником вдохновения, например цветы.

И бессмысленный солнечный блеск,

И дыхание резкое роз, –

Все телесно и грубо вокруг,

Пожалей меня, ласковый друг! (286)

Среди временных образов также доминируют символы замкнутости: мотивы вечного возвращения, повторения, бесцельного блуждания. Отсюда духота как одна из исходных характеристик времени жизни от рождения до смерти и негативные определения дня, дневного существования. Смрадом веет от солнца – змея, чье тело разлагается и изливает свое зловонное дыхание в мир:

И над безмолвной пустыней

Злая Змея

Смрадной, раздутой и синей

Падалью тлела, как я.

К позолоченной могиле

Ладанно-мертвой земли

В облаке пламенной пыли

Мглистые кони влекли

Огненный груз колесницы,

И надо мной

С тела гниющей царицы

Падал расплавленный зной («Сон похорон»; 341).

Запах дома – в отличие от уличного – не бытовой, а церковный. Это запах ладана, фимиама, запах курений, способных увести человека в инобытие – в мир абсолютного блага или абсолютного зла. Стремление заполнить жилое пространство церковными ароматами отмечено биографами Сологуба[1]. Однако вряд ли возможно рассматривать ладанный дым как отраженную в стихах биографическую деталь, скорее наоборот – жизнь выстраивается поэтом по законам его лирического творчества. Дом, наполненный собственным дыханием, материальный двойник души лирического героя, является постоянным образом не только лирики, но и прозы Сологуба. Двойственность души находит отражение в двойственной природе запаха: в божественном ладане мерцает иной, демонический аромат, да и само присутствие запаха в качестве основного признака реальности делает эту реальность мерцающей, размытой как со стороны формы, так и со стороны смысла:

Там дыхание ладана

[1] См., например, в воспоминаниях З.Н. Гиппиус: «Точно и везде все было белое: стены, тюль на окнах… Но разноцветные теплились перед образами, в каждой комнате, лампадки: в одной розовая, в другой изумрудная, в третьей, в углу, темно пурпуровый дышал огонек» (Гиппиус З.Н. Стихотворения. Живые лица. С. 364).

Все мерещится мне,

Там святыня угадана

В неземной тишине (148).

Затхлый запах старых книг

Оживил в душе былое,

В злой тоске пережитое,

В тихом звяканье вериг…(226).

Мир мечты, имеющий обобщенное определение как мир «благоуханный», подвергается ироническому переосмыслению, и ключевые определения этого мира остраняются, приобретают размытое, амбивалентное значение. Ценностная определенность запаха в поэзии Сологуба поколеблена неясностью инобытия, его этической двойственностью: запах инициирует вхождение в мир божественный и демонический одновременно, причем один и тот же запах – в один и тот же мир, основанный на неразличении добра и зла, где находятся его «святыни».

Кроме очевидного «двоемирия» и амбивалентности, запахи отмечают иные области мироощущения Сологуба, открытые в проблематику новой поэзии и актуальные не только для «родственных» ему поэтов и философов, но и для его оппонентов. «Принюхивание» свидетельствует о любви ко «всякой свободе», в том числе и о «свободе восприятий» (А. Блок). Не вступая прямо в полемику с классической эстетикой, Сологуб поставил в центр лирического мира переживание, основанное на «низких», «животных» ощущениях, исключавшихся из области прекрасного в силу их «неразумности». Критика неоднократно называла лирического героя Сологуба «собакой, потерявшей чутье», считая этот образ одним из наиболее точных определений души современного человека, утратившего непосредственную связь с жизнью. Сологуб апофатически определяет «человеческое» не как приобретение – высшую ступень развития, а как последовательное нисхождение – удаление от жизни, разрыв с ней.

Предваряя пожелания Маринетти, Сологуб нарисовал «ландшафт запахов с точки зрения собаки»:

Но важные вельможи
Противно пахли так,
Как будто клочья кожи,
Негодной для собак.
И дамы пахли кисло,
Терзая чуткий нос,
Как будто бы повисла
С их плеч гирлянда роз.
Я часто скалил зубы,
Ворча на этих шлюх:
И мы, собаки, грубы,
Когда страдает нюх.
Кому служил я верно,
То был король один.
Он пахнул так же скверно,
Но он был властелин. <…>
На всех рыча мятежно,
Пред ним смирял я злость:
Он пахнул очень нежно,
Как с мозгом жирным кость. <…>
Давно все это было,
И минуло давно.
Что пахло, что дразнило,
Давно погребено. (311–313)

Всего лишь замена зрительного восприятия на обоняние изменяет всю ценностную картину мира, смещает устойчивые культурные ассоциации, разрушает веру в непогрешимость мироустройства. Прежде всего обратим внимание, что мерой ценности для героя-собаки становится не социальная

или культурная иерархия, а пригодность для жизни – пищи: дурно пахнут несъедобные «клочья кожи», «гирлянды роз», просто «скверно» пахнет «властелин», зато «нежный» запах юного тела напоминает «с мозгом жирным кость». «Кислый» запах роз резко контрастирует с общечеловеческим и поэтическим представлением о «деве-розе», о «благовонных розах» любовной лирики, о розе как атрибуте Вечной Женственности и Невинности, а запах мальчика – с этическими нормами.

Существенен здесь не только «антиэстетизм» запахов, не новый для поэзии со времен романтизма, или явная абсурдность определений запаха и ассоциаций, которые он вызывает, но и конфликт «свободы восприятий» с ограниченностью языка, предназначенного для называния этих «восприятий». Данный конфликт был оценен А. Блоком: «Для Сологуба существует весь мир, вся нелепость скомканных плоскостей и сломанных линий, потому что среди них ему является преображенное лицо. Он оставляет себе полную радость встречи с этим лицом и, насладившись им, отпускает его обратно – в хаос. Мы же, его читатели, видим это всерадостное лицо только с одной стороны, откуда оно вселяет чувства сострадания, ужаса, уныния, сладострастия. Отсюда – магическое в творчестве Сологуба: он властен показать нам только часть того, что сам видит вполне. Это возможно потому, что полнота его видений всегда лежит далее того, что может быть воплощено в слове»[1]. Собака Сологуба адресует монолог человеку, но при этом дразнит его «нечеловечностью» мира, из которого исходит ее голос. Разумное слово, должное свидетельствовать о непреложности истины и закона, бессильно в области непосредственного ощущения жизни.

Если судить по литературной критике начала века, то поэтическое слово Федора Сологуба более всех заслуживает определения «благоуханное». Но не это общее место литературно-критических работ

[1] Блок А.А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. С. 35.

выдвигает Сологуба в центр ольфакторного пространства русской литературы начала века. Он выступил как исследователь границ восприятия и как ироничный интерпретатор содержания обонятельных восприятий. Поэзия Сологуба – это поэзия непосредственного касания с реальностью. «Предметы предметного мира» подступили слишком близко, так что любое движение тела или души доставляет муку. Обоняние, буквально собачий нюх – метафора лирического субъекта, преддверие экзистенциальной тошноты как реакции на мир. В нем нет приятных и неприятных запахов – все они в разной мере и в разное время могут вызывать отвращение. Бессмысленность запахов, «немота» обоняния – яркая форма солипсизма. Тождество номинации запаха с его предметом лишает обоняние всякой объясняющей способности, а все попытки разрушить это тождество приводят к торжеству условности. Нет общего знаменателя даже для таких сопоставлений, как приятное – неприятное, божественное – диаволическое, свое – чужое.

2.3.3 Иннокентий Анненский: пластика запаха в стихотворении «Там»

Противопоставление слова и образа в лирике Анненского является одним из самых выразительных законов, определяющих новизну его поэтики. Если образ – вещь, тип, ограниченное в пространстве и времени образование (явление), путь оформления состояния, ассоциативно закрепленного за впечатлением внешнего порядка, то слово непосредственно проявляет сам музыкальный ритм впечатлений, ту физиологическую, неопосредованную зависимость художественного творения и художника. В этом смысле слово подобно платоновскому аромату, который занимает промежуточное положение между стихиями, между вещами и идеями, растворяя стихии и смешивая их. Слово ценно не только своей способностью называть образ, но и способностью сплавлять вещи в ритмический музыкальный поток. Он и служит символом той глубины «я», для которой нет аналогов в мире «типического».

Перед поэтом стоит новая задача – найти язык, адекватный действительности, где сплавлены предметы и впечатления, где ощущения перетекают в чувство и мысль. Поэтому образ и не годится для ознаменования объектов такого типа, ибо образ всегда противопоставлен субъекту, отделен от него, образ – это «вещь в себе», в то время как мир Анненского целиком располагается на границах образа, в тех его моментах, где объект и субъект не разделены, где отсутствует среда, лежащая между ощущением и чувством. Его лирический мир принципиально монистичен, он весь расположен по сию сторону реальности, в сфере физического, психофизиологического, а не метафизического бытия. И одновременно этот мир представляет собой тот уровень сложности, который достижим только в сфере фантастического, поэтического вымысла, а не здравого смысла, рассудка. То, что исследователям представляется у Анненского данью риторике (прямое называние мысли-чувства, например, тоска, страх), возникает как естественный элемент в ощутимой реальности, предмет среди предметов или – что то же самое – ощущение среди ощущений, чувство среди чувств. Предметные образы в лирике Анненского несут в себе память о чувстве, а чувство, в свою очередь, предметно. Поэтому лирика Анненского не метафорична: в ней доминирует принцип метонимии.

Рассмотрим данную особенность поэтики Анненского, основываясь на одном из его ранних текстов. Стихотворение «Там», подобно многим другим лирическим произведениям Анненского, не имеет точной датировки, оно вошло в сборник «Тихие песни». Перед нами одно из стихотворений-ребусов, которые привлекли внимание современников Анненского как характерный образец его поэтической манеры: «Трагизм <…> “бескрылого духа” <…> переживается здесь путем последовательного восприятия ряда чувственных раздражений и связанных с ними побочных представлений, которые, будучи с достаточной живостью воспроизведены воображением читателя, дают ему одновременно простое, слишком – до иронии – простое постижение, что речь идет об обоях <…>, и далекое, до мистики далекое представление, что эти

обои – один из потрясающих гиероглифов мировой тайны о индивидуальном бытии…»[1]. Интерпретация таких текстов послужила поводом для упреков автора в подражательности французским образцам (в частности поэзии Маллармэ) и в игре, не всегда оправданной «высшим замыслом»: «…старый метод – метод Маллармэ и Анненского – возвращает нас, по совершении экскурсии в область “соответствий”, к герметически замкнутой загадке того же явления»[2]. Более того, это стихотворение выглядит как запоздалый отклик на известные пародии Владимира Соловьева и им же данные пародийные интерпретации поэзии раннего символизма, в первую очередь Валерия Брюсова: «Несмотря на “ледяные аллеи в атласном саду”, сюжет этих стихов столько же ясен, сколько и предосудителен»[3].

Современные исследователи Анненского также находят в стихотворении поэтику загадки, но она, как видно, не объясняет ни цели данного произведения, ни его отношения к пародийному контексту. Стихотворение демонстрирует метод «психологического символизма», то есть представляет собой импрессионистическую зарисовку мгновенного впечатления. Однако, учитывая, что сборник «Тихих песен» вышел в свет в 1904 году, можно предположить, что Анненский сознательно ориентировал свой текст на конфликт модальностей – пародийно-смеховой и серьезно-трагической.

«Там» представляет собой стихотворение-двойчатку вместе со стихотворением «Трактир жизни»[4]. Их связывают парные образы Психеи и Эрота. Причем в ранней редакции первого из стихотворений фигурировала Парка, а ранняя редакция стихотворения «Там» имела другое заглавие – «Ужин». Лишь внесенные Анненским изменения объединили два текста на смысловом и композиционном уровне. Оба они отсылают к античной мифологеме, представляя архетипический сюжет в его пародийном

[1] Иванов В. И. О поэзии Иннокентия Анненского // По звездам. Борозды и межи. М. : Астрель, 2006. С. 462.
[2] Там же. С. 463.
[3] Соловьев В.С. Русские символисты // В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. С. 508.
[4] Отмечено М. Рубинс (Пластическая радость красоты. С. 184).

отражении: «бескрылый Эрот» служит сниженным двойником платоновского Эроса с его мотивом окрыленной любви. Второй пласт цитирования относится к поэзии пушкинской эпохи – в первую очередь к поэзии М. Ю. Лермонтова. Известно, что мотив тихих песен и заглавие книги восходят к лермонтовскому «Ангелу». Но только вместо ангелического образа источником для стихотворения «Там» послужил демонический «Пир Асмодея». Третий смысловой план стихотворения отчетливо связан со смеховой поэтической традицией: его образуют реминисценции уже названных пародий Владимира Соловьева. Таким образом, за счет претекстов с разной художественной модальностью создается по меньшей мере двойственная (смеховая и трагическая) интонация стихотворения Анненского. Принцип совмещения разнородных и контрастных по тональности текстов нашел точное соответствие в поэтике стихотворения, в центре художественного мира которого оказывается запах. Запах – не предмет, а тень предмета, его феноменальная форма, символ слитности бытия, которому подчинена вся поэтика стихотворения.

В его поэтическом строе «раздельность» образа и живописность как таковая преодолевается энергией слова, действующего всеми аспектами своей плоти: звуком, морфологическим составом, лексическим значением, синтаксическими связями.

1. Ро***вн***о в по***лн***очь го***нг*** у***н***ы***л***ый
2. С***в******ел*** их тени в че***рн***ой за***л***е,
3. Г***де бе***лел Эрот бе***ск***рылый
4. Меж и***ск***усст***ве******н***ных азалий.

5. Там, к*ачаяся*, л*ампа*ды
6. Пл*амя* тр*епе*тное л*или*,
7. Душным л*ада*ном услады
8. Т*ам кад**или*** чаш**и** ***ли****лий*.

9. Тварь единая живая
10. Там тянула к брашну жало,
11. Там отрава огневая
12. В клубки медные бежала.

13. Н*а оска*ла смех застылый
14. Тени ночи нап*олза*ли,
15. Бесконечный и унылый
16. Длился ужин в черной зале.

Ритмическая композиция стихотворения очевидно проста и симметрична: это четыре катрена Х4 с перекрестной рифмовкой АБАБ. Кроме двух усеченных рифм (зале – азалий, лили – лилий), все рифмы акустически (но не графически) точные. Но именно неточные рифмы указывают на принцип рифмовки всех четных стихов текста, где одно из слов фонетически полностью включено в другое: жало – бежала, наползали – в зале. Повтор рифм (и слов) в 1–15, 2–16 стихах (унылый, зале) связывает 1 и 4 строфы, образуя кольцо: начало и конец стихотворения позволяют дать реальную трактовку картине фантастического ужина (стихи 3–14). Все происходящее, как не раз отмечали исследователи этого текста, разворачивается в двух проекциях: теневой и прямой – показаны не люди и вещи, а их тени и в то же время – реальные (не теневые) блики света и впечатления от реальной ситуации.

Та же видимость симметрии соблюдена и в синтаксической организации текста. Границы предложений совпадают с границами строф. Каждое предложение сложное: сложноподчиненное в первой строфе, 3 бессоюзных предложения во 2–4 строфах. Одна из основных композиционных фигур текста – хиазм: во 2 строфе зеркально повторено расположение главных членов предложений в составе бессоюзного; анафоры «там» во 2 и 3 строфе повторяются в наружных (2 строфа) и внутренних (3 строфа) стихах кольца. Таким образом, вторая и третья строфы

противопоставлены первой и четвертой композиционно и тематически: статика обрамления контрастна динамической картине мира. В свою очередь 1 и 2 строфы противопоставлены 3 и 4 как описание обстановки ужина (1–8 стихи) и его участников (9–16 стихи).

Звуковой строй стихотворения представляет собой картину, полярную гармонической точности образно-ритмической композиции. Поверх изображения и монотонности ритма он создает иную, музыкальную композицию. Высокая степень повторяемости гласных и согласных звуков размывает границы между словами, чем достигается музыкальность стиха, стирается четкая граница лексических значений отдельных слов – «слова сливаются» в музыкальную фразу (см. выделенные в тексте согласные в окружении гласных внутри слова и между словами).

Звуковые соответствия внутри строф: лампады – пламя – ладаном – услады (2 строфа) и звуковые контрасты между строфами: тварь – брашну – отрава; тварь – живая – огневая (3 строфа) служат опорой для контекстуальной синонимии и стилистически окрашенной омонимии. Так, «тварь» вписывается в два ряда ценностных соответствий: 1) бытовой, низкий (пьянство, отрава, смерть) и 2) философский, высокий (творчество, жизнь, опьянение огнем). Тем самым размываются не только физические, но и ценностные параметры мира, слитого в единый телесный образ.

Максимальное количество повторов приходится на вторую строфу, где звуковые подобия связывают существительные и глаголы (явления и состояния, действия): *ка*чаяся – *ка*дили ч*аши* (ка – ка, ача – ака, ади – ича – аши), лили – лилий – кадили; кадили – качаяся. Предметные образы стихотворения приобретают текучие формы, динамизируются.

Подобный процесс преодоления семантической раздельности слов слиянием и перекличкой составляющих их частей прослеживается и на морфологическом уровне текста. Наложение (повтор) приставки и корневой морфемы (квазиприставки), предлога и приставки создает эффект

относительности морфологического членения слова: на оскала – наползали; унылый – услады – унылый – ужин; застылый – зале; ровно – отрава.

Текучесть, нестабильность картины мира при видимой его ограниченности (замкнутости) в пространстве и времени создается не столько предметными образами, которыми насыщен текст (гонг, зала, азалии, лилии, но и брашна, чаши, Эрот как статуя в зале, клубки), сколько связями между словами и актуализацией словообразовательных структур. Преобладает образность с отмеченным признаком (эпитет), повторы эпитетов: в черной зале; унылый гонг – унылый ужин – мотивируют расширение лексического значения слова и актуализируют его этимологическое значение. Черный – и темный, и тоскливый, и демонический. В слове «унылый» актуализировано значение корневой морфемы (от ныть), т.е. звуковое качество, но сохранена и современная семантика состояния (скучный).

Неопределенная длительность и неограниченность действия во времени подчеркнута грамматическими формами глаголов текста: глаголы в форме прошедшего времени, кроме «свел» и отглагольного прилагательного «застылый» (от «застыть»), несовершенного вида. Но длительность действия сочетается с его внутренней статичностью.

Название стихотворения «Там» подчеркивает особую роль дейксиса: указательное наречие, повторенное в тексте («где .. там, там…»), коррелирует с образом реальной «залы» и в то же время отсылает к затекстовой и неопределенной реальности (указательное местоимение без текстового референта), поскольку картина, которая разворачивается в третьей строфе (где дважды повторено «так»), уже не сводится к описанию реальных впечатлений субъекта.

В центре образного строя стихотворения находятся символы текучего состояния мира: звук, свет, запах. Звук эксплицирован в образе гонга и затем воспроизводится на фонетическом уровне текста ассонансом у – ы – и. Метонимия «гонг свел» преобразуется в метафору, поскольку глагол

указывает на принуждение к действию: соединил («низкая» семантическая окраска в контексте эротической темы); слил тени с чернотой комнаты; низвел. Подобная семантическая неопределенность свойственна поэзии раннего символизма, но в стихотворении Анненского она служит одним из компонентов поэтики слияния. Тематический комплекс света реализуется в трех образах: белый Эрот («белел»), лампады («пламя»), напитка («отрава огневая») и имплицитно присутствует в образе лилий. Однако колористический контраст (белый, красный, черный) выступает как единая метафора зыбкого света. Мотив запаха («ладаном кадили») целиком подчинен принципу неопределенности: запах лилий зрим – он основа напитка (огневой отравы), метафоричен (напоминает запах ладана, применяемого ранними христианами для похоронного обряда и язычниками – для жертвоприношения: «По свидетельству Тертуллиана, ладан употреблялся язычниками для воскурения пред лжебогами, продавался за дорогую цену и покупался христианами особенно для употребления при обряде погребения мертвых»[1].

Принципу раздельности и контраста, о которых Анненский говорил в связи с классическими текстами (Ф. М. Достоевского и М. Ю. Лермонтова), в стихотворении противопоставлен принцип параллелизма – сопоставления явлений по характеру действия – и принцип метаморфозы. Соответствие света и запаха передано через мотив каждения (лампады, ладаном). Причем ценностно он является антитезой религиозного воскурения, хотя по функции совпадает с ним – то и другое действие направлено на соединение, восстановление единства. Но дым ладана и свет лампады открывают путь в мир теней, демонов. Обманчивость и текучесть не только форм, явлений, но и смыслов мотивируют употребление эпитета «душный» по отношению к ладану. Как видно, в образе ладана актуализированы темы эроса и танатоса,

[1] Библейская энциклопедия. М. : Терра, 1990. С. 420.

исторически объективные (общекультурные) и субъективные ощущения и смыслы.

Устойчивые поэтические сочетания (риторические формулы) в рамках поэтики слияния сохраняют демонстративную традиционность и одновременно выступают как знаки для индивидуальных метафорических образов. Таков образ «чаши лилий» – не просто устойчивая, но и банальная метафора, в тексте выступающая как вторичная метафора лампады и кубка (брашно). В свою очередь происходит и метаморфоза напитка: пламя (свет) – ладан услады (запах лилий) – отрава огневая. Нерасчлененность субъективных ощущений (зрительных, обонятельных, вкусовых) символизирует и хаотическую основу мироустройства (реального и ценностного). Зрительная образность направлена на преодоление световой раздельности изображения слитностью его теневой проекции: множество теней сливается в единый образ огненного (медного) змея, хорошо узнаваемого библейского символа, но в то же время и символа исторически конкретного[1]. Зрительный ряд подчиняет себе все другие типы сенсорной образности, принцип статики нейтрализует динамическое начало стихотворения, но не устраняет изначальной амбивалентности, что проявляется в оксюморонности стиля: «оскала смех застылый» – это перифраза «медных клубков», то есть и чаши, и раскрытой пасти. В 3–4 строфах, где описывается образ теней, пространство может быть также интерпретировано как условно-реальное. Фантастические образы воспринимаются как фиксация эмпирических зрительных впечатлений. Единая тварь – слитые тени, тянула к брашну жало – губы, которые касаются бокалов, клубки медные – отсветы на полу (стене), оскала смех застылый – теневая проекция улыбающихся губ или просветов между тенями. По форме метафорический, этот образ не служит метафорой чего-либо, ничего не означает, кроме себя самого.

[1] См. размышления Анненского о стихотворении Александра Блока (Книги отражений. С. 340).

Очевидная экспрессивность лексики, архаичность (брашно), мифологические аллюзии (медный огненный змей) характеризуют пространство как субъективно-психологическое и мифологическое одновременно. Основной принцип построения пространственного образа – текучесть, взаимопроницаемость эмпирического и мифологического миров.

Один из парадоксальных композиционных ходов стихотворения – помещение в центр демонического мира лилий, в истории культуры связанных с Богородицей, символа невинности и девства. Запах лилии символически знаменует нетленность и чистоту дыхания, действие Святого Духа, его благовещение. В стихотворении Анненского лилии – образ эротический и демонический: в их струящемся аромате исчезают не только границы вещей, но и вообще всякие границы: реальности и ирреальности, красоты и безобразия, похоти и эроса. У Анненского аромат лилий «тяжел», связан с представлением о конечности бытия. Следовательно, в эротическом запахе узнается запах смерти, тлена. Лилия (ее запах) служит мотивировкой для перехода из условно реального мира в демонический. Тем самым пространство вещей трансформируется в пространство – метафору состояния лирического субъекта, что подчеркнуто и эпитетом «душный». Для запаха нет отражающей поверхности в сфере восприятия, среди органов ощущения. Поэтому запах относится к объектной и субъектной сфере одновременно.

Проекция стихотворения на разнородные тексты, связанные общим образом пира, вносит в смысловую структуру текста принципиальную неопределенность тона. Образ реального пространства (зала) разворачивается от описания вещей, которые его заполняют, к характеристике атмосферы и описанию теней, завершаясь «разгадкой», то есть возвращением к реальному пространству. Мир вещей подчинен принципу антитезы: черные тени противопоставлены белому Эроту; искусственные азалии противопоставлены живым лилиям. Но характер отмеченных в тексте признаков направлен на размывание контрастов. Таковы эпитеты бескрылый – бесконечный, включающие в себя приставки со

значением лишения обязательного (привычного) качества. Бесконечный ужин означает «длинный», «скучный» и «бесформенный» – теневой.

Крылья – неизменный атрибут Эрота: их отсутствие – признак приземленности, плотской любви. Это образ, противоположный платоновскому мотиву окрыленности любовного чувства: «Когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную, он окрыляется, а окрылившись, стремится взлететь…» (Федр, 249d). В мире Платона любовь – путь возвращения когда-то утраченной цельности человека. Но, видимо, Анненский проецирует стихотворение на тот фрагмент «Пира», который разворачивается в речи Аристофана. Придуманный сатириком сюжет об андрогине включает комическую ошибку богов, первоначально развернувших «срамные места» человека наружу, так что «слияние» оказывалось «бесплодным», и лишь позднее «исправившим» эту ошибку с тем, чтобы род человеческий не прекратил своего существования. Но комизм ситуации так и остается непреодоленным: всякое стремление к цельности сохраняет память о первоначальной ошибке и привлекает внимание к «низким», «площадным» формам бытия человека[1]. По существу, сюжет этого стихотворения Анненского представляет собой негативную проекцию платонизма: цельность (слияние двоих в единый образ) достигнута в посюстороннем мире – в слитности теней и слитности реальности с ее ощущением. Красота «сведена» с небес в темную залу и ее символом служит лишь дефектная статуя[2]. Отсылка к античности, усиленная демонстративной пропорциональностью текста, позволяет, однако, дать новую качественную характеристику комизму исходной ситуации – представить ее в модусе страшного, а не смешного. Образ, сотворенный из эротического влечения, гротескно совмещает плоскость и стереометрию, мертвое и живое, отражение и тело. И именно образ запаха лилий, соприкасающийся одной из своих

[1] Платон. Пир // Собр. соч.: в 4 т. М. : Мысль, 1993. Т. 2. С. 98–102.
[2] Ср.: «В платоновском эротическом мифе душа влюбленного *окрыляется*…» (Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М. : Языки славянских культур, 2007. С. 158).

граней с миром зрительных впечатлений, дает иную качественную характеристику всей ситуации: он вносит в нее ценностное содержание как точку отчета для установления отношения лирического субъекта к ощущаемому им миру.

Возможно, одним из источников текста является стихотворение М. Ю. Лермонтова «Пир Асмодея», носящее подзаголовок «сатира» и направленное на современную медицину («И он кого-то хлору пить заставил / И к прадедам здорового отправил»[1]). Тогда неясный образ «клубка» проецируется на известную эмблему врачебного искусства, внося тему болезни и смерти. Это тем более вероятно, что финал стихотворения Анненского содержит несколько реминисценций финала лермонтовского текста: «Так молвил Асмодей и все смеялся, / Покуда пир вечерний продолжался»[2]. «Там» Анненского воссоздает цветочную стилистику модерна, и этим объясняется перекличка с образами Артюра Рембо («Что говорят поэту о цветах»):

Подай нам, о веселый Сноб,
В великолепной красной чаше
Из лилий приторных сироп,
Вгрызающийся в ложки наши.

Пусть кто-то скажет, что Амур -
Всех индульгенций похититель:
Но ни Ренан, ни сам кот Мурр
Не видели его обитель.

Оцепенели мы - а ты
Дай аромат нам истерии;
Нас вознеси до чистоты,

[1] Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Л. : Сов. писатель, 1989. Т. 1. С. 159.
[2] Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений. Т. 1. С. 160.

Превыше чистоты Марии.

Колдун! Торговец! Колонист!
Твой стих - что розовый, что алый -
Каучуком льется пусть! И чист
Пусть будет, как лучи металла!

О Фокусник! Из темноты
Твоих поэм вдруг ввысь взлетая,
Пусть кружат странные цветы
И электрические стаи!

Тем самым в текст вносится литературный полемический смысл, и «Там» выглядит уже не как дань запоздалому декадентству, а как осознанная полемика с пародиями Владимира Соловьева и его философскими размышлениями о сущности любви. Стихотворение не только раскрывает интерсубъективные основы субъективных впечатлений, но и создает язык для них, отстаивает право на поэтику слияния в противоположность иным поэтическим системам. Лирический субъект относится к типу автора-повествователя (С. Н. Бройтман), состояние и лирическое переживание выражены опосредованно – через картину мира. Поэтому ключевую роль в тексте играет точка зрения лирического «я». Ее специфика – демонстративное неразличение воображаемого и реального мира, практически полное уничтожение границы сознания субъекта и воспринимаемой им реальности и ощущение демонической силы, которая управляем миром, распыление всех ценностей и переживание текучести явлений как источника страдания, опасности. Но именно в такой траги-комической модальности и осуществляется поэтика обоняния, обнаруживает себя экзистенциальная зависимость лирического «я» от «среды» – воздуха и от физиологии – дыхания.

Глава III. Художественное пространство запаха в «софийном тексте» русской лирики Серебряного века

3.1 Символизм ощущений в теории мистического эмпиризма

Не в меньшей степени вопрос о возможностях и границах чувственного восприятия занимал и следующее поколение символистов. Бесспорно, что символизм (особенно в произведениях «декларативно-программного стиля»[1]) характеризуется отрицанием ценности чувственного опыта во имя непосредственного приобщения к сверхреальности[2]. И так же очевидно, что «истинный символизм» предполагает «напряженность существования явлений сразу в двух планах, с одинаковой реальностью в обоих», «гармоническую связь неба и земли»[3], недостижимую вне чувственной сферы. Рассматривая искусство как высшую форму познания мира и настаивая на приоритете интуиции перед разумом, теоретики русского символизма основывались не только на отрицании данных «опыта чувственно-ощущаемого», но и на новом его оправдании, поскольку способность к мистико-художественной интуиции зависит от радикального преобразования психофизиологической природы художника: «Условие последнего – изменение самого субъекта, ибо углубление созерцания и углубление объекта требуют прежде всего очищения и напряжения субъекта, работы над собой духа, то есть усовершенствования»[4]. Причем «очищение и метаморфоза субъекта немыслимы без материала, без объекта, без того, на созерцании чего эта связь осуществилась бы»[5]. Эти мысли, высказанные самым «метафизическим», по общему признанию, из символистов, получают

[1] Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма. С. 295.
[2] «…В поэзии символизма эмпирическая среда могла противополагаться области чистых сущностей, оформленной как мир личной мечты, который был наделен положительным знаком» (Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб. : Академический проект, 2001. С. 30).
[3] Ермилова Е.В. Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам» // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. М. : Наука, 1975. С. 206.
[4] Эллис. Русские символисты. Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск : Водолей, 1996. С. 17.
[5] Там же. С. 18.

развитие в теории «мистического эмпиризма», которую Эллис связывает с идеями русского философа Н. О. Лосского: «Понимание интуитивного познания, как дальнейшего продолжения непосредственного и первично-достоверного опыта за пределы чувственного мира, то есть как мистического эмпиризма, снова возвращает нас к живому, активному, непосредственному обладанию миром, безгранично раздвигая при этом как пределы последнего, так и познавательные способности, самые органы субъекта»[1].

С помощью «мистического эмпиризма» устраняется ключевое качество «декадентского ощущения» – его разрозненность. В границы опыта, по мнению Н. О. Лосского, входят не только чувственные восприятия предметов, но и сверхчувственные восприятия связей между предметами, восприятия причин и следствий, ассоциаций, отношений[2]. Поэзия дает множественные доказательства для такой трактовки «адогматического эмпиризма», поскольку именно художественная интуиция делает связи между явлениями реально ощутимыми. Характеризуя творчество Андрея Белого, Эллис вновь отмечает, что «отличие символизма от досимволических форм искусства <…> в том, <…> что он особенно подчеркнул и выдвинул вопрос о связи художественных методов с метаморфозой самого субъекта»[3]. Субъект в символической поэзии наделен способностью сверхчеловеческого видения[4]. Причем задача превращения поэта в визионера решается Эллисом со ссылками на труды современных ему психологов и биологов, на исследования достоверных доказательств реальности ясновидения и духовидения[5]. В этом аспекте эстетической программы символизм либо выходит за границу художественности, ставя в центр эстетической системы личность художника,

[1] Там же. С. 31.
[2] Лосский Н. О. Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избранное. М. : Правда, 1991. С. 32-33.
[3] Эллис. Русские символисты. С. 257.
[4] О значении визионерского видения в мифопоэтическом символизме см.: Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. С. 413–424.
[5] Андрей Белый в воспоминаниях подчеркивает, что он формировался под воздействием идей естественной науки (Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М. : Республика, 1994. С. 424, 431, 432 и др.).

принципиально незавершимую и невыразимую во всей полноте в рамках художественного стиля, подчеркивая значение «мистического опыта», лишь частично претворенного в литературные тексты, либо приобретает качества панэстетизма, сплавляя в единый эстетический феномен все стороны жизни творца, сплошь символизируя и преобразуя в текст любые формы проявления индивидуальности художника. Для символизма, как подчеркивает А. В. Лавров, свойственно «восприятие мира как “искусствоподобного” феномена, приписывание реальности свойств художественного текста»[1], в результате чего тема изменения природы человеческих чувств проницает собой и жизненные, и теоретические, и собственно художественные тексты символизма.

Размышляя о задачах будущей философской антропологии, П. А. Флоренский приходит к выводу о прилаженности структуры Вселенной к органам восприятия человека, чем, по его мнению, уже предопределен символизм ощущений: «Метафизическое выражается в психологическом, психологическое выражает метафизику. Вот почему не усумнимся признать, что пять, или шесть, или семь чувств – семь врат знания, по В. Томсону, – семь способов чувственного отношения к миру суть семь метафизических осей самого мира. И если в чувствах находим глубокое различие, то это, конечно, потому, что в самой действительности мира уже содержатся эти семь параметров. Антропология не есть самодовлеемость уединенного сознания, но есть сгущенное, представительное бытие, отражающее собою бытие расширенно-целокупное: микрокосм есть малый образ макрокосма, а не просто что-то само в себе»[2]. Следовательно, возрастают требования к субъекту творчества: перед ним ставится задача выработки «новых форм субъективности и письма»[3], адекватного этим формам. Человек модернизма не просто созерцает жизнь, но, участвуя в ней, впитывает мир «всеми пятью»

[1] Лавров А.В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – фольклор – литература. Л. : Наука, 1978. С. 140.
[2] Флоренский П.А. Пути и средоточия. <Приложение 1.> Философская антропология // Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. У водоразделов мысли. М. : Правда, 1990. С. 34.
[3] Грякалова Н.Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. С. 3.

чувствами. Многомерность как сущностный признак личности становится одним из топосов лирического переживания. Так, в Дневнике 1911 г. А. Блок пишет: «…мы ругали “психологию” оттого, что переживали “бесхарактерную” эпоху, как сказал вчера в Академии Вяч. Иванов. Эпоха прошла, и, следовательно, нам опять нужна вся душа, все житейское, весь человек». «Назад к душе, не только к “человеку”, но ко “всему человеку” – с духом, душой и телом, с житейским – трижды так»[1]. Но какой должна быть поэтика, адекватная стереоскопическому восприятию реальности? Как совместить «житейское» и «мистическое» в условном поэтическом образе и – главное – как совместить усложнившееся мировосприятие с секуляризованным литературным словом?

3.1.1 Метафизические основания ольфакторных восприятий в поэзии Ивана Коневского

В поэзии рубежа XIX–XX вв. сложился корпус текстов, которые представляют собой описание процесса самонаблюдения – метода, широко применявшегося в опытной психологии второй половины XIX века. Художников привлекают прежде всего «пограничные ситуации», позволяющие выйти за пределы обыденных восприятий, и опыты «расширения сознания»[2] в совокупности со стремлением к «“беспощадно-правдивому” самораскрытию»[3]. Когда ощущение как таковое становится предметом поэтической рефлексии, лирический сюжет неизбежно приобретает риторический характер. В нем довлеет логически развернутая мысль, часто та или иная философская идея, претворенная в ключевой образ стихотворения[4]. Критика начала XX в. писала о тенденции символизма

[1] Блок А.А. Дневник. М. : Сов. Россия, 1989. С. 72.
[2] Грякалова Н.Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. С. 21.
[3] Там же. С. 21.
[4] По словам Р.С. Спивак, «**предметом художественного изображения** в философской лирике выступают **родовые, сущностные особенности сознания и поведения человека** как социального существа». Исследователь связывает актуализацию метажанра философской поэзии в литературе начала XX века с заострением вопросов о человеке: «Научное и мифологическое сознание в России начала века активно формировали общеисторическую концепцию человека, для функционирования которой в искусстве

превращать живые ощущения в «аллегории»: «Иванов переложил бы всю библейскую и античную мифологию в аллегории. Притча о пяти девах вдохновляет его на аллегорию пяти чувств. “Пять нерадивых дев – пять чувств – темницы не озарив елеем брачным, дремлют…”»[1]. Действительно, есть основания считать, что в творчестве Константина Бальмонта, Александра Добролюбова, Ивана Коневского, Вячеслава Иванова возрождается классицистическая традиция поэтических антропологий – текстов-рассуждений о составе человека. Но, в отличие от риторической поэзии, новая антропологическая лирика имеет метапоэтическую направленность, на что обращают внимание исследователи творчества И. И. Коневского: «…поэт создал новый тип поэтического творчества, своеобразную “метапоэзию” – поэтическое философствование, в качестве главнейшего компонента включающее в себя “поэтическую рефлексию” о самой природе творчества на примере раскрывающего диалога с предшествующими поэтическими системами и образами»[2]. Приводя это суждение, А. В. Лавров особенно подчеркивает, что «поэтическое слово значимо для Коневского прежде всего в силу своей способности быть вместилищем мысли и формой ее развития и углубления»[3]. Слово, несущее «метафизическое» содержание и вместе с тем вещественность, предметность, является и темой многих высказываний Ивана Коневского, и признаком его лирического стиля: «Вся полнота и широта мыслей, стремлений, побуждений, расположений, образов, звуков, вкусов, запахов, прикосновений, ощущений напряжения мышц, тепла и холода – сосредоточена, сжата в этих крупицах, условных звуковых значках. Волшебная власть их в том именно, что у каждого из них есть значение

структура философского метажанра предоставляла большие возможности» (Спивак Р.С. Русская философская лирика. М. : Флинта : Наука, 2003. С. 7, 69).

[1] Измайлов А.А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья: Мережковский. – Бальмонт. – Блок. – Арцыбашев. – Вячеслав Иванов. – Гиппиус. – Чириков. – Ремизов. – Вересаев. М. : Изд. т-ва И .Д. Сытина, 1913. С. 49.

[2] Грякалов А. А., Дорохов Ю. Ю. От структурализма к деконструкции // Русская литература. 1990. № 1. С. 244.

[3] Лавров А.В. «Чаю и чую». Личность и поэзия Ивана Коневского // Коневской И. Стихотворения и поэмы. СПб. : , М. : ДНК : Прогресс-Плеяда, 2008. С. 41.

вещественное, вполне твердое и устойчивое…»[1]. Тем самым именно ощущение, будучи претворенным в поэтическое слово, позволяет художнику диалогически совместить полноту непосредственного восприятия с жизнью слова-символа.

Лирика Ивана Коневского раскрывает суть и форму новых ощущений – постоянного предмета размышлений художника. Мыслящий субъект выступает в ней как орган природы – «око прозрачное всего бытия». Этот образ стихотворения французского философа жизни и социолога Жана Мари Гюйо, переведенного Иваном Коневским, определяет структуру многих его оригинальных стихотворений. Он сказывается в обширности «кругозора» лирических текстов, вмещающего и близкое, и дальнее. Причем можно отметить, что и то и другое предельно конкретны, рассуждение сливается с телесным, физическим переживанием жизни природы и организма. Именно так происходит в начальных строфах стихотворения, написанного поверх труда Владимира Соловьева «Оправдание добра», где философ противопоставляет половое влечение, направленное на продолжение рода, и гениальность, продолжающую себя в истории всего человечества[2]:

В крови моей – великое боренье.
О, кто мне скажет, что в моей крови?
Там собрались былые поколенья
И хором ропщут на меня: живи!

Богатые и вековые ткани
Моей груди, предсердия и жил,
Осаждены толпою их алканий,
Попреков их за то, что я не жил[3].

[1] Цитирую по: Лавров А.В. «Чаю и чую». Личность и поэзия Ивана Коневского. С. 41.
[2] Лавров А.В. Примечания // Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 256.
[3] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 130.

Здесь именно слово: омонимия «жил» – «жил», противопоставление родственных слов «предсердие» – «сердце» («Покуда огнь мой в сердце не потух») – вносит драматизм лирического переживания в рассуждение философа, построенное на словесной игре: Genus-genius. Отсюда парадоксальная «география» «дальней страны», страны духа: «Далеко и меж нас – страна чужая…». Собственно, и понятие «кругозор» у Коневского характеризует как свойство видения, так и свойство самой природы. Подобные грамматические подмены, позволяющие слить процесс восприятия с действием и качествами самого предмета, встречаются в лирике Вяч. Иванова: «Кругозор голубо-ясный, // Перелески да лески»[1] («Серебряный бор»). Кругозор, который может быть лишь «чьим-то», здесь подается как свойство самого пространства.

Признаками телесности (пусть истонченной) характеризуется у Коневского и небесное пространство, и духовное бытие лирического субъекта. Душа мира понята им в духе романтиков как «жизненная страсть», которой «и в воздухе жилы объяты». Отсюда противопоставление «воздушного» и «небесного»:

Но я призрак, я воздух из уст:
На земле только тело белеет.

По равнинам всесильных дыханий
Вижу темные ваши тела…
И я вею, и ширюсь, как мгла:
Я один без конца и без брани[2].

На языке ощущений Коневской передает впечатления не только от природных явлений, но и от произведений искусства – музыки Вагнера:

Роются звуки так томно и больно
В тревожной груди…[1]

[1] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 кн. СПб. : Академический проект, 1995. Кн. 2. С. 103.
[2] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 131.

Сюжеты стихотворений отражают динамику восприятия, перехода от внешнего зрения к видению иного мира. При этом поэзия Коневского обладает глубокой субъективной достоверностью – ему не свойственно «фантазирование» о «мирах иных», напротив, он творит чувственный образ присутствия в них лирического субъекта через динамическую картину его ощущений. Субъекта переживания характеризует напряженность всех органов восприятия в сочетании с раздельностью и ясностью ощущения, не позволяющей миру слиться в клубок хаоса. Это именно «солидарность», сотрудничество организма человека с организмом природы, сердечная отзывчивость, совпадение ритмов. В раннем стихотворении «На лету» четыре строфы фиксируют четыре «ступени» погружения в инобытие. Начатая призывом «Внедряйся в меня ты, о свет прославленный, горний!», первая строфа содержит пластическую картину скачки на коне, где пространство раздвигается в соответствии с физическими законами: «Поводья отпущены… Все просторней, просторней // Поля разбегаются, дерзко дали глядят». Вторая строфа сосредоточена на телесных и душевных ощущениях героя, отдающего себя во власть красоты: «Я все распахнул, ворота все настежь стоят». Первые две строфы дают параллельное развитие темы: расширению пространства соответствует распахнутость органов восприятия субъекта стихотворения. Третья представляет тематический поворот – она посвящена несовместимости телесного зрения и «красоты»: «Лик цельной красы в человечьем оке убит». Четвертая – синтез:

Я весь свой состав предал ветру, лучам я в руки.

Волна набежала… крепчает грозный напор.

Вот дух захватило, я вздрогнул: восторг и муки…

И что за неистовый, непостижимый простор![2]

Такая поэзия, где предметом изображения и осмысления служит процесс ощущения, вибрации души, нерасторжимо слитой с телом, требует

[1] Там же. С. 93.
[2] Там же. С 80.

особого угла зрения, где позиция субъекта восприятия была бы не вынесена за границы изображения, а включена в него. Н. Я. Берковский пишет, что в поэзии Коневского происходит возвращение к романтической «эстетике жизни», контрастной по отношению к эстетике вещи[1]. Это обращение было глубоко продуманным, отрефлектированным, оно диалогически соотнесено с принципами классического пластического искусства в сюжете стихотворения «К пластику»:

Сама себя снедающая сила,
Не знаю я спокойных колоннад,
Где уж не раз душа твоя вкусила
Дыханье вечно истинных оград.
<…>
Я в зрелища вхожу неудержимо
И жду, куда мой путь меня умчит,
А ты стоишь и внемлешь недвижимо,
И дух твой прям, и голос твой молчит[2].

Валерий Брюсов увидел в нем полемику с парнасцами, их культом детальности, тяжести и рельефности художественного образа. Но Коневской не столько импрессионистски воспроизводит ощущение, сколько поэтически анализирует его, постоянно возвращаясь к «спору» «призрачной плоти», «нежных тисков» земли и «духа»:

На земле – там и соки дубрав, там и трав ароматы,
Там и шум плодоносно-кипящей весенней любви.
Этой жизненной страстью и в воздухе жилы объяты.
Но меня ты к себе не зови:

Я и сам налечу на тебя, вселюбивая дева,
О рабыня всей тяги веков!

[1] Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб. : Азбука-классика, 2001. С. 19.
[2] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 133.

Но тогда же услышишь в поднебесье взмахи напева,

Что свободен от нежных тисков[1].

Границами мира плоти (обаянием «роскоши всемирной») очерчиваются и возможности поэтического слова, для «иных миров» не предназначенного. Усилие мысли, слова-логоса направлено на жизнь, на обуздание и оформление ее энергии. Эта задача глубоко связывает поэзию Ивана Коневского с традициями русской философской лирики, но по богатству, разнообразию решений она принадлежит другой эпохе. Ее материал – почти всегда «чужое» слово.

Иван Коневской открывает новое одорическое пространство в русской лирике. Этому пространству принципиально не свойственна ни экзотика образности – подчеркивание новизны ощущения запаха за счет ссылок на «каприфолии», «араукарии», «орхидеи» и т.п., ни экзотика слова или словосочетания – демонстративная архаичность «воней» или эпатаж «тлетворного» запаха розы. Все эти приемы мы найдем в символистской и постсимволистской поэзии, но не они характеризуют своеобразие отношения к запахам в лирике русского модернизма. Новизну определяет именно совершившаяся «метаморфоза субъекта» лирики, открытого, или, как часто говорит Коневской, «нагого» перед напором жизни. Семантика одорической образности создается через активное действие субъекта и объекта, синтез чувства и мысли, преображение ощущения в метафизическую сущность:

(ОТРЫВОК)

Первозданная свежесть и резкость весны,

Крепкий запах весенней стихии!

Ты впиваешься в нас до нежнейшей струны,

И неистовства едко-сухие

Мы вдыхаем, сильны.

[1] Там же. С. 138.

Дикий дух мятежа и войны,

Исступленные соки глухие,

Нас мутите вы властно, природы сыны.

Захмелеем же мы,

Словно древние гунны лихие…[1]

Это демонстративно открытое стихотворение в издании книги «Мечты и думы» сопровождалось дневниковой пометой: «“15 мая. Петроград”. С примечанием : “В рук. озаглавлено “Весной раскрыв окно”»[2]. Его сюжетом служит переход от описания мгновенного ощущения к осмыслению существа весеннего запаха. В первых двух стихах впечатление характеризуется с помощью определений, в том числе и такого приема, как отвлечение эпитета[3]. В третьем стихе акцентирован глагол «впиваешься», а далее «запах» заменен перифразой «неистовства едко-сухие». Вся вторая строфа представляет собой эту развернутую перифразу запаха «весенней стихии», но уже понятого символически. Параллелизм стихов первой и второй строф удерживает текст как от сугубой дневниковости, так и от чистой риторики. Подтексты стихотворения также направлены на создание равновесия между чувственностью и абстракцией, ощущением и мыслью. В статье «Мистическое чувство в русской лирике», размышляя о поэзии Ф. И. Тютчева, Коневской говорил: «Текучести наших ощущений соответствует текучесть сознания»[4]. Общему принципу «текучести» подчинена вся структура данного стихотворения. Назовем лишь самые очевидные из его источников. Мотив болезненности, остроты ощущения весеннего духа восходит к А. С. Пушкину («Весной я болен») и А. А. Фету («Пчелы»: «Сердце ноет, слабеют колени, // В каждый гвоздик душистой

[1] Там же. С. 79.

[2] Лавров А.В. Примечания // Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 227.

[3] Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. С. 88. Автор этой работы, один из крупнейших исследователей языка русской поэзии Серебряного века, отмечает: «Выдвигая на первое место признак конкретного предмета и придавая ему большую самостоятельность, нежели самому предмету, отвлечение эпитета такого типа способствует дематериализации конкретного слова».

[4] Цитирую по: Гудзий Н.К. Тютчев в поэтической культуре русского символизма // Известия по русскому языку и словесности Академии наук СССР. Л., 1930. Т. 3, кн. 2. С. 480.

сирени, // Распевая, вползает пчела»[1]). Но там, где у Фета присутствует сомнение («И никак я понять не умею, // На цветах ли, в ушах ли звенит»), у Коневского дано вполне определенное («в нас», «мы») указание на ощущение субъекта речи, оказавшегося на месте цветка (у Фета – сирень и черемуха). Коневской дает своего рода транскрипцию растительной жизни, присутствующей в составе человека[2].

Вторая строфа стихотворения целиком посвящена размышлениям о сущности весеннего запаха, интерпретированного как «дух мятежа и войны». Этот достаточно неожиданный ход мысли имеет двойную мотивировку. С одной стороны, его направление определено ссылками на философские концепции войны, имплицитно присутствующие в данном тексте, – концепции Владимира Соловьева и Фридриха Ницше. В работе «Оправдание добра» Соловьев пишет о войне как начальном и конечном этапе «исторического развития» человечества, необходимом звене для пробуждения «родовой связи, коренящейся в материнском инстинкте»[3], истоке «родового опыта» человечества. И если первая из сохранившихся в памяти войн – троянская – говорит о великой битве Востока и Запада, то последняя должна завершить этот цикл: «Теперь эта арена достигла своей предельной широты – всей поверхности земного шара… <…> Процесс объединения подходит к своему концу, но этот конец еще не наступил»[4]. Сравнение с гуннами у Коневского вводит в семантику запаха тему родовой памяти, не только всечеловеческой, но и национальной – восточной, славянской. Иной семантической полюс мотива весеннего запаха как «духа

[1] Фет А.А. Полное собрание стихотворений. С. 136.
[2] Отмечая «всепроникающее влияние тютчевской стихии» на творчество И. Коневского, Н.К. Гудзий писал о тютчевских подтекстах «Отрывка»: «И это ощущение избыточной радости от погружения в животворящие стихии природы Коневской неоднократно выражает в своих собственных стихотворениях, как бы развивая один из основных пунктов философского воззрения Тютчева» (Гудзий Н.К. Тютчев в поэтической культуре русского символизма. С. 481).
[3] Соловьев В.С. Оправдание добра // Соловьев В.С. Сочинения: в 2 т. М. : Мысль, 1990. Т. 1. С. 466.
[4] Там же. С. 476, 478.

войны» определяется ссылкой на Фридриха Ницше, дионисийские устремления которого пронизывают весь текст[1].

С другой стороны, переход от чувственного восприятия к его мыслительному определению выражен не только через динамику интертекстуальных связей. В основе лирического сюжета лежат сугубо языковые отношения, перетекание смыслов, обусловленное многозначностью поэтического слова. Традиционные определения весеннего запаха как «первозданного», «свежего», «резкого», «крепкого» уже содержат в себе последующий поворот мысли к мотивам начала творения, опьянения бытием, жертвенного уничтожения и силы. Эпитет «крепкий», кроме того, несет семантику невольности, которая получает развитие в вампирических («впиваешься») и ритуально-жертвенных мотивах текста («неистовства едко-сухие»), полемически связанных с весенними мотивами лирики Фета:

Восприняв опьянения долю
Задремавших лесов и полей,
Где же вырваться птичке на волю
С затаенною песнью своей?[2]

Символический смысл весеннего запаха у Коневского не сводится к идее «опьянения» бытием. Романтической метафоре запаха – сока земли, благовонного напитка, разливающегося в воздухе, возвращено его мифологическое, неметафорическое значение: если дыхание – корень жизни, то именно через дыхание человек физически связан с землей, подобно тому как растение привязано к почве корнями, впитывающими ее соки. Запахи в лирике И. Коневского символизируют силу жизни, властный зов природы, служат формулой родства организмов человека и мира.

Изумительное по художественной законченности стихотворение 1897 г. «В листве» завершается образом аромата, который относится к атрибутам

[1] О семантике «весны» в связи с традициями карнавала, дионисизма в поэзии начала XX в. см.: Небольсин С.А. В поисках стилевой соразмерности (Из опыта русской поэзии начала XX века) // Теория литературных стилей. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М. : Наука, 1978. С. 76–82.
[2] Фет А.А. Полное собрание стихотворений. С. 145.

«зеленого простора». Если запах как качественная характеристика листвы входит в область литературной топики (например, «клейкие листочки» из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» с коннотациями этого мотива, установленными С. Г. Бочаровым[1]), то метонимия аромат «простора» представляет собой катахрезу – простор не пахнет. У Коневского это сочетание не просто указывает на обширность лесов, но, как и в «Отрывке», устанавливает соразмерность всего органического мира – человеческого и нечеловеческого.

Раскидисто, развесисто
Здесь кущи шелестят.
Их горы так увесисто
На горы громоздят.
Я на сучке качаюся,
Обнявши ствол сырой,
И чаю – не отчаюся,
Заворожен горой.
Исходит мощь матерая
От лиственных громад.
Зеленого простора я
Вдыхаю аромат[2].

Через вдыхание аромата лирический субъект становится причастным «зеленому простору», ритм его дыхания совпадает с дыханием мира. Одним из поэтических подтекстов стихотворения послужило, по-видимому, стихотворение А. Н. Апухтина «Весенней ночи сумрак влажный…»: «И сладко грудь мою объемлет // Какой-то тающий простор»[3], где пространство остается все-таки внешним по отношению к субъекту, его действие изображено в тексте, в то время как Коневской не столько показывает,

[1] Бочаров С.Г. Кубок жизни и клейкие листочки (Два воспоминания из Пушкина в «Братьях Карамазовых») // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М. : Сов. Россия, 1985. С. 210–228.
[2] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 90.
[3] Апухтин А.Н. Сочинения: Стихотворения. Проза. С. 88.

сколько воплощает дыхание всеми уровнями строения стиха. Размер стихотворения – Я3дм. По наблюдениям М. Л. Гаспарова, он «не настолько употребителен, чтобы ощущаться нейтральным и стертым»[1]. Среди богатства и разнообразия семантической окраски этого размера, установленных исследователем, отметим близкие стихотворению Коневского «семантическое ореолы»: баллада, песня, гимн, кредо. Первый из них задает своего рода повествовательность текста, представляющего собой описание раскачивания ветки. Второй вносит узнаваемо народный (кольцовский и некрасовский) тон стихотворения. Третий – тему мощи природы. Четвертый – мотивы личной причастности субъекта речи к материнскому земному миру.

Ближайшей параллелью к стихотворению «В листве» стало позднее стихотворение Федора Сологуба «Качели», видимо осознанно ориентированное на текст Коневского, но придающее сюжету демоническую окраску[2]. Оба текста на уровне ритма воспроизводят динамику колебания – перехода от одной реальности к другой. У Коневского это реальность твердых очертаний и текучих живописных форм, зрительного и обонятельного восприятия, перетекания внешнего мира в мир психологический. В воссоздании этого процесса задействованы все уровни структуры: от звукового до синтаксического. На уровне фонетики противопоставлены слова с повторяющимися комплексами согласных, где присутствует сонорные Р и Л`: «горы», «громоздят», «матерая», «громад», «простора», «аромат» – «шелестят», «лиственным», «зеленому». Звуковой символизм характеризует и соотношение мотивов шелеста листьев и грома: «кущи шелестят» – «горы громоздят», колебание от невнятного шепота до молчания гор, где действует «слух зрения», как говорит Заратустра Фридриха Ницше. «Кущи», «горы», «лиственные громады» являются перифразами одного и того же «зеленого простора», представляя его различные измерения

[1] Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М. : РГГУ, 1999. С. 89.
[2] Среди источников сюжета отметим стихотворение С.Я. Надсона «Жалко стройных кипарисов…» (1885).

– горизонтальное и вертикальное. «Кущи» – не только заросли, это шатер из листьев, навес[1], его строят («громоздят») горы вокруг лирического субъекта. Мотив качания проецирует сюжет на мифологический образ мира-колыбели, в центре которого находится герой стихотворения. На грамматическом уровне эта проекция поддерживается корневой морфемой прилагательного «матерый», означающего не только величину, силу в тавтологическом сочетании с существительным «мощь», но и «берег», «сушу», «землю» (ср. «материк»)[2], то есть «мощь», силу земную.

Центральный мотив текста – мотив дыхания – эксплицирован в двух глаголах, связанных и семантически, и фонетически: исходит – вдыхаю. Так аромат оказывается именем сущности строительной, архитектурной «мощи» природы, что возможно в том случае, если «лиственные громады» служат живыми колоннами храма. Это не сумрачный «лес символов», а храм, колонны которого растут, колеблются, дышат, говорят, лелеют жизнь.

Связь запаха с дыханием окрашивает большинство одорических мотивов в лирике Коневского драматической интонаций. Однако мотивировкой для напряженного восприятия ароматов («внюхивания») служит не специфика ощущений, а мысль, ассоциирующая запахи с сущностью жизни, ее явлений. Одорические пейзажи Коневского проецируются на комплексы художественных и философских текстов, и именно эта проекция создает напряжение мысли о запахе.

В ДУШНЫЙ ЧАС

Таинство душное дышит
В полдень, в сосновом бору.
Зноем так воздух и пышет.
Небо в кипучем жару.

[1] В.И. Даль приводит среди толкований слова «кущи» ссылку на «вешний праздник в память странствия с Моисеем» (Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 2. С. 229), то есть кущи – буквально значит «скиния» над израильским народом, покидающим Египет.
[2] Там же. С. 306.

Запах брожения плоти,

Дикий, смолисто-сухой.

Млеет во влажной дремоте

Мир сладострастно-глухой[1].

Eisenach

Приведенное стихотворение входит в тот же цикл «Видения странствий», что и «В листве», составляя ему контрастную пару. В автографе оно было озаглавлено «Перелом дня». В примечаниях к стихотворению А. В. Лавров указывает: «Помета под текстом “Эйзенах”. Эпиграф: “…от сряща беса полуденна. Псалом 90”. (В тексте Православного молитвослова: “Не убоишися <…> от сряща <нападения> и беса полуденнаго”)»[2]. Центральный одорический образ стихотворения – «запах брожения плоти» – представляет собой реминисценцию «Оды к радости» Ф. Шиллера в переводе Ф. И. Тютчева:

Душу Божьего творенья

Радость вечная поит,

Тайной силою броженья

Кубок жизни пламенит[3].

Если учесть, что стихи Шиллера у Ф. М. Достоевского цитирует Митя Карамазов, то можно понять и происхождение определений запаха – «дикий» и «мира» – «сладострастно-глухой» с общим значением неудержимой тяги к жизни, ее наслаждениям, радости и в самом падении, в уничтожении. В романтический мотив радости Коневской вносит диаволическую раздвоенность. В стихотворении «Две радости» утрата «горней красоты» компенсируется кровным родством с землей, радость духа соперничает с радостью «праха»: «Страдать невмочь нам, и к земле прижмется / Наш детский дух, и кровно с ней сживется, / И вот уж тесный угол наш нам мил»[4].

[1] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 92.
[2] Там же. С. 238.
[3] Тютчев Ф.И. Стихотворения, письма. С. 312.
[4] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 86.

Это стихотворение, посвященное Ф. А. Лютеру, подтверждает, что шиллеровский мотив у Коневского опосредован творчеством Ф. М. Достоевского: стихотворение «По дням: I», также адресованное Лютеру, предварено эпиграфом из «Братьев Карамазовых».

С центральным одорическим образом перекликаются и тютчевские мотивы изнеможения жизни (мысли) под давлением торжествующей плоти («Полдень»[1], «О, этот юг! О, эта Ницца!...»[2]). Интенсивность запаха, метаморфоза душистости в духоту означает тот же преизбыток телесного существования, захватывающего всю «атмосферу», «воздух»: «Воздух был теплый, душистый, даже душный»[3]. Запахи привносят в структуру предметного мира мотивы разложения, тления жизни при ее переходе в иную среду: «Невзначай воды вздрагивали: в них таилась смутная жизнь, жизнь бледных рыб и земноводных. Днем эта же жизнь отдавала крепким и тягучим запахом»[4]. Связь запаха с состоянием переходности, возникающего в результате «брожения», гниения организмов, уходит корнями в античность. Напомним известное рассуждение Платона из диалога «Тимей» о природе обоняния: «Всякий запах имеет половинчатую природу, ибо нет такой формы, которая бы по своему строению могла бы возбуждать определенный запах. Те жилы в нашем теле, которые для этого предназначены, слишком тесны для частиц земли и воды, но слишком просторны для частиц огня и воздуха, а потому никто и никогда не мог обонять собственного запаха какой-либо из этих [стихий]; запахи рождаются лишь от таких веществ, которые либо разжижены, либо загнивают, либо плавятся, либо испаряются. Им дает жизнь то переходное состояние, которое возникает, когда вода претворяется в воздух либо, напротив, воздух в воду»[5].

---

[1] О перекличке стихотворений см.: Гудзий Н.К. Тютчев в поэтической культуре русского символизма. С. 485.
[2] О синонимичности «дня» и «праха» в этом стихотворении см.: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. С. 268–269.
[3] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 102.
[4] Там же. С. 102.
[5] Платон. Тимей // Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 102.

Тем самым одорическое пространство и данного стихотворения, и других текстов И. Коневского, где запах является ведущим или одним из доминирующих мотивов, получает символический, метафизический характер. Каждому времени суток и каждому этапу жизни человека присущ собственный символический одорический мотив – от младенческого радостного и безгрешного «вкушения» «ароматов» («Будем в роще мы пить молоко // Или ягод вкушать аромат»), колыбельного аромата простора к полуденному запаху «брожения» плоти и ночной «свежести», бесплотности бытия. Захватывая время, будучи метафорой корневого и ритмического родства человека и мира, пространство запахов равновелико романтическому понятию Души Мира, но содержит драматическую окраску, не свойственную ему изначально. Обоснование этого драматизма Коневской дает в статье о творчестве Е. А. Баратынского: «Живее и прежде всего он ощущал *ограниченность* человека во всех его ощущениях, как в деятельности познания, так и в деятельности инстинктов»[1]. Запахи, обоняние и соответствующая им воздушная стихия становятся ключевым символом диаволического разлада между вертикалью духа и горизонталью земной души.

Как точно отметил Н. Л. Степанов, творчество Ивана Коневского представляет собой «чрезвычайно интересную попытку создания “мыслительной” поэзии», «несвоевременно сложную» для литературы 1890-х гг.[2] Зинаида Гиппиус нашла в стихах Коневского только «бедного человека наших дней, который хочет и не может высказать себя, человека в отчаяньи, погибающего, одного из тех, кого не слышат»[3]. Глухота читателя, даже такого проницательного, как З. Н. Гиппиус, имеет историческое значение, ибо поэтический язык Ивана Коневского несет в себе ярко выраженные признаки переходности – в нем контрастивно сочетаются эмпирика и мысль.

[1] Цитирую по: Лавров А.В. «Чаю и чую». Личность и поэзия Ивана Коневского. С. 39.
[2] Степанов Н.Л. Иван Коневской. Поэт мысли // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. С. 180.
[3] Гиппиус З. Литературный дневник. С. 56.

В его лирике присутствуют практически все приемы семантизации запаха в поэтическом тексте, которые развивает литература XX века: цитатность одорической образности, ее ассоциативность, зависимость смысла запаха от его словесного оформления, от имени, своего рода «глагольность» поэтики запаха, способная передать не только текучую природу ароматов, но и их акцидентальность, энергийность, установка на выразительность в противоположность пластике вещного образа, активное взаимодействие объекта и субъекта лирического переживания.

Изменение «идеологии» обоняния нашло отражение в лексическом строе поэтических текстов – в смене доминирующих глаголов передачи/восприятия запаха. Первую книгу своих стихов Иван Коневской намеревался назвать «Чаю и чую. Гласы и напевы»[1]. По словам А. В. Лаврова, глагол «чую» «аккумулирует в себе все те многоразличные формы эмоциональных и рациональных медитаций, посредством которых Коневской воспринимает и отображает в слове открывающийся ему мир»[2]. Чуять, как пишет В. И. Даль, «познавать чувствами, ощущать, чувствовать, слышать, особенно осязаньем, обоняньем, вкусом, также слухом, но не зрением». Производное от него «чутье» Даль также трактует в отношении «к общему, неопределенному чувству, ко вкусу, осязанью и обонянью, но больше к последнему»[3]. В поэзии Коневского глаголу обоняния возвращается его архаическое значение – «чуять» значит предвидеть, предчувствовать, улавливать те движения жизни, которые ускользают от разумного зрительного восприятия. Позже это символическое «чуянье» жизни станет одной из доминант поэтического мира Андрея Белого. Переживание биологического, растительного родства с землей и мотивы невольности дыхания будут по-разному развиваться Осипом Мандельштамом и Владимиром Маяковским, Борисом Пастернаком и Мариной Цветаевой.

[1] Лавров А.В. «Чаю и чую». Личность и поэзия Ивана Коневского. С. 26.
[2] Там же. С. 27.
[3] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 616.

Коневской одним из первых поэтов Серебряного века внес в его культуру пневматологическую проблематику.

3.1.2 Сонет Шарля Бодлера «Соответствия» в интерпретации Вячеслава Иванова

Язык запахов в софийном тексте русской поэзии начала XX в. неотделим от темы Эроса, мистики пола. Как пишет Ж. Нива, «какие бы вопросы и споры ни вызывал соловьевский символизм, ему присуще одно: он породил великолепную эротико-мистическую поэзию…»[1]. Под влиянием библейской «Песни Песней» искусство ароматов входит в сюжеты о мистических встречах с Прекрасной Дамой (А. Блок), дионисийских прозрениях (А. Белый), таинственных свиданиях (З. Гиппиус). Говоря о значении «Песни Песней» для мировой культуры, В. В. Розанов пишет: «Если бы возможно было произведения человеческого гения или воображения распределить по категориям пяти чувств, сообразно тому, которое из них было господствующим, творящим в данной поэме или рассказе, то “Песню Песней” без всякого колебания все отнесли бы к редкой, исключительной, немногочисленной группе произведений обонятельных ли, ароматичных ли, – как угодно»[2]. В контексте этой темы были заново прочитаны «Соответствия» Шарля Бодлера, и именно отношение к запахам послужило границей между мистическим и ассоциативно-психологическим течениями в символизме.

Вячеслав Иванович Иванов не раз говорил о любви к поэзии Бодлера, охотно переводил его стихи[3], но «Соответствия» по каким-то причинам предпочел оставить в прозаическом переложении, хотя из всех бодлеровских

[1] Нива Ж. Русский символизм / пер. с французского В. А. Мильчиной // История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. М. : Прогресс-Литература, 1995. С. 87.
[2] Розанов В. В. О «Песне Песней» // Собрание сочинений. Возрождающийся Египет. М. : Республика, 2002. С. 451.
[3] Брюсов В.Я. Переписка с Вячеславом Ивановым (1903–1925) / предисл. и публ. С.С. Гречишкина, Н.В. Котрелева и А.В. Лаврова // Валерий Брюсов / под ред. А.Н. Дубовикова и Н.А. Трифонова. М.: Наука, 1976. (Литературное наследство. Т. 85). С. 474.

произведений только данный сонет он многократно цитирует и интерпретирует в своих литературно-критических и эстетических работах, начиная с 1904 г. (статья «Поэт и чернь»). Есть ряд, что называется, излюбленных мыслей Иванова, аргументом для обоснования которых стали образы этого сонета. Во-первых, размышления о внеличной (религиозной, объективной) природе символа, реального образа-идеи, пассивно воспринятого женственной душой художника. Во-вторых, концепция исторической глубины символа, восходящего к наивному созерцанию древнего человека, сохраненного в коллективной памяти и вызываемого к жизни в творчестве гения. В-третьих, образы сонета служат для противопоставления реалистического символизма ассоциативно-психологическому, обоснования общности эстетики русского символизма и религиозного мироощущения. Наконец, интерпретируя «Соответствия», Иванов как будто объясняет происхождение того наслоения отраженных культур в собственных стихотворениях, архаичности стиля, за которые его упрекали современники.

В контексте названных проблем Вяч. Иванов открывает «Соответствия» в разном объеме и с разных сторон. Самым ранним по времени и логике размышлений поэта является обращение к бодлеровскому образу «лес символов» в связи с решением вопроса о соотношении языка современной поэзии и мифа.

В истории литературы Иванов различает три эпохи: эпоху слияния рода и личности (поэт-рапсод), эпоху уединения (молчания, когда поэту нечего сказать «черни») и искусство мистерии, когда вновь будут синтезированы тайны личности и тайны рода. Современность, с его точки зрения, находится во власти разрозненного, личностного молчания. Но только в ней и рождается пророчество о будущем, ибо голос рода сохранился в слове поэта: так античный Иамб Архилоха слышен в ямбах Пушкина. В статье «Поэт и чернь» образ сонета служит доказательством этой мысли: «Откуда же взялись эти старые новые слова? Откуда вырос этот *лес символов, глядящих*

на нас родными ведущими глазами (как сказал Бодлер)? Они были искони заложены народом в душу его как некие изначальные формы и категории, в которых единственно могло вместиться всякое новое прозрение»[1] (курсив мой – Н.Р.).

Символ, по Иванову, – это «органическое образование, как кристалл», ознаменование. Подобно лесу, он «имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается». Символы «обнаруживают одну сторону своей природы перед историком: он открывает их в окаменелостях стародавнего верования и обоготворения, забытого мифа и оставленного культа»[2]. В этом суждении вновь сквозят слова Бодлера: сравнение каменного храма и живого леса в нем получает временную перспективу. Следовательно, именно символ указывает на «границы предания» (А.Н. Веселовский) в художественном мире современного поэта. Слияние текучей жизни, невыразимого внутреннего опыта и строгой формы в органический, то есть символический, образ достигается «бессознательным погружением в стихию фольклора». Художник «копит <…> в себе запас живой старины, который окрашивает все его представления, все сочетания его идей, все его изобретения в образе и выражении. <…> Символы – переживания забытого и утерянного достояния народной души»[3].

К образу Бодлера Иванов обращается как к доказательству соборной, коллективной природы символического искусства, причем он вносит в его содержание специфически национальный, русский оттенок. В отличие от западноевропейского декадентства, русская «новая поэзия» уже на ранних этапах устремлена к преодолению индивидуализма: «Символизмом было у нас декадентство изначала уже в силу своего культа вечности и всеединства во всецветных отсветах (…) мгновений. Символ был тем началом, которое разложило индивидуализм, оставив ему единственную законную его область

[1] Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи / вступ. статья, сост. и примеч. В.В. Сапова. М. : Астрель, 2007. С. 50.
[2] Там же. С. 51.
[3] Там же.

– самовластие дерзаний. Но индивидуалистический принцип прежних дерзаний уступил место принципу сверхиндивидуальному. Слово, ставшее символом, опять было понято как общевразумительный символ соборного единомыслия.

В *символах, обставших дух "как лес" (по уподоблению Бодлера)*, была найдена вселенская правда. Они раскрылись, как забытый язык утраченного богопостижения. Символ ожил и заговорил о не-личных, о изначальных тайнах <…>. Но это было уже приникновением к душе народной, к древней, исконной стихии вещего "сонного сознания", заглушенной шумом просветительных эпох. Дионис варварского возрождения вернул нам – миф»[1] (курсив мой – Н.Р.).

Дословно переводя словосочетание «des forets de symboles» как «лес символов», Иванов сохраняет не только зрительное соответствие образов храма и леса, но и культурные ассоциации, вызываемые этим образом. Лес символов бодлеровского сонета отсылает к образу «Божественной комедии» Данте. О том, насколько это ассоциация была понятна современникам поэта, можно судить по наблюдениям А. Ханзен-Лёве: «…неоднократны случаи метамифологизации символического мотива с отсылкой к каким-то классическим текстам – например, к знаменитому дантовскому "лесу символов"»[2]. В дальнейшем, развивая аналогию – антитезу творчества Данте и Бодлера, Иванов обосновывает свою концепцию истории европейской литературы как ритмичной смены двух типов творчества.

Первый – и изначальный ингредиент художественного творчества, «основное влечение» художника, по Иванову, – подражание «в целях ознаменования вещей, их простого выявления в форме и звуке», чтобы «вызвать в других наиболее близкое, по возможности адекватное представление о той или иной вещи»[3]. Всякая вещь символична, она сама

[1] Там же. С. 175–176.
[2] Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 24.
[3] Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. С. 182.

обладает голосом, взывает к художнику, и от него требуется сосредоточенное внимание и утончение органов ощущения. Эту женственную пассивность восприятия и доверие к миру, окружившему человека, предстоящего ему, Иванов находит в художниках древности и средневековья, в Данте прежде всего. Анализируя один из его сонетов, Иванов создает модель символического произведения: от высшего знания (откровения) к эпифании (явлению божества), узрению формы, образа (во сне, при отказе от усилий творческой воли) и запечатлению образа. Таков и путь реалистического символиста. Такова первая часть сонета Бодлера, полностью приведенная Ивановым в статье 1908 года: «Природа – храм. Из его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит чрез лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами.

Подобно долгим эхо, которые смешиваются вдалеке и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное как ночь и как свет, – подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета, и звуки»[1].

В этом переводе/пересказе «внешнего сюжета» сонета уже содержится начальная интерпретация: действует и говорит мир – человек покорно проходит сквозь храм; смутные голоса (запах, цвет, звук) доносятся до него слитными отголосками, но обращены не к нему, он свободен от «гносеологической ответственности»[2].

Вторая ступень интерпретации касается самого Бодлера. Она посвящена тому, чтобы обнажить истоки «соответствий»: «…поэт разоблачает реальную тайну природы, всецело живой и всецело основанной на сокровенных соответствиях, родствах и созвучиях того, что мертвенному неведению нашему мнится разделенным между собою и несогласным, случайно-близким и безжизненно-немым; в природе звучит для слышащих многоустое вечное слово»[3].

---

[1] Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. С. 190.
[2] Мукаржовский Я. Диалектические противоречия в современном искусстве // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / пер. с чешск. М.: Искусство, 1994. С. 543.
[3] Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. С. 190.

В названии сонета «Correspondances» сказалось сплетение многих традиций. Оно восходит к «термину, знаменующему общение высших и низших миров по Якобу Бёме и Сведенборгу»[1], романтическим образам Новалиса и синтетическим образам Гете. Но в то же время Иванов связывает его с мотивами повестей «реалиста и романтика» Бальзака «Ламберт» и «Серафита», которые цитирует, комментируя «Соответствия»: «…четыре выявления материи чувству человека – звук, цвет, запах и форма – имеют единое происхождение… Мысль, родственная свету, выражается словом, представляющим собою звук. <…> Быть может, благоухания суть идеи. Ничего нет невозможного в чудесных видоизменениях человеческой субстанции»[2]. Так оформляется история «реалистического символизма», чистым образцом которого для Иванова является восходящая часть сонета Шарля Бодлера.

Противоположный тип творчества – идеалистический символизм, как говорит Иванов, возник в процессе постепенной утраты доверия к миру, обособления личности (индивидуальности) из синкретического единства культуры. Это тип мужского, инициативного творчества, «утверждение творческой свободы в комбинации элементов, <…> и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия – красоте как отвлеченному началу»[3]. Его субъект – «художник-тиран, художник-поработитель», чья цель – «преобразовательное изменение», метаморфоза[4]. Он идет по пути «личного дерзновения»[5], создает «произведение *своей* мечты, своего “*творчества*”, чтобы пленить <толпу> зрелищем красоты, *только* красоты, быть может не существующей в действительности…»[6]. Вторая – «нисходящая» – часть сонета Бодлера, по мысли Иванова, несет в себе черты именно идеалистического символизма: «Есть запахи свежие, как

[1] Там же. С. 190.
[2] Там же. С. 190.
[3] Там же. С. 181.
[4] Там же. С. 182.
[5] Там же. С. 183.
[6] Там же. С. 184.

детское тело, сладкие, как гобой, зеленые, как луга; и есть другие, развратные, пышные и победно-торжествующие, вокруг распростирающие обаяние вещей бессмертных, – таковы амбра, бензой и ладан; они поют восторги духа и упоения чувств»[1].

И вновь мы встречаемся с формой интерпретации, скрытой в простом и предельно точном пересказе/переводе двух терцетов сонета: разрыв между запахами и другими качествами вещей-символов обособляет в художественном мире произведения сферу обоняния, и на первый план выступают индивидуальные, единичные ассоциации автора. Это происходит именно потому, что запах и обоняние практически не имеют основы в языке, обладают откровенно конвенциональной, феноменальной природой.

Так Иванов получает ключ к дальнейшей интерпретации: он замечает, что Бодлер «останавливается на примерах, на частностях и ограничивается тем, что соблазнительно заставляет нас ощутить в воспоминании ряд благоуханий и сочетать их навязчивыми ассоциациями с рядом зрительных или звуковых восприятий»[2]. Бодлер проводит психологический эксперимент над читателем, открывает ему искусство необычных сочетаний, «роскошь» познания себя. Этот второй лик Бодлера – утонченно-индивидуальный – Иванов называет ликом парнасца. Построенный им историко-литературный ряд идеалистического символизма ведет начало от александрийской культуры (эллинизма), включает канон классицизма и Возрождения. Его суть: «чисто латинское самоопределение новейшего искусства, как искусства поздних потомков и царственных эпигонов, и чисто александрийское представление о красоте увядания, о роскошной, утонченной прелести цветущего тления»[3].

Название сонета Бодлера и его заглавный символ получают антиномичное истолкование: на первый план выходит двойственная,

[1] Там же. С. 193.
[2] Там же. С. 193.
[3] Там же. С. 194.

«диаволическая» (А. Ханзен-Лёве) природа соответствий. Один их тип основан на мистико-мифологических связях, другой – на индивидуально-психологических ассоциациях. Но одновременно пространственный сюжет сонета Иванов преобразует в сюжет временной, исторический, представляя его как волнообразную смену и сосуществование в современном искусстве двух традиций. Причем старшая мыслится им и как изначальная, и как перспективная. В его исторической логике декадентство – это шаг к реалистическому символизму, сделанный, прежде всего, русской поэзией. Нет необходимости доказывать, что Иванов связывает свою поэзию с реалистическим символизмом, с традициями Тютчева, Вл. Соловьева – поэтов, в ком было «еще темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего»[1]. Вечным антагонистом Иванова стал углубленный в себя, в прихотливые метаморфозы вещей и слов Иннокентий Анненский[2]. Именно в связи с творчеством Анненского Иванов вновь вспоминает о соответствиях Бодлера: «…метод Маллармэ и Анненского возвращает нас, по совершении экскурсии в область “соответствий”, к герметически замкнутой загадке того же явления»[3], к чувственным раздражениям, превращает символ в иероглиф индивидуального бытия. Уверенность Анненского, что современная поэзия являет собою абсурд цельности, опровергает утопические (эсхатологические) чаяния Вячеслава Иванова о грядущей эре синтетического искусства. Для Иванова образы поэзии Анненского слишком просты при видимой запутанности и неясности их очертаний. Разгадка, которая ожидает читателя, находится в сфере обыденных предметов, а не высших смыслов. Видимо, вполне осознанно Иванов обращается к тем оценкам, которые дал символической поэзии Вл. Соловьев. По Соловьеву, грех новой поэзии – в искусственном запутывании простых вещей, превращении бытовых ситуаций в

[1] Там же. С. 201.
[2] Корецкая И.В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М.: Радикс, 1995. С. 128–142.
[3] Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. С. 463.

художественную загадку. Эта рациональная, логическая угадываемость смысла поэтического образа ставит под сомнение необходимость его художественного усложнения, делает смешными и необычные сочетания признака и предмета, и метафоризацию абстрактных понятий.

Поэтому образы соответствий возникают в сюжетах о художниках как некий критерий различения истинной религиозности творчества и игры ничем не оправданными ассоциациями. Иванова привлекает судьба Верлена и Гюисманса, проделавших путь от импрессионизма и натурализма (в терминах Иванова – «идеалистического символизма») к католичеству («реалистическому символизму»). И если умозрительно вопрос веры, как считает Иванов, был так или иначе решен обоими, то в решении задачи «религиозного художества» оба потерпели неудачу. И Верлен, и Гюисманс так и не достигли «мистического самообретения»[1], причем помехой для обоих оказалась, как у Бодлера и Анненского, «гипертрофия чувственности»: «…как у Верлена французский стих приобрел магическую силу чувственного внушения, так в языке и стиле Гейсманса реализовались возможности Бодлеровских “соответствий”. Слово стало, по произволу мастера, звуком музыкального инструмента или человеческого голоса, пластическою формою, цветом, запахом; и все его перевоплощения оказались в соотношении столь гармоническом, что вызванное им впечатление запаха могло привлечь внушение цвета, а представление тона и тембра – ассоциацию вкусового ощущения»[2]. Так интерпретация сонета Бодлера приводит Иванова к вопросу о собственном стиле, о том типе художественности, который казался его читателям архаичным, холодным, объективно-безличным. Но по существу это было сознательное освобождение лирики от «повышенной чувствительности» во имя

[1] Там же. С. 207.
[2] Там же. С. 206-207.

«гармонии», «простоты и прямоты», веры в «реальность непризрачного смысла явлений»[1].

3.1.3 Одорический эпитет в поэтике тождества

Художественный мир лирики Вяч. И. Иванова исследователи называют «тотально осмысленным универсумом»[2], подчеркивая присущую поэту «постоянную заряженность на знаковость» всех составляющих его элементов[3]. Однако образная система художника изучена неравномерно. В первую очередь внимание литературоведов привлекают предметно-вещные символы, поскольку именно они придают его поэтической реальности универсально-стабильный характер: «Существительные призваны явить читателю свою “существенность”, свою, так сказать, “существительность”, неподвижную, как идеи Платона, неизменную, как “кормчие звезды”»[4]. Признаковое пространство поэзии Иванова практически не исследовано, хотя «предметные и акциональные символы <…> обязаны своими культурными символическими значениями прежде всего признакам, т. е. своим свойствам, качествам, особенностям и прочим характеристикам…»[5]. При этом сам Иванов подчеркивал, что подлинно художественный («большой») стиль отличает «гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнюю <…>, и того, что оно провидит во внешнем»[6]. Качества вещей (цвет, запах, форма) служат реальным основанием для установления соответствий между феноменальным и ноуменальным мирами, эмпирическим и внутренним опытом художника. Как воплощается такое «соответствие» в поэтическом слове, как достигается равновесие между «явлением» и «умопостигаемою и мистически

[1] Там же. С. 463.
[2] Барзах А.Е. Материя смысла // Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 кн. СПб. : Академический проект, 1995. Кн. 1. С. 8.
[3] Там же. С. 10.
[4] Аверинцев С.С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8. С. 166.
[5] Толстая С. М. Категория признака в символическом языке культуры (вместо предисловия). С. 18.
[6] Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. С. 373.

прогреваемою сущностью»[1] лирического образа? Эта проблема может быть решена лишь в процессе анализа структуры и функции конкретных поэтических приемов. Рассмотрим ее сквозь призму одорического эпитета – определения, несущего семантику запаха, поскольку именно одорическая образность в эстетических и литературно-критических работах Иванова, как мы видели, служит для различения «реалистического» и «идеалистического» символизма, привлекается для противопоставления русской и западноевропейской поэтической традиции и для обоснования принципов собственной «религиозной художественности».

В противоположность импрессионизму, Вячеслав Иванов включает ольфакторные образы в универсальную систему «соответствий», восходящую к платоновской философии и средневековому мистицизму. Он, возможно единственный из русских поэтов Серебряного века, выявляет в запахе исключительно бытийный статус. «В 1920 г., – пишет И. В. Корецкая, – Иванов отмечал присущее ему видение “славы, т. е. онтологической сущности вещей”…»[2]. Именно потому, как это ни парадоксально, в художественном мире Иванова «просто запахов» нет – есть образы, ценностное и предметное содержание которых мало или совсем не зависит от индивидуальных ассоциаций и психологической восприимчивости отдельного человека. Универсальность «соответствий» проявляется в устойчивой связи между образом и его атрибутом, признаком и предметным символом. Одорический признак возникает всегда в отношении к одному и тому же «“интегрирующему” образу», о которых как принципиальной черте поэтического мира Иванова говорил С. С. Аверинцев[3]. Все «ароматы», будь то качества природы, пола, времени, поэт рассматривает как способ бытия Вечной Женственности, явление изначальной сущности (Души) мира, ее атрибут, то есть неотторжимое свойство, а не качество, лежащее в основе

[1] Там же. С. 373.
[2] Корецкая И. В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. С. 135.
[3] Аверинцев С.С. Поэзия Вячеслава Иванова. С. 171.

различения вещей и явлений. Запахи в поэтическом мире Иванова связывают множественность становящейся реальности в цельный софийный образ. Следовательно, и восприятие запахов обусловлено не ольфакторной чувствительностью субъекта, а тем, насколько душа современного человека отзывчива к голосу коллективного, соборного начала, скрытого в ее глубине.

В поэзии Иванова, как подчеркивал М. М. Бахтин, «символ знаменует реальную сущность вещи», а путь самого художника – «это аскетический путь, в смысле подавления случайного в себе»[1]. Для него важнее «предметность» поэтического образа, а не «моментальное восприятие жизненного опыта»[2]. Ознаменовательность как основной принцип художественности распространяется не только на предметные символы, но и на признаковое пространство поэзии Иванова. И. В. Корецкая отмечает особую функцию его колористических образов: «Цвет у Иванова ознаменователен, как в иконе или сакральной мозаике. Рдяный, белый, золотой в безусловности своей полноты – знаки высоких мистических ценностей»[3]. Запахи, как и цвета, знаменуют собой сущности, служат предметными знаками непредметных смыслов. Их источником сам Иванов называет не «литературу», а религиозный ритуал: «Все искусства представлены в нем, и больше, чем все искусства, – все чувственно приятное, как благовония, и то искусство, что ревниво удержала за собой Мать-Природа, <…> искусство кристаллического гранения и раскраски самоцветных камней. <…> и фрески мерцают сквозь эфирную ткань голубого фимиама, как видения неосязаемого зрительного мира…»[4].

Отсюда происходит избирательность и демонстративная традиционность сочетаний одорического эпитета и определяемого им слова-понятия. Наиболее частотными из них являются *благоуханный* (мрак, свет, цветы, мгла, свежесть, душа, кущи, роза, вихрь весны, лона долин),

[1] Бахтин М. М. Из лекций по истории русской литературы: Вячеслав Иванов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. Искусство, 1979. С. 375.
[2] Там же. С. 378.
[3] Корецкая И.В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский. С. 139.
[4] Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. С. 491–492.

благовонный (дух, алавастр, любовь, роза, ливан), *пахучий* (мощь, земля), *душистый* (смола, цветы). В выборе эпитетов сказалась известная архаичность стиля Иванова. «Все знают, – писал в рецензии на книгу «По звездам» (1909 г.) Леонид Г<али>ч, – что это тот самый поэт, который вместо “аромат” говорит “вонь”, вместо “страсть” – “ярь”, вместо “берут” – “емлют” и на которого поэтому так легко и удобно писать пародии»[1]. Для стиля Иванова характерны поэтические определения, которые, считал В. М. Жирмунский, единственно соответствуют строгому терминологическому значению: «…украшающий эпитет, традиционно выделяющий типовой, идеальный признак предмета, не внося в него ничего нового»[2]. Такой тип определений, подчеркивающих «по преимуществу идеальный признак предмета, признак, составляющий его «вечный» и духовный смысл…»[3], присущ народному творчеству и письменной словесности вплоть до XVIII в. Они уступают место эпитетам иного рода только в поэтической практике романтизма, когда «общую идею предмета вытесняет индивидуальный аспект явления, обусловленный определенным местом и временем, и в то же время на смену объективного и идеального художественного стиля выступает индивидуальная манера, обусловленная точкой зрения или темпераментом поэта»[4].

В основе структуры ивановских одорических образов лежит принцип синекдохи, который, по мнению А. А. Потебни, составляет изначальную сущность поэтического эпитета. Среди свойств подобных определений А. А. Потебня называет такие, которые могли бы рассматриваться как искомые принципы поэтики символизма: «Если epitheton ornans означает признак видовой (resp. свойственный предмету не постоянно, а временно), то он не только не запрещает, а напротив, побуждает под видом разуметь род, под временным постоянное…». В отличие от «обыкновенных в современной

[1] Г<али>ч Л. Прекрасная модель // Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. С. 573.
[2] Жирмунский В.М. К вопросу об эпитете // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 360.
[3] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 379.
[4] Жирмунский В.М. К вопросу об эпитете. С. 359.

поэзии» эпитетов, которые берутся «из нового наблюдения над явлением», традиционный эпитет «согласуется с представлением (этимологическим значением) определяемого» или «тавтологичен по отношению к своему определяемому»[1].

Тавтология лежит в основе таких сочетаний, как благоуханные цветы, роза и т.д., поскольку признак запаха содержится в денотате определяемых словообразов. И одновременно эти сочетания носят символический характер, поскольку в поэзии Иванова «слово *роза* поворачивается разными гранями, оно используется и как предметное обозначение, и как символ, опирающийся на традиционное представление: роза – Богородица»[2]. Многозначность символа распространяется на многозначность его атрибута: не только роза, но и ее предикаты участвуют в построении лирических сюжетов, «смысловое движение которых связано с развертыванием определенного слова-образа, или в серии текстов, связанных повторяющимся образом»[3]. Приведем несколько примеров из книги Иванова «Rosarium» (1910), где признак запаха служит постоянной художественной мотивировкой той или иной грани значения ее центрального символа[4]. В композиции книги воспроизводится «роза мира»: ее четыре раздела посвящены мировым религиям. Это древний буддийский и мусульманский восток («Газэлы»), славянский православный и языческий север («Эпические сказы и песни», стилистика которых определяется русским фольклором), западное язычество («Разные лирические стихотворения»), византинизм и католичество («Феофил и Мария», на связь поэмы с византийской легендой указал сам Иванов). Запах – таинственный голос истории: «И на снегах твоим дыханьем говорит / Мечу

[1] Потебня А. А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М. : Высш. шк., 1990. С. 166.
[2] Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. С. 14.
[3] Там же. С. 14.
[4] Обширные контекстные связи архетипического мотива розы установлены М. В. Козьменко и Д. М. Магомедовой, что позволило сделать вывод об «изысканной сложности» архитектоники книги и ее центрального символа (Козьменко М. В., Магомедова Д. М. Стилизация как фактор динамики жанровой системы // Полэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. С. 130–131.

завещанная сага» («Ad rosam»[1]). В «Розе преображения» ее аромат – дар прекрасной женщины, в то время как свет (цвет) – подношение солнечного мужского духа: «Принесли твой свет от Суристана / Дэвы до ключей Эвфрата, Роза; / И до двери Тигра от Персиды / Пери – негу аромата, Роза»[2]. В «Розе возврата» запах – эманация душ умерших возлюбленных: «Милый обоняет: негу нарда, / Негу льет родного мира роза. / Жизнью дышащей родного тела / Напояет сон зефира роза. / Плачет он – узнал подругу… Тело / Странниц душ в юдоли мира – роза»[3]. В «Розе обручения» ее аромат – символ нерасторжимого союза любви и смерти: «Упоена и в неге тонет роза; / А соловей поет и стонет, роза, / В сплетенье кущ, тобой благоуханных…»[4]. Аромат мистической «Розы вечных врат» тождествен Божественному дыханию: «Меж столпов, меж адамантных, рдеет / И струит дыханье Бога – Роза»[5]. В «Эпических сказах и песнях» запах выделен как мотив только в сказке «Солнцев перстень». Она написана во многом под впечатлением от «Конька-Горбунка», начало которого Иванов, соглашаясь с мнением П. В. Анненкова, связывал с именем Пушкина и трактовал как свидетельство «чистого дуализма»: «Пушкин любил Коран; дышащие пустою азиатскою степью строки: “В тридесятом государстве, против неба на земле жил мужик в своем селе” – случайно выдают, в какой мере пушкинское мироощущение бывало порою созвучно с мусульманским противоположением Аллаха и “дрожащей твари”»[6]. Роза объединяет все стихии природы: воду, свет (воздух), огонь, землю, но признак запаха актуален только в контексте идеи о будущем храме, в основание которого должна быть положена «строительная жертва» – герой и роза:

Процветет цветистой славой
Куст душистый, куст кровавый;

[1] Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. С. 379.
[2] Там же. С. 382.
[3] Там же. С. 383.
[4] Там же. С. 384.
[5] Там же. С. 384.
[6] Иванов В. Два маяка // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX вв. М. : Книга, 1990. С. 262.

Всей цветней единый цвет,

Краше цвета в мире нет[1].

В поэме «Феофил и Мария» одорический признак выполняет сюжетообразующую функцию: событийная канва поэмы отражает распространенную фабулу о цветах, запах которых служит орудием смерти. Но смысл сюжета не сводится к его внешнему содержанию. Семантика запаха раскрывается в нескольких проекциях: аромат – это голос цветов (ср. у А. Н. Веселовского: «…так явились у Гейне цветы, шепчущие друг другу *душистые сказки*: в основе простейший параллелизм (цветок – человек) и анимизм – цветок живет как человек; у цветов своя речь – аромат; когда они стоят, склонив друг к другу головки, они точно нашептывают друг другу сказки, и эти сказки – *душистые*»[2]), а вместе с тем – и голос когда-то разлученных возлюбленных («мирьяды разлученных душ»), и голос детской души, разлученной с Матерью. Действие поэмы происходит во время весеннего праздника Розалий, когда могилы обильно украшаются розами. В Древней Греции «приписывали ей чудесное свойство сохранять смертные останки от разрушения и думали, что запах ее приятен душам умерших»[3]. Запах роз в поэме – это молчаливый и мощный зов Матери, поэтому Мария поклоняется земле («Как будто мать узрела наяву»[4]) и возвращается в лоно «Пречистой Розы», тогда как Феофилу предназначен иной путь: «И вышел в предрассветный, росный холод»[5]. Так происходит разлучение полов («Кто мужеский состав в нем укрепил?»[6]), преодолеваемое только через смерть.

Данный лирический сюжет, имеющий интимно-биографическое содержание, варьируется во многих лирических стихах Части второй сборника «Cor ardens» (1908–1911), посвященных Лидии Димитриевне Зиновьевой-Аннибал. Их общая тема – любовь, которая стремится «разбить

[1] Иванов В.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. С. 400.
[2] Веселовский А.Н. Из истории эпитета // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 73.
[3] Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. Киев : Довіра,, 1994. С. 14.
[4] Иванов В.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. С. 412.
[5] Там же. С. 416.
[6] Там же.

грани индивидуальности, а разрушает индивидуализацию смерть. Поэтому любовь накликает смерть»[1]. Мистическая семантика запахов в логике эротического сюжета предопределена их всепроницаемостью, а для обозначения мистико-эротического смысла Иванов прибегает к архаическим метаморфным метафорам, происхождение которых обусловлено мифом[2]:

И там войти в твое живое лоно,

В воскресшее, любовь моя могла.

В нем *розою дышала и цвела*

Твоя любовь, и рдела благовонно.

В результате весь последующий образный строй сонета приобретает синкретический характер: один и тот же эпитет относится как метафора к реальному плану образа и как прямое (метонимическое) определение – к его иносказательному плану:

По телу кровь глухой волной огня

Клубила пурпур мглы благоуханной;

А в глубине лазури осиянной

Пчела вилась крылатым диском дня.

Хмелело солнце розой несказанной…

Ты в солнце недр явила мне – меня.[3]

Не только конкретный образ (роза), но и родовой образ цветка в поэтическом мире Иванова имеет символический смысл, в построении которого участвует атрибут запаха. Цветы – один из символов восхождения наряду с такими характерными для Иванова символами, как радуга, сосны (и вообще деревья, лес), горы. Обязательными компонентами флористического образа в поэзии Иванова являются корни, стебель, бутон, где корни и бутон повторяют форму друг друга. То и другое служит символом нераздельности,

[1] Бахтин М. М. Из лекций по истории русской литературы: Вячеслав Иванов. С. 382.
[2] Маранда П. Метаморфные метафоры // От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского. М. : Российский университет, 1993. С. 81–90.
[3] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. С. 369.

целостности, таинственной глубины: «Но твой расцветший цвет, как древле, отражен / Корней твоих земной отчизной… <…> Кто с корнем цвет сроднит?»[1]. Особый акцент приходится на связующий компонент образа – стебель. Иванов, как и его современник А. Блок, называет цветы шекспировским словообразом «скважина», основываясь на метонимическом принципе переноса значения: скважина – собственно цветочный стебель, по которому поднимаются соки земли. Запах – звено в цепи восхождения от сырой земли к небесному цветку, форма преодоления раздельности материи (персти) и духа. Поэтому он и выступает метафорой голоса мертвых, возвращенных в лоно земли и, следовательно, преодолевших трагедию раздельного существования: «Чу, орган налажен! / Лишь коснись перстами, / Лишь дохни устами / У послушных скважин: / Мусикийский шорох / Матери откроет / Всё, что Ночь покоит / В сумрачных просторах»[2]; «Шелест рощ умильный, / Рокот волн унылых – / Всё доносит милых / Шепот замогильный. / И, как стон, протяжен, / И томит загадкой / Зов, волшебно-сладкий, / Многоустых скважин»[3].

Тавтология неявно присутствует и в сочетании одорических определений с абстрактными, отвлеченными существительными. Такие сочетания не новы в русской поэзии и тем более – в поэзии Серебряного века. В лирике Федора Сологуба обычны словосочетания «благоуханная красота», «благоуханная душа». В эпиграфе одного из стихотворений Иванова встречается пушкинский образ «благовонных теней». Ни «благоуханная свежесть», ни «благоуханная душа» не производят впечатления новизны и индивидуальности, их своеобразие заключено в смысловом наполнении традиционной образности. Сочетание «благоухающая мгла» построено на основе метонимии (мгла, наполненная благоуханием природы). По тому же принципу строится и сочетание

[1] Там же. С. 379.
[2] Там же. С. 433.
[3] Там же. С. 434.

«благоуханный свет». Глубина смысла подобных образов достигается за счет усиления предметного содержания символа и за счет углубления его ассоциативного поля. В лирике Иванова свет и мгла – две стороны единой сущности Души мира, проявление изначальной двойственности бытия, его женской природы.

Основываясь на этимологии, Иванов возвращает риторическим формулам их мифологический смысл. В первую очередь это касается самих эпитетов: их ценностное значение заключено в структуре традиционного определения, одна из частей которого – «благо», а другая – запах. Но семантика этой второй части исторически изменчива, в ее основе лежит принцип энантиосемии, который, по-видимому, Иванов отчетливо различал. В древнерусском языке ухать или юхать – испускать запах и в то же время – узнавать, ведать, поскольку глагол «нюхать» исторически родствен прилагательному «умный». В свою очередь слово «воня – запах» этимологически связано с понятием «души»: оно «образовано с помощью суф. -j- от той же основы, что и лат. animus – “дух”, др.-инд. anas – “дуновение”, греч. anemos – “ветер” и т. д. *Вонь* из *onjъ – в результате развития протетического *в* (…). Первоначальное значение – “запах” (ср. *благовоние, зловоние*)»[1]. В обобщенном смысле «благоухание» значит узнание, ведение благодати, что объясняет лишь видимую логическую противоречивость лирической образности Иванова. В стихе «Душен свет благоуханный»[2] два контрастных определения не исключают, а дополняют друг друга, поскольку вместе они могут передать представление об «избытке жизни» (ср. тютчевское «жизни преизбыток»). Так же логически строго и сочетание «…ты дыханием отца благоуханна / Душа невестная», где благоухание означает воспринятую благодать, а отглагольное прилагательное получает дополнительную семантику страдательного залога, утраченную в

[1] Шанский Н. М. и др. Краткий этимологический словарь русского языка. 2-е изд. М. : Просвещение, 1971. С. 91.
[2] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. С. 203.

современном языке. Восстановление или авторское дополнение семантики отглагольного прилагательного грамматическим признаком страдательного залога встречается во многих лирических текстах Иванова: например, «кущ, тобой благоуханных», «благовонный ливана (ливанского кедра – Н.Р.) крохой…». Этот языковой прием глубоко осмыслен художником: он мотивирует соотнесенность образа с ритуалом жертвоприношения, отсылая к библейскому мотиву хлебной жертвы как жертвы очистительной. И в то же время он напоминает о дионисийском (а значит, по Иванову, женственном) истоке бытия в целом и индивидуального существования человека.

Как видно, даже в тех случаях, когда сочетание эпитета с предметным образом имеет реальную мотивировку, оно только указывает на символическую природу предмета – будь то «цветы» вообще, или какое-либо конкретное растение – «роза», «лилия», «ливан» – или «нагорный», то есть горний, воздух. Поэтому сочетания «благоуханная любовь» и «благоуханная роза» имеют равную степень абстракции и конкретики, и то и другое избавлено от эмпирии и психологических ассоциаций, их смыслы обусловлены мифом. Сочетаемость дает представление о сущности изначального образа, а не о признаке как основе для различения явлений.

Широта сочетаний одорических эпитетов и определяемых ими явлений позволяет отнести лирику Вяч. Иванова к неосинкретическому типу творчества, о котором именно в связи с историей эпитета писал А. Н. Веселовский в работе 1895 г. По словам А. Н. Веселовского, синкретизм образности есть результат «психологической неразборчивости нашей, тем более первобытной психики»[1]. Память об этих ранних формах поэзии, по мнению ученого, побуждает и современных поэтов (в первую очередь символистов) к созданию синкретических образов. Проблемой для исследователя, по мнению Веселовского, может стать разграничение эпитетов, «восходящих к физиологическому синкретизму чувственных

[1] Веселовский А.Н. Из истории эпитета. С. 72.

впечатлений», и определений, «которые говорят скорее за *сознательное смешение* красок»[1], приводя художника к полной утрате реальности и предметности образа. Таким критерием, который обеспечивает универсальное значение качества, в лирике Иванова служит в первую очередь генезис образа, семантика которого мотивирована религиозно-мистической традицией. Запахи сохраняют реальную предметную основу и символически представляют эманацию духовных сущностей – «источных духов», по определению Якоба Бёме. В его мистической системе пяти человеческим чувствам (зрению, слуху, обонянию, осязанию, вкусу) соответствуют пять «источных духов Божиих». Их слитное действие лежит в основе мировой гармонии, цельности мироздания: «Когда восходит свет, <…> тогда духи становятся живыми, и сила жизни проникает все, и в этой силе они обоняют друг друга, и в этом кипении и проницании они осязают друг друга, и нет ничего, кроме сердечной любви и дружеского лицезрения, приятного обоняния и вкушения и ощущения любви, блаженного целования, вкушения и пития друг от друга, и любовного прогуливания. <…> То благодатная невеста, радующаяся о женихе своем, то любовь, радость и блаженство, то свет и ясность, то приветное благоухание, приветный и сладостный вкус»[2].

Голос запахов звучит в ивановских «хорах мистерий» наряду с голосами других «сфер» и «душ» мироздания: «Музык сладчайшее небес // Благоухание Души, // Что Розой зыблется в тиши // Неотцветающих чудес!»[3]. Тем самым в эмпирическом признаке проступает его мистический смысл. Благоухание в художественном мире Иванова, являясь атрибутом Вечной Женственности, означает действие энергии Любви-Эроса, восстановление соборного единства мира, его изначальной софийности.

[1] Там же. С. 73.
[2] Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / пер. с нем. А. Петровского. Репринтное изд. 1914 г. М. : Политиздат, 1990. С. 113.
[3] Иванов В.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. С. 211.

3.2 Ольфакторная образность в системе поэтической символики

Поэтика, одним из основных компонентов которой становится запах, теснее всего связана с вопросами гносеологии, с представлениями о границах познаваемой реальности и структуре познающего субъекта. Запах как составляющая художественной картины мира в первую очередь соотносится с такими эстетическими категориями, как художественное пространство и время, и потому несет информацию об авторе как форме ценностного завершения реальности. Для русской культуры начала XX века проблемы художественного познания неотделимы от вопросов философско-религиозного реализма и преодоления трансцендентализма философии Канта, где именно пространство и время выступают основными категориями, ограничивающими способность познания[1]. Изменение философии пространства и времени, выведение «пространства, среды и вещи» из области априорных категорий разума в область живого ощущения, живого опыта открывает путь для метаморфозы пустого, умозрительного и однородного пространства в пространство, пронизанное энергией, силой, заполненного субстанцией, поддающейся трансформации: разрежению, сгущению, искривлению.

3.2.1 Ольфакторное пространство в религиозно-философских трудах П. А. Флоренского: конфликт чувственного и идеального начал

П. А. Флоренский одним первым поставил вопрос о структуре ольфакторного пространства художественного текста. Мы обратимся к его работам, посвященным данной проблематике, чтобы понять, каким образом, в каких поэтических формах выражается пространство ольфакции. В материалах лекционного курса «Анализ пространственности в художественных произведениях», разработанного о. Павлом Флоренским в 1922-24 гг. для слушателей Высших художественных мастерских

[1] Исупов К. Г. Философия и литература «серебряного века (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М. : ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. С. 89.

(ВХУТЕМАС) и составленного в книгу в 1924-25 гг., получил философско-эстетическое завершение опыт осмысления пространства эстетикой символизма. Поэтому не случайны факты внутренней связи его суждений с эстетическими теориями А. Ф. Лосева (о фигуративности пространства) и М. М. Бахтина (о художественном хронотопе), во многом инспирированными той же культурой[1]. И хотя проблема запаха как такового в этих теориях почти не затрагивается, те качественные характеристики пространственности, которыми оперируют авторы, позволяют объяснить, почему в поэзии Серебряного века ольфакторная картина мира заняла столь важное место.

П. А. Флоренский противопоставил теории однородного и пустого пространства теорию пространственной множественности: «Н.И. Лобачевский сто лет тому назад высказал решительно анти-кантовскую и тогда остававшуюся лишь смелым афоризмом мысль, а именно, что разные явления физического мира протекают в разных пространствах и подчиняются, следовательно, соответственным законам этих пространств»[2].

Вслед за математиками и физиками Флоренский обосновал теорию зависимости художественного пространства «от вещей и среды», в него помещаемых. После исследований Клиффорда, Пуанкаре, Эйнштейна, Вейля, Эддингтона «вполне ясною сделалась зависимость свойств пространства <…> от силового поля; или наоборот – зависимость свойств силового поля от свойств соответственного пространства»[3]. Распространение света, звука, запаха происходит по собственным законам, и эти законы требуют своего определения.

На основании естественно-научных теорий Флоренский обосновал принцип множественности моделирования пространства как единственный

[1] См. глубокий анализ этой проблематики в работе: Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия: Пособие по спецкурсу. М. : РГГУ, 2001. 200 с.
[2] Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М. : Прогресс, 1993. С. 5.
[3] Там же. С. 6.

способ приближения к многомерной действительности: «Свойства действительности, при рациональном познании, *куда-то* должны быть помещены в модели, т. е. в пространство, вещи или в среду. Но *куда* именно – это не определяется с необходимостью самим опытом, и зависит от *стиля* мышления, и вообще от строения мышления, а не от строения опыта»[1]. Таким образом, в теорию пространства входит живой человек как мыслящий субъект, поскольку моделирование пространства обусловлено его мировоззрением, его историей. Пространство пронизано множеством сил, энергий, без учета которых невозможно адекватное понимание смысла пространственности. Качественными характеристиками пространства, позволяющими выявить его смысл, Флоренский считает «емкость» и «кривизну». «Емкость пространства данной точки не есть определенная величина, покуда не указано косвенным дополнением о емкости чего именно, какого именно физического деятеля идет речь»[2]. Различная емкость («относительное изменение емкости пространства»[3]) проявляет себя в пространственных искривлениях, создающих фигуры.

Флоренский поставил пространство в зависимость от субъективного ощущения, то есть связал понятие пространства с данными чувственного опыта и протяженностью субъекта во времени. В отличие от однородности евклидовского пространства, «ни в прямом восприятии действительности, ни в искусстве, на это восприятие опирающемся, этой однородности мы не можем установить, и каждое место пространства имеет в нашем опыте своеобразные особенности, делающие его, это место, качественно иным, нежели все прочие»[4]. В противоположность изотропности пространства Евклида, «всякий действительный опыт показывает нам обратное, и

[1] Там же. С. 6-7.
[2] Там же. С. 39.
[3] Там же. С. 34.
[4] Там же. С. 23, 24.

непосредственное сознание вполне ясно отмечает себе качественную особенность каждого из направлений»[1] пространства.

Как говорит Флоренский, пространство «механических движений абсолютно твердого тела» обходится без наблюдателя: «…при этом молчаливо предполагается отсутствие силовых полей и наличность божественного охвата сознанием всего пространства, помимо физических посредств и условий знания. К группе движения отчасти присоединяется еще плохо обдуманное и неточно взятое пространство зрительных восприятий. Обычно мало задумываются над гораздо более широким применением пространства, хотя слуховые и осязательные ощущения явно требуют себе пространства. Но и далее: обоняние, вкус, затем различные мистические переживания, мысли и даже чувства имеют пространственные характеристики и взаимную координацию, что заставляет утверждать размещение их тоже в пространстве. Внеположность, т.е. нахождение тех или иных отдельностей вне друг друга, таков основной признак пространственности. Раз имеется множество, то элементы его отдельны или, по выражению Римана, суть *образы обособления*; тем самым они *вне* друг друга»[2]. Тем самым был поставлен вопрос о пространственности любых типов ощущения реальности – не только зрения и осязания, но и вкуса, обоняния и др., причем «каждый образ обособления есть некоторый силовой центр»[3].

Как видно, разные качественные характеристики воспринимаемого органами чувств пространства (не пустого, а заполненного энергиями) лежат в основе различных фигур пространства, каковыми могут быть не только привычные зримые или осязаемые пространства, но и экзотические температурные, вкусовые или обонятельные типы пространств. О. Павел Флоренский разработал теорию для живописи, противопоставив графику и

[1] Там же. С. 25.
[2] Там же. С. 51.
[3] Там же. С. 52.

живопись, линию и цветность. За этим различием стоит и принципиальное различие субъекта и объекта: «Тончайшая фактура есть цветность, если разуметь это слово как обозначение собственного свойства самого предмета, которое характеризует не его отношение к окружающему пространству, а внутреннее свойство вещества»[1]. Неоднородны, по Флоренскому, и способы восприятия, их возможности. И если построенная им шкала восприятий не отличается от эстетических построений Ф. Гегеля, то мотивировка для иерархий выбрана в духе эпохи модернизма с его утонченной чувственностью: «…если уж есть в нас способность осязать, то это есть зрение, а орган осязания – глаз. Из всех органов ему принадлежит наибольшая способность браться за вещи активною пассивностью, – трогать их, не искажая, не вдавливая, не сминая»[2]. Флоренский не сомневается, что среди эстетических восприятий доминирует зрение, поскольку оно «способность наиболее гибкая, наиболее готовая в любой момент служить как чистое осязание, как чистое движение или как сплетение в любой пропорции того и другого». Восприятие диалектично: «Если глаз кладет нежнейшее пятно, то это он же прорезает наиболее дерзновенно линию. Тогда, на этих двух путях, возникают *живопись* и *графика*»[3]: «Чистая живопись, каковою она стремится быть на пути нео-импрессионизма, уничтожает контур, по крайней мере лишает его активности; он тут уже лишен силы стягивать некоторую часть поверхности, увеличивать упругость ее энергий; он просто есть, – если только есть, – потому что выходит от взаимодействия пятен»[4]. Соотношение живописи и графики определяется оппозицией точки и линии, пассивности и активности, неподвижности и движения. В живописи «нет теперь вещей, но зато в полной мере господствует начало вещественности. Иначе говоря, перед нами не пространство, а среда. <…> Эта среда может быть тончайшей – огнем или

[1] Там же. С. 90.
[2] Там же. С. 90.
[3] Там же. С. 93.
[4] Там же. С. 94.

просто светом, но, будут ли изображены таким образом камни или духи, все равно они представлены здесь со стороны своей вещественности»[1].

По типу пространственности различаются художественные направления. Импрессионизм «стремится дать цветовую среду, пассивную, несвязную, лишенную конструкции и потому, по вялости своей, легко подчиняемую композиции. Если эту среду назвать пространством, то во всяком случае оно не есть простор движениям, ибо густо, переполнено. Это – пространство Декарта, сплошь заполненное бесчисленными частями материи, с которою оно, ошибочно логически, но естественно психологически всецело отождествляется»[2].

Запах относится к тому же классу понятий, что и цвет, музыкальность. Он не очерчивает границы фигуры, не дает представления о ее твердой форме, а, напротив, обнаруживает слияние глубины объекта и глубины субъекта, текучесть границы их соприкосновения, служит ощутимой характеристикой среды. Следовательно, привнесение или отсутствие запаха как компонента художественной картины мира само по себе свидетельствует о разных типах художественного мышления: барочная культура, например, должна быть более насыщена запахами, чем строго понятийный и раздельный стиль классицизма. Для романтика запах значит существенно больше, чем для реалиста, даже несмотря на то, что запах в реалистическом повествовании является одним из значимых образов той социальной среды, которая детерминирует поведение героя. Запах – это предметный образ и энергия, связывающая предметы с субъектом ощущения предметной реальности (подобно цвету, отмечающему границу объекта, и цветности как его состоянию).

В художественном мире, где доминирует запах, субъект разрастается до объема среды, связывающей вещи между собой, становится той силой, которая сплавляет единичные вещные образы в целостное и внутренне

[1] Там же. С. 106.
[2] Там же. С. 108.

связное пространство. Разрастание субъекта до совпадения его со всеобщностью, выполнение им функции интерпредметности, то есть силы, задающей кривизну и энергийность пространства, находит выражение как на уровне картины мира (точки зрения, мотивировки и т.д.), так и на уровне слова, отношения между словами, выбора словоформы, актуализации всех элементов словесного стиля. Двумя внутренне родственными полюсами такой поэтики могут быть названы Константин Бальмонт с его континуальностью импрессионистического мира и Владимир Нарбут с тем же принципом континуальности, но в форме непрерывной метаморфозы материального и душевного, их взаимопереходах без твердой опоры в физической, религиозной или эстетической сфере.

Представляется вполне закономерным, что в своих религиозных построениях П. А. Флоренский высказывает определенное недоверие к запаху как способу выражения суждений о мире. На основании общего принципа «энергийности» запах входит в область метафорических высказываний, к которым прибегают философы и поэты для живописного выражения сверхчувственных понятий: «Любовь с такою же необходимостью следует из познания Бога, с какою свет лучится от светильника и с какою ночное благоухание струится от раскрывшейся чашечки цветка: “познание делается любовью”»[1]. В этой череде сравнений запах уподоблен свету, отделившемуся от источника, но все же нераздельному с ним. Но, осмысляя способность чувственных образов служить символами красоты и потому божественности мира, о. Павел различает степени объективности символов и их качеств, противопоставляя свет иным формам прекрасного: «Свет уже и в чувственном созерцании есть преимущественно само по себе прекрасное, интуитивно прекрасное. Все прочее, – как то звук, запах, теплота и т. д., – бывает прекрасно скорее чрез ритмическое расчленение; оно прекрасно не в собственном, интуитивном

[1] Флоренский П.А. Столп и утверждение истины // Сочинения: в 2 т. Т. 1, ч. 1–2. С. 88.

смысле, а в смысле известной интеллектуальной удовлетворенности. Обратим внимание и на то, что тон, сам по себе, в своей абсолютной высоте почти даже не запоминаем, а запах или вкус – даже и не воспроизводим в представлении. <…> Свет же прекрасен помимо всяких расчленений, помимо формы, – в себе, и он делает собою прекрасным все зримое. <…> Итак, если красота есть именно являемость, а являемость – свет, то, повторяю, красота – свет, и свет – красота. Абсолютный же свет есть абсолютно прекрасное, – сама Любовь в ее законченности, и она делает собою духовно-прекрасным всякую личность»[1]. Особенность света в его «явленности», все же прочие формы приобретают качественные характеристики только через различие. Божественная Красота не дается духовному зрению в запахе, но для ее определения существует ряд одорических аналогий.

В текстах отцов церкви при описании откровений ольфакторная образность присутствует достаточно часто. Вопреки эмпирическим условиям в них возникает реальность, соответствующая духовному опыту, но при этом она обладает всеми признаками данного, конкретного бытия. Благоухание Святого Духа принадлежит к области духовного опыта и принимается как действие благодати. В эпизоде из воспоминаний Н.А. Мотовилова о Серафиме Саровском, который П.А. Флоренский приводит в книге «Столп и утверждение истины», подчеркивается именно духовный характер ощущения, поскольку оба участника этого эпизода находятся в зимнем лесу, где нет ни тепла, ни благоухания. Мотовилов сравнивает запах с детским воспоминанием о духах, которые были у его матушки. Преподобный Серафим Саровский разъясняет ему, как возникло такое чувство: «Никакая приятность земного благоухания не может быть сравнена с тем благоуханием, которое мы теперь ощущаем, потому что нас окружает благоухание Святого Духа Божия. Что же земное может быть подобно Ему!..

[1] Там же. С. 98-99.

<…> Вот это Царствие Божие теперь внутрь нас и находится, а благодать Духа Святого и отвне осиевает и согревает нас, преисполняя многоразличным благоуханием окружающий нас воздух, услаждает наши чувства пренебесным услаждением, напоя сердца наши радостью неизглаголанною…»[1].

Ссылки на обонятельные ощущения как один из символов откровения встречаются в биографических текстах символизма. Среди них выделяется яркий эпизод 1912 года, о котором рассказывает Андрей Белый в воспоминаниях о Рудольфе Штейнере. Накануне решения ехать в Кельн к Штейнеру Белый слышит стук в дверь и, выйдя на лестницу, чувствует: «…главное – непостижимое было – вот что: как раз у дверного порога услышал я пряные и сладчайшие ароматы цветов, напоминающие смеси запаха лилий и роз; тут же, вспомнивши, что ведь лестница – крашена, что ведь пропахла она скипидаром, я спустился стремительно двумя ступеньками ниже, понюхавши воздух; и – бросился из-под запаха лилий и роз запах терпкого скипидара мне в нос: я – взбежал кверху; и выступил там тот же запах; вернулся к порогу; опять охватили меня ароматы и лилий и роз»[2]. Анализируя прозу Белого, М. Л. Спивак отмечает важный момент, характеризующий в том числе и статус запаха в «брюссельских феноменах»: «В результате всего этого Белый и Ася совсем растерялись, оказались не в состоянии отличить оккультный знак, на который следует ответить, от оккультного соблазна, которого следует бежать…»[3]. Исследователь подчеркивает, что для Белого имело принципиальное значение соотнесение данного биографического факта с мистическим откровением Пятидесятницы, когда на апостолов снизошло веяние Святого Духа[4]. В комментариях к Евангелиям это событие нередко определяется через символ «благоухания» – слова и дела Божия. Во 2-ом Послании к коринфянам Апостол Павел

[1] Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. С. 104-105.
[2] Цитирую по: Спивак М. Андрей Белый – мистик и советский писатель. М. : РГГУ, 2006. С. 48.
[3] Там же. С. 48.
[4] Там же. С. 58-69.

говорит: «Но благодарение Богу, Который всегда дает нам торжествовать во Христе и благоухание познания о Себе распространяет нами во всяком месте.

Ибо мы Христово благоухание Богу в спасаемых и погибающих:

Для одних запах смертоносный на смерть, а для других запах живительный на жизнь» (Гл. 3; ст. 14-16).

В Евангельском контексте и запах скипидара, который должен был уничтожить запах роз, обретает символическую подоплеку: как говорилось, образ привлекается Владимиром Соловьевым для иронического остранения этической проблематики Л.Н.Толстого. Сергей Соловьев пишет об аскетической нелюбви русского философа ко всякого рода запахам: «Запах скипидара, единственного, как он сам говорил, “благовония”, которое он употреблял при всяком случае, которым были пропитаны все его вещи, книги, одежды, этот запах напоминал запах ладана»[1]. Отмеченная деталь имеет отнюдь не только биографическое значение. Вл. Соловьев, к примеру, в обстоятельной работе о поэзии Афанасия Фета принципиально не замечает «ароматов» фетовской лирики. Запах, видимо, один из самых легких путей профанации мистики, а гипертрофия обоняния служит признаком не только «тяжелого русского эпикуреизма», но и утонченной декадентской чувственности.

С запахами связаны всяческого рода заблуждения, обманы чувств, соблазны. «Чары запахов, – писал Блаженный Августин, – меня не беспокоят. Их нет – я их не ищу; они есть – не отгоняю; согласен навсегда обходиться без них. Так мне кажется, но, может быть, я и ошибаюсь. Вот они, эти горестные потемки, в которых скрыты от меня возможности, живущие во мне; душа моя, спрашивая себя о своих силах, знает, что не стоит себе доверять…»[2]. Эта темная сторона обоняния проявила себя в одном из широко известных эпизодов истории русской культуры рубежа XIX–XX вв., о

[1] Соловьев С.М. Идея церкви в поэзии Владимира Соловьева // Соловьев С.М. Богословские и критические очерки. Томск : Водолей, 1996. С. 181.
[2] Августин А. Исповедь / пер. с латинского М. Е. Сергеенко; вступ. ст. А. А. Столярова. М. : Ренессанс; СП ИВО – СиД, 1991. С. 267.

котором писал В. М. Бехтерев. Кондрат Малёванный, ставший основателем религиозной секты «малёванцев», ощущал «неизъяснимое благоухание», считая его знаком явления Духа Божия. Проявления душевной болезни оказались трудноотличимыми от мистических откровений.

* * *

Распространение обонятельных мотивов в лирике символизма (его «теургического» направления) во многом обязано Владимиру Соловьеву как основоположнику софийного текста русской литературы. «Благоуханность» является одним из важнейших атрибутов Софии, и поэтому о мистическом присутствии Души Мира поэт-визионер узнает среди прочего по одорическим признакам. И здесь именно дологическая природа запаха, его невербальная сущность имеют принципиальное значение. Для понимания сверхреальности «человеческая разумность недостаточна по тому самому, что она – человеческая»[1]: «“Свет умный”, соединяющийся иногда с духовною “теплотою” и “благоуханием” – это и есть искомая нами разумная интуиция, интуиция, включающая в себя ряд своих обоснований, – совершенная к р а с о т а как синтез абсолютной конкретной данности с абсолютною разумною оправданностью»[2]. Поэтому описание обонятельных восприятий вошло как в философско-религиозные, так и в поэтические тексты, где говорится об опыте встречи с незримым, неизреченным. Приведем лишь один пример из книги П. А. Флоренского «Столп и утверждение истины»: «…я почувствовал, что твои молитвы услышаны. Точно облачком каким застилось разгневанное, губительное солнце. Подул откуда-то освежающий ветер, повеяло прохладою и тишиною. <…> Душа стала как весенняя березка, как прозрачная еще роща после майской грозы. Как роса девственной жизни, как капля благовонного мирра, тихо каплющая на землю, снизошла ко мне помощь Духа, и новым миром умирились и расправились воспаленные члены. И тогда широкими струями потекла в

[1] Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. С. 12.
[2] Там же. С. 96.

нутро благодатная сила, – умиряющая прохлада для души»[1]. «Ветром приносило хлебный дух зрелой ржи. Вспоминалось что-то знакомое, – вечно знакомое, – знакомое от далекой вечности, – вечно родное, дорогое и задушевно-зовущее»[2].

В этом опыте духовного постижения Истины особую роль играет действенность, акциональность сообщения эмпирической и сакральной реальности. Опыт откровения не может оставаться лишь «слепой интуицией» или «лабиринтом рассудочных построений», он должен быть достоверным, жизненным, ощутимым. Поэтому опыт может быть только личностным, национальным, историчным, то есть всегда конкретным и живым, совмещающим внешние условия жизни и переживание этих условий, точнее – проясняющим в условиях жизни их живое, целостное единство, промысел Божий. Данное качество диктует необходимость и на уровне внешней организации произведения прибегать к таким сюжетам и мотивам, которые могли бы служить удостоверением произошедшей встречи с Истиной, откровением о пути к ней. Внимание поэтов сосредоточено на тех ситуациях, на тех пространственно-временных рубежах, где интуиция целого получает образное, явленное воплощение, ситуациях чуда, преображения, возрождения, откровения, ступеней подвига. Особое значение для таких сюжетов имеет способность узнавания, различения чуда с помощью органов чувств. И если в поэзии XVII в. не требовалось осмысления этой способности, удостоверения правильности распознания, то для человека XX века сомнение – вещь неизбежная: обоснования требует способность восприятия и способность разума[3]. Таким обоснованием для Флоренского

[1] Там же. С. 258.
[2] Там же. С. 262.
[3] Н. В. Котрелев подчеркивает принципиальную значимость для мистического дискурса русской поэзии начала XX в. опоры на традицию: «…мистическое событие, описанное в стихотворении, имеет точную привязку к реальному жизненному пути Иванова, с одной стороны, с другой – рассказ о нем может или должен быть опосредован именно традицией». Чудо требует напряжения всех органов чувств: «Если к цвету и звуку, к световой и архитектурно-материальной организации наше внимание присоединит еще и обонятельную компоненту – аромат курений (…), – мы получим образ синтеза искусств, столь дорогого всему модерну…» (Котрелев Н. В. Вяч. Иванов и Вл. Соловьев (Заметки к проблеме понимания

служит вера в истинность произошедшего события. Тогда принцип троичности получает принципиальное значение. Он избавляет от бесконечности колебаний антиномичных структур. Триада вместо диады дает ту опору, на которой может базироваться разумная вера. Не объект и субъект только вступают в отношения, образуют гносеологический ряд, а реальность – Субъект – субъект, причем единый Субъект пронизывает собою все, является именем отношения, формулой соединения, поскольку сам является Истиной – всеединством: «Я перестаю быть Я, моя мысль перестает быть моею мыслью; непостижимым актом отказываюсь от самоутверждения «Я=Я». Что-то или Кто-то помогает мне выйти из моей само-замкнутости»[1].

Художественным аналогом размышлений Флоренского служит творчество Александра Добролюбова, представляющее опыт наблюдения своей жизни извне, со стороны возможного третьего лица или – точнее – соборного наблюдателя. Этот принцип выражен в композиции книги: «..выстраивается глубинная “матрешечная” перспектива, включающая семь ступеней дробности, причем начиная с третьей по седьмую их могут занимать тексты, абсолютно одинаковые и по объему, и по значимости»[2]. Дыхание «Бога Живого», его «творческий дух» (то есть именно София – «мать и сестра, / И единый жених»[3], «весна благоуханная») априорно присутствует во всем мире, и не только благоухания, но и запахи являются его эманацией. В «храме трав» «тяжелыми благовоньями дышит степь»[4], гора покрыта «живыми камнями благоуханными»[5], между небом и землей, без корней, висит цветок, «чистый благоуханный среди южного леса»[6]. Благоуханность как признак присутствия Духа Божия, Божественного слова

мистического дискурса) // На рубеже столетий: Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова. М. : Новое литературное обозрение, 2009. С. 339).

[1] Там же. С. 68.

[2] Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М. : РГГУ, 2002. С. 494.

[3] Там же. С. 39.

[4] Добролюбов А. Из книги невидимой. М. : Скорпион, 1905. С. 5.

[5] Там же. С. 113.

[6] Там же. С. 166.

проявляется в природе любых естественных запахов. Приведем довольно обширную цитату из «Книги невидимой», где полемически заострен вопрос об ассоциациях, вызываемых действием запаха: «Он только что нашел под одной целизной кусок дикого меда. Вдруг чарующее благоуханье поразило его, он поднял голову. Нет, вкруг шатра все цветы вытоптаны, ужели это от рук? Он поднял к самому носу свои черныя руки, словно изваянныя из самой земли, немытыя всю неделю. Пальцы насквозь пропитались всем запахом трав и черные ногти благоухали. Нет, никогда живущие в жизни позора, умащающие все тело с головы до ног дорогими духами – никогда не слыхали они подобного запаха. Летом даже ноги рабочих благоухают всеми цветами покоса даже под засыпанною землею портянкой»[1]. Отчетливая полемика с ассоциативными образами воспоминаний Мотовилова не отменяет, тем не менее, основополагающей идеи «ольфакторного откровения» - природные запахи могут быть символами, окном в трансцендентное и вне церковного уклада, но условием этого служит «соборность» восприятия.

Ольфакторная образность играет заметную роль в софийном тексте русской поэзии уже потому, что благоуханность, как было сказано, служит одним из эпитетов Софии. По признаку именования София близка Богородице и Христу: в христианской традиции «Благоуханный цвет» является апофатическим именем Пресвятой Девы. В поэме Владимира Соловьева «Три свидания» и стихотворении Якова Полонского «Царь-девица» – первых поэтических произведениях, посвященных явлению Софии в женственном облике, присутствует признак запаха. В обоих текстах он отмечает последнюю ступень приближения «иного», за которой начинается распадение мира на две реальности – внешнюю (где ничего не изменилось) и внутреннюю (где образ запечатлен навечно):

Всколыхнулась занавеска,

Вспыхнул роз махровых куст,

[1] Там же. С. 71.

И, закрыв глаза, я встретил

Поцелуй душистых уст.

Запах соотносится одновременно с обоими планами: как атрибут высшей реальности, он имеет устойчивый смысл, остающийся фактом внутреннего, духовного опыта; как элемент индивидуальной биографии, он служит для удостоверения реальности происшедшего. Поэтому запах, с одной стороны, определяется крайне общо, с другой – составляет часть конкретной ситуации, ее хронотопа. В стихотворении Я. Полонского «поцелуй душистых уст» входит в ряд деталей, которые рисуют картину раннего весеннего утра, радостного пробуждения, встречи, прерванной в тот момент, когда герой стихотворения открывает глаза: «Но едва-едва успел я / Блеск лица ее поймать…». Так и в эпизоде третьего свидания поэмы Вл. Соловьева одорический признак связывает объект (образ «Подруги вечной») и субъект высказывания: «Дышали розами земля и неба круг» – «В моей душе те розы не завянут». Реальная ситуация становится компонентом памяти, объект восприятия – элементом субъективной сферы. Однако сам субъект изменился: он, по слову апостола, стал «благоуханием» Вечной Женственности, через него проявляется ее энергия.

Экстатически-восторженное поклонение Прекрасной Даме, возрождение традиций петраркизма сказывается в заметном предпочтении «благоуханий» запахам в творчестве наиболее последовательных продолжателей традиции софийной поэзии – Эллиса (Л.Л. Кобылинского) и С.М. Соловьева. Принцип «прозрачности» позволяет различить мистическое действие, энергию благоухания в любом факте современности, узнать Магдалину в «римской проститутке»:

Но вот уж близится Креста Голгофы тень,

раба, ты первая падешь к его подножью,

благоухающих кудрей роняя сень,

лобзая ногу Божью,

и станет первою последняя ступень![1]

«Благоухание» воспринимается не «носом», его действие ощущает душа лирического субъекта, в равной мере благоухание принадлежит не к телесным, а к духовным атрибутам Женственности. Именно поэтому благоухание формирует эмоциональный тон поэтического мира, с качественными характеристиками запаха соотносятся экстатически пережитые состояния радости, печали, скорби:

Ты дышешь все нежнее и грустней
Неиссякаемым благоуханьем.

И все благоухает, скорбь огней,
печаль к тебе склоняющихся сводов,
восторг к тебе бегущих ступеней

и тихий ужас дальних переходов… («Беатриче»)[2]

Не случайно именно ольфакторный код стал языком для выражения иронической раздвоенности центрального символа софийного текста русской поэзии. Исследователи творчества А. Блока и А. Белого неоднократно писали о двойственности Софии в мифопоэтике символизма[3]. Эта двойственность ярко проявилась через дихотомию «благоухания/запаха духов» в художественном мире лирики А. Блока, С. Соловьева, А. Белого. Еще более резко двойственность выражена в антиномии «благоухания женского иночества»[4] и «теплой женской ароматистости»[5].

[1] Эллис. Stigmata: Книга стихов. М. : Мусагет, 1911. С. 47.
[2] Там же. С. 126.
[3] Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М. : Мартин, 1997. 221 с.; Приходько И. С. Мифопоэтика А. Блока. Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам. М. : МПГУ; Владимир : ВПГУ, 1994. 133 с. и др.
[4] Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 78.
[5] Розанов В. В. Люди лунного света. Метафизика христианства. М. : Дружба народов, 1990. С. 40.

3.2.2 Мотив обоняния в ироническом стиле Андрея Белого

Существеннейшей проблемой софийных текстов русской лирики становится омонимия сакрального и профанного словесных образов. Вне религиозного, церковного контекста слово теряет смысловую глубину[1], книга вводит слово в «литературу». На преодоление этого противоречия направлена усиленная архаизация стиля (Вяч. И. Иванов), совмещение мифологического и современного планов образа (Эллис). В поэзии С. М. Соловьева ту же функцию выполняет система контрастных мотивов, отсылки к чужим текстам – не только поэтическим, но и религиозным или биографическим. В раннем сборнике «Цветы и ладан» вещественность «ароматов» подчеркивалась частотой употребления образа в значении «ароматические вещества», «благовония», причем в большинстве своем ароматы относятся к ритуальной культуре: «Неся из смирны и алоя / Благоухающий состав»[2]; «Возлив на тело аромат»[3] и др. Но в последующих книгах религиозно-мифологическая семантика ольфакторного образа чаще формируется у Соловьева за счет стилизации, то есть преимущественно языковыми средствами:

Как дикий крин, возросший средь пустыни,
Ты далеко благоухаешь Церкви
И песнями, и вышним богословьем[4].

(«Василий Великий – Григорию Богослову»)

Единственное значение «благоухания», возможное здесь, – прославление Христа, Божественное Слово. То же в стихотворении «День возложения святых даров в монастыре Богоявления»: «И освяти меня

[1] Обратим внимание на протест П. А. Флоренского против переноса икон в музеи, что, по мнению философа, приведет к обессмысливанию иконы, превращению ее в «картину» (Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Советский музей. 1989. № 4. С. 65–69).
[2] Соловьев С. М. Цветы и ладан. Первая книга стихов. М. : Типогр. А. И. Мамонтова, 1907. С. 28.
[3] Там же. С. 29.
[4] Соловьев С. Возвращение в дом отчий. Четвертая книга стихов. 1913–1915. М. : Типо-литография т-ва И. Н. Кушнаревой и К, 1915. С. 45.

благоуханьем / Иаковлевой лествицы небесной»[1] или «Пустынная жизнь»: «Пустыня расцвела благоуханным крином…». Запахи присутствуют как атрибут храмового пространства в двойном значении – предметном и символическом – библейском: «Ходили дьяконы с ковчегом благовоний, / И храм благоухал, как райский вертоград»[2] («Архимандриту Петру»). Близость Афонского монастыря преобразует природу – мифологическая семантика вертограда распространяется на природный пейзаж: «Там из подземных недр / Журчат источники, и зеленеет кедр, / И сосны зыблются, и пахнут нежно туи…»[3]. Запахи Оптиной Пустыни говорят о живом присутствии Божьей Матери в монастырских кельях:

Легкий воздух Оптиной Пустыни
Веет в келье радостной твоей.

В ней не чуешь тягостного плена:
Благовоньем лилий напоен
Тесный дом… <…>
Ты поешь, присевши за рояль
«Милость мира». Нежно пахнут розы…[4]

Не умножая примеров, отметим, что те же принципы смыслового наполнения ольфакторных образов за счет отсылки к чужой культуре, подчеркнутой стилем, стиховой формой, Соловьев применяет в книге «Цветник царевны» (1913). Здесь благовония присутствуют как компонент раннехристианской обрядности («Воскресение»), атрибут римской культуры («Эпиталама»). В контексте поэтических стилизаций и ольфакторное пространство «Московской поэмы» прочитывается как пространство символическое. На языке запаха выражен дух города: запах «книжного хлама», аромат «вещей», запах «духов» и ароматы «изысканного магазина».

[1] Там же. С. 10.
[2] Там же. С. 48.
[3] Там же. С. 48.
[4] Там же. С. 30.

Стилистическим подтекстом для этого образа служит галантная поэзия XVIII века. Такая явная «литературность» образно-поэтического языка запаха ставит под сомнение мистичность ароматов, и причиной тому оказывается поэтическое слово.

Драма перевода невербальных восприятий на язык поэзии, литературы лежит в основе ольфакторного сюжета лирики Андрея Белого. Мемуаристы, а позднее и литературоведы не раз отмечали, что сущностной чертой личности и творчества Белого является раздвоенность. С одной стороны, поэт, без сомнения, стал ключевой фигурой русского символизма, не только выразив его мироощущение, но и создав теорию символа, во многом адекватную практике символистов-теургов. С другой, он, как никто из писателей Серебряного века, являл собой шутовскую маску, послужил прообразом юродства культуры заходящей эпохи. Двойственность – базовый принцип построения жизни и самосознания художника – нашла выражение в специфике стиля Белого, в присущей ему изначально иронической интонации.

Ирония выдает в Белом «человека эпохи», роднит его с другими художниками начала века[1]. В то же время ирония является формой рефлексии над характером искусства, к которому принадлежит и сам Белый, то есть формой авторефлексии. По замечанию французского философа В. Янкелевича, «ирония предлагает нам зеркало, где свободно отразится наше сознание, или, говоря иначе, она посылает человеку эхо, являющееся отзвуком его собственного голоса»[2].

Ироническая позиция отражена в работах Белого, посвященных вопросам теории поэтического языка, где художник неоднократно говорит о том, как сказывается материал и орудие обработки материала не столько на форме, сколько на содержании искусства, точнее – на его формосодержании.

[1] Характеризуя поэзию А. Блока, В. Шкловский писал: «Беру здесь понятие “ирония” не как “насмешка”, а как прием одновременного восприятия двух разноречивых явлений или как одновременное отнесение одного и того же явления к двум семантическим рядам» (Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). М. : Сов. писатель, 1990. С. 174).

[2] Янкелевич В. Ирония. Прощение / пер. с фр.; послесл. В.В. Большакова. М. : Республика, 2004. С. 26.

Материал поэта – слово, причем слово, развернутое в прошлое и будущее, принадлежащее «всем» и «я». В статье «Магия слов» Белый противопоставил «цветущий» образ безжизненному термину. Образное слово, слово поэзии, соответствует архаическому слову-мифу: «Все мифическое мышление сложилось под влиянием творчества языка; образ в мифе становится причиной существующей видимости…»[1]. Терминологическое понятие, или книжное слово, это единица классификаций, кристалл без всяких признаков жизни (форма без сущности). Между ними располагается область прозаического слова, полумертвого, полуразложившегося. В рассуждениях о языке Белый неоднократно прибегает к ольфакторным метафорам: «Все, что осязаемо во мне органами чувств, разложится, когда я умру; тело мое станет гниющей падалью, распространяющей зловоние; но когда закончится процесс разложения, я предстану перед взором меня любивших в ряде прекрасных кристаллов. Идеальный термин – это вечный кристалл, получаемый только путем окончательного разложения; слово-образ – подобно живому существу: оно творит, влияет, меняет свое содержание. Обычное прозаическое слово, т. е. слово, потерявшее звуковую и живописующую образность и еще не ставшее идеальным термином, – зловонный, разлагающийся труп»[2]. Это «зловонное слово» – «полуобраз-полутермин, ни то, ни се – гниющая падаль, прикидывающаяся живой: оно, как оборотень, вкрадывается в обиход нашей жизни, чтобы ослаблять силу нашего творчества клеветой, будто это творчество есть пустое сочетание слов, чтобы ослаблять силу нашего познания клеветой, будто это познание есть пустая номенклатура терминов»[3].

Говоря о лживости такого полуразложившегося «слова-трупа», Белый тематизирует свою способность угадывать ложь через мотивы «унюхивания», распознания запаха – души и изнанки вещи, человека, слова:

[1] Белый А. Символизм как миропонимание. С. 138.
[2] Там же. С. 135.
[3] Там же. С. 135.

«…на Эртеле я развил особое обоняние, позволившее потом мне унюхивать шарлатана»[1]. Обонятельно он воспринимает людей, с помощью ольфакторных предикатов определяет их сущность: «Я же нагнулся в лорнеточный блеск Зинаиды «Прекрасной» и взял пахнущую туберозою ручку… <…> Понесло чужим духом: зеленых туманов Невы; Петербург – хмурый сон»[2]. К языку запахов Белый прибегает в том случае, когда говорит о своей способности угадывать будущее: «“Распутина” я унюхал еще в 1905 году, когда жизнь не сажала его на трон…»[3]. По отношению к запахам Белый – подлинный ницшеанец, усвоивший гротескно-трагическую модальность развитого «нюха» Ницше. «Мне присуща совершенно жуткая впечатлительность инстинкта чистоты, так что близость, <…> или «потроха», всякой души я воспринимаю физиологически – *обоняю*… В этой впечатлительности – мои психологические усики, которыми я ощупываю и овладеваю всякой тайною: большая скрытая грязь на дне иных душ <…> становится мне известною почти при первом соприкосновении»[4], – писал Ницше.

Для Белого обоняние имеет такую же гносеологическую и этическую ценность. Эту сторону своей личности поэт связывает с затянувшейся детской немотой. Память о дословесном этапе детства включает в себя запахи наряду с другими «немыми» ощущениями («Котик Летаев»), причем запахи сообщают о сущности обступивших ребенка явлений и людей раньше, чем начинается процесс осмысления и вербального освоения внешней реальности[5].

В работе «Мастерство Гоголя» Белый говорит, что именно нос «протыкает» оболочку, которая скрывает сущность героя «Мертвых душ»:

---

[1] Белый А. Начало века. Воспоминания: В 3 кн. М. : Худож. лит., 1990. Кн. 2. С. 87.
[2] Там же. С. 194,195.
[3] Белый А. Как мы пишем. О себе как писателе // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации: сб. М. Наука, 1988. С. 12.
[4] Ницше Ф. Ecce homo. Как становятся сами собою / пер. Ю. М. Антоновского // Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1997. Т. 2. С. 706.
[5] О запахах детства в русской литературе см.: Рогачева Н. А. «Ребенком воздух весь пропах…» // Детство как культурный перекресток. Екатеринбург: УрГУ, 2004. С. 85-96.

«Первое явление личности – прокол точки носа посередине круга: прорыв круга… чихом: «нос… звучал, как труба» <…> Нос деятелен в обоих томах; нос – символ личности… С второй главки ось внимания – холеры да оспы: тайная сила Чичикова припахивает катастрофой…»[1]. Повторим вслед за Белым: «нос – символ личности», и если ирония выражает сущность художника, то нос – символ иронического разрушения всякой целостности, символ вопрошания, диалога, в который срывается всякая попытка монологизма: «Сквозь все точки просунут, как кончик рапиры, – авторский нос…»[2]. Ринологические мотивы в творчестве Белого были предметом специальной работы С. В. Поляковой[3], однако «нос как орган обоняния» автором не рассматривается. Структура ольфакторной образности в поэзии и прозе Белого по-прежнему остается на периферии исследовательского внимания.

Обоняние, в соответствии с символической системой Белого, устраняет видимость, выявляет мнимости «натуры» и скрытую за формой сущность явления. Видимо, поэтому одоризмы более определенно, чем иные типы сенсорных образов (акустические, визуальные), высвечивают в поэзии Белого иронию языка как такового. Ирония и обоняние становятся явлениями одного порядка – то и другое свидетельствует о способности преображения обыденного восприятия реальности в мистическое прозрение, о переходе от пространства к времени, о развертывании мгновения в длительность, единичности в множественность. Обонятельно, «нюхом», Белый воспринимает двоящиеся смыслы поэтического слова.

Уже первая, признанная пророческой книга Белого «Золото в лазури» объединила разделы, противоположные по тону, по характеру поэтической образности. Но не противоположность как таковая обнажает иронию: ирония заключена в двусмысленности ключевых образов книги, в наложении

[1] Белый А. Мастерство Гоголя: исследование. М. : ГИХЛ, 1934. С. 89–91.
[2] Там же. С. 21.
[3] Полякова С. В. «Нос» Гоголя и ринологические фантазии Андрея Белого // Блоковский сб. XI. Тарту : Тартус. ун-т, 1990. С. 82–89. (Ученые записки / Тартус. ун-т. Т. 917).

взаимоисключающих значений образа[1]. «Золото в лазури» открывало путь к теургическому искусству и было наполнено религиозно-мифологической символикой. Тем не менее заглавный образ книги взят из словаря эмблем XVIII века, он сохраняет шлейф поэтической риторики, против которой и восстал символизм. В одах М. В. Ломоносова «злато и лазурь» – риторические тропы, нередко с политическим подтекстом, поскольку широко употребляются в панегирической оде: «Между млечными облаками / Сияет злато и лазурь»[2]. Язык ломоносовских од мерцает и сквозь мистику мифа об аргонавтах, положенного в основу сюжета первой книги лирики Андрея Белого:

По мне, хотя б руно златое
Я мог, как Язон, получить,
То б музам, для житья в покое,
Не усумнился подарить. <…>
Всего пресветлее сияет
Вокруг и злато и лазурь…[3]

Злато и лазурь прочно вошли в поэтический язык XIX века, уже не имея практически никакой связи с мифологической символикой. Белый считает повинной в процессе секуляризации языка именно поэзию барокко и рококо. Не случайно вторым разделом «Золота в лазури» стал цикл «Прежде и теперь» – откровенно ироническая стилизация в духе XVIII в. Включение в книгу этого сборника должно было обнажить соотнесенность языка символов с языком аллегорий и эмблем, высветив многомерность одного и плоскостность другого. В «Прежде и теперь» практически каждый текст иронически коррелирует с визионерскими образами первого раздела «Золота в лазури». Рассмотрим лишь те из них, которые имеют непосредственное отношение к миру запахов.

[1] Н. А. Кожевникова отмечает, что для Белого характерно «использование слова в разных функциях, переход от слова как обозначения реалии к образу, сравнению или метафоре» (Кожевникова Н. А. Тропы в стихах Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Исследования. С. 183).
[2] Ломоносов М.В. Избранные произведения. С. 103.
[3] Там же. С. 183.

В стихотворении «Опала» таков «платочек душистый», метонимически связанный с текстурой воздуха, эфирного пути, который в «Золоте в лазури» выражал идею возможного путешествия по воздуху, символизировал слияние души и духа, облечение души в воздушные одежды:

Сановник платочек душистый

кусает, прижавши к устам[1].

В стихотворении «Объяснение в любви» характерно употребление определения «в лазурно-атласном» по отношению к одежде – камзолу, напоминающему о текстуре неба, окрашенного в лазурные тона (ср. «голубеющий бархат эфира», «броню надевайте из солнечной ткани», «воздушные ткани, / в пространствах лазурных, влачася, шумят, / обвив нас холодным атласом лобзаний»[2]). Низведение символа до поэтического клише и служит основанием иронического тона, который характеризует не только последующие, но и самую первую, «визионерскую» поэтическую книгу Белого.

Запах играет самую активную роль в высвечивании иронической интонации. По замечанию А. Ханзен-Лёве, «у Белого и Блока на первом плане – преобразование космической “воздушности” в экзистенциальную воздушность poeta vates или пневматика, “дух” или “душа” которого причастны визионерски-посреднической, даже мантической природе “воз-духа” и “вздоха”. Тесная связь веющего духа с дыханием отсылает к сфере мистических или сектантских дыхательных техник, которые всегда имеют целью пневматизацию тела и установление обратной связи микрокосма с макрокосмом. Кроме того, направленная изнутри наружу экспрессивность пневматического дыхания дополняется обратной символикой, воздействующей извне вовнутрь и присущей мотивам воздушных одежд»[3]. Проекция опустошенного языка риторических тропов на мистические

[1] Белый А. Стихотворения и поэмы. М. : Республика, 1994. С. 44.
[2] Там же. С. 28.
[3] Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. С. 396.

сюжеты и образы сказывается двояко: иронически интонировано и «зловонное» полупрозаическое слово, и слово символическое, сохранившее память о своем прошлом. Отсюда игра омонимами, например в стихотворении 1917 г. «Слово» дух (в значении духовной природы Божества): «духовеет земля», – и дух (запах) в стихотворении 1903 г. «Ссора»:

Всюду жизнь и трепет вешний,
дух идет от лепесточков,
от голубеньких цветочков,
от белеющей черешни[1].

Один и тот же словообраз в условиях контекста служит для прямой номинации и выступает как основа для символа, наполненного мистическим смыслом. Но и тот и другой тип поэтического употребления сохраняет память о «риторическом тропе», начисто лишенном и предметности, и символической глубины. Не отказываясь от этой памяти языка, Белый вывел принцип удвоения на уровень композиции, положив его в основу «зыбкой» структуры, поэтики «колебания». Эта поэтика охватывает практически все уровни строения текста в поэзии Белого: от «зыбкого» ритма (К. Тарановский) до таких лирических мотивов, как соотношение духа и души, тематизированных в стихотворениях разных лет, особенно актуальных для Белого в период антропософских увлечений. Временная расслоенность смыслов лежит в основе энантиосемии, которую Белый использует в качестве поэтического приема: «И душные розы – / Пурпурные – / Могилы / Вонею кропили»[2] («Свидание», 1906) – «Та же помойная яма / Бросила тухлую вонь»[3] («Помойная яма», 1906, 1925).

В поэме «Первое свидание», во многом итоговом произведении Белого-поэта, написанном в Духов день, принцип иронического удвоения

[1] Белый А. Стихотворения и поэмы. С. 51.
[2] Там же. С. 209–210.
[3] Там же. С. 424.

ольфакторного образа выполняет структурообразующую функцию[1], высвечивая общий строй ее «зыбкого» мира, колеблющегося между духом времени и душой лирического героя, которая выдыхается в мир, наполняя его «душистыми» стихами. Поэтому запах выступает равно атрибутом души и техники – духов:

Я, Майей мира полонен,

В волнах летаю котильона,

Вдыхая запах «poudre Simon»,

Влюбляясь в розы Аткинсона. [2]

В авторских комментариях отмечено: «Уайт-роза – духи фабрики Аткинсона». Нет сомнения, что речь идет о молодом студенте, упоенно вдыхающем запахи модной парфюмерии, правда, неясно – собственные или партнерш по танцу. Но в другом эпизоде:

Кропя духами Аткинсона

Ей ометеленный подъезд.

Пред нею, тайною иконой,

Я упивался блеском звезд[3].

Двусмысленность стихов порождена игрой прямого и переносного значения слова: духи Аткинсона – белые розы невинной души, принесенной на алтарь любви. Еще более очевидна ироническая двусмысленность образа в автохарактеристике лирического героя поэмы, спроецированной на знаменитый «Флакон» Шарля Бодлера:

Дышал граненый мой флакон;

---

[1] Говоря о «налете ироничности» в поэме, Л. К. Чурсина отмечает «легкий», «шутливый» характер иронии Белого. Исследователь связывает иронию с особенностями репрезентации «эмпирических реалий» в «Первом свидании» и отношением поэта к быту. Вопрос о соотношении слова и восприятия как источнике иронии не рассматривается (Чурсина Л. К. О структуре поэмы А. Белого «Первое свидание» // Русская литература. 1992. № 4. С. 51.
Существенно более точными и глубокими являются выводы Ю. М. Лотмана о «Первом свидании»: «Здесь сфера пророческого косноязычия – “невнятицы” – выступает в двойном освещении. С одной стороны, она факт истории: истории личности Белого, его поисков адекватного языка самовыражения и эпохальных поисков “безъязыким” (Маяковский) веком средств для обретения языка» (Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. сб. М. : Сов. писатель, 1988. С. 442).

[2] Белый А. Стихотворения и поэмы. С. 449.

[3] Там же. С. 476.

Меня онежили уайт-розы,

Зеленосладкие¸ как сон,

Зеленогорькие, как слезы[1].

Здесь флакон – метафора тела, которое выдыхается в мир белыми розами – символом невинности, и одновременно – обычный флакон духов, запах которых окружает героя. Далее Белый вновь обращается к этому образу, но уже в форме реализованной метафоры. Если тело уподоблено флакону, то, в соответствии с логикой метафорического образа, жилы названы «озонными», то есть пахнущими[2], но не озоном, а розами: «В озонных жилах – пламя роз!». При этом запах возникает в результате действия, похожего на электрический разряд, что вполне соответствует химической природе озона: «Вдруг! / Весь мурашки и мороз! / Между ресницами – стрекозы!». Химическая метафора запаха, вполне уместная в тексте студента естественного отделения физико-математического факультета, противопоставлена метафоре общепоэтической, по структуре соответствующей метонимическим образам XVII–XVIII в.: «В носу – весенние мимозы!»[3], то есть, надо полагать, запах цветущих растений или метафорическое определение свежего дыхания молодой души/молодого организма. С помощью перекрещивания контекстов иронически интонирован ольфакторный язык символистской поэзии, в частности, символика запаха Ивана Коневского и Вячеслава Иванова.

Иронией чревато не только отдельное слово, но и логические способы комбинирования слов, грамматика. Иронично более или менее случайное наложение имени собственного и нарицательного: например, в контексте постоянной полемики с Кантом и увлечения неокантианством: «Сюртук – зеленый, с белым кантом; / Перчатка белая в руке»[4]. В стихотворении «Искуситель» имя Канта также вынесено в конец стиха, а незабудка из

[1] Там же. С. 453.
[2] Свое название озон получил по признаку запаха: от древнегреческого «ὀζω» – пахнущий.
[3] Белый А. Стихотворения и поэмы. С. 466, 467.
[4] Там же. С. 449.

приведенного ниже отрывка перекликается с «цветиком миозотисом» «Первого свидания»:

Сажусь за стол… И полдень жуткий,

И пожелтевший фолиант

Заложен бледной незабудкой;

И корешок, и надпись: Кант[1].

Иронию вносит сдвиг звучания слова, не ощутимый при графическом (книжном) воспроизведении словоформы. Таково со-противопоставление нетелесного, текучего воздуха и легкого, но все же предмета – ткани – в омографах воздух – воздȕх: «Благовонным воздухом весны» – «Мой дух - / Сквозной взметет / В поля - / сквозной / Воздȕх!..»[2]. Воздȕх – атрибут церковного обихода – ткань, которой покрывают сосуды со святыми дарами, и также атрибут похоронного обряда. В поэме «Первое свидание» неопределенность смысла этого словообраза подчеркнута ритмической зыбкостью стиха: первый и третий слог слова находятся в сильной ритмической позиции, поэтому равно могут иметь сильное и ослабленное ударение:

Играет скатерть парчевая,

Снегами воздухи взвивая[3].

Как видно, ирония свойственна для всего творчества Андрея Белого, будь то теоретические работы по эстетике и поэтике, мемуарная проза, лирика или поэмы. Подобно другим современникам, поэт находит ее истоки в языке, в столкновении риторики и подлинной (символической) лирики, общих мест поэтического стиля и индивидуальности художника, ищущей адекватного способа для самовыражения. Причем в построении иронического образа, создании иронической интонации и осмыслении природы иронического мироощущения существенную роль играет

[1] Там же. С. 247.
[2] Там же. С. 386.
[3] Там же. С. 464.

ольфакторная образность: запах как признак вещного образа, мотив «унюхивания» реальности, язык запахов, к которому поэт прибегает для характеристики людей и явлений культуры.

Истоком иронии языка запаха служит для Белого принципиальное несовпадение невербального ощущения и его словесного двойника. Особенно явно немота поэтического слова проявляет себя в текстах, где запахи становятся предметом «изображения». В противовес бессмысленному тождеству ольфакторного признака и предмета (Ф. Сологуб) Белый создает новую тождественность восприятия и его субъекта: «Дыши, – / В который раз, – / Души / Душистый стих! / Душа, / Стихи струя, / Дыша, / Блеснет из глаз»[1] («Алмазный напиток»).

Ирония порождена особым мировидением Белого, о котором писал Н. А. Бердяев: разрыв словесной ткани соответствует разрыву мировой ткани[2]. Это гибель старой культуры, когда слова сорвались со своих мест, разрушена грамматическая структура, которая казалась изначальной и незыблемой. Отсюда происходит подмена собственных и нарицательных имен, энантиосемия как показатель процесса обветшания слова, омонимия как результат исторических наслоений разных языков, разных исторических фаз языка. На языке запахов выговариваются мировоззренческие обманы и подмена вечного конкретным, объективного – субъективным. Запах и нюхание – голос души, новое слово, избавленное от предметности, материальности, телесности и временных рамок. Через обоняние как наиболее древнюю и непосредственную форму восприятия узнается мир в его непрерывном становлении из прошлого в будущее. Ирония направлена на решение принципиально важной для Андрея Белого художественной задачи: она передает ощущение слова, потерявшего силу, и рождения «голоса Безмолвия», то есть собственно софийного слова[3].

---

[1] Там же. С. 427.
[2] Бердяев Н. А. Кризис искусства // Бердяев Н. А. О русских классиках. М. : Высш. шк., 1993. С. 298-299.
[3] В предисловии к книге «Урна» Белый пишет: «Где-то уже брезжит заря примеренности: «Голос Безмолвия» (Белый А. Стихотворения и поэмы. С. 224).

3.3 Образ «святой плоти» на языке запахов

3.3.1 Ольфакторный признак слова-плоти в поэзии Николая Клюева

Определение «русского духа» на языке запахов относится к устойчивым формулам культуры, которые неоднократно подвергались анализу в отечественной науке[1]. Но, чтобы быть воспринятым как специфически национальный, ольфакторный образ должен быть маркирован, нести в себе узнаваемую семантику «русскости». Национальное содержание запаха, будучи выражением связи «индивида с землей, то есть с территориально определенной общностью»[2], может быть прямо указано в тексте, но может относиться и к уровню подтекста, то есть быть неочевидным. Причем далеко не всегда представление писателя о национальной идентичности запаха выдерживает проверку сравнением с другими текстами, поскольку тот же запах нередко ассоциируется с образом совсем иной земли. Как показала Г. Кабакова, обычно суждение о «национальном» запахе «вписывается в архаическую систему ценностей, основанную на мифологических категориях “свой” – “чужой”, “жизнь” – “смерть”, “верх” – “низ” и т. п.»[3]. Поэтому в большинстве случаев речь идет только об индивидуально-субъективном представлении художника о «русском духе» и о личностной интерпретации сферы запахов. Однако на рубеже 1900–1910-х гг. в поэзию приходит плеяда «новокрестьянских» поэтов, чье творчество демонстративно ориентировано на национальный опыт, лирический субъект выступает как субъект родовой культуры, носитель национально-родовой памяти. Обоняние играет особую роль в поэзии С. Есенина, Н. Клюева, С. Клычкова уже потому, что «пахучий» мир крестьянской России противопоставлен дезодорированной или

[1] Гачев Г. Национальные образы мира. С. 131–135; Левинсон А. Пять писем о запахе // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1. С. 55–56; Костяев А.И. Ароматы и запахи в истории культуры: Знаки и символы. С. 91–108 и др.
[2] Левинсон А. Пять писем о запахе // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1. С. 56.
[3] Кабакова Г. Запахи в русской традиционной культуре // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. С. 61.

«надушенной» европейской культуре и русской поэзии, ориентированной на западноевропейские образцы.

Исследователь этнопоэтики Н. Клюева Е. И. Маркова убедительно доказывает, что клюевский текст выступает «в качестве метатекста национальной литературы», поэзия Клюева служит ключом к «национальному коду русской словесности», воплощая два коренных принципа – православный пафос и материнскую природу творения[1]. Данный тезис определил подход к анализу языка запаха в художественном мире Н. Клюева, где природные и бытовые образы-одоранты получают национальное, специфически русское значение как по этнографическим или этнолингвистическим признакам, так и по более общим мировоззренческим основаниям: запахи входят в сферу софийности мира.

Николай Клюев, полемически отстаивая право называться подлинно русским поэтом, оценивает «запах Руси» как свойство того пространства, органической частью которого он себя всегда чувствовал. Именно подчеркнуто телесная сращенность лирического героя и Матери-земли является причиной актуализации пищевого и ольфакторного кода в творчестве художника. Язык земли рождается в ее недрах, и он предназначен не только для ушей, но и для глаз, рта, носа: «зеленый тайный причит», «тропарь зеленый» нужно увидеть и «учуять». Все родное пространство заполнено словами-запахами, -движением, -цветом, -пищей и потому поддается невербальному типу сообщения между героем и миром, создает не понятийный, а чувственный образ мироздания. Телесное слово не только произносится и слышится, но и воспринимается обонянием и вкусом.

Звук ангелу собрат, бесплотному лучу,
И недруг топору, потемкам и сычу.
В предсмертном «ы-ы-ы!..» таится полузвук,
Он каплей и цветком уловится, как стук.

[1] Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте северорусского словесного искусства: автореф. дисс. … доктора филол. наук. М., 2000. С. 6–7.

Сорвется капля вниз, и вострепещет цвет,

Но трепет не глагол, и в срыве звука нет.

<…>

Древесной крови дух дойдет до божьих звезд,

И сирины в раю слетят с алмазных гнезд,

<…>

Я видел звука лик и музыку постиг,

Даря уста цветку, без ваших ржавых книг![1]

Причем «плотяное» слово правдивее, чем книжное слово-призрак, оно свободно от всякой искусственности, игры, служит знаком не рационально-игрового знания, а душевного сочувствия миру:

Тяжелы душе писанья видимые,

И железо живет в буквах библий[2].

Сквозь призму эстетических установок поэта стоит оценивать и явную этнографичность его лирики. Николай Клюев открыл читателю глубинный мир русского Севера, запахи которого стали неустранимой чертой созданной им поэтической реальности. Пахнет изба – пространство, окружающее человека и телесно связанное с ним: «Лучина точит смоль, смежив печурки-веки, / Теплынью дышит печь – ночной избы лицо»[3]. Заметим, что в художественном мире, где «действует» не сам запах, а слово, которое его определяет, запах кажется тем «роднее», чем отчетливее проявляются в слове его исторические или «простонародные» корни:

От гумен тянет росным медом,

Дробь молотьбы – могучий рог[4].

Запахи северорусской деревни отмечены как запахи естественные и демонстративно неэстетичные, они рассчитаны на то, что читатель по крайней мере представляет, чем пахнет, например, гнилая капуста:

---

[1] Клюев. Стихотворения и поэмы. Л. : Сов. писатель, 1977. С. 299.
[2] Там же. С. 301.
[3] Там же. С. 182.
[4] Там же. С. 194.

Черны проталины, навозом,

Капустной прелью тянет с гряд…[1]

Запахи отражают мир каждодневных забот земледельца-крестьянина, их ценность определена рукотворностью мира, они служат символом жизни:

Веселы будут отжинки,

В скирдах духмяна полынь. <…>

Будут пахучи ковриги,

Зимние избы теплы. [2]

От кудрявых стружек тянет смолью,

Духовит, как улей, белый сруб. [3]

В поэзии Николая Клюева бытовые запахи получают национальное, специфически русское значение не только по этнографическим или этнолингвистическим признакам, но и по более общим мировоззренческим основаниям – как запахи, входящие в сферу софийности мира. Русский быт пронизан женским духом, является предметом материнской заботы:

Лежанка ждет кота, пузан-горшок хозяйку –

Объявятся они, как в солнечную старь,

Мурлыке будет блин, а печку-многознайку

Насытит щаный пар и гречневая гарь[4].

Коврига свежа и духмяна,

Как росная пожня в лесу,

Пушист у кормилицы мякиш

И бел, как береста, испод.

Она – избяное светило,

Лучистее детских кудрей,

В чулан загляни ненароком –

[1] Там же. С. 212.
[2] Там же. С. 214.
[3] Там же. С. 286.
[4] Там же. С. 271.

В лицо тебе солнцем пахнет[1].

От печного дыма ладан пущ сладимый,

Молвь отшельниц-елей: «Иже херувимы!..»[2]

Тем же женственным духом наполнена природа, и, как следствие, природные запахи ассоциируются с едой, с запахами чистых льняных женских одежд, запахом детского тела:

Льнянокудрых тучек бег –

Перед вёдренным закатом.

Детским телом пахнет снег,

Затененный пнем горбатым[3].

Где пахнет кумачом – там бабьи посиделки,

Медынью и сурьмой – девичий городок…

Как пряжа, мерен день, и солнечные белки,

Покинув райский бор, уселись на шесток[4].

Столь отчетливое «приземление» образа Вечной Женственности Клюев интерпретировал как вызов символистской поэзии с ее принципиальной бесплотностью, призрачной девственностью, лишенной запахов или отмеченной абстрактными «благоуханиями»:

Вижу тебя не женой, одетой в солнце,

Не схимницей, возлюбившей гроб и шорохи часов безмолвия,

Но бабой-хозяйкой, домовитой и яснозубой,

С бедрами, как суслон овсяный,

С льняным ароматом одежды…

<…>

Твоя изба рудо-желта,

Крепко срублена, смольностенна,

[1] Там же. С. 282.
[2] Там же. С. 283–284.
[3] Там же. С. 292.
[4] Там же. С. 299.

С духом семги и меда от печи,

С балагуром-котом на лежанке

И с парчовою сказкой за пряжей. [1]

Вольно или невольно Клюев вступает в полемику не только с современной ему поэзией, но и с христианскими представлениями, в том числе и с народно-христианским убеждением, что мир исполнен дыханием Святого Духа, но отнюдь не женственным дыханием Софии. Об этой особенности русского народного понимания православия писал современник Клюева Г. П. Федотов: «Живущий в природе святой дух ощущается народом в дыхании воздуха, ветре и благовониях земли. Вот почему всякое чудесное действие ветра приравнивается духу:

Святым духом Василья поднимало… <…>

Положило их святым духом за престолом. <…>

Самый воздух называется святым в стихе о Егории:

Што поверх воды святой Егорий плавает,

Да, ведь, он поверх воды на святом на воздухе <…>.

И от священного кипариса исходит святой дух в его благоухании:

Пошел от ней святой дух,

Святой дух и ладан»[2].

На языке запахов Николай Клюев выразил двоеверие, присущее русскому народному миропониманию. Синтез языческого пантеизма и христианского монотеизма принимает в его стихах форму лирического сюжета о слиянии двух духовных устремлений – женственной души природы и небесного божественного духа, воздух становится пространством встречи «плотяного» слова и слова-логоса. Главным событием в системе православных праздников становится Благовещение. В таком случае именно

[1] Там же. С. 302.

[2] Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / вступ. ст. Н. И. Толстого; послесл. С. Е. Никитиной; подгот. текста и коммент. А. Л. Топоркова. М. : Прогресс : Гнозис, 1991. С. 70.

запах символизирует вновь обретенное кровное родство земли и неба, а жизнь природы приобретает характер литургии:

Просиял за дальним пряслом
Бабий ангел Гавриил,
Животворным, росным маслом
Вечер жнивье окропил:
Излечите стебли раны –
Куреслеп, смиренный тмин;
Сытен блин, кисель овсяный
На крестинах и в помин. [1]

Дыряв и хлябок небесный плат,
Лесным гарищем чадит закат.
Изба как верша… Лучу вослед
В то-светный сумрак отходит дед[2].

Священным библейским ароматам поэт противопоставил специфически русскую область запахов, закрепив их семантику с помощью предметной лексики, слов, называющих детали сугубо русского, северного ландшафта. Полемическая связь предметного лирического образа с его «книжным» библейским прототипом может быть подчеркнута с помощью эпитета, несущего семантику «ценности». Таков, в частности, эпитет «росный», отнесенный не к «ладану» (маслу южного ладанного дерева), а к конопляному маслу, русскому «ладану»:

Изба – святилище земли,
С запечной тайною и раем;
По духу росной конопли
Мы сокровенное узнаем[3].

[1] Клюев Н.А. Стихотворения и поэмы. С. 258.
[2] Там же. С. 295.
[3] Там же. С. 333.

Исследователи поэзии Николая Клюева отметили также «образ <…> “ладана Саровских сосен”», который, по словам Н. А. Криничной, «служит для поэта средством перекодировки пространственных представлений о Святой земле либо, во всяком случае, средством соотнесения с ней местной святой земли»[1]. «Ладан “Саровских сосен” – сакральное средоточие русской природы. Сама же Саровская обитель, как и он, приравненная в “Красной песне” к Китежу, символизирует Русь. Вместе взятые, тот и другой локусы соотносятся с раем, связанным с идеей смерти и доктриной воздаяния за праведно прожитую в земном бытии жизнь»[2]. Специфически русское содержание образ запаха получает в контексте с именем собственным, обозначающим национальную русскую святыню: «Эта атрибутика символизирует святость Саровской пустыни, овеянной именем святого преподобного Серафима Саровского»[3].

Подлинно русская поэзия, по мысли Николая Клюева, пронизана теми же запахами, что и родная земля, а сам он – плоть от плоти этой земли – является носителем русского духа, не просто «познанного», а усвоенного всеми порами тела, впитанного от материнского чрева. На этом основании он считает, что из современных поэтов только ему да, пожалуй, Сергею Есенину уготована судьба хранителя национальных ценностей:

Преодолел земную грань я,
Сломал у времени замок…
<…>
Чтоб пахли звезды резедой,
Стихи же – полою водой,
Плотами, буйным икрометом,
Гаданьем девичьим по сотам –

[1] Криничная Н.А. Клюевская концепция рая в свете легенд о невидимом граде Китеже // XXI век на пути к Клюеву. Петрозаводск : Петрозавод. гос. ун-т, 2006. С. 34.
[2] Там же. С. 33.
[3] Там же. С. 32–33.

Чет, нечет, лапушка иль данник?[1]

По многим признакам ольфакторное пространство поэзии Н. Клюева перекликается с миром запахов в творчестве Вяч. Иванова и А. Белого. И все же между ними есть коренное различие: и Белому и Иванову чужда гипертрофированная чувственность языка запаха и тем более – полемическая подоплека ольфакторной символики. Однако именно общность легла в основу литературной полемики, где образно-поэтический язык запаха был использован в качестве критерия художественности.

3.3.2 Запах как мера художественности

История отношений Николая Клюева с «младшими символистами» хорошо известна благодаря усилиям нескольких поколений исследователей[2]. И Александр Блок, и Андрей Белый, поначалу сочувственно восприняв поэзию Клюева, расходятся с ним и объясняют мотивы разрыва эстетическими и этическими причинами. Оба поэта, определяя, почему им столь чужд дух клюевского творчества, прибегают к видимо похожим метафорам. В 1919 году в рецензии на рукописный сборник Дмитрия Семеновского «Зоревые знамена» Александр Блок писал: «В родовом, русском – Семеновский роднится иногда с Клюевым, не подражая ему, но черпая из одной с ним стихии; это как раз то, что мне чуждо в обоих, что приходится признать, с чем нельзя не считаться, но с чем, по-моему, жить невозможно: тяжелый русский дух, нечем дышать и нельзя лететь. Особенно роднят Семеновского с Клюевым такие образы:

Телега – ржавая краюха –

Увязла в медовый раствор.

---

[1] Клюев Н.А. Стихотворения и поэмы. С. 453.

[2] См: Азадовский К. М. Переписка А. Блока и Н. Клюева // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. С. 427–523; Базанов В. Г. «Олонецкий крестьянин» и петербургский поэт // Базанов В. Г. Фольклор. Русская поэзия XX в. Л. : Наука, 1988. С. 179–249; Субботин С. И. Андрей Белый и Николай Клюев: К истории творческих взаимоотношений // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации: сб. С. 386–403; Захарова Л. В. Клюев и А. Блок: К проблеме идейно-творческих взаимосвязей // Время Дягилева: Универсалии Серебряного века: Третьи Дягилевские чтения: материалы. Пермь : Пермский гос. ун-т, 1993. Вып. 1. С. 177–183.

Медовым раствором назван навоз – это совсем уж плохо, даже независимо от сущности. А сущность – липкое, парное, ржаное. Можно погрузиться в этот мир, как во всякий настоящий и непридуманный мир, и поверить, что “двор – уж не двор, а дворец”, потому что там – “сокровища кала”, но тут скоро задохнешься. В этом мире нет места для страсти – она скоро превращается в чувственность, и веянием этой обезличивающей чувственности уже проникнуты порою “природные” стихи Семеновского: страсть уже обескрылена там, где начинаются сравнения (эти “опоясанные тучки”, эти “сироты-овины”, “мохнатые снопы”), где начинают большую роль играть запахи, где постоянно близка ржавая болотная вода»[1]. В. Г. Базанов увидел в рецензии Блока реакцию на «узость поэтического кругозора и слишком плоскую мужицкую чувственность». Оправдывая Клюева, он упрекает и Блока: «Вместе с тем в <…> рецензии сказывается некое пренебрежение к прозаическому крестьянскому быту и вырастающей из него “мужичьей” поэтике»[2]. Существенно, что исследователь находит корни возникшего отчуждения в разном понимании целей и истоков художественного творчества.

Через десять лет, в 1929 г., Андрей Белый в письме Р. И. Иванову-Разумнику столь же резко, как Блок, оценил поэму Клюева «Погорельщина»: «…стихи технически – изумительны, зрительно – прекрасны; морально – “гадостны”; красота имагинации при уродстве инспирации. И – “hier stehe ich” (повторяю Ваши слова). Изумительное по образам, содержанию, ритму и технике стихотворение “Виноградье мое со калиною” воняет морально: от этих досок неотесанных, на которых “нагота, прикрытая косами”, идет дух мне неприемлемого, больного, извращенного эротизма… от стихотв<орений> Клюева, прекрасных имагинативно и крупных художественно, разит смесью “трупа с цветущим жасмином”, я не падаю в

[1] Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М. : ГИХЛ, 1962. Т. 6. С. 342.
[2] Базанов В. Г. «Олонецкий крестьянин» и петербургский поэт. С. 207.

обморок, потому что соблюдаю пафос дистанции между собой и миром поэзии Клюева. А во всем прочем согласен с Вами.

Невыразимо чуждо мне в стихах не то, что они о “гниловатом”, а то, что поэт тончайше подсмаковывает им показываемое… <…>

Извиняюсь, дорогой друг – вдруг вспыхнул от негодования: в 29 году не так говорят о духовном; не говорят, а живут и умирают в духе… А это –

Спаса рублевских писем,

Ему молился Онисим

Сорок лет в затворе лесном.

Гюисмансу много лет назад было простительно “гутировать” святости; но и он трепетал. А этот не трепещет; и, чего доброго, ради изыска пойдет в кафе-кабаре прочесть строчку:

Граждане херувимы, прикажите авто!

Наденет поддевочку, да споет под мандолину свое прекрасное “кислоквасие”, проглотив предварительно не один “ананас” от культуры, кишащей червями»[1]. И вновь В. Г. Базанов, комментируя текст письма, ранее частично опубликованного К. Н. Григорьяном, подчеркивает, что, при всей проницательности, теперь уже Белый «не очень считался с особенностями клюевской поэтики, с крестьянским взглядом на вещи»[2]. Его позицию поддержали и другие исследователи, отметив по меньшей мере «субъективность восприятия Белым образов клюевской поэмы»[3].

Нас интересует прежде всего язык, на котором велась эта полемика, тот образный ряд, который выдвигался сторонами в качестве аргумента. Нельзя не заметить, что и Блок, и Белый привлекают метафоры запаха для того, чтобы точнее выразить суть своих разногласий с Клюевым. На наш взгляд, обращение к одорической образности для инвективы в адрес оппонента вызвано не желанием оскорбить противника и уж тем более не

[1] Цитирую по: Базанов В. Г. «Олонецкий крестьянин» и петербургский поэт. С. 169.
[2] Там же. С. 170.
[3] Субботин С. И. Андрей Белый и Николай Клюев: К истории творческих взаимоотношений. С. 402.

«недопониманием» со стороны поэтов, чье внимание было направлено на народную культуру, а причинами более глубокими. Отзывы Белого и Блока во многом продиктованы той «сменой кода» в искусстве начала XX века, которая свидетельствовала, по наблюдениям Г.А. Белой, о принципиальном изменении эстетических систем: «Именно конфронтация составляющих ее ментальностей питает онтологическую природу русской культуры. Я имею в виду сосуществование крестьянской культуры и расколовшейся к началу XIX века дворянской культуры, в недрах которой вызрела, с одной стороны, классическая русская культура со своей парадигмой, а с другой – культура революционная»[1]. Но, как пишет исследователь, в начале XX в. потребность «понять, что же такое национальная модель культуры», была стимулирована стремлением «не к демократизации искусства, как принято думать, а к универсальной культуре, опирающейся на общезначимые, укорененные в глубине человечества трансцендентальные ценности»[2]. И, следовательно, вполне возможно, что изменения в оценке поэзии Николая Клюева отразили двойственность отношения А. Блока и А. Белого к народной культуре с ее стихийностью и косностью, коллективностью и замкнутостью, органичностью и литературностью одновременно.

Все участники полемики вовлечены в круг вопросов о сущности современного искусства и о будущем поэзии, уже сделавшей шаг от «книжности» к «фольклоризму». Перед каждым из них стоит проблема художественности: создания поэтической формы, картины мира, адекватной мироощущению «толп», «массы», в особенности – русской стихии, получившей право на лирическое высказывание. Мифический «русский дух» наконец обрел голос, а художник – носитель «духа» – потребовал эстетического завершения своих исканий, оставаясь при этом внутри стихийного процесса. Какой должна быть эта новая художественная форма,

[1] Белая Г.А. Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Литературное обозрение. 1996. № 5–6. С. 112.
[2] Там же. С. 113.

до каких пределов может дойти ломка привычных рамок художественности, возможно ли (и как) совместить классическую «имагинацию» с дионисийским, отрицающим всякие правила «духом» нового искусства? Это и есть тема высказываний А. Белого и А. Блока, посвященных поэту, в котором они разглядели своего, близкого «чужого».

Возвращаясь к содержанию рассуждений Александра Блока и Андрея Белого, отметим, что запах оказался центральным компонентом их полемического языка по нескольким причинам. Во-первых, в силу исходной родственности понятий: дух – запах, родственности, осознанной всеми участниками этого литературного сюжета. Соотношение ноуменального «духа» с феноменом запаха стало предметом рефлексии и Андрея Белого, и Александра Блока, и Николая Клюева. Но для Блока и Белого «дух» и «запах», скорее, антонимы, чем синонимы. В этом смысле они оба являются ницшеанцами: дух обладает признаком легкости, запах же приземляет, гнет к земле, лишает свободы, дух «разумен», запах физиологичен. А. Белый во многих произведениях варьирует сюжет пресуществления земной плоти в дух, в его поэтике со времени «Аргонавтов» отчетливо проявляется тенденция к «развоплощению» и дематериализации земного ради освобождения духа[1]. Революция 1917 г. была воспринята им как осуществленное чаяние: в огне безбытицы сгорала смрадная плоть прошлого России, сопровождаясь, как в химической реакции горения, высвобождением «духа». Этот процесс Белый интерпретировал как «факт эмпирический», «факт сознания, имманентного жизни России»[2], и подчеркнул полярность, «игру слов» «дух» (запах) и «Дух»: «Не “принюхивающимся” монашкам и не покойникам из рассказа “Бобок”, бывшим людям, кончающим лозунгом

[1] См.: Бойчук А.Г. «Святая плоть» земного в «Кубке метелей»: К теме «Белый и Мережковский» // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 144–152.
[2] Белый А. О Духе России и «духе» в России // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. М. : Высш. шк., 1990. С. 512.

“обнажимся и заголимся” – не им различить Дух жизни России от “духа” улиц (испорчена канализация)»[1].

В поэзии Александра Блока, начиная со «второго тома» лирики, риторике «ароматов» и «благоуханий» противопоставляются «запахи» как постоянный источник мучительного ощущения привязанности к земле. Законченную формулировку этот мотив получил в «Скифах»:

Мы любим плоть – и вкус ее, и цвет,

И душный, смертный плоти запах…[2]

Николай Клюев, во многом художественно близкий Белому и Блоку, противоположен им в трактовке соотношения духа и запаха. Для его поэзии, пронизанной пантеистическим мироощущением, характерно культовое отношение к запахам природы и крестьянского быта, выражение мысли о духовном смысле слова на языке запахов: «Размышляя над византийской эстетикой, киевский клюевед Иван Кулаков видит ее своеобразное отражение в поэзии Клюева: «Поэтические строчки недаром пахнут лесом, хвойным ладаном. Известна эстетика запаха в византийском церковном культе. <…> Не следует забывать также о “благородстве” хвойных деревьев. Смола используется для приготовления церковного ладана, а сами деревья – для постройки церквей» <…>. Кулаков тут же приводит как иллюстрацию примечательный антропоморфный пассаж с соснами *из* “*Песни о Великой Матери*”: «Лесные невесты, готовьтесь к венцу… Из ваших телес Богородице в дар Смиренные руки построят стожар…», «Но не просто церковь построили мастера, – замечает Кулаков. – «Из сосен срубили акафист: «С товарищи мастер предивный Аким Срубили акафист и слышен, и зрим…» <…>»[3].

Язык критических суждений А. Блока и А. Белого, таким образом, можно назвать не только метафорическим, но и строго логическим, он в

[1] Там же. С. 513.
[2] Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 255.
[3] Шокальский Е. «Распяться на древе – с Тобою, в Тебе…»: Лес, дерево и крест в лирике Клюева // XXI век на пути к Клюеву. С. 126.

точности соответствует существу мировоззрения каждого из трех поэтов. В статье Александра Блока говорится о достигнутом в поэзии крестьянских поэтов тождестве картины мира русскому национальному духу в его народном, фольклорном изводе. И запахи, и болото, и «фламандская» образность составляют атмосферу эпохи «крушения гуманизма», погружения в мир коллективной культуры, где нет места индивидуальному воображению, где дух пленен плотью.

В письме Андрея Белого противопоставление художественной и нравственной ценности поэмы Клюева «Погорельщина» выражено в терминах антропософии: определения «имагинативный» и «инспиративный» взяты Белым из системы понятий Р. Штейнера. Имагинативный (imagination – воображение) акцентирует внимание на «я» как субъекте познания и творчества. Инспиративный (inspiration – вдохновение) предполагает, что «я» – это инструмент, через который дух (spirit) проявляет себя в созидании, сотворчестве. Содержание этих понятий не раз комментировалось самим Белым в работах 1910-1920-х гг.: «…стадии познания, соответствующие стадиям промышления нас нами, Рудольф Штейнер называет стадиями *имагинации, инспирации, интуиции*. Имагинация в *само-со-знании* раскрывает нам зону знания как сферу конкретного разума, соединяющего голову с сердцем в проблеме смысла, со-мыслия, являющегося нам как живой образ мысли; *образ имагинативный*. Выше отметили мы, что мировоззрение есть всегда *образ мысли*, а не мозаика отвлеченных понятий; в языке духовного знания это значит: *познание – имагинативно*; идея есть образ (иль Эйдос); в Самодухе вскрывается лик образа мысли; здесь Мудрость есть Жизнь Софии Премудрости (терминология Соловьева).

А *инспирация* раскрывает в само-со-знании принцип соединения *со*, как целое знаний в любви; цельное знание – знание из любви»[1]. Стадии самопознания Белый соотносит с состояниями вселенной, «духовными

[1] Белый А. Основы моего мировоззрения // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 30.

иерархиями»: «Мысль – не рассудочна, а разумна; в сознании расплавляется рассудочный, понятийный корост мысли и из-под него выходит *образ* мысли, иль *существо* ее… <…> Так: состоянье сознанья *разумного* знания, *имагинации* (Манаса), к которому мы восходим, есть обычное состоянье сознанья, адекватное нашему рассудочному, у ангелов; в Манасе мы соангельствуем, т. е. приобщаемся культурной работе с выше нас стоящими существами (иератической лестницы культурной работы), в состоянье сознания *инспирации* мы соархангельствуем; в *интуиции* мы *соначальствуем*; мы – с Началами…»[1]. Будучи двумя стадиями единого процесса познания, имагинация и инспирация обретают единство в третьей – стадии интуиции, раскрывающей для познающего субъекта начала истинного бытия.

Тем самым, разлад между «красотой имагинации» и «уродством инспирации» в равной мере свидетельствует и о нравственной ущербности Клюева, и о чуждости Белому духа той замкнуто-демократической среды, которым инспирировано его творчество. Но, надо сказать, что этот отзыв направлен не только на поэму Клюева: обильно оснащенный цитатами, он воспроизводит целый пласт культуры Серебряного века. «Споет под мандолину» несет в себе отголосок стихотворения Михаила Кузмина «Отзвенело бабье лето…» и стихотворения Поля Верлена «Серенада», переведенного Федором Сологубом:

Слушай, мандолине душу открывая,
Как звучит струна:
Про тебя та песня, льстивая и злая,
Мною сложена.
<…>
Тело молодое, как и подобает,
Много восхвалю:
Вспомнив, как роскошно плоть благоухает,

[1] Там же. С. 32.

По ночам не сплю[1].

Проглоченный «ананас» напоминает об отношении Белого к футуризму (кстати, Маяковский противопоставлен Клюеву в цитированном письме). Образ культуры, «кишащей червями», – о стихотворениях Н. Бурлюка и О. Мандельштама. Здесь выражен комплекс неприятия: объектом инвективы становится гомосексуализм, хулиганство, разрушение не только эстетики, но и этических оснований культуры. Причем для Белого вопрос о неприемлемости этого комплекса был решен еще в 1907 г.: «Интимное символизма утрачено, оно стало соблазнительное подманкою для дам и юношей, читающих «Крылья» Кузьмина и лесбиянские двусмысленности «Тридцати трех уродов» Зиновьевой-Аннибал <…>

В мистическом анархизме я вижу кражу интимных лозунгов: соборности, сверх-индивидуализма, реальной символики, революционной коммуны, многогранности, мистерии. Я вижу свои лозунги вывернутыми наизнанку: вместо соборности – газетный базар и расчет на рекламу; вместо сверх-индивидуализма – задний ход на общность; вместо реальной символики – чувственное оплотнение символов, где знак “фаллуса” фигурирует рядом со знаком Христа; вместо революционной коммуны – запах публичного дома, сверху раздушенный духами утонченных слов, вместо многогранности – пустую синкретическую всегранность и вместо мистерии – опыты стилизации в театре Мейерхольда»[2].

Второй причиной обращения к одорической образности в критических отзывах Белого и Блока можно назвать вольную или невольную игру софиологическими мотивами, достаточно широко распространенную в культуре Серебряного века. Язык запахов уже в лирике Я. Полонского и Вл. Соловьева служил для воплощения мистико-эротического сюжета о Вечной Женственности, о Софийности России и природы, вообще – тварного

[1] Сологуб Ф. Стихотворения. С. 507.
[2] Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 443–444.

мира. И именно внутри этого сюжета произошел ранее разлад между «крестьянским» поэтом и его «интеллигентскими» учителями. София в поэзии Николая Клюева не «благоуханна», а именно «пахуча», пронизана запахами земли, природы, крестьянского быта. Но, кроме того, ее атрибутом служит запах пола – символ плодоносящей силы: «У Клюева, как и у русских мистических сект, до физиологической осязательности даны и женское (никогда не девье, всегда – материнское) начало Бого- и духовоплощения, и мужское начало зарождения; два нераздельных и неслиянных начала оплодотворения и плодовынашивания – порождения»[1].

Отсюда и происходит то впечатление чувственности образа, о котором писал А. Блок. Упрек в эротизме показался исследователям Клюева безосновательным: «Для Клюева вообще не показательна эротика, тем более извращенная»[2]. Правда, почти одновременно с В. Г. Базановым Б. Филиппов высказал суждение противоположного характера: «Эту темную поддонную тягость духа, вместе со смутно угадываемой густой тяготой хлыстовской эротической одержимости и гомосексуализма, – почуял Блок…»[3].

Как видно, разделенные десятилетием мнения Блока и Белого не случайно совпали в оценке художественного мира клюевской лирики. Более того, оба символиста, особенно ценившие в Клюеве его национальную самобытность, пришли к мысли о запоздалом декадентстве, определившем соотношение эстетического и этического начал его творчества. Поэзия Клюева отвечала духу тех «положительных» замыслов, которые сформировались в творчестве Андрея Белого под воздействием антропософии. Здесь, судя по отзыву о стихах Клюева в статье «Жезл Аарона», Белый видел «да», сказанное действительности. В стихах Клюева его привлекает образ «живого» слова, слова, где достигнуто эстетическое единство звуковой, образной формы и смысла (понятия), духа. Пример

[1] Филиппов Б. Николай Клюев. Материалы для биографии // Клюев Н. Сочинения. A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969. С. 52.
[2] Базанов В. Г. «Олонецкий крестьянин» и петербургский поэт. С. 170.
[3] Филиппов Б. Николай Клюев. Материалы к биографии. С. 43.

анализа одного из клюевских текстов подтверждает мистико-теоретические рассуждения Белого о звуке в поэме «Глоссолалия»: поэт говорит об ассонансной природе русской речи, о достижимости органического сплава звука и смысла, о принципиальной возможности создания поэзии «звуковых жестов». В «Дневниках» Александра Блока имя Клюева сопровождается устойчивым эпитетом «хороший» со значением «правильный», «настоящий». Подлинность созданного им поэтического мира отмечена и в цитированной статье: Блок называет мир клюевской поэзии «непридуманным». Но, тем не менее, этот непридуманный мир относится Блоком к области чужого.

Здесь нужно напомнить, что в разной степени и Блок, и Белый выработали привычку улавливать тяжелую душную атмосферу, пригибающую дух к земле. И оба пользуются языком запахов для выражения этической оценки человека или явления. Запах как активный компонент поэтики для них ассоциируется не столько с русской, сколько с западной традицией, как и эстетизация неэстетического – характерный прием ранней символистской (декадентской) поэзии. Для Блока именно использование чужого приема делает поэзию Семеновского и Клюева неестественной и безобразной. Вероятно, все-таки и Белого задел не сам по себе дух «извращенного эротизма», а запоздалый возврат к декадентскому стилю, напоминание о котором в 1929 году для него кощунственно. В поэзии Николая Клюева Андрей Белый «разнюхал» ложь: антитезу эстетики и этики, причем превосходная художественность, по его мнению, лишь скрывает аморализм, инспирированный декадентством.

Думается, что позднее восприятие творчества Клюева совпало с общим ощущением «духоты» наступившего времени, эпохи, которая отказала художнику в праве на свободу духовных исканий. Более непосредственно, чем А. Блок, эту мысль выразил А. Белый. В его отзыве обыгрывается стих из поэмы Клюева «Погорельщина»: «Может им под тыном и пахнет жасмином от Саронских гор» (ср.: «смесь “трупа с цветущим жасмином”»). К подобным метафорам Белый прибегает в тех случаях, когда говорит о замкнутой

культуре всякой «общественности», посягающей на свободу мысли и творчества: «…общество, как таковое, всегда – *плохое общество*: так называемая “*эсотерическая общественность*”, накоплявшая запас миазмов от 1904 года до 1915 года внутри коллектива, сгруппированного вокруг Штейнера»[1]. Смесь парфюмерии и трупного запаха вызывает у него нравственный обморок: «Даже я, относительно свободный, упал в обморок, когда увидел, до какой степени я жил в “*обществе*”. <…> Запах духов, смешанный с разложением – ложный “*донкихотизм*”, крест и терн, но без роз и зорь Духа. <…> Жертва была – представлением о жертве в неправильной медитации; и отсюда – рост сырого подземелья: запах плесени, черви, – механизация коллектива, или – установка гигантской душечерпательной машины, проводящей душевную жизнь в “*общий*”, но от всего закупоренный бак»[2].

Органическая народность поэзии Николая Клюева неприемлема в качестве универсальной модели культуры. И Блок и Белый отвергают в ней то, что ограничивает свободу творческого духа: тяжесть, плотность, связь с прошлым и замкнутость на нем. Однако среди многих современников, которым противопоставляли себя младшие символисты, Клюев оказался «слишком родным», поскольку его поэзия говорила чаемым языком, а сам поэт мог предъявить в качестве последнего аргумента правду своего рождения, правду живого слова, «впитанного с молоком матери», а не усвоенного от традиции искусства. Недостатком и чудовищным обманом в поэзии такого типа становится проявление «книжности», традиционной поэтичности, аполлонической художественности. Всякое «заимствование» приема из арсенала «литературы» рассматривается как измена органике и как признак художественной несостоятельности, кривое зеркало символизма. А опыт сочетания художественной целостности и текучести стихийного духа с

[1] Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. С. 470.
[2] Там же. С. 485.

его этической и эстетической неопределенностью прочитывается как запоздалое, осознанно-вторичное и потому еще более «гадостное» декадентство.

Как видим, для языка запаха вновь, как в поэзии XVIII века, устанавливается мера, только ее задает не нормативная поэтика, не риторические правила, а авторская идеология творчества. Тем самым поэтический язык запаха утрачивает естественную всеобщность, отчетливо проявляется его дискурсивная природа.

Глава IV. Феноменология ольфакторного пространства в русской поэзии рубежа XIX–XX веков

4.1 «Бог-запах» в поэзии Владимира Маяковского и Марины Цветаевой

Основанием для объединения в одной главе творчества таких разных поэтов, как В. Маяковский и М. Цветаева, В. Нарбут, Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам отчасти служит современное рассмотрение постсимволизма как единой художественной системы[1], полемика с символистской теорией соответствий и – что наиболее важно в рамках исследуемой проблематики – феноменологизация языка запаха. Результатом феноменологической редукции в поэзии рубежа веков стало разделение предмета (носителя ольфакторных признаков) и запаха как такового. При этом происходит не утрата предметности ольфакторного образа, а формирование предметности нового типа – основанной на качестве и действии.

[1] Сошлемся на работу О. А. Клинга как результат многолетних исследований данной проблемы, где под постсимволизмом «понимается явление в русской литературе 1910-х годов, совпавшее по времени с так называемым “кризисом символизма”, для которого характерно декларируемое на уровне манифестов и нередко реализованное в эстетических устремлениях отталкивание от наследия русского символизма, а также сохранение в художественной практике внутренних связей с ним, процесс притяжения, нередко осуществляемый неосознанно» (Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 1910. С. 11–12).

В истории русской литературы немного художников, чье отношение к любым запахам почти всегда отрицательно, кому запахи доставляют поистине мучение. Но и среди них исключительное место принадлежит Владимиру Маяковскому и Марине Цветаевой, поэтам, отличительной чертой творчества которых является сочетание «обращенности к массам» и «всеобъемлющего лиризма»[1] с «ошеломляющей физикой»[2] стиха. Есть ли какие-либо эстетические основания у ольфакторной чувствительности, роднящей этих поэтов? Если есть, то в каких поэтических формах она получает выражение и в чем заключается собственно художественное содержание этих форм? Предположим, что усиление роли запахов в художественном мире связано с установкой на выразительность, экспрессивность стиля[3]. Заметим, что сама проблема уже привлекала внимание исследователей – в большей мере исследователей творчества М. Цветаевой[4], в значительно меньшей – В. Маяковского.

В лирике Маяковского и Цветаевой ольфактоорная образность несет информацию о столкновении ценностных приоритетов лирического героя и мира, причем запах служит идеальной формой конфликта индивидуальности и толпы. И в то же время на языке запахов оба художника выразили глубокую внутреннюю конфликтность субъекта лирики, сложное соотношение этических и эстетических начал творчества. В традиционной культуре запах трактуется как метафора неповторимости организма, аромат выступает как признак данного предмета, всегда нетождественного другому, то есть признак живого существа: «Запахи понимались как врожденные

[1] Эткинд Е. Русская поэзия XX века как единый процесс // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 202.
[2] Там же. С. 203.
[3] Принципиальное родство стиля русского футуризма с немецким экспрессионизмом неоднократно отмечалось в исследовательской литературе: «Название это (русский футуризм – Н.Р.) вносит даже путаницу, ибо с итальянским футуризмом, создавшим и самый термин, у наших художников мало точек соприкосновения. У Ларионова, Гончаровой и Бурлюка, не говоря уже о Маяковском, куда больше общего с экспрессионистами, чем с Северини, Карра, Маринетти» (Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм: сб. статей. М. : Наука, 1966. С. 10).
[4] См. о мотиве «душевной астмы» у М. Цветаевой: Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой: Конфликт лирического героя и действительности. Wien, 1990. С. 170–172; о соотношении запахов и души лирической героини – Там же. С. 88, 93–95, 151 и др.; о связи мотива запаха с образом обывательского мира: Эткинд Е. Флейтист и крысы (Поэма Марины Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок) // Вопросы литературы. 1992. № 2. С. 43–73.

“сущности”, индикаторы внутренней истины. Иначе говоря, посредством обоняния человек взаимодействовал скорее с *внутренней* сутью, чем с поверхностной видимостью, – в отличие от зрения»[1]. Возвращение к архетипической семантике обоняния позволяет вывести на поверхность «вещественность сути» жизненных явлений, при этом оба поэта развивают поэтику не только мифопоэтического, но и «диаволического» символизма, и импрессионизма. Однако при очевидном сходстве структуры ольфакторного пространства лирики Владимира Маяковского и Марины Цветаевой его направленность принципиально различна.

4.1.1 Этика художника и поэтика запаха в лирике Владимира Маяковского

Ольфакторная образность Владимира Маяковского отмечена резким своеобразием. И это несмотря на то, что лексическое обозначение запаха в стиле Маяковского не выходит за рамки языковой нормы – и поэтической, и общенациональной. Здесь практически не нашло отражения словотворчество художника – напротив, он подчеркнуто традиционен и в выборе объектов, наделенных одорическим признаком, и в лексическом обозначении запаха. Тем не менее, характер номинации запахов в лирике Маяковского полемичен по отношению к русской поэтической традиции. На фоне доминирующего в поэтическом языке способа передачи ольфакторных признаков с помощью эпитета в стихах Маяковского можно заметить относительно небольшое число качественных прилагательных с семантикой запаха, причем практически отсутствуют (или единичны) его самые распространенные определения, такие как «душистый», «ароматный», «благовонный», «пахучий»[2]. Так, например, эпитет «душистый» в составе фигуры сравнения встречается в рекламных текстах: «Папиросы “*Шутка”* / не в шутку, / а

[1] Классен К., Хоувз Д., Синнотт Э. Значение и власть запаха // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1. С. 48.
[2] Такой тип эпитетов был подвергнут критическому разбору в статье Маяковского «Как делать стихи». Об этом аспекте поэтики Маяковского см.: Тренин В., Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского. С. 270.

всерьез - // вкусней апельсинов, / душистей роз»[1]. В черновом наброске к «Окнам РОСТА» употреблена форма превосходной степени: «…в холодных прозрачнейших / пахнущих молнией / купаетесь в душах / душистейших ливней»[2]. В обоих случаях традиционный язык запахов взят как материал для решения нелирической задачи. В утопическом образе будущего поэмы «Человек» присутствует образ «пахучих весен». Более разнообразны и многочисленны дифференцирующие эпитеты (выраженные относительными прилагательными) и примыкающие к ним конструкции с дополнением, указывающие на предметную природу запаха: «бульваров дыханье липовое», «запах капустный», «самогонный дух», «чад кухонный», «запахи банановые» и др. Однако ключевую позицию в большинстве текстов занимает глагольная группа: «цветы благоухают», «разнюхаю», «чуя», «воздух слышу», «духи развевая», «духами душится» и др.

Событийность запаха и его восприятия проявляется в структуре художественного мира В. Маяковского, где, независимо от времени создания стихов, обонятельные ощущения сопровождаются устойчивыми негативными коннотациями, причем отрицательная эмоциональная оценка распространяется на все типы запахов реальности (кроме запахов природы, несмотря на неоднократно декларированное Маяковским, особенно в пореволюционные годы, недоверие к природе как таковой). В первую очередь это относится к запахам, связанным с областью «общечеловеческого» – физического существования, быта, социальных отношений, истории. «Вонь» служит постоянным атрибутом толпы, «коллективного тела»: «Буду, / бешеный, / вгрызаться в ножища, / пахнущие потом и базаром» (1; 105). В принципе, всякий телесный запах имеет у Маяковского негативную экспрессивную оценку: «Таким образом / день оттрудясь, // разденет фигуру, / не мытую отродясь» (8; 37); «напрасно орет //

[1] Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М. : ГИХЛ, 1955–1961. Т. 5. С. 285. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.
[2] Цитирую по: Паперный З.С. О мастерстве Маяковского. М. : Сов. писатель, 1957. С. 59.

вонючей ладонью зажатый рот» (8; 181). «Разит – / и грязнее черных ворот // зубною щеткой / нетронутый рот» (9; 97). Иногда эта отрицательная оценочность достигается переносом традиционного лирического образа в новый контекст: например, «благоуханный пот» эротической поэзии французских символистов становится средством выражения мотива классовой ненависти в поэме «150000000»:

Пот благоухал на их холеном теле.

Ходили и пыхтели… (2; 138)

Любые формы «парфюмерии», будучи классифицированы как буржуазные и женственные, также несут негативную оценку: «Дамы, / духи развевая паточные, // снимали, / в лицо швыряли перчатки» (4; 175), для Маяковского-футуриста «лучшие духи – нефть» (1; 14). Ироническим исключением, которое только подтверждает правило, является образ аромата сада («в духах прошел») из утопического финала поэмы «Хорошо». Все прочие «духи», «пудры» не привлекают и радуют, а отталкивают и пугают.

Звериный («собачий») нюх позволяет лирическому герою Маяковского различить не только телесную, но и душевную грязь: в цитированном выше стихотворении «Ко всему» запах базара – это запах торговли, продажного мира, в значительно более позднем стихотворении «По городам Союза» тот же запах связан с невнятным («старушечьим») голосом («шепотом») прошлого: «А под вензелями / в старенькой Пензе // старушечьим шепотом дышит базар» (8; 24). Вонь характеризует закрытые пространства, особенно если они ассоциируются с домашним, семейным бытом, в центре которого у Маяковского оказываются кухни и спальни: «…запах капустный // с кухни / всегдашний, / приторно сладкий» (4; 119); «Мутит чад кухонный» (6; 341); «…женщина, // оглохшая / от примусов пыхтения / и ухания» (8; 43), «Ходит гуталинный чад // улицей / и пахотцей» (8; 107). Эти пространственные образы выступают как метафоры биологической воли к жизни и к продолжению рода:

Если вдруг подкрасться к двери спаленной,

перекрестить над вами стеганье одеялово,

знаю –

запахнет шерстью паленной,

и серой издымится мясо дьявола. (1; 200)

Двойником мещанского семейного быта стал коммунальный и общественный советский быт, где доминируют все те же «кухни» и «спальни», только теперь зачастую как «места общего пользования»: «вонючие столовки» (9; 18); «В рабочий подвал, / вонючий / и нищий, // прохрюкало / пьяное / рыло свинищи: // “Не сетуй / на жизнь, / подвалом задушенную, – // построит / водка / жилплощадь воздушную”» (Бей белых и зеленых. 9; 91). Естественно, к ним добавляется «отхожее место» и образ совместного литературного быта. В мире Маяковского нет приемлемого запаха для какого бы то ни было коллективного существования, нет общего ольфакторного пространства, которое лирический субъект мог бы отнести к «своему». Обступающий героя «быт» имеет ярко выраженное идеологическое значение. Во-первых, социально-историческое: он знаменует то, что «рабьим прошлым вбито», принесено вместе с ним из социального «низа» в тот жизненный уклад, который формируется в Стране Советов. Такое прошлое в настоящем, в соответствии с утопическими установками Маяковского, может быть преодолено с помощью «мыла и зубного порошка», «ванны» и «бани», «свежести тела» и «омытой души». Нетерпимость к грязи – один из самых заметных мотивов поэзии Маяковского советского времени[1]. На рубеж веков пришлось начало исследований по социологии запахов, где получила обоснование функция обоняния в разграничения сообществ и свойственная западной культуре дискредитация телесных запахов. Среди первых работ по данной проблеме находится «Экскурс о социологии чувств» Георга Зиммеля – философа, чьи идеи оказали глубокое влияние на эстетику и поэтику немецкого

[1] О семантике «ассенизаторского» мотива в творчестве В. Маяковского см.: Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном пространстве эпохи. М. : РГГУ, 2004. С. 279–292.

экспрессионизма. «Социальный вопрос, – по его убеждению, – есть не только вопрос этики, но и вопрос носа»[1] Зиммель назвал обоняние «диссоциирующим чувством»: «Не только потому, что оно опосредует гораздо больше антипатий, чем симпатий; не только потому, что его решения имеют в себе нечто радикальное и безапелляционное и лишь с большим трудом могут быть отменены решениями других чувственных и умственных инстанций, но и потому, что именно ситуация, когда рядом находятся много людей, никогда не доставляет обонянию каких-либо удовольствий, которые она хотя бы при некоторых обстоятельствах может породить для других чувств»[2]. Речь не идет о заимствовании идей, скорее, Маяковский совпадает с Зиммелем в оценке перспектив европейской цивилизации: «Мера усилий по избавлению от естественных и интимных запахов и усилий по приобретению запахов публичных и искусственных – это мера вовлеченности субъекта в “современную” цивилизацию»[3].

Но, во-вторых, «быт» выступает как пространство «бытия». В область «быта» входит еда, телесность, пол, слово, в том числе и слухи, невнятный шепот, скученность физического существования – то есть весь комплекс явлений той иррациональной, злой воли, которая управляет жизнью человека, и, следовательно, тех явлений, которые могут быть устранены только вместе с жизнью. У Маяковского даже «девушки воздуха» «до золота падки», причем золото «пахнет» («В горлах, / в ноздрях, / в ушах звон его липкий» – «Человек». 1; 252), а появлению воздушного создания предшествует вполне отчетливый «запах кожи»:

Гуляк полуночных толпа раскололась,
почти что чувствую запах кожи,
почти что дыханье,
почти что голос,

[1] Зиммель Г. Из «Экскурса о социологии чувств» / пер. с нем. К.А. Левинсона // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1. С. 31.
[2] Там же. С. 33.
[3] Левинсон А. Повсюду чем-то пахнет // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. С. 11.

я думаю – призрак,
он взял да и ожил.

Рванулась,
вышла из воздуха уз она. («Человек», 1; 269)

Все обонятельные реакции лирического субъекта в творчестве Маяковского имеют эту двойную проекцию: они, без сомнения, социальны и в то же время экзистенциальны. В лирике Маяковского одорический образ обладает, прежде всего, событийно-временным характером: и действие запаха, и его восприятие разворачиваются во времени, указывают на вероятность столкновения ценностных приоритетов лирического героя и мира.

Действие запахов реальности всегда агрессивно, вызывает у лирического героя состояние болезни, страдания, провоцирует реакцию отталкивания, иронию: «Прокисший воздух плесенью веет» (1; 101). Смрад и вонь – атрибуты войны, увиденной через образ гниющего тела: «…одуряет желтолистая / на клумбах из убитых гангрена» (1; 93)[1]. На ольфакторных ассоциациях (гниющая плоть) построено суждение Маяковского о смерти и размышления о собственной смертности. С запахами связаны воспоминания о голоде: «Полгода / звезды селедкою пахли, / лучи рассыпая гнилой чешуею» (2; 82). Стихотворение 1921 года «Два не совсем обычных случая» отсылает к стихотворению И. Анненского «Там». Гротескные образы «еды» являются зеркальным – и умноженным – отражением фантастического «ужина», данного в теневой проекции символического стихотворения. В принципе, даже основной композиционный прием повторен в стихотворении Маяковского: в нем так же, как и в стихотворении Анненского, гротескная картина получает вполне рациональное истолкование: страшные тени

[1] См. более подробно: Рогачева Н. А. Военный ландшафт В. Маяковского в историко-литературной перспективе // Региональный литературный ландшафт в русской перспективе: сб. науч. ст. Тюмень : Печатник, 2008. С. 74–87.

оказываются теневыми образами обычных людей, хотя ощущение дьявольской трапезы так и не исчезает. Но у Маяковского «объяснение» происходящего имеет, помимо прочего, социальную мотивировку: вся картина представляет собой ряд эпизодов голода гражданской войны. Более того, само стихотворение написано для символического представления «невыразимого» (ЭТО) – голода в Поволжье. Основанием для обращения к тексту Анненского служит полемическое представление реальности войны более страшной и всепроникающей, чем символический мир смерти:

Я понял:
не символ,
стихом позолоченный,
людская
реальная тень прошагала.
Быть может,
завтра
вот так же точно
я здесь заработаю, скалясь шакалом. (2; 80)

Одорическая образность Маяковского составляет контрастную пару запахам Анненского: запах лилий, у Анненского напоминающий о смерти, противопоставлен запаху селедки, символизирующему у Маяковского звериную волю к жизни:

Сидели
с селедкой во рту и в посуде,
в селедке рубахи,
и воздух в селедке.
…
Едят,
дрожа от голода голого,
вдыхают радостью душище едкий,
а нищие молят:

подайте головы. (2; 81)

И так же, как в стихотворении Анненского, запах разрушает границу реальности и вымысла, действительности и ее ощущения. Запах лилий страшен, потому что стирает различие между теневым миром и лирическим субъектом, наблюдающим причудливые сплетения теней; страшен и запах селедки, но зеркально страшен – он уничтожает границу между темной волей, телом и вечностью, бессмертием, нетленным искусством:

Не знаю,

душа пропахла,

рубаха ли,

какими водами дух этот смою?

Полгода звезды селедкою пахли,

Лучи рассыпая гнилой чешуею. (2; 81–82)

Звезды, которые пахнут гнилой селедкой, относятся уже не к обстоятельствам гражданской войны, а к условию возможного (здесь – невозможного) бессмертия, если вспомнить о не раз возникающем в художественном сознании Маяковского образе фетовских «далеких звезд». Тлению и разрушению подвержено не только тело в условиях исторического времени, но и душа, устремленная к вечности.

Подобная отрицательная чувствительность к запахам роднит Маяковского и Фридриха Ницше с его известной неприязнью к любым одорическим характеристикам мира. По словам Г. Башляра, «настоящему ницшеанцу нос должен доставлять блаженную уверенность в том, что в воздухе нет ароматов, - нос должен свидетельствовать о безграничном счастье, о блаженном осознании «ничего-не-ощущения». Воздух – гарант небытия запахов. *Обоняние*, которым Ницше столь часто гордится, дано не для того, чтобы *идти на запах*. Сверхчеловеку оно дано для того, чтобы он *удалялся*, почуяв малейший признак отсутствия чистоты»[1]. «Вонючей»

[1] Башляр Г. Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения / пер. с французского Б. М. Скуратова. М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1999. С. 184–185.

телесности Маяковский противопоставил чистоту и свежесть тела, тесноте комнат – пустой (озоновый) воздух, «прокисшему» прошлому – стерильное будущее. Антитезой «человеческим» запахам служат и немногочисленные запахи природы – единственная семантическая группа внутри ольфакторного пространства, которая не несет негативных оценок, так как входит в семантическое поле «юниарности», ассоциируется с утопической мечтой о «вечной молодости». В рамках синэстетического образа будущего запах весеннего воздуха противопоставлен смраду и духоте современности: «Не поймешь – / это воздух, / цветок ли, / птица ль! / И поет, / и благоухает, / и пестрое сразу…» (1; 240). Тем самым, конфликт, выраженный на языке запахов, на первый взгляд дублирует уже не раз отмеченную исследователями конфликтность поэтической системы Маяковского, где «я» с его безмерными претензиями сталкивается с ограниченным и посягающим на эту безмерность миром, сверхчеловек преодолевает агрессию «слишком человеческого».

Однако в равной степени справедливо, что запахи служат метафорой внутреннего конфликта, пространством которого становится душа лирического героя. Ее постоянными характеристиками в раннем творчестве Маяковского являются растительные метафоры: «душу цветущую любовью выжег» (1; 108); «сад фруктовый / моей великой души» (1; 106).

Драматическое наполнение ольфакторного пространства в лирике Маяковского обусловлено характером его художественного мышления. По точному наблюдению М. Вайскопфа, «Маяковский лишь инвертировал главенствующую иерархическую оппозицию средневековья – дух и плоть – отдав решительное предпочтение “вещественности”»[1]. Телесность, физика души стала причиной аффективных реакций лирического героя на присутствие других тел, и одной из самых радикальных среди них является постоянное «принюхивание» к миру, широко раскрытые ноздри. Он

[1] Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. С. 8.

«слышит» воздух («Пятый интернационал», 4; 119). Свою ненависть к миру обывателей выражает на языке тела:

…дырами ноздрей, / гвоздями глаз, …

не приемлю, ненавижу это… («Про это», 4; 179)

Причем предшественником Маяковского и одновременно объектом его постоянной полемики стал В. В. Розанов. Как отмечает М. Вайскопф, «очень близким оказалось Маяковскому постоянное влечение Розанова к соматизации духовного начала»[1], в том числе и любовно-эротического. На языке запахов Розанов выразил две заветные мысли – о бессмертии и о святости половой любви. На том же языке запахов Маяковский выразил ненависть к «небу», пропитанному запахом человеческих жертв:

Даже вороны
исчезают,
чуя,
что, дымясь,
тянется
слащавый,
тошнотворный
дух
зажариваемых мяс. («Сволочи!» 4; 14-15)

Отождествление души и слова позволяет транспонировать одорический признак на вербальные знаки: «И когда мой голос / похабно ухает – / от часа к часу, / целые сутки, / может быть, Иисус Христос нюхает / моей души незабудки» (1; 190). Причем Маяковский актуализирует архаическое значение слова «ухать» – испускать запах (ср. в цитированном ранее стихотворении справщика Савватия: «Юхают убо в полях и наслаждают благово князя цветы, / Како же наудивляются мудрых мужей советы»[2]), так что приведенная цитата получает каламбурное звучание. Трудно сказать,

[1] Там же. С. 32.
[2] Виршевая поэзия (первая половина XVII века). С. 197.

насколько намеренной была скрытая в этих стихах инверсия: «похабно ухает» – благо-ухает. В то же время предназначенность слова/души для услаждения чужого слуха/обоняния превращает лирического героя в объект экспансии и высвечивает комплекс, который можно определить как «страх вынюхивания», посягательства на суверенность поэта. Персонификация чужой воли (сознания) в образе Христа разворачивается в сюжет о Боге, который «нюхает» душу, проникая в память, в подсознание, и служит одной из мотивировок последовательно нараставших антихристианских настроений поэта. Запах богослужений и лексика, взятая из словаря церковных служб, отмечены постоянной отрицательной эмоциональной оценкой: «Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою // отсюда до Аляски!» (1; 196). За этим сюжетом стоит, по-видимому, устойчивая ассоциация благоухания и жертвенного воскурения.

Лишь последовавшая в 1920-е годы тема старения вызвала к жизни технические метафоры души – «фабрики», «завода, вырабатывающего счастье» и др. К тому же времени относятся и опыты вытеснения запахов природы запахами техники, самым показательным определением которых является лексема «дым» (ср.: «В советской поэзии в эспрессему **дым** входит новый, ранее не акцентируемый смысл: **дым** становится символом труда, трудовых буден, новой жизни»[1]). (Но при характеристике «чужой» Америки в поэме «150000000» дым фабрик уподобляется адскому дыму – 2 ;147). При этом образ дыма сохраняет «память» о жертвенном воскурении («слащавый, / тошнотворный / дух / зажариваемых мяс» (4; 15) и посягательстве мира на душу художника: «Весь истыканный в дымы и в пальцы» (1; 131). «Дым» в зависимости от ситуации может быть интерпретирован как символ жизни и смерти, особенно если учесть мотивы газовых атак в стихах Маяковского разных лет.

[1] Шульская О.В. Слово дым в русской поэзии // Проблемы структурной лингвистики, 1979. М. : Наука, 1981. С. 228.

Очевидно, что, помимо психофизиологических предпосылок, на характере одорической образности Маяковского сказывается полемика художника с архетипическим образом поэта, собирающего ароматы реальности и претворяющего их в лирику, в слово: «Я 28 лет отращиваю мозг / не для обнюхивания, / а для изобретения роз» (4; 107). Этот образ впервые возник в поэме «150000000» сначала как чистая метафора, основанная на сходстве зрительных характеристик:

Мы возьмем
и придумаем
новые розы –
розы столиц в лепестках площадей. (2; 125).

Не желая оказаться на месте творца, чьи ноздри втягивают ароматы чужой души, Маяковский противопоставил «удушливогазым командам» символистов поэзию чистого воздуха и, тем самым, оформил в языке запахов опыт преодоления собственной природы – и человеческой, и поэтической.

4.1.2 Ольфакторное пространство в поэзии и прозе Марины Цветаевой

Поэтический мир М. Цветаевой не богат запахами. Именно такое впечатление возникает у читателя, возможно, потому, что одорические мотивы почти никогда не становились предметом рефлексии самого поэта, в отличие, к примеру, от акустического или визуального аспектов поэтической образности. И все же не случайно в одном из писем Б. Л. Пастернаку М. Цветаева говорит: «...Я не слепой: вижу, слышу, чую, вдыхаю *все*, что полагается»[1] (6/1; 252). Ее «роман с воздухом» (6/1; 25), начавшийся в юности, был весьма продолжителен и закончился, как известно, в традиции романтических биографий – «задыханием». Мотив удушья и формирует негативные коннотации одорической образности цветаевских произведений.

[1] Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. М. : Терра, 1997. Все цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома, части и страниц в тексте работы.

Недоверие поэта к запахам определилось уже в стихотворениях первых книг, где лексема «воздух» сочетается с эпитетами «*прян*», «*отравлен*», «*удушлив*», два из которых содержат семантику смерти: «*Воздух удушливый прян*» (1/1; 142). Так называемые «положительные» запахи ассоциируются либо с временным, контрастным и потому неустойчивым состоянием (ранним утром «воздух летний свеж», «морозного ветра струя» в теплой комнате соотносится с «запахом свежести, счастья»), либо – значительно чаще – с книгами: «В воздухе свежо» («Книги в красном переплете»), «тоска по книге, вешний запах». Ощущение реальности и приязни к ней возникает как следствие ее литературной достоверности: «Запах – из детства – какого-то дыма // Или каких-то племен», «Ладанки, карты, флаконы и свечи, // Запах кочевий и шуб» (1/1; 187, 188) в стихотворении «Встреча с Пушкиным». Заметим, что в самой поэме «Цыганы», к которой отсылает этот текст, указание на признак запаха встречается лишь однажды в речи Алеко («Там люди в кучах, за оградой, // Не дышат <…> // Ни вешним запахом лугов...»).

Отсылка к чужому тексту может выполнять и противоположную функцию – она подчеркивает антитезу непосредственного отношения к миру и мировосприятия, отягощенного «литературностью». Так, в поэме «Чародей», посвященной Эллису, контрастную пару образуют «пустые флаконы без пробок», связанные с бодлеровской темой («довольно о Бодлере»), и мотивы «свежего ветра», запаха тополей. В любом случае одорические ассоциации М. Цветаевой прямо не выводимы из чужого текста, но тем не менее обусловлены им. Запах – это своего рода проводник героини в иное время и иное пространство, самый лаконичный способ воссоздания чужой атмосферы. То же относится и к мотивированности запахов «памятью» («Помню... каждый запах»), сном – в стихотворении 1921 г.: «Благоухала целую ночь // В снах моих – Роза» (2; 49).

С 1913 г. в лирике М. Цветаевой формируется своеобразная «география» запахов, восходящая к классическому «ночь лавром и лимоном пахнет»: дом, «веющий Элладой», «росный ладан» Древней Руси, «пахнуло

Англией...», «на морозе Флоренцией пахнет вдруг» и др. Особое место в ней занимает «благоуханная» Германия:

Нет ни волшебней, ни премудрей
Тебя, благоуханный край,
Где чешет золотые кудри
Над вечным Рейном - Лорелей (1/1; 232).

В стихотворении, написанном в 1914 г., предикат «благоуханный» по отношению к военному противнику России и, следовательно, исчадию Сатаны, выглядит вызывающе, в самом тексте его оправданием служит только литература: Германия - страна, «где все еще по Кенигсбергу / Проходит узколицый Кант, / Где ... Geheimrath Goethe по аллее / Проходит с тросточкой в руке» (1/1; 231). Через ту же систему одорических признаков в «Крысолове» Германия обнаружит совершенно иной «дух», лишенный, впрочем, всякой книжности: «Дух сытости дивный! / Есть смрад чистоты. / *Весь* смрад чистоты в нем» (3/1; 59); «Свежесть, которой триста / Лет - не свежа уже!» (3/1; 76). Таким образом, в поэтической географии М. Цветаевой утвердилась изначальная (мифологическая) функция запаха – служить непосредственной вестью о душе страны: так запах Англии – запах «доблести», Франции – «повеяло Бонапартом» – запах революции и террора, Руси – «Снова пахнет Русью!» – запах радости и разинского бунта.

Вопреки очевидному представлению, что запахи соотносятся преимущественно с предметами, в ранней поэзии М. Цветаевой ароматы атрибутируют не вещи, а состояния («запах ... счастья»), действия («запах кочевий»), имя («душные имена»), человека («Отрок чахлый, / Вы жимолостью в лесах, / Облаком в небесах – Вы пахли!»). Из множества вещей, которыми наполнен мир ранних книг М. Цветаевой, одорическими характеристиками обладают почти исключительно цветы: «сладок черемухи запах», «запах тяжелых, переспевших роз». Однако цветочный аромат далеко не всегда связан непосредственно с флористическим образом. К примеру, в стихе «душистый снег магнолий» эпитет отнесен к лексеме «снег», которая

может выступать как метафора (сходство по признаку цвета) и метонимия цветущих магнолий, чей запах напоминает свежий запах снега. Другой пример – «ты... благоухающий цветник» – более явно демонстрирует невещественность запаха в силу своей литературности и адресованности человеку. Запах опосредованно – через атрибуцию вещи – характеризует стоящего за вещью человека: «Запах White-Rose и чая» (воспоминание о «подруге»); «И зачем мне знать, что пахнуло - Нилом / От моих волос» – предвестие бегства по аналогии с библейской египтянкой Агарью.

Запахи как мерило вещественности («веществования») выступают позднее – в произведениях М. Цветаевой первой половины 1920-х годов. Так, в поэме «Крысолов» статус запаха отрефлексирован самим автором:

Не сущность вещей -
Вещественность сути:
Букет ее – всей!
Есть запахи – хлещут!
Не сущность вещей:
Существенность вещи. (3/1; 58)

С конца 1910 – начала 20-х гг. в художественном мире М. Цветаевой формируется принцип противопоставления явлений по одорическому признаку. В традиционной культуре оппозиция «имеющий запах – безуханный» обычно выполняет функцию разграничения чужого и своего мира: пахнут «чужие» – мертвые, инородцы, животные, «свои» не пахнут. Одористика Цветаевой в целом восходит к этой ключевой оппозиции: пахнут смертные («чужие») – бессмертные («свои») лишены запаха. Пространство бессмертных – «далеко не азбучный / Рай – сквознякам сквозняк» («Поэма горы». 3/1; 25), твердь без воздуха, поскольку уже «отстрадано / В газовом мешке / Воздуха» («Поэма Воздуха»: 3/1; 144). Причем такое отношение к запаху очевидно противоречит христианской традиции противопоставления «благоуханного рая» и «благоуханного слова» смрадному дыханию дьявола

(сравним в духовном стихе: «Чистота твоя, раю, всепречиста, / Благоухание в тебе предивно / И сладко зело и пречудно!»[1]).

Запахи ассоциируются с образами замкнутых пространств – дом, подвал, тупик: «Тоже сладости нет / В том-то в старом – да нами надышан / Дом, пропитан насквозь! / Нашей затхлости запах!» (2; 155); «О как естественно в третий класс / Из душности дамских комнат!/ ... О-де-ко-лонов / Семейных.../ Душности бонн, бань...» (2; 230, 231); «Ларчики, футлярчики... То, как все это пахнет, – пачули» («Дом у Старого Пимена», 5/1; 106). Запах служит признаком оставленности предмета и «места», его тленности, обветшалости: в «доме Ростовых» «пахнет сыростью и Бониваром» (то есть тюрьмой), здесь «воздух бумажный (не книжный, благородный, а – праховый)», в «соллогубовской церкви» – «дух как из погреба» («Мои службы», 4/2; 46, 61, 51). «Вещь, оскорбленная легкомысленным отношением, мстит: разлагается» («Дневниковая проза». 4/2; 117).

Ольфакторные образы наделяются временной характеристикой, поскольку запахом обладает все «вчерашнее»: «Вчерашняя / Снедь – не взыщи: с душком!» («Поэма Конца»; 3/1; 34); «От вчерашних правд / В доме смрад и хлам» (2; 140). И все же ключевым определением запаха по отношению к вещи служит ее интимная связь с человеком, союз смертного со смертным: «Жизнь без чехла: / Кровью запахло!» (2; 188). В рамках этого определения уравниваются «смрад» и «благоухание», к примеру, о розах говорится: «Выполнив (проблагоухав!) тонете» (2;171).

Бинарность системы ольфакторных образов М. Цветаевой не опровергается, а лишь подчеркивается наличием образов-медиаторов, таких как лестница, гора, дерево, которые через семантику роста соотносятся как с живым, то есть смертным и пахнущим («Каждое дерево пахнет по-своему. Войско Господне» (1/2; 117)), так и с бессмертием, лишенным одорических признаков. Различение запахов, естественно, возможно только в рамках

[1] Стихи духовные. С. 274.

земного, смертного существования. Запах выполняет как гносеологическую функцию распознавания вещей и людей, так и аксиологическую – чаще всего этической оценки эмоций, отношений:

Чем же еще?

Чем же?

Ах, Веной!

Духами, сеном,

Открытой сценой,

Изменой! (1/2; 63)

В лирике М. Цветаевой предметная область сочетаний одорических мотивов достаточно ограниченна: по запаху узнаются яблони, резеда, магнолии, розы, мох, лес, «пшеничный злак». Причем повторяется только мотив благоухающей розы: «Вдруг – розовая роща – в дом! / Есть запахи - / Как заповедь» (1/2; 199). Из антропогенных запахов противопоставлены запах духов и вообще парфюма (одеколон, туалетная вода) как запахи дамские или «уродливые» и запах дыма, то «чадный», то «ладанный», то «папиросный». Дымные ароматы поэт чувствует более «своими», чем женственные запахи духов: «страсть к мехам и духам» ее лирической героине не свойственна. И в письмах М. Цветаевой о духах говорится немного, а с положительным значением – и крайне редко: «...достанет гвоздичного масла от комаров, – дивный запах, обожаю с детства» (6/1; 146). Запах духов – признак не просто дурного тона, а нечто внеположенное поэзии, оскорбительное для нее: «А каков Мережковский с chien и parfum?? ... КАКОЙ ПОШЛЯК!» (Г.В. Адамовичу: 7/2; 48). Духи нехороши не сами по себе, а как «общее место» в представлениях о женщине и утонченном поэте: «Грудь ваша благоуханна / Как розмариновый ларчик» (2; 23).

В поэмах и прозе почти всегда негативно окрашены запахи пищи, практически отсутствующие в лирике[1]: «...обваливая 1 1/2 кило мелких рыб в муке, я могу думать, но чувствовать – нет: запах мешает!» (А.А. Тесковой: 6/2; 34). Исключение – запах обрядовой еды: «...из всех русских окон – блинный дух» (А.А. Тесковой: 6/2; 49). Однако привнесение характеристики «вчерашняя», запоздалая меняет отношение и к ритуалу, и ко всему строю жизни, подчиненной ему. Такова судьба русской эмиграции, замкнутая «в тухлом и затхлом самоварном и блинном прошлом – не историческом, а их личном: чревном: вкусовом: имущественном…» (А.А. Тесковой: 6/2; 100).

В самоидентификации лирической героини и автора М. Цветаевой запахи также играют ключевую роль. При помощи ольфакторных мотивов подчеркивается ее «неженственность», связанная с особым, парадоксальным статусом «женщины-поэта», сочетание, из которого Цветаева последовательно устраняет первый компонент. В 1923 г. она пишет А. В. Бахраху: «Осязать, это вроде обнюхивать, я не хочу, чтобы Вы меня обнюхивали, это слово – теперь будьте внимательны – в своей отвлеченности (обоняние, осязание и пр.) более грубо, чем просто: обнять. Осязают только руки, обнимает – все-таки и всегда – душа!» (6/2; 274).

В работе С. Ельницкой «Поэтический мир Цветаевой» показаны и более глубокие основания ольфакторной чувствительности. Запахи, которые лирическая героиня поэзии Марины Цветаевой считает «своими», относятся к области демонического. «Для двойной цветаевской души (уподобленной “разноперой птице, повисшей меж небом и землей”, “между воскресеньем и субботой”…» родными становятся «остро и дурманящее пахнущие травы (а также растения с остро-горьким вкусом и запахом, напр. лук, чеснок)…»[2]. В ее конфликте с миром присутствуют мотивы астматического дыхания, атрофии чувств, отказа от мира, освобождения от его оков: «Отрешение – это

[1] См.: Ельницкая С. И. О некоторых особенностях цветаевского антигастрономизма и неприятия «строительства жизни» в ее лирике 1930-х годов // Ельницкая С. И. Статьи о Марине Цветаевой. М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. С. 174–253.
[2] Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой. С. 88.

отказ от “ненасущного своего”, т. е. своего, обращенного к земле и ненасущного лишь на фоне максималистского “самого насущного высшего” (в соответствии с беспредельным повышением идеи высокого»[1].

Как видно, и в поэзии, и в прозе М. Цветаевой запахи всегда семантически насыщены. Поэтому одним из аспектов темы неизбежно становится вопрос о риторике одорического образа. В языке определение запаха обычно основано на тавтологии, поэтому возникает ощущение, что одорический код мало информативен. В «Записных книжках» М. Цветаевой о книге В. Гюго говорится: «Великолепие общих мест. Мир точно только что создан. ... Роза всегда благоухает... Никаких неожиданностей» (4/2; 178). Семантика запаха в произведениях самой М. Цветаевой формируется в результате многочисленных ассоциаций – психологических (память), литературных (отсылка к чужому тексту), языковых (звучание слова). Пример первого типа – «Еда иногда пахнет совсем не едой: приключением, грустью (запах кухни большого отеля)» (4/2; 159) или «В надышанную сирость чайной» (2; 153). О книжности запахов в ранней поэзии М. Цветаевой уже шла речь. Определение запаха через звучание слова, имени – это путь к пониманию «существенности вещи» и сути запаха: «*запах*... сигары» – «запах... *затхлый*» – «в красном тумане – *запад*»; «Под дикой *яблоней* ложусь без *ладана*» (1/1; 275).

Отличие Цветаевой от Маяковского (и Ницше) определено отношением к земной ипостаси поэта: в пределах наличного существования для художника нет никаких запретов, в том числе и на ольфакторные восприятия. Подчеркнем, что в область «своего» парадоксально могут входить практически любые запахи, даже если они «тяжелы», лживы (как, например, парфюмерия), подсказаны книжными ассоциациями. Определяя запахи как «существенность вещи» («Крысолов»), Цветаева демонстрирует принципиальную открытость своего лирического «я» для любых сущностей.

[1] Там же. С. 253.

В стихотворении 1923 г. «Так вслушиваются...» она говорит: «Так внюхиваются в цветок: / Вглубь - до потери чувства» (2; 193). Тот же мотив варьируется ею в цикле «Куст»: «Что нужно кусту от меня? / ... А нужно! ... / Не нужно б – тогда бы не цвел / Мне прямо в разверстую душу» (2; 317). Утрата запахов (и восприимчивости к ним) мотивирована темой абсолютного вчувствования в жизнь и тем самым устранением всякого «чужого». Запах не нужен, не ощутим, поскольку реальность не отграничена от субъекта, от его дыхания, поскольку весь мир уже втянут в душу, отчего единственным возможным ландшафтом поэзии становится ландшафт бессмертного духа.

4.2 Образно-поэтический язык запаха в «семантической поэтике»

Второе направление феноменологизации ольфакторного пространства в большей степени соответствует феноменологии ощущений, как она представлена в классических философских трудах Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти. В ее истоках лежит глубочайшая трансформация метафорического мотива художника – цветущего организма[1]. Здесь обонятельные восприятия всегда возникают как отклик на уже имеющийся ***опыт личности, совпадающий с опытом культуры***. В поэтике запаха определяющей является тема памяти, обоняние относится не к области перцепции, а к сфере постперцепции. Всякое новое впечатление становится возможным только через ассоциации с уже бывшим – событием биографии лирического субъекта или истории культуры, которая тем самым входит в эту биографию. Запах не может быть ничьим, но он и не принадлежит только предмету, ***смысл запаха всегда результат наслоений опыта*** – исторического, психического, художественного. Чтобы различить запах, нужно его знать, запах должен быть назван, опыт – получить вербальную форму (Э. Гуссерль, Г. Гадамер). Лишь в таком ключе может быть понято ахматовское:

[1] Ср., например: «Художник <…> призван<…> цвести и дарить людям подлинный, чудесный и очистительный аромат своих духовных цветов» (Ильин И. А. Путь к очевидности. М. : Республика, 1993. С. 340).

«Шиповник так благоухал, / Что даже превратился в слово». Шиповник здесь и есть слово-запах, семантика которого закреплена в других текстах. Шиповник пахнет уже не шиповником (дурное тождество в иронической интерпретации Федора Сологуба), а событием – любовной встречей, метаморфозой розы в дикий шиповник (одичанием культуры), если ключом для интерпретации ольфакторного кода служат только ахматовские тексты.

Отметим, что подобная структура ольфакторной образности принципиально неметафорична. Ни предмет, ни качество не уподобляются ничему иному, но при этом они обладают семантической глубиной и придают осмысленность любым состояниям лирического субъекта и мира, лежат в основе классификации явлений, определяют их сущность.

4.2.1 Ольфакторная образность в теоретических работах и поэзии Н.С.Гумилева

Антропологические программы постсимволистских течений во многом опираются на предшествующий опыт, даже в том случае, если вступают в демонстративную полемику с символизмом[1]. Глубокая связь с идеями символизма распространяется и на концепции перцептивного образа, захватывает вопросы о роли и содержании ощущений, их символической природе, соотношении чувственного восприятия и поэтического слова. Более того, именно с поворотом в сторону предметности как основному способу оформления лирического переживания связана судьба лирики XX века. Совершенно справедливо и точно эту роль постсимволизма охарактеризовал Вяч. Вс. Иванов: «Сказывался дух времени, тяготевший к вещности и наглядности, какой не было у ранних русских символистов»[2]. Этот поворот,

[1] Вопросы влияния символистской эстетики и поэтики на творчество поэтов-акмеистов глубоко и разносторонне освещены в цикле современных исследований: Вяч. Вс. Иванов (1913 год. Триптих // Иванов Вяч. Вс. Избранные работы по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. С. 204–214; Теоретическая поэтика Гумилева в литературном контексте 1910-х годов // Там же. С. 215–219 и др.), Н.А. Богомолов (Гумилев и оккультизм // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 113–144), О. Клинг (Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм // Вопросы литературы. 1995. Вып. V. С. 101–125), О. Лекманов (Книга об акмеизме // Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000. С. 5–184).

[2] Иванов Вяч.Вс. 1913 год. Триптих. С. 205.

по словам исследователя, наметился уже у Иннокентия Анненского и Андрея Белого, происходил с оглядкой на поэзию Александра Блока.

Одним из центральных положений акмеизма, как известно, является возвращение к «нормальным» восприятиям, к тем ощущениям, которые бы позволяли человеку чувствовать себя дома в мире, который его окружает. Но что такое «норма», где ее границы, какие художественные формы имеет «нормальное» восприятие вещей – все эти вопросы не имеют однозначных ответов даже в метаописаниях акмеизма, не говоря уже о художественной практике поэтов школы. Тем не менее теоретики акмеизма подвергли критике символистскую теорию «мистического эмпиризма», трактуя ее в рамках «пресловутой теории “соответствий”» (Н. Гумилев), и создали собственный вариант «нового эмпиризма».

В задачи работы не входит исследование антропологической программы акмеизма в целом[1], мы ограничимся рассмотрением лишь некоторых суждений создателя школы Н. С. Гумилева о роли чувственных восприятий в художественном творчестве. К этой теме Гумилев обращается неоднократно, хотя она никогда не была специальным предметом его эстетических штудий. Ощущение – исток будущего произведения, в нем заключен побудительный мотив к творчеству, особенно если это новое, еще не испытанное ощущение[2]. Именно направленность на новые области перцепции, анализ «самых сложных и наименее изученных ощущений и переживаний»[3] Гумилев считает достижением французских проклятых поэтов, «сложность переживаний»[4] ценит в главном герое романа Гюисманса «Наоборот». Причем для художника нет принципиальных различий в

[1] Философские основания антропологии акмеизма стали предметом исследования в целом ряде фундаментальных трудов, причем взгляды их авторов принципиально различны: по мнению Вяч. Вс. Иванова, Н. Ю. Грякаловой, Л. Кихней, акмеистская эстетика связана с идеями феноменологии, Н.А. Богомолов находит переклички ряда положений эстетической программы Н. Гумилева с оккультизмом и масонством, Ю. Зобнин считает, что художественная антропология Н. Гумилева укоренена в христианском мироощущении. Соотношение столь разных граней художественного мировоззрения поэта – задача специального исследования.

[2] «…поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него не осознанного и ценного» (Гумилев Н.С. Читатель // Письма о русской поэзии. М. : Современник, 1990. С. 60).

[3] Там же. С. 244.

[4] Там же. С. 88.

характере, типе ощущения – будет ли это зрительное или обонятельное впечатление, «мелкие вещи», мысль, сон, фантазия или «действительное» событие. Существенна здесь реальность впечатления как такового для субъекта творчества, порыв, движение в сторону вещи. По его словам, акмеист «изображает не прекрасное, а свое ощущение от него»[1]. В свою очередь «самоценны» любые «явления»: «и косой луч луны, и внезапно услышанная мелодия, и прочитанная книга, и запах цветка»[2]. Единственной мерой для их отбора художнику служит «вкус». И, надо полагать, Гумилев, опираясь на известные суждения И. Канта, имеет в виду «всеобщность» как отличительное свойство художественного вкуса. Отсюда его резкая оценка стихов Ивана Рукавишникова[3] и нередкие упреки декадентов за неразборчивость и смутность впечатлений.

Вторая проблема, размышления о которой образуют сквозной сюжет в прозе Гумилева, касается соотношения первичных впечатлений и художественного слова, пластики литературного произведения. «Трепет», «вибрации» души требуют такого слова, которое бы вносило в ощущение раздельность, оформленность, ограниченность – все, что придает ему вид, плоть, преобразует психофизиологические реакции в эйдос и создает «поэтическую психологию»[4]: «…Как бы ни было сильно переживание, глубока мысль, они не могут стать материалом поэтического творенья, пока не облеклись в живую и осязательную плоть самоценного и дееспособного образа»[5]. Этот момент качественного перехода одной реальности в другую Н. С. Гумилев называет «катастрофическим»[6]. Вяч. Вс. Иванов отметил, что «катастрофичность» является одним из центральных понятий в поэтике Гумилева[7]. В соответствии с теорией катастроф каждое новое состояние мира

[1] Там же. С. 180.
[2] Там же. С. 47.
[3] Там же. С. 86.
[4] Там же. С. 66.
[5] Там же. С. 160.
[6] Там же. С. 60, 155.
[7] См.: Фридлендер Г. М. Н.С. Гумилев – критик и теоретик поэзии // Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. С. 19.

не наследует предшествующего, а возникает заново, с новыми формами, так что единственной связью между ними остается генетическая память. К теории катастроф Гумилев обращается в основном манифесте акмеизма: «Ведь каждая из них <возможностей бытия – Н. Р.> отрицается нашим бытием и в свою очередь отрицает ее»[1]. Прибегая к биологическим сравнениям, он пишет, что наличие метаморфных образований между растениями и животными не устраняет неодолимого различия между ними. По отношению к художественному творчеству эта идея предполагает, что между жизненным впечатлением и его художественным бытием нет прямой связи, нет причинно-следственной зависимости[2]. Художественный образ представляет собой иной «организм» по отношению к явлению, его вызвавшему.

Задача поэтики – выработка установлений, приемов для транспонирования одной – психологической – реальности в другую – художественную. Вся программа теоретической поэтики Н. С. Гумилева направлена на создание такой системы, в рамках которой произведение могло бы существовать как «живой организм», имеющий свою «анатомию», «мясо», «психологию», «нервную систему», «кровь»[3]. Все эти определения могли бы оказаться не более чем метафорами, если бы Гумилев не подчеркивал, что художественное слово обладает таинственной силой, побуждающей читателя воспроизводить «жесты» самого текста, слышать его запахи, чувствовать энергию произведения. Поэзия создает свою ощутимую реальность. В статье «Жизнь стиха» (1910) он так пишет о «Незнакомке» А. Блока: «Ее слова можно повторять каждый день, как повторяешь молитву,

[1] Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. С. 58.
[2] Это качество акмеистской поэзии отмечено И. П. Смирновым: «Специфика акмеистской реакции на символизм состояла в том, что это движение трактовало содержание знака не в роли отдельной вещи, т. е. не как явление, втянутое в гомогенный ряд с замещаемыми посредством знаков объектами, но как иную субстанцию, равноправную по отношению к естественным сцеплениям фактов» (Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб. : Академический проект, 2001. С. 139).
[3] Там же. С. 63.

вдыхаешь запах духов, смотришь на цветы»[1]. «Интегральная поэтика» тем самым оказывается поэтикой «органической». В системе этой поэтики «пять чувств» относятся к разделу «эйдологии»[2] – учению о темах и образах. Насколько художественная перцепция отличается от обыденных восприятий, можно судить уже по ранним работам Гумилева, посвященным живописи. Анализируя образы «страшной реальности» на картинах М. Ф. Фармаковского, поэт видит в них рухнувшие «стены нашего сознания»: «Что случилось по ту сторону сознания? Зачем на улицах стали показываться такие твари?»[3].

Тема запахов занимает в работах Гумилева крайне небольшое место, но каждый раз примеры из области «художественного обоняния» привлекаются для решения чрезвычайно важной теоретической задачи. В структуре пластического образа Гумилев различает два слоя: предметный (действующий на органы чувственного восприятия) и смысловой (неочевидный и познаваемый только интеллектуальным усилием). В стихотворении ценна как «теплая вещность», так и «живое и настоящее, радующееся и страдающее» «я» поэта. Если художник «только видит», «слышит» или «обоняет» мир, он способен вызвать в читателе лишь такую же физиологическую реакцию. Говоря о поэме Павла Радимова «Попиада», Гумилев заключает: «Ни на минуту не взволнует она читателя, но он во время чтения слышит запах травы и лип, внимает стрекозам, благовесту и пристойным речениям на букву “о”…»[4]. По той же причине Гумилев невысоко оценивает поэзию И. Бунина, ставя его наравне с другими «прозаическими» поэтами, такими как Лев Зилов. Подлинный художник «понимает», подобно А. Фету, «трав неясный запах» и ждет от читателя ответного понимания. Здесь запах выступает как метафора сущности явления, в ряду которых находится и поэтическое произведение.

---

[1] Там же. С. 52.
[2] Там же. С. 277.
[3] Гумилев Н.С. В огненном столпе. М. : Сов. Россия, 1991. С. 286.
[4] Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. С. 185.

Но все же именно противопоставление акмеизма «исторической» поэзии, к которой Гумилев относит творчество И. Бунина, проясняет принципиальную новизну одорического пространства в лирике акмеизма. На первый взгляд в них много общего: феноменальность восприятия и явления, конкретность и пластичность образности, логическая мотивированность сочетания предмета и признака. Линия различия проходит в идее катастрофичности, смерти и преобразования данных восприятия в другую реальность, построенную по законам органического мира, но трансцендентную по отношению к нему.

4.2.2 Мифологема запаха в поэзии Владимира Нарбута

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»[1]. Организующими началами художественного мира, развернутого на границе «своего» – «чужого», выступают лиминальное (переходное) пространство и время. Законам 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

[1] Кукулин И. История пограничного языка: Владимир Нарбут, Леонид Чертков и контркультурная функция // Новое литературное обозрение. 2005. № 72. С. 208.

следствие, завершению в ясный пластический образ. Отсюда повышенное внимание к низшим чувствам – осязания, обоняния, вкуса, синкретизм восприятия, языковой формой которого является глагол «чуять», способный обозначать слуховые, тактильные и обонятельные впечатления:

Мертвый, живой – я чуял («Сириус», б/д; 158)[1];

И снова учую, снова,

Как зерна во тьме орут,

Как из-под золя лиловой

Вербены вылазит прут («В огне», 1920; 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; 258).

К этой группе примыкают квазисинестетические образы, где синкретизм восприятия имеет внутритекстовую мотивировку, чаще всего – метонимическую: «Как пахнет теплой сыростью берез!» (69); «Пахнет горечью блеклой полыни…» (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 обусловливают синтез информации,

[1] Нарбут В.И. Стихотворения. М. : Современник, 1990. С. 158. Далее стихотворения Нарбута приведены по этому изданию.

полученной разными органами чувств. Для Нарбута характерно помещение запаха (признака) в один ряд с предметами:

Объедки огурцов, хрустевших на зубах,

Бокатая бутыль сивухи синеватой

И перегар, каким комод-кабан пропах… («Пьяницы», 1911-1915; 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; 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 фантасмагорию. Тени, обезумев 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 воздусями, словно крюшоном» (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*…» (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» (77).

Субъектом восприятия запахов, существом, пристально принюхивающимся к миру, выступает все живое – человек, зверь, оборотень. Для поэзии Нарбута характерен своего рода объективизм: большинство его

текстов относятся 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[1]. 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, самотождественности 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... (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):

[1] Лекманов О. А. О книге Владимира Нарбута «Аллилуйя» // В. Я. Брюсов и русский модернизм. М. : ИМЛМ РАН, 2004. С. 163–165.

Под веткою
(Глубоко от клюва птиц)
Гадом, лысою медведкою,
Сотня сложена яиц.

Пресмыкайся, земляной рак,
Созревай яйцо-икра!
Мох – не мох, а мягкий войлок:
Яйца высидеть пора. (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 (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»[1], могло быть получено из работ

[1] Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. М. : Лабиринт, 2000. С. 192.

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 для понимания поэзии Нарбута наиболее существенно, что в образе медведя первично олицетворялся бог земли. 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. (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 неограничен – 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 подменыш ... отличается злыми свойствами цвергов: он коварен, дик, необыкновенно силен, прожорлив и криклив, радуется всякой беде, не произносит ни слова - пока не будет вынужден к тому какою-либо угрозою 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!”»[1]. 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.

[1] Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: 3 т. М. : Индрик, 1994. Т. 3. С. 306.

Но, собирая память, кокон бабий

и воздух понесет, и чернозем... (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 принюхивается к миру:

Живу, как вор, в трущобе одичавший,

Впивая дух осиновой коры

И перегноя 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); 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); 160).

Бродяга-бурсак – один из двойников лирического героя Нарбута:

Мотнет пивными патлами, ноздрею

Попробует: не пахнет ли борщом? (166)

Собака и волк, в славянских мифах обычно тождественные образы, связаны в русской поэзии начала XX века 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! (161)
И меня прикончит,
по рукоять вогнав клинок, тоска,
и будет выть и рыскать сукой гончей
душа моя ребенка-старичка. (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» (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… (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 росою ранних утр:

Был закат их скован кругом

Смерти – Жалобен и мудр. (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 интерсубъективный характер. Сюжет стихотворения «Черная смородина» (1909) разворачивается как своего рода комментарий к определению запаха: «Как *тошнотворно* пахнут листья / Смородины – не красной – черной» (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 спаянной 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.

4.2.3 «Поэзия дышит и ртом и носом»: семантика ольфакторной метафоры Осипа Мандельштама

Язык запахов в творчестве Осипа Эмильевича Мандельштама отличается исключительной даже для эпохи русского модернизма сложностью. Ее происхождение исследователи связывают со спецификой художественной системы, где «“соматическое” бытие, “душе-телесная” жизнь выступает как то основание, которое – при широком подходе – составляет содержание важной, в значительной степени базовой, части поэтических текстов и сам “язык”, это содержание описывающий»[1]. Обонятельные ощущения являются важнейшим фокусом восприятия мира, и

[1] Топоров В. Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама. С. 429.

если обоняние не оттесняет зрение и слух на второй план, то все же существенно дополняет сферу контакта лирического субъекта с художественной реальностью. Но что послужило причиной такого внимания поэта к обонянию, кроме общего для постсимволизма усиления предметности стиля? Какими смыслами наполнено ольфакторное пространство Мандельштама и каковы пути формирования семантического поля запаха в его прозе и поэзии?

В одной из первых работ о поэтике Мандельштама В. М. Жирмунский отметил характерное для нее «фантастическое преувеличение незаметной частности»[1]. При этом выбор той или иной детали строго продуман: «…мандельштамовская поэзия тяготеет к выделению признаков, которые на языке традиции аристотелизма именуются “субстанциальными”, сущностными, к отсечению случайных “акциденций”»[2]. Запахи и обоняние оказываются в одной тематической плоскости с ключевым вопросом эстетики – о природе поэтического слова, поскольку органы обоняния служат одновременно и органами речи, и органами дыхания. Определение поэзии при помощи физиологических, в том числе ольфакторных, терминов составляет значимый аспект мотива «поэтического дыхания», который проходит через все творчество Мандельштама[3].

«Поэзия дышит и ртом и носом, и воспоминанием, и изобретением. Нужно быть факиром, чтобы отказываться от одного из видов дыхания»[4], – эту поэтологическую формулу Мандельштам применил для оценки «литературной Москвы» в статье 1922 года, противопоставив с ее помощью поэтику, которую позднее В. Вейдле назовет петербургской, и поэтику

[1] Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. : Наука, 1977. С. 121–128.
[2] Аверинцев С. С. Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1990. Т. 46. № 4. С. 214.
[3] О мотиве «поэтического дыхания» у Мандельштама см.: Тарановский К. Очерки о поэзии О. Мандельштама // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 22–26; Топоров В. Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама. С. 439–443; Гаспаров Б. М. Севооборот поэтического дыхания: Мандельштам в Воронеже, 1934–1937 // Новое литературное обозрение. 2003. № 5 (63). С. 24–38.
[4] Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. С. 328. Далее произведения Мандельштама приводятся по этому изданию за исключением специально отмеченных случаев.

«чистого изобретения» московских футуристов. В основе приведенной филологической метафоры лежит романтическое понимание искусства как пневматического взаимодействия одухотворенного мира и духа художника, о котором писал Фридрих Шлегель: «Обоим – *творчеству* как способности развивать и формировать мир в бесконечное многообразие и бесконечную полноту и *уму* как способности концентрировать и сводить полноту и многообразие мира в единство, – обоим необходима *способность воображения*, которую вполне можно было бы назвать *дыханием* души, ибо благодаря ей попеременно вдыхается и выдыхается бесконечная полнота мира»[1].

К романтической эстетике восходит также противопоставление воспоминания и изобретения (воображения) на языке пневматологической метафорики: «В воспоминании нет творческой способности, воспоминание – это обретение утраченной самости (Selbst), оно точно следует прошлому, тогда как творчество создает и порождает нечто новое из самого себя. Но именно потому, что его нет в воспоминании, оно выводит нас на след, где мы можем его найти, а именно: воспоминанию противоположно чувство и ставшее благодаря ему *духовным* созерцание, и здесь как раз и имеет место созидание и порождение»[2]. В эстетическом отношении для Шлегеля существует не пять, а всего лишь три чувства, ибо «в трех низших чувствах происходит не просто материальное касание, но, как и при обонянии, химическое взаимопроникновение и ассимиляция с воспринятым материалом». Только слухом и зрением «воспринимается еще и нечто иное, гораздо более высокое, а именно отношения звука, цвета, облика или

[1] Шлегель Ф. Развитие философии в двенадцати книгах // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М. Искусство, 1983. Т. 2. С. 162–163. Л. Г. Панова считает источником антитезы, на которой построена метафорическая формула Мандельштама, противопоставление «идеи изобретения и идеи примера» в «L`Invention» А. Шенье (Панова Л. Г. «Мир», «пространство» и «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 638). Но, в отличие от Шенье, Шлегель связывает эстетическую формулу с процессом дыхания.

[2] Там же. С. 166–167.

формы»[1]. Надо полагать, что низшие чувства служат побудительным мотивом воспоминания и – подчеркнем – «обретения утраченной самости».

Высказывание Мандельштама построено на параллелизме: рот соотносится с «дыханием через воспоминание», нос – с поэзией «чистого изобретения». Тот же принцип ритмического чередования поэт распространяет на всю историю культуры, где «косноязычные времена» (2; 351) «штурма и натиска» сменяются эпохами ясных очертаний, «прозрачного голоса»: «Собственно творческой в поэзии является не эпоха изобретения, а эпоха подражания» (2; 350). «Дыхание ртом» рассчитано на установление языкового контакта с миром, поскольку язык – это «великий орган воспоминания всего человеческого рода»[2], в то время как «дыхание носом» означает борьбу с языком.

С дыханием непосредственно связана внешняя (звуковая) форма слова. К тому же, как известно, лингвистика использует термины физиологии для классификации звуков. Так в поэзии и прозе Осипа Мандельштама возникает совершенно особая тема говорения и система объединенных ею образов гортани, глотки, губ, языка – всего аппарата речи, знание которого нужно художнику, преодолевающему врожденное косноязычие. Поэзия ли лепит горло по своему подобию или само устройство горла рождает единственный, ни на кого не похожий стих – но связь тела и звука для Мандельштама нерасторжима: «Да, поэзия Пастернака прямое токование (глухарь на току, соловей по весне), прямое следствие особого устройства горла, такая же родовая примета, как оперенье, как птичий хохолок» (2; 264). Рот участвует в построении практически всех звуков речи, тогда как нос предназначен только для сонорных согласных (сравним: «Простое как мычание» В. Маяковского) или чуждых русской фонетике назальных гласных. Поэтому именно строение горла повторяет звуковой строй языка: речь абхазцев «вырывается из гортани, заросшей волосами» (2; 156). Дыхание ртом приспособлено к уже

[1] Шлегель Ф. Философия жизни // Там же. С. 342–343.
[2] Шлегель Ф. Философия языка и слова // Там же. С. 364.

сказанному слову: «Все мы, сами о том не подозревая, являемся носителями громадного эмбриологического опыта: ведь процесс припоминанья, увенчанный победой усилия памяти, удивительно схож с феноменом роста. И здесь и там – росток, зачаток, – черточка лица или полухарактера, полузвук, окончание имени, что-то губное или нёбное, сладкая горошина на языке, – развивается не из себя, но лишь отвечает на приглашенье, лишь вытягивается навстречу, оправдывая ожидание» («Путешествие в Армению. Замоскворечье», 2; 155). «Приглашение» к воспоминанию/творчеству исходит извне – из структуры ландшафта или городской архитектуры, которые на языке мандельштамовских метафор представляют собой архитектурно-музыкальную запись голоса:

Колючая речь араратской долины –
Дикая кошка – армянская речь,
Хищный язык городов глинобитных,
Речь голодающих кирпичей[1].

Начиная с 1920-х гг. Мандельштам постоянно возвращается к архитектурным образам речевого аппарата, подчеркивая соответствие физиологии человека и строения пространства. Эта популярная идея философии XVIII в., несомненно известная поэту по крайней мере из трудов И. Гердера, лежит в основе многочисленных параллелей между мимикой, жестом человеческого тела и природными рельефами. Звук, застывший в форме, служит залогом его повторяемости и, следовательно, преодоления катастрофического разрыва между эпохами или пространственными ареалами, между живой личностью и ее языковым инобытием. Стихотворение 1923 г. «Нашедший подкову» завершается показательным образом:

Человеческие губы,
которым нечего больше сказать,

[1] Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. М. : Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 166.

Сохраняют форму последнего сказанного слова (I; 105–106).

Значит, исключение воспоминания из процесса творчества приводит к нарушению органического контакта с миром, отталкивает от вещи. Дыхание носом поверхностно и свободно, не отягощено опытом: оно актуально на стадиях радикальных поворотов культуры, когда намеренно забывается язык предшественников и литература погружается в «шум» времени и быта. Мандельштам не случайно назвал его дыханием «изобретателей» и привел в качестве примера «технологичную» поэзию Николая Асеева, отвечавшую на запросы машинного века. Живое воспоминание должно быть осязаемым. Нужно знать вкус яблока, чтобы усвоить форму его звукового облика. В установлении такого физического контакта с миром присутствует элемент случайности. Отсюда появляется образ ребенка-времени, который говорит: «“Я дам тебе яблоко”, или: “Я не дам тебе яблока”. / И лицо его точный слепок с голоса, который произносит эти слова» (1; 105).

Восприимчивость к языку, его звучанию в такой же степени значима для понимания культуры, как и родовая, физическая память. Залогом понимания и здесь служит повторяемость ощущений и реминисценций. Если ощущения невоспроизводимы, то их удел в будущем сопоставим с уделом «ожерелья из мертвых соловьев»: анатомически язык соловья можно исследовать, но воссоздать в уме звук соловьиной трели на основании анатомии невозможно: «Мертвый соловей никого не научит петь» («Заметки о Шенье». 1; 296). Такова, по Мандельштаму, судьба романтизма, символизма и «изобретательского» течения в футуризме – направлений, ориентированных на «поэтику неожиданности», «непредусмотренную акустику». В футуризме Мандельштам обособил только поэзию Пастернака и Хлебникова. Если первый весь находится во власти непосредственных восприятий, органически приспособленных к горлу, то второй расширяет пространство культуры за счет углубления в дебри «этимологической ночи».

Воспоминание не ограничено сферой идеальных представлений, оно входит в «химический состав» человека. В этом смысле обоняние, как и

другое «химическое» чувство, вкус, – это важнейший путь к творчеству, которое только еще живет предчувствием прошлого. Воздух эпохи и воздух географического пространства усваиваются на молекулярном уровне, входя в состав крови лирического субъекта. У Мандельштама нет «ничьих» запахов, как в риторической культуре, имеющей дело с общечеловеческим, то есть безличным материалом. Акмеизм внес в ольфакторную картину мира русской поэзии тенденцию к различию, к преодолению символистских соответствий законом тождества, и запах служит выражением самотождественности вещи, обращенной к человеку. В художественном мире Мандельштама, как и в мире Ахматовой, Гумилева, Нарбута, Зенкевича, способность восприятия запахов и правила наполнения ольфакторного образа смыслом зависят от опыта, обусловленного местом и временем, генетической и культурной памятью лирического субъекта. В соответствии с поэтической логикой Мандельштама запахи не свойства самих вещей, как представляла эмпирическая наука, но и не продукты деятельности физиологических органов, как полагали сенсуалисты, а результат согласия вещи и ее восприятия. Его позиция во многом перекликается с психологическими теориями начала XX века. Но то, что один из основателей современной психологии Г. Гельмгольц называл «общими утверждениями», построенными на «нормальных», то есть присущих большинству людей, восприятиях[1], достигается, по Мандельштаму, с помощью узнавания слова, его внешней и внутренней формы. Гельмгольц подчеркивал, что «ощущения и память постоянно дополняют друг друга, хотя и в различных пропорциях»[2]. Художественная память вносит в ощущение чувство слова, опыт восприятия слов в единстве их звуковой и образной формы. Ольфакторный образ не служит метафорой душевного состояния, как у романтиков, он означает именно обонятельное ощущение как таковое. Он не является символом

[1] Гельмгольц Г. О восприятии вообще // Психология ощущений и восприятия: хрестоматия по психологии. М. : ЧеРо, 2002. С. 33.
[2] Там же. С. 30.

таинственной, трансцендентной природы предмета. Напротив, запахи усиливают значение вещности предметного образа, они направлены на предмет в той же мере, как и на субъект восприятия предмета. Обоняние позволяет дать вещи более точное имя, выявить ее ощутимую сущность, и сущность эта обнаруживает себя через перцептивный образ («восприятие, сопровождающееся соответствующими чувственными ощущениями»[1]). Среди образов, отмеченных признаком запаха, на протяжении всего творчества Мандельштама доминируют обыденные, знакомые предметы: еда, одежда, из образов природы – деревья, цветы, причем отнюдь не экзотические, а напротив, относящиеся к миру дикой, но при этом знакомой, что называется, простой природы. Поэт не ищет каких-либо особых точек восприятия, поэтому, в отличие от ранней символистской лирики, у него нет образов, построенных на аберрации ощущений, однако он постоянно соотносит опыт непосредственного восприятия с опытом памяти.

Через обоняние лирический субъект обнаруживает свое непосредственное присутствие в физической реальности, наполняя ее своей эмоциональностью, жизненными интересами. Поэтому керосин «сладко» пахнет в стихотворении 1931 года «Мы с тобой на кухне посидим…». Здесь, как пишет Л. Я. Гинзбург, керосин «прекрасен потому, что он поддерживает жизненное тепло человека»[2]. И хотя в тексте нет ни одной метафоры, его смысловое пространство исключительно объемно: «…керосин и хлеб, примус и корзина не иносказательны. Они не замещают представления, они их вмещают и развертывают из себя новые ряды представлений»[3]. Поскольку керосин служит для освещения, он назван белым на основе метонимического переноса. Но существенно, что само слово «керосин» содержит семантику света: его этимология восходит к греческому κηρός, обозначающему «воск». В «Египетской марке» «жирный запах добряка-керосина» вместе с

[1] Гельмгольц Г. О восприятии вообще. С. 30.
[2] Гинзбург Л. Я. Поэтика Осипа Мандельштама // Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л. : Сов. писатель, 1982. С. 293.
[3] Там же. С. 293.

«самолюбивым и обидчивым бензиновым духом» «стерегут квартиру» от запахов кухни, где сжигается дерево. Керосин не требует жертвы, но о жертве предупреждает. В доме «пахнет керосином», поэтому нужно «завязать корзину до зари», пока горит керосиновая лампа. Отметим, что «керосин» и «корзина» сближены не только по смыслу, но и фонетически. Такая двойная соотнесенность заставляет обратить внимание на более глубокие связи между образами: оба они относятся к теме сохранения жизни, ее утаивания от смерти.

Семантика запаха и, следовательно, возможный круг его определений содержатся в слове, ключом к расшифровке значений ольфакторных образов у Мандельштама служат языковые, а не сугубо психологические связи. Именно так формируется смысл запаха бензина в стихотворениях 1913 года «Над желтизной правительственных зданий…» («Петербургские строфы») и «Теннис»:

Летит в туман моторов вереница;
Самолюбивый, скромный пешеход –
Чудак Евгений – бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет! (1; 26)

Май. Грозовых туч клочки.
Неживая зелень чахнет.
Всё моторы и гудки –
И сирень бензином пахнет (1; 32).

Как показали Г. Амелин и В. Мордерер, «созвучие сирена/сирень создает возможность для единого континуума природы и культуры», формирует представление о «новом “шуме времени”» у Мандельштама, Ахматовой, Блока[1]. Запах бензина становится не просто одним из голосов эпохи, он входит в перечень ценностей, за которые лирический герой

[1] Амелин Г. Г., Мордерер В. Я. Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. М.; СПб. : Языки русской культуры, 2000. С. 73.

Мандельштама с лермонтовской иронией благодарит творца в стихотворении 1931 года:

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня,
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня.

За музыку сосен савойских, полей Елисейских бензин,
За розы в кабине ролс-ройса и масло парижских картин[1].

А. К. Жолковский относит запах бензина, наряду с другими «острыми вкусами и запахами», к «манифестациям мотива <..> “неустойчивые и т. п. объекты, явления и состояния”»[2], показывая, как в стихотворении происходит «совмещение города, природы». «Переоценка реминисценций»[3] приводит к тому, что Полям возвращается буквальное значение. То же происходит с запахом бензина. Как в названии самой знаменитой улицы Парижа присутствует библейский образ, так в названии бензина – росный ладан (бензой), по аналогии с которым нефтепродукт получил свое имя. Опосредующим звеном между ними служит стих знаменитого сонета Шарля Бодлера: «В бензое, в мускусе и в ладане поет / Осмысленных стихий сверхчувственный полет». Запах бензина, тем самым, включается в «ценностей незыблемую скалу».

На принципе актуализации контекстных связей основано мифопоэтическое и историческое содержание ольфакторной образности. Историческим смыслом пронизаны у Мандельштама все географические ассоциации запахов. Запах Финляндии («теплый пар сдобной финской кофейни» – 2; 64) содержит в себе ощущение легкости, веселья и флирта, то есть игры, зрелища и потому – свободы: «Финляндией дышал дореволюционный Петербург, от Владимира Соловьева до Блока, пересыпая в ладонях ее песок и растирая на гранитном лбу легкий финский снежок, в

[1] Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. Т. I. С. 174.
[2] Жолковский А. К. «Я пью за военные астры…»: Поэтический автопортрет Мандельштама // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М. : РГГУ, 2005. С. 65.
[3] Там же. С. 77.

тяжелом бреду слушая бубенцы низкорослых финских лошадок» («Финляндия». 2; 62). Предметы, которые в родном мире создают атмосферу тяжелого и душного мещанского быта, в ином географическом контексте приобретают новую смысловую ауру: в лавке финских товаров, которую держат купцы Шариковы, выходцы из николаевских солдат-евреев, пахнет «и смолой и кожами, и хлебом, особым запахом финской лавки» (2;. 63).

В построении ольфакторного ландшафта участвует время. Так, запахи торгового порта в Феодосии напоминают о контрабандистах и пиратах – литературных предшественниках той пестрой толпы, которая наводнила революционный город и «каждый из грязных пароходов, с запахом кухни и сои, с мулатской прислугой…» (2; 112). Деникин и Врангель обеспечили вторжение шестнадцатого века в двадцатый: «В полумраке его <начальника порта – Н. Р.> кабинета сверкали английские бритвы, пахло свежим полотняным бельем и крепким одеколоном, да еще сладковатым привозным табаком. Эта отличная мужская спальня, которой позавидовал бы любой американец, все же была средоточием морских узлов и капитанской рубкой» (2; 114). Временная проекция придает обонятельным признакам феноменологический статус[1], как факт сознания запах высвечивает в лирическом субъекте напластования исторического опыта: «Тот не любит города, кто не ценит его рубища, его скромных и жалких адресов, кто не задыхался на черных лестницах, путаясь в жестянках, под мяуканье кошек, кто не заглядывался в каторжном дворе Вхутемаса на занозу в лазури, на живую, животную прелесть аэроплана…» (2; 130).

Сама слабость запаха и его ощущения требует более чуткого внимания к миру. И тогда во внешней детали обнаруживает себя ее подлинный смысл: «На балкончике вы показали мне персидский пенал, крытый лаковой

[1] О феноменологической традиции в поэзии акмеизма см.: Иванов Вяч. Вс. Теоретическая поэтика Гумилева в литературном контексте 1910-х годов // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. С. 213; Иванов Вяч. Вс. Пастернак и ОПОЯЗ (К постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига : Zinatne, 1988. С. 70–82; Грякалова Н. Ю. Н.С. Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб. : Наука, 1994. С. 116–119; Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М. : МАКС Пресс, 2001. С. 19–20, 44–50, 67–72 и др.

живописью, цвета запекшейся с золотом крови. Он был обидно пустой. Мне захотелось понюхать его почтенные затхлые стенки, служившие сарданскому правосудию и моментальному составлению приговоров о выкалывании глаз» («Путешествие в Армению». 2; 151). Весь комплекс мотивов этого отрывка вызван воспоминанием о смерти Николая Гумилева, стихотворение которого «Персидская миниатюра» стало своего рода ключом к семантике обонятельного образа с его коннотациями сарданского правосудия, казней, ассоциации лаковой раскраски с видом запекшейся крови.

Поэтические мотивы, связанные с запахами, рассчитаны на узнавание, воспоминание о знакомом предмете. Их ядро составляют образы, синтезирующие вкусовые и обонятельные ощущения, что практически полностью устраняет любые парфюмерные коннотации ольфакторных мотивов и противопоставляет Мандельштама большинству современных ему поэтов. Так, по наблюдениям И. Ковалевой, даже баночка духов из стихотворения «Когда Психея-жизнь спускается к теням…» в строгом смысле не относится к парфюмерии: «“Красота” здесь <в сказке Апулея> мыслится чем-то вроде притирания, поэтому ее вместилищем служит пиксида. Далее Психея открывает баночку с “красотой”, намереваясь взять немножко для себя, как если бы это был крем или духи <…> У Мандельштама она закономерно превращается в “баночку духов”»[1]. Выбор ольфакторной детали мотивирован традицией культуры, религии, литературы, что основательно повышает смысловую нагрузку образа и выводит его из сферы немых ощущений в мир слова. Ольфакторная деталь принадлежит одновременно пространству-времени лирического субъекта и пространству-времени иной культуры, откуда образ транспонирован в современность. Таков домашний запах в «крымско-эллинском» стихотворении Мандельштама 1917 г. «Золотистого меда струя из бутылки

[1] Ковалева И. Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама // Новое литературное обозрение. 2005. № 3 (73). С. 211.

текла…»[1]: «Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала» (1; 64). Ю. И. Левин различает в синкретическом пространстве крымско-эллинских стихов Мандельштама четыре компонента, они включают Крым, Элладу, царство мертвых и психологическое пространство как «арену блужданий “забытого слова”»[2]. Запахи, восходя к архетипическому пространству Эллады, одновременно относятся к внутреннему пространству лирического субъекта. Связующим звеном между ними служит не быт, а фольклор, и в тексте может быть приведена расшифровка ритуальной семантики образа, как в стихотворении 1913 г. «Египтянин»:

Я жареных гусей вдыхаю сладкий запах –
Загробных радостей вещественный залог (1;134).

Автокомментарий к этим стихам находим в прозе Мандельштама, где эллинизм уподоблен «могильной ладье египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня» (2; 254). Подчеркнем, что эллинизм основан на узнавании предназначенности вещи, ее телеологии с помощью «словесных представлений». Поэтому запах значим лишь в той мере, в какой он участвует в действии, становится словом, разворачивается в историю.

Для понимания языка запахов имеет принципиальное значение наблюдение О. Ронена, что Мандельштам стал «создателем лирического не-прозаизованного двуголосого слова в русской поэзии»[3]. Интертекстуальный подход, возобладавший в исследованиях поэтики Мандельштама, дает возможность для интерпретации многих ольфакторных образов в качестве культурных символов. Античными и современными аллюзиями, как показал

[1] Отмечая, что Крым стал для Мандельштама «своего рода отечественным вариантом античности», Л. Я. Гинзбург показывает, как в стихотворениях «Tristia» «стираются границы между мотивами крымскими и античными» (Гинзбург Л. Я. Поэтика Осипа Мандельштама. С. 265).
[2] Левин Ю. И. Заметки о «крымско-эллинских» стихах О. Мандельштама // Мандельштам и античность: сб. статей. М. : Радикс, 1995. С. 77–78.
[3] Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Сохрани мою речь. Вып. 3, ч. 1. С. 260.

К. Тарановский[1], пронизан классический запах «медуницы»: «На радость осам пахнет медуница» (1; 75), где скрещиваются мотивы пчел-поэтов, запаха – меда поэзии и «хитрых, хищных» ос – «сильных мира сего»[2]. В результате такого скрещивания формируется тема подмены бескровной жертвы кровавым и хищным жертвоприношением нового века.

Одорические образы Мандельштама строятся на диалогическом совмещении литературного образца и эмпирии. Н. Я. Мандельштам особенно подчеркивала: «Чтобы войти в мир Мандельштама, надо понять, как остры у него были ощущения (я не устану это повторять) – зрительные, слуховые, обонятельные, вкусовые и даже осязательные – и как они запоминались на целые годы. Человек удесятеренной чувственности, он никогда не забывал ни одного сильного ощущения. Он видел то, чего я не могла разглядеть, слышал звуки, которые еле мерещились мне, и чувствовал запахи и привкусы, к которым я оставалась равнодушной»[3]. Эти мысли возникли в связи с историей стихотворения «Нет, не мигрень…»: «В обоих вариантах стихотворения о ментоловом карандашике резкие обонятельные ощущения»[4]. На языке ольфакции реализуется тема жизни и смерти, которую Н. Я. Мандельштам считает ключевой темой данного текста. Все жизненные этапы лирического субъекта символически выражены через запахи: сначала мыльный щелочной запах младенчества («Жизнь начиналась в корыте картавою мокрою шопотью»), затем домашний запах керосина, дачный – «пожара сиреневого». Вторая часть начинается визуальным рядом: «Небо, как палица грозное, земля словно плешина рыжая…» – и возвращается к запахам: «Пахнет немного смолою да, кажется, тухлою ворванью…». Большинство обонятельных мотивов этого стихотворения являются автоцитатами: хронологически разворачиваются запахи сирени и бензина

[1] По словам исследователя, «образность этих строк» заимствована из переводов Сафо, сделанных Вячеславом Ивановым (Тарановский К. Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов // Тарановский К. О поэзии и поэтике. С. 135).
[2] Там же. С. 136, 153.
[3] Мандельштам Н. Я. Вторая книга: Воспоминания. М. : АСТ : Олимп : Астрель, 2001. С. 344.
[4] Там же. С. 345.

(1913), керосина (1931), июльской грозы (1932). «Дальше – еще не припомню – и дальше, как будто оборвано», – с этого стиха начинается обонятельный ландшафт, который колеблется между миром живых и миром мертвых. Поэт выбирает слова-запахи из хаотического сплетения реминисценций: смольный ладан[1] или запах адской смолы, «рыбий жир ленинградских фонарей» или «предсмертный запах ворвани» из «Смерти Тарелкина», отмеченный М. Л. Гаспаровым и О. Роненом[2], но, может быть, это «ворвань» из стихотворения М. Кузмина, посвященного Ольге Глебовой-Судейкиной, «Страницы из “Всего Петербурга” / Хотя бы за 1913 год»:

Торговые дома,
Оптовые, особенно:
Кожевенные, шорные,
Рыбные, колбасные,
Мануфактуры, писчебумажные,
Кондитерские, хлебопекарни, –
Какое-то библейское изобилие, –
Где это?
Мучная биржа,
Сало, лес, веревки, ворвань…
Еще, еще поддать…[3]

Стихотворение Кузмина начинается с «хулиганской» песенки, рефреном которой служат слова: «Вспомни, что было! <…> Наверно забыла». Как пишет Н. А. Богомолов, Кузмин находит опору в воспоминаниях о прежнем быте, причем это «воспоминания, включавшие в единый поток и религиозные переживания, и любовные, и бытовые»[4]. Тема

[1] Ср. ольфакторные впечатления первой встречи со смертью в «неестественно пышном, парадном виде», описанные в автобиографическом очерке «Бунты и француженки»: «Вдруг – там двери распахнуты и всех свободно впускают, и пахнет оттуда смолой, ладаном и чем-то сладким и приятным. Черный бархат глушил вход и стены, обставленные серебром и тропическими растениями; очень высоко лежал набальзамированный итальянский посланник» (2; 54).
[2] Ронен О. Из груды писем // Язык. Стих. Поэзия. Памяти М. Л. Гаспарова. М. : РГГУ, 2006. С. 70.
[3] Кузмин М. А. Избранные произведения. С. 242.
[4] Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. С. 43.

памяти – забывания сближает тексты Кузмина и Мандельштама, но тональность их принципиально противоположна. Легкости и изяществу поэтической болтовни Мандельштам противопоставил анализ химического состава памяти.

Заключительный образ стихотворения «Нет, не мигрень…» – карболка (карболовая кислота – фенол) – выбирается из нагромождения жизненных и литературных припоминаний. Н. Я. Мандельштам пишет: «Запах карболки ударил в ноздри еще в Москве – поздней осенью 1931 года, когда меня положили в Боткинскую больницу, и среди черновиков “Путешествия в Армению” записаны бродячие строчки о карболке»[1]. Однако запах фенола, исходящий от смерти, – это слишком хорошо узнаваемая реалия стихотворения Иннокентия Анненского «<Баллада>» с посвящением Николаю Гумилеву:

…Будь ты проклята, левкоем и фенолом
Равнодушно дышащая Дама!
Захочу – так сам тобой я буду…
«Захоти, попробуй!» – шепчет Дама[2].

Баллада Анненского адресована похоронной команде, траурным маршем сопровождавшей «парную запряжку» со страшной «поклажей»:

Вам я шлю стихи мои, когда-то
Их вдали игравшие солдаты!
Только ваши, без четверостиший,
Пели трубы горестней и тише…[3]

Этот музыкальный мотив, слитый с запахом фенола и мотивом «маскарада печалей», отзывается в мандельштамовском «рокоте гитары карболовой». Рассказанная на языке запахов биография имеет четкую хронологическую структуру: от ранних жизненных впечатлений поэт

[1] Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 345.
[2] Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. С. 106.
[3] Там же. С. 106.

переходит к атемпоральным ощущениям болезни и смерти. Логическое строение текста отличается научной строгостью: жизнь и смерть расположены в диапазоне щелочных и кислотных запахов, спасением от которых служит «циклический» запах ментолового карандашика. В его составе, кроме растительной мяты, содержится только углерод – ничем не пахнущий кристаллический элемент. Карандашик должен защитить и от «слишком сильного запаха», и от «холода пространства беспологого», возвращая лирического субъекта к мысли о твердых основаниях жизни. Но поразителен разрыв кольцевой структуры в финале как признание трагической возможности, что слово забудется (вместо него «свист» и «рокот»), а будущее окажется безотзывчивым и равнодушным.

Запахи, не утрачивая тождества с предметами, для которых служат качественными характеристиками, способны выражать смыслы любого уровня абстракции. Это ясно определилось именно в поэзии акмеизма. Переход от предметного к абстрактному плану в пределах одного текста почти неуловим: он достигается, как в мифе, вариациями мотива в разных текстах. Такова семантика игры между жизнью и театром в мотиве запаха «апельсинной корки». Он встречается дважды: в стихотворении 1915 г. «Я не увижу знаменитой “Федры”…»: «И слабо пахнет апельсинной коркой…» (1; 51), – и в стихотворении 1920 г. «Мне жалко, что теперь зима…»:

Но взбитых сливок вечен вкус
И запах апельсинной корки (1; 88).

Причем второе стихотворение, которое исследователи включают в цикл, посвященный О. Н. Арбениной-Гильдебрандт, выполняет по отношению к первому функцию метатекста, наполняя кулинарную деталь историко-культурным содержанием. В обоих случаях называется запах вместо плода и корка вместо мякоти, то есть подчеркивается недостача чего-то ценного для лирического «я». Качественные особенности цедры апельсина послужили основой фольклорного параллелизма любовной песни: горькая

корка – горечь ревности[1]. Но идет ли речь только о любовной интриге? В первом стихотворении, очевидно, нет. Н. Я. Мандельштам со слов самого поэта интерпретировала «Я не увижу знаменитой Федры…» как раздумья о невозможности трагедии в современности: «Причина конца трагедии в несовместимости трагедийности с теми, к кому обращаются с подмостков…»[2]. Действие второго стихотворения разворачивается в зрительном зале, и трагедия легко оборачивается комедией. Достаточно прозрачные реминисценции фьябы Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам», а также одноименного театрального журнала объясняют параллелизм обонятельного мотива с мотивами истлевших афиш, комедийной перебранки, итальянской рулады. Напомним, что в итальянской сказке кожура апельсина скрывает невесту и защищает ее от смерти, но когда кожура снимается не в том месте, вдали от воды, девушка погибает от жажды. Апельсинная корка входит в один тематический ряд с «покрывалами» расиновской Федры и «мощной завесой» времени, которая призвана сохранять подлинную жизнь от высыхания. Распространенной в символизме небесной и солнечной символике апельсина противопоставлен домашний и детский образ[3], один из тех, которые в поэтической системе Мандельштама сконцентрированы вокруг темы «желанности и недосягаемости»[4].

Наложение разных хронологических пластов создает впечатление, что запахи не подвластны времени, они остаются теми же самыми, что и тысячелетия назад. Все множество предметных ольфакторных образов в поэзии Мандельштама укладывается в рамки противопоставления легко поддающегося тлению материала материалу твердому и трудно разложимому, не растворяющемуся в воде или воздухе. Правда, гнилыми

[1] Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Высш. шк., 1989. С. 124.
[2] Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 254.
[3] По названию стихотворения «Апельсинные корки» озаглавлена книга детских стихов Марии Моравской (1914).
[4] Жолковский А. К. «Я пью за военные астры…». Поэтический автопортрет Мандельштама // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. С. 64.

оказываются не вещи, а понятия: «Пять-шесть последних символических слов, как пять евангельских рыб, оттягивали корзину; среди них большая рыба: “Бытие”.

Ими нельзя было накормить голодное время, и пришлось выбросить из корзины весь пяток и с ними большую дохлую рыбу “Бытие”.

Отвлеченные понятия в конце исторической эпохи всегда воняют тухлой рыбой. Лучше злобное и веселое шипенье русских стихов» (2; 104).

Гниющие парники «Концерта на вокзале» противопоставлены запаху роз, к которому гниение не имеет никакого отношения. Роза по-шекспировски всегда пахнет розой для лирического «я» Мандельштама так же, как и для Батюшкова, который по-прежнему «нюхает розу и Зафну поет». В данном отношении Мандельштам является антиподом платоников, поскольку по теории Платона, как уже говорилось, запахи возникают в результате смешения стихий. Но и романтическому представлению о текучести запахов Мандельштам противопоставил мысль о твердых основаниях обонятельной образности. Следствием принципиальной инверсии романтического мироощущения можно считать те трансформации, которым подвергаются ольфакторные топосы. К ним относится, например, классический мотив душистых волос, утративший реальную семантику в риторической культуре классицизма. Когда среди признаков «душистости» возникает вкусовой образ «муравьиной кислинки», вызванный ассоциацией с запахом муравьиной кислоты, условному аромату возвращается его предметный смысл. Но одновременно достигается небывалая и предельно точная острота впечатления, сочетающего радость с болью.

Метафорически мысль о вечности обонятельных ощущений выражена через подбор одорантов: источниками запаха у Мандельштама чаще всего служат не текучие и не газообразные вещества, а вещества, имеющие прочную структуру. Даже по отношению к вину эпитет «душистый» характеризует не только само вино, но и положенную в него корицу: «Кому зима, арак и пунш голубоглазый, / Кому душистое с корицею вино» (1; 96).

Воздух наполняется запахом, если в его структуре присутствуют твердые, плотные, иногда остро-колющие частицы. Это позволяет предположить, что представления о запахах складываются у Мандельштама под влиянием трудов по психофизиологии, что не означает, будто поэт пишет стихи по учебной книге, – речь идет лишь о присутствии мысли в сознании художника определенной эпохи. В работах Вильгельма Вундта, интерес к которым был высок в русской культуре начала XX в., приведены следующие наблюдения о природе запахов и границах ольфакторных восприятий. Низкий уровень порога обонятельных впечатлений, отмечает Вундт, свойствен для органических веществ, «отличающихся малой испаряемостью, как, напр., камфора, мускус, меркаптан». Таблица величины порога начинается апельсиновой эссенцией и завершается мускусом и меркаптаном. По словам психолога, «к числу наиболее деятельных пахучих веществ относятся такие, которые отличаются весьма незначительной способностью испарения и в то же время высоким молекулярным весом и трудной разложимостью; поэтому они и пропитывают необыкновенно глубоко и надолго заключающие их в себе предметы (мускус, меркаптан и т. п.)»[1]. Напомним знаменитое сравнение в статье «Хаос иудейский»: «Как крошка мускуса наполнит весь дом, так малейшее влияние юдаизма переполняет целую жизнь. О, какой это сильный запах!» (2; 56).

В художественном мире Мандельштама запах, придающий воздуху плотность и тяжесть, служит ключевой мотивировкой затрудненного дыхания:

Я по лесенке приставной
Лез на всклоченный сеновал, –
Я дышал звезд млечных трухой,
Колтуном пространства дышал (2; 100).

[1] Вундт В. Основы физиологической психологии. С. 63.

В обстоятельном анализе этого стихотворения К. Тарановский отмечает: «…от колтуна исходит тяжелый запах, так что “дышать трухой и колтуном” трудно и неприятно»[1]. Здесь, по его наблюдениям, труха и колтун означают жизненную склоку, вечные звезды трансформированы в тему космической пыли, звездной трухи. Добавим, что центральный образ этого стихотворения перекликается со стихотворением А. Фета «На стоге сена ночью южной…», где «ощущение человека, лежащего лицом к звездному небу, раскрыто как ощущение растворения души в мире звезд, в космосе…»[2]. Запах звездного пространства воспринят Мандельштамом как одуряющий дух истлевшего мира.

Поль Валери писал, что мы не умеем ассоциировать запахи. На этом основана принципиальная антиэстетичность ольфакторных ландшафтов: сочетания запахов не создают артефакта. Однако в поэзии Мандельштама ольфакторные комплексы направлены на выявление глубинных смыслов, вызываемых ассоциациями запахов. Посредником, связующим звеном для них выступает лирический субъект как носитель слова и памяти. На первый взгляд определениям запаха присуща своеобразная случайность, композиционно отмеченная в тексте перечислениями, подбором слов и эпитетами, передающими сиюминутное обонятельное впечатление:

Капли прыгают галопом,
Скачут градины гурьбой,
Пахнет потом – конским топом –
Нет – жасмином, нет – укропом,
Нет – дубовою корой[3].

Образ грозы в этом стихотворении из цикла «Стихов о русской поэзии» исследователи связывают с творчеством Ф. И. Тютчева[4], что не исключает и

[1] Тарановский К. О поэзии и поэтике. С. 73.
[2] Бухштаб Б.Я. А.А. Фет // Фет А.А. Полное собрание стихотворений. С. 69.
[3] Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. Т. I. С. 190.
[4] На тютческий подтекст стихотворения указал Омри Ронен в анализе первого из «Стихов о русской поэзии»: «По-видимому, тютчевская стрекоза привлекла Мандельштама как предвестница грозы, так как к

его сугубо эмпирического содержания[1]. Запах присутствует в грозовом ландшафте Тютчева как его преддверие, «жизни некий преизбыток»:

В душном воздуха молчанье,
Как предчувствие грозы,
Жарче роз благоуханье,
Звонче голос стрекозы…[2]

Противоположно окрашенный мотив освобождающей грозы разворачивается в стихотворении И. Ф. Анненского «Сонет» из цикла «Июль»: «И для ожившего дыханья / Возможность пить благоуханья / Из чаши ливней золотых»[3]. Однако у Мандельштама гроза не просто сгущает обонятельные ассоциации, но и дифференцирует их: отрывок отражает поиски наиболее точного слова для обозначения восприятия. На первый план выступает символическая мотивировка всего обонятельного комплекса, заданная отсылкой к «Медному всаднику» А. С. Пушкина[4] и, конечно, заглавием цикла. На фоне запахов «города и потопа» (1; 187) остальные одорические образы текста воспринимаются как кодовые обозначения основной темы стихотворения – поэт и власть.

По-видимому, в подтексте этого перечня грозовых запахов присутствует реминисценция эссе Мориса Метерлинка «Разум цветов» (1904)[5], переведенного Николаем Минским и опубликованного на русском языке в 1915 г. Аромат растения Метерлинк мистически отождествляет с его душой и подчеркивает, что запахи и способность обоняния остались одной из самых глубоких мировых загадок. Метерлинк говорит не только о бедности

теме грозы летом 1932 г. он возвращается не раз» (Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама. С. 254).

[1] Метеорологическая точность стихотворения отмечена О. А. Лекмановым (Лекманов О. «Я к воробьям пойду и к репортерам…» Поздний Мандельштам: Портрет на газетном фоне // Toronto Slavic Quarterly. 2008. № 25. http://www.utoronto.ca/tsq/25/lekmanov25.shtm).

[2] Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. С. 100.

[3] Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. С. 60.

[4] О пушкинском подтексте стихотворения см.: Гаспаров Б. М. Сон о русской поэзии (О. Мандельштам, «Стихи о русской поэзии», 1–2) // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М. : Наука, 1994. С. 124–161.

[5] К. Тарановский указывает на книгу М. Метерлинка «Жизнь пчел» как на возможный источник образности Мандельштама (Тарановский К. О поэзии и поэтике. С. 144).

языка, предназначенного для обозначения обонятельных ощущений, но и о скудном спектре самих ольфакторных восприятий. Запахи бесконечно разнообразны, но человек способен уловить лишь малую толику этого разнообразия. По словам Метерлинка, у нас нет определений запаха снега, льда, утренней росы, первых лучей зари, в то время как «все в пространстве должно обладать своим ароматом». Знакомство с текстом Метерлинка обнаруживается в подборе июльских запахов, где соседствуют жасмин и укроп. В «Разуме цветов» они противопоставлены друг другу как королева и служанка. Королевская семантика ольфакторного образа напоминает о «короле поэтов» Игоре Северянине, чьи стихи вызывают устойчивую ассоциацию с запахом жасмина. В таком контексте окраинный, вульгарный, как называет его Метерлинк, но ароматический лечебный укроп ведет к стихотворению Владимира Нарбута «Укроп» (1913):

Тянет медом от укропа,
поднял морду, воя, цербер.
Из-за века – глаз циклопа:
полнолунье на ущербе.

В повествовании о «виевом отродье» содержатся пророческие стихи:

Пошастать бы амбарами,
замки травой взломать:
не помирать же старыми,
такую твою мать!
Прется виево отродье;
лезет в гору на циклопа.
Пес скулит на огороде,
задыхаясь от укропа[1].

Украинские мотивы присутствуют и в других стихотворениях Мандельштама начала тридцатых годов. О. Ронен отметил их перекличку с

[1] Нарбут В. И. Стихотворения. С. 164.

мотивом грозы: «Была пора Тараса Бульбы / И наступающей грозы»[1], а Г. Амелин и В. Мордерер подчеркнули, что речь идет о наступлении гоголевского «страшного века». Действительно, к моменту создания «Стихов о русской поэзии» и Мандельштам, и Нарбут ощутили действие эпохи террора. В 1928 г. Нарбут был исключен из партии и после нескольких лет бедствий пытался заново найти себе место в официальной советской культуре, но в дальнейшем разделил судьбу Мандельштама. Среди других персонажей узнается Владимир Маяковский[2], о котором напоминает четверостишие, связывающее образ поэта со сталинской темой: «И угодливо-поката / Кажется земля пока, / И в сапожках мягких ката / выступают облака» (сравним в «Юбилейном»: «Можно / убедиться, / что земля поката, – // сядь / на собственные ягодицы / и катись!»).

Последняя из обонятельных ассоциаций стихотворения – запах дубовой коры. Здесь, как и в других ольфакторных мотивах, отражено абсолютно точное наблюдение: запах дубовой коры относится к июльским ароматам, когда кора обдирается с живого дерева. Упоминание дубовой коры вводит ольфакторный сюжет «Стихов о русской поэзии…» в состав устойчивого мандельштамовского мотива «литературной пушнины», поскольку дубовая кора используется в скорняцком производстве дубленых кож: «Я – скорняк драгоценных мехов, едва не задохнувшийся от литературной пушнины…» (2; 189). У этого мотива есть два семантических полюса. Один из них относится к уподоблению поэзии ремеслу скорняка, второй связан с мыслью о том, что кожу сдирают с самого художника. На

[1] Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. С. 187.

[2] Тема литературных отношений О. Э. Мандельштама и В. В. Маяковского рассматривается в ряде работ (см. примечание к статье: Лекманов О. А. Мандельштам и Маяковский: взаимные оценки, переклички, эпоха // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 1. С. 225). Разные исследователи приходят к выводу, что отношение Мандельштама к Маяковскому радикально меняется после известия о его смерти: «Представление Мандельштама о Маяковском как о благополучном советском писателе было в одну минуту опрокинуто “океанической вестью о смерти Маяковского…”» (Лекманов О. А. Мандельштам и Маяковский. С. 222). Более того, как подчеркивает Л. Ф. Кацис, «и после смерти Маяковский оставался еще много лет <…> актуальной фигурой в разговоре о жизни и смерти поэта» (Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. С. 479).

основании ольфакторного ландшафта все стихотворение прочитывается как повествование «о поколении, растратившем своих поэтов» (Р. О. Якобсон).

Чем меньше в процессе восприятия мира участвует разум, тем оно достовернее. На данном принципе построено настойчивое умаление роли «умного» зрения в произведениях Мандельштама: «Базар, как поле, засеянное вразбивку то рожью, то овсом, то гречью – размежеван, разлинован, изрезан тропинками – и закрыв глаза, по одним запахам, по испарениям можно сказать, какие грядки ты проходишь. То запах свежей убоины мускусом и здоровьем ударяет в голову – нестрашный запах животных трупов, потому что *мы не хотим понимать его значения* (выделено мной – Н.Р.); то квадратный запах дубленой кожи, запах ярма и труда – и тот же – но смягченный и плутоватый запах сапожного товара; то метелочкой петрушки и сельдерея защекочет невинный запах зеленных рядов, или сырой и круглый запах рядов молочных» (2; 134).

Для вербализации ольфакторных ощущений в очерке «Сухаревка» потребовался целый арсенал приемов. Наиболее прозрачная – зрительная – ассоциация мотивирует определение запаха молока как сырого и круглого: в ее основе, возможно, лежит парономазия «сыр» – «сырой» и метонимическое замещение молока сыром (творогом) с пропуском мотивирующего звена. Происхождение «квадратного» запаха отчасти объясняется акустическим сходством с внешней формой слов «труд» и «ярмо», отчасти – антитезой «круглому» запаху толстовского Платона Каратаева. Отчасти – реминисценцией очерка «Книжный шкап», в контексте которого определение может быть отнесено к форме выкроек в кабинете отца, испещренных готическими буквами: «И до сих пор мне кажется запахом ярма и труда – проникающий всюду запах дубленой кожи, и лапчатые шкурки лайки, раскинутые по полу, и живые, как пальцы, отростки пухлой замши – все это и мещанский письменный стол с мраморным календариком плавает в табачном дыму и обкурено кожами» (2; 56). На фигуративности запаха основан идеологический подтекст образа.

Щекочущий запах петрушки и сельдерея ассоциируется с миром славянской демонологии, в частности – с образом русалки, в рассказах о которой слово «петрушка» служит магическим символом: «Если сказать “петрушка”, –

– Ах, ты, моя душка, – ответит русалка и примется щекотать до тех пор, пока не пойдет у человека изо рта пена и не повалится он, как мертвый, ничком»[1]. Тем самым реминисценции, наряду со звуковыми перекличками, формируют семантическое поле того или иного запаха. Наконец, вся «диетологическая» тематика очерка проецируется на этический трактат Л. Н. Толстого «Первая ступень» (1891). В статье Толстого, посвященной обоснованию поста и вегетарианства как первой ступени на лестнице «доброй жизни», запах крови и костного клея использован в качестве сильнейшего аргумента для осуждения цивилизованного варварства и разоблачения уловок интеллигентской софистики. Рассказывая о посещении бойни, Толстой пишет: «Нельзя притворяться, что мы не знаем этого. Мы не страусы и не можем верить тому, что если мы не будем смотреть, то не будет того, чего мы не хотим видеть. Тем более этого нельзя, когда мы не хотим видеть того самого, что мы хотим есть»[2]. На фоне толстовской статьи пищевые запахи Сухаревки с подчеркнутым мотивом нежелания знать об их происхождении выступают как метафора страха перед законами животной природы человека и как метафора этической раздвоенности субъекта речи.

С Толстым связан мотив двусмысленности христианской культуры, выраженный в иронической аллюзии на «уход» великого писателя: Сухаревка представлена как место, где можно «вываляться в народе»[3], «подставить спину под веник брани, божбы и матерщины» (2; 136). Запахи базара выдают его скрытую сущность: башня, предназначенная для

[1] Максимов С. В. Крестная сила. Нечистая сила. Неведомая сила. Кемерово : Кемеров. кн. изд-во, 1991. С. 227.
[2] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М. : Терра, 1992. Т. 29. С. 84.
[3] О дуалистической сущности стиля О. Э. Мандельштама см.: Эйдинова В. В. Осип Мандельштам. Острота стилевой антитезы // Эйдинова В. В. Энергия стиля.: О русской литературе XX века. Екатеринбург : , 2009. С. 37–60.

навигационной школы, возведена Петром I на бедных московских суглинках, неплодородных и неструктурированных, не поддающихся оформлению, то есть художественно неплодотворных. Материковость Сухаревки каламбурно перекликается с мотивом русского мата («торг, кроющий матом эту самую землю») – бормотания, не членораздельной речи, а шума – природного коррелята звука: «Такие базары, как Сухаревка, – возможны только на материке – на самой сухой земле, как Пекин или Москва» (2; 136). Запахи Сухаревки порождены той же почвой, что и ее «говорок», «базарная речь», которую Мандельштам сравнивает с «ручным хорьком». По-видимому, определение Сухаревки как символа всякого рынка[1] не совсем точно, поскольку и в самом тексте очерка московский торг противопоставлен восточным базарам. Речь идет о русском базаре, развернувшемся на сухой неплодородной почве. Отсылка к известным словам К. Батюшкова о русском языке, который «пахнет татарщиной», подтверждает, что вопрос о слове составляет ключевую область семантики ольфакторного пространства прозаических и поэтических текстов Мандельштама.

В наполнении обонятельных образов смыслом важную роль играет композиция. Период начинается мускусным запахом «убоины», непосредственно касающимся смерти[2]. По принципу нисходящей градации пространство освобождается от этой «страшной» ассоциации: сначала вытесняется запахом дубленой кожи, в «плутоватом» запахе сапог мысль о содранной коже затушевана и смягчена «товаром» – вещью из материала, на фоне животных растительные запахи поистине «невинны», свободны от ответственности, умалены, а запах молока возвращает сюжет к изначальному состоянию блаженного непонимания, то есть к детству. Но нужно помнить, что детство у Мандельштама находится едва ли не ближе к небытию, чем

[1] Котова М., Лекманов О. Из тотального комментария к «Египетской марке» [Электронный ресурс] URL: http://community.livejournal.com/eg_marka/?skip=60 (дата обращения 3.04.2010).

[2] Комментируя книгу О. Э. Мандельштама «Египетская марка», М. Котова и О. Лекманов указывают на перекличку ольфакторного кода «Сухаревки» с обонятельной образностью в сцене самосуда повести: «“Они воняют кишечными пузырями”, – подумал Парнок, и почему-то вспомнилось страшное слово “требуха”. И его слегка затошнило как бы от воспоминания о том, что на днях старушка в лавке спрашивала при нем “легкие”, – на самом же деле от страшного порядка, сковывающего толпу» (Там же).

старость[1]. Запахи концентрируются на границах жизни, и обоняние выражает обостренное ощущение близости небытия. Из всех восприятий обоняние наиболее тесно связано с аффективными эмоциями удовольствия и неудовольствия[2]. Глаголы обоняния и одорические прилагательные в очерке передают показательный спектр реакций повествователя: запахи «удаляют в голову», обманывают то явным плутовством, то демонической «невинностью». Ольфакторное пространство разыгрывается в рамках амбивалентного мотива страха перед жизнью – жизнелюбия[3]. Мотивировкой для подобной двойственности служит еще один подтекст очерка – пятнадцатая книга «Метаморфоз» Овидия, где идет речь о грехопадении человечества, сменившего растительную пищу на животную и принудившего богов питаться жирным дымом жертв вместо благоухания растений. Это было первое поколение смертных людей. Тем самым первая ступень к добру оказывается и первой ступенью лестницы, уводящей от Золотого века. Мускусный запах убоины лежит у истоков всего смертного человеческого рода, всякая культура в истоках пахнет кровью – душой смертного существа.

В очевидном соответствии с ольфакторными мотивами «Сухаревки» находятся запахи, сконцентрированные «вокруг еврейской темы»[4]. Это один из наиболее разработанных аспектов обонятельного пространства в творчестве О. Э. Мандельштама. О предметном и экзистенциальном наполнении ольфакторного пространства родовой культуры говорит В. Гоpенштейн: «Запахи еврейского традиционного дома – приторный запах цимеса и едкий – чеснока, запах свежеиспеченной к субботе халы, жирного чолнта в печи, горьковатый запах только что отгоревших свеч и сырых от бесконечного мытья рук полотенец – на деле призваны отбить, перекрыть всегда стоящие на очереди страшные запахи – бесславия, бедности и

[1] Топоров В. Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама. С. 445.
[2] Вундт В. Основы физиологической психологии. С. 351.
[3] Как точно отметила Л. Я. Гинзбург, «поэзия Мандельштама всегда возникала на стыке жизнебоязни и жизнелюбия» (Гинзбург Л. Я. Поэтика Осипа Мандельштама. С. 288).
[4] Кацис Л. Ф. «Се черно-желтый свет, се радость Иудеи!» // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 171.

безнадежности»[1]. Сухость материковой культуры здесь получает глубинную библейскую трактовку: «Это запах глубокого колодца древности – “и нет воды в нем” (*Бытие 37: 24*), – на дне которого лежат нерешенные основные вопросы»[2].

В рамках еврейской темы разворачивается конфликт между косноязычием культуры, выражающей себя на языке обоняния, и словом, позволяющим избавиться от власти запаха. Возвращаясь к заглавной поэтологической метафоре, заметим, что рот предназначен для литании и евхаристии. Вкушение слова-плоти означает возвращение к утробному миру, из клубка воспоминаний артикулируются родные звуки[3]. Поэтому запахи у Мандельштама ассоциируются одновременно и с бытом, особенно с пищей, и с верой – религиозной или идеологической, а близость вкусового и обонятельного кода особенно заметна в текстах, объединенных темой рода, семьи[4]. Острота переживания запахов рода обусловлена мотивом происходящего разрыва с родной культурой, противопоставлением хаоса родовых квартир, «незнакомого утробного мира, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал» («Бунты и француженки». 2; 55), архитектуре большого города и нового времени, возбуждающей «ребяческий империализм».

Репрезентация еврейского мира через запахи относится к архетипическим компонентам русской культуры. На рубеже веков этот архетип был актуализирован в первую очередь в работах В. В. Розанова, где

---

[1] Горенштейн В. Перекресток Мандельштама // Иерусалимский журнал. 2008. № 28 [Электронный ресурс]. http://magazines.russ.ru/ier/2008/28/go22.html (дата обращения 05.06.2009).

[2] Там же.

[3] «Если у раннего Мандельштама вместо слова – тишина, молчание или музыка, то вместо оттесненного и как бы еще неполноценного зрения – более архаичные стадиально, прочнее укорененные в природе человека, менее динамичные и информативные “немые” чувства-восприятия – слух, обоняние и осязание. “Логосное” им пока незнакомо, слово и зрение не научили их ему, и они все еще хранят в себе следы хтонического, формы и меры не знающего (или знающего слишком приблизительно) происхождения. Познание с их помощью часто мучительно (*Образ твой, мучительный и зыбкий, / Я не мог в тумане осязать*), но, когда речь идет о неуловимом, нерасчлененном, лишь интуитивно угадываемом и чуждом разуму, такой ход восприятия иногда оказывается сверхэффективным (*…и чем я виноват, / Что слабых звезд я осязаю млечность?*) (Топоров В. Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама. С. 437).

[4] См.: Кацис Л. Ф. «Се черно-желтый свет, се радость Иудеи!» // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 171; Горенштейн В. Перекресток Мандельштама.

повторяется ветхозаветный образ Бога, обоняющего запахи жертв: «“На небесах” только обоняют; и на земле иногда обоняния родят безумие. <…> Библия прямо говорит, что Бог *обонятельно* воспринимает земные молитвы…»[1]. Для Мандельштама – русского поэта, телесно и душевно укорененного в еврейском мире, – близкое присутствие и тотальность запаха «юдаизма» имеет и психологическое, и эстетическое значение. В ощущении безграничности запаха, его непреодолимости коренится исток конфликта между неоформленной плотью мира и архитектурностью художественного творения. Поэтому иудаизм, как и русское язычество, становится символом энтропийных тенденций в культуре, символом возвращения к изначальным основам бытия: «Разве я мог не заметить, что в настоящих еврейских домах пахнет иначе, чем в арийских. И это пахнет не только кухня, но люди, вещи и одежда. До сих пор помню, как меня обдало этим приторным еврейским запахом в деревянном доме на Ключевой улице, в немецкой Риге, у дедушки и бабушки» («Книжный шкап». 2; 56). Именно Рига ассоциируется у Мандельштама с плотными запахами «скученного и пахнущего пеленками еврейского Дуббельна», от которых становится «душно и страшно» («Хаос иудейский». 2; 69). Существенно, что во всех случаях, когда Мандельштам воссоздает этот «родимый хаос», он связывает его с запахами вещей, плоти, еды – то есть со всем тем миром, который знаменует в традиционной культуре ее тело, ее суть. Причем, как и у других русских писателей, обращавшихся к воспоминаниям детства, интенсивность запаха зависит от временной глубины родовых отношений: запахи «дедов» действуют сильнее, чем запахи «отцов». Основой сравнения не случайно избран мускусный запах – самый плотский, животный и по происхождению, и по связанной с ним символике. Как мы видели, в очерке «Сухаревка» назван основной тон этого ольфакторного образа – запах свежей «убоины». Надо думать, что в обоих

[1] Розанов В. В. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови // Розанов В. В. Собр. соч. Сахарна. М. : Республика, 2001. С. 287, 289. Напомним, что образ Бога, обоняющего запахи земных жертв, стал одной из ключевых поэтологических метафор в творчестве Владимира Маяковского.

случаях подразумевается известная работа В. В. Розанова «Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови». Мандельштам скрещивает два подтекста – статью Л. Н. Толстого, пропитанную запахом новоевропейской бойни, и ряд статей В. В. Розанова о ритуальном убийстве скота евреями, превращенном «в какое-то таинство, священнодействие, какое-то библейское жертвоприношение»[1]. Взамен противопоставления Ветхого и Нового завета, иудаизма и христианства поэт полемически заостряет мысль, что на глубине всякая материковая культура пахнет кровью. Поэтический анализ наслоений опыта приводит Мандельштама к самим основаниям обоняния, заложенным в человеке на эмбриональном уровне. Страх смерти и любовь к жизни имеют общую основу в жирном запахе сжигаемых жертв.

Запахи дома, связанные с воспоминаниями об отце и матери, представляют собой две крайности, два способа преодоления «хаоса». Материнский мир лишен одорических ассоциаций, поскольку у него нет прочной национальной почвы. В свою очередь «косноязычие и безъязычие» отца» переносит «в совершенно чужой век и отдаленную обстановку, но никак не еврейскую. Если хотите, это был чистейший восемнадцатый, или даже семнадцатый век просвещенного гетто где-нибудь в Гамбурге. Религиозные интересы вытравлены совершенно. Просветительная философия претворилась в замысловатый талмудический пантеизм» (2; 67). Поэтому «отцовские запахи» имеют отношение только к способу и идеологии существования. Запахи химикатов, применяемых для выделки и крашения кож, табачного дыма будут постоянно присутствовать в художественном мире Мандельштама, за ними закрепится воспоминание о разночинной среде и признание себя ее органической частью.

Комплекс «тяжелых, приторных» запахов относится не к вещам, а к идеям, в особенности – к идеалам народничества, на гниющих останках которого вырастают, как писал Мандельштам, махровые ядовитые цветы

[1] Розанов В. В. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови. С. 395.

символизма. Тяжелые запахи соответствуют акустическому ощущению «шума времени». «Кисло» пахнет народнический быт: «Надеждин – разночинец: кислый запах квартиры маленького чиновника, веселье и беспечность, потому что нечего терять» (2; 77). Иллюзионизм реального образования на манер английских школ ассоциируется с запахом газа, которым «попахивало из физических лабораторий» (2; 76) Тенишевского училища. Химерический «репетитор революции» Сергей Иванович неотделим от его дома: «Комната, надышанная и накуренная годами, вмещала в себе уже не воздух, а какое-то новое неизвестное вещество, с другим удельным весом и химическими свойствами» (2; 80). В «литературной» «квартире-пещере» «табачный дым кажется запахом уязвленного самолюбия» (2; 102). Литературные каноны, говоря словами Мандельштама, «выпрядаются» из атмосферы эпохи. Писательство, поставленное на службу власти, воспринимается как «раса с противным запахом кожи и самыми грязными способами приготовления пищи»: «Это раса, кочующая и ночующая на своей блевотине, изгнанная из городов, преследуемая в деревнях, но везде и всюду близкая к власти, которая ей отводит место в желтых кварталах, как проституткам» (2; 188).

«Шум времени» открывается знаменитым описанием «особенного запаха» «огромного вокзала, где царили Чайковский и Рубинштейн»: «Сыроватый воздух заплесневевших парков, запах гниющих парников и оранжерейных роз и навстречу ему – тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы» (2; 46). В этом обонятельном ландшафте скрещиваются Ф. М. Достоевский («Идиот») и В. В. Маяковский («Два Чехова»). Теми же ольфакторными мотивами Мандельштам начинает первый раздел (1921-1925) книги стихотворений 1928 г.:

И я вхожу в стеклянный лес вокзала,
Скрипичный строй в смятеньи и слезах.
Ночного хора дикое начало,

И запах роз в гниющих парниках («Концерт на вокзале». 1; 95).

Все запахи характеризуют период домашней истории русской культуры, инвариантной моделью которой стала архаическая «неаполитанская собачья пещера» из учебника химии. Классический пример «физического воздуха» (углеводорода), убийственного для всего живого, возник в результате органических процессов, происходящих не в природе, а в культуре, – это воздух, выдохнутый поколением конца XIX века. По сравнению с обязательным воздухом пещеры-времени воздух прошлого или будущего должен восприниматься исключительно как «уворованный», взятый из невозможной грамматической конструкции.

Как видим, в поэзии и прозе начала 1920-х годов Мандельштам последовательно создает ольфакторный образ времени, к которому лирический субъект его поэзии принадлежит органически, по составу крови. Запах несет в себе поэтологическую семантику, особенно явную в стихотворениях, объединенных темой поэзии-плавания, где исключительное место принадлежит символическому образу корабля. Образ пахучего корабельного сруба впервые встречается в стихотворении 1922 г. «Актер и рабочий»:

У Южного моря, под сенью Юга

Деревянный пахучий строился сруб! (1; 144–145)

Наиболее обстоятельно контекстные связи корабельной символики Мандельштама проанализированы Л. Г. Пановой в работе о стихотворении «Нашедший подкову», где учтены результаты поисков претекстов[1] и существенно расширен круг возможных источников. Но для большинства предшествующих корабельных метафор поэзии ольфакторный признак не актуален, в отличие от повторяющегося у Мандельштама мотива запаха:

А вдыхая запах

Смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля… (1; 104).

[1] Панова Л. Г. «Мир», «пространство» и «время» в поэзии Осипа Мандельштама. С. 637 и др.

По этому признаку из обширного контекста «Нашедшего подкову» выделяется лирика Александра Блока. В первую очередь тексты 1905 года «Моей матери» и «Старость мертвая бродит вокруг…», объединенные темой жертвенного искупления исторической вины поколения:

Смолы пахучие жарки,
Дали извечно туманны…
Сладки мне песни флюгарки:
Пой, петушок оловянный![1]

Чую дали – и капли смолы
Проступают в сосновые жилки.
Прорываются визги пилы,
И летят золотые опилки.

Вот последний свистящий раскол –
И дощечка летит в неизвестность…
В остром запахе тающих смол
Подо мной распахнулась окрестность…

Все закатное небо – в дреме,
Удлиняются дольние тени,
И на розовой гаснет корме
Уплывающий кормщик весенний…[2]

Стихотворения Блока, как показал Омри Ронен, сыграли ключевую роль в формировании мифологии Серебряного века[3]. В «Моей матери», где сквозь пожар проступает лицо поэта в слуховом окне чердака, запах смол является метонимией горящего дома и, следовательно, архаическим

[1] Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. С. 361.
[2] Там же. С. 361.
[3] Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел / пер. с англ. О. Ронена; вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова. М. : ОГИ, 2000. С. 56–67.

символом жертвы. Смолистая обшивка корабля у Мандельштама лишь глухо напоминает об этом жертвенном мотиве, однако запах смолы служит важнейшим признаком уходящей культуры, символом ее двойственности. Смола – «непредусмотренный» компонент корабельного корпуса, напоминание о другой жизни сосны, не связанной с замыслом строителя.

Семантика запаха формируется во многом за счет отсылки к другим текстам Александра Блока. В статье «Безвременье» «чистая смола» Рождества противопоставлена дыханию паучихи, заткавшей смрадной паутиной сладострастия домашний очаг[1]. В цикле «финляндских» стихов Блока 1907 года тот же запах смолы характеризует природную простоту желаний лирического «я», редуцированных до естественных чувств:

Моя душа проста. Соленый ветер
Морей и смольный дух сосны
Ее питал. И в ней всё те же знаки,
Что на моем обветренном лице.
И я прекрасен – нищей красотою
Зыбучих дюн и северных морей[2].

Напомним, что именно это стихотворение («В дюнах») дало повод для полемических обвинений поэта в «интеллигентском сладострастии». Мандельштам цитирует его в очерке «Финляндия», где воздух северной природы смешивается с запахами финской торговой лавки. Блок инвертирует запах сосновой смолы в запах адских смол («Песнь Ада». 31 декабря 1909):

И был в крови вот этот аметист.
И пил я кровь из плеч благоуханных,
И был напиток душен и смолист…[3]

У Мандельштама смола, как и доски корабля, относится к атрибутам чужой культуры, и запах выражает ее душу (кровь), где совместились жажда

[1] Блок А. А. Собр. соч: в 6 т. Т. 4. С. 21–25.
[2] Там же. Т. 2. С. 52.
[3] Там же. Т. 2. С. 143.

чистоты и сладострастие. Ольфакторным образам в тексте «Нашедшего подкову» противопоставлено слово, исцеляющее от запаха (ср.: «ментоловый карандашик» в стихотворении 1935 г.):

Трижды блажен, кто введет в песнь имя;
Украшенная названьем песнь
Дольше живет среди других –
Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,
Исцеляющей от беспамятства, слишком сильного
одуряющего запаха –
Будь то близость мужчины,
Или запах шерсти сильного зверя,
Или просто дух чобра, растертого между ладоней (1; 104).

Весь этот отрывок, где тема запахов может показаться «избыточной»[1], получает объяснение в рассуждении о роли дирижерской палочки из «Разговора о Данте»: «В некотором смысле эта неуязвимая палочка содержит в себе качественно все элементы оркестра. Но как содержит? Она не пахнет ими и не может пахнуть. Она не пахнет точно так же, как химический знак хлора не пахнет хлором, как формула нашатыря или аммиака не пахнет аммиаком или нашатырем»[2] (2; 396). Как отмечает Д. И. Черашняя, ольфакторные образы стихотворения объединяет тема жизни, не претворенной в имя: «Творческое, духовное, запечатленное в слове <…> противостоит в стихотворении О. Мандельштама дикому, до-культурному, физиологическому…»[3]. В такой интерпретации «повязка на лбу», имя исцеляет не только от беспамятства (повязка Мнемозины), но и от «слишком сильного запаха», обоняния, которое метонимически замещает всю область телесной привязанности лирического «я» к земле. Л. Г. Панова приводит

[1] Панова Л. Г. «Мир», «пространство» и «время» в поэзии Осипа Мандельштама.С. 646.
[2] Это развернутое сравнение отсылает к ряду текстов: статье А. Белого «Магия слов», диалогически связанному с ним стихотворению Н. С. Гумилева, взятому Мандельштамом в качестве эпиграфа к статье «Поэзия слова», и к научным исследованиям обоняния, где химические формулы должны объяснить силу или слабость ощущения.
[3] Черашняя Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход. Ижевск : б/и, 2004. С. 75.

замечание М. Л. Гаспарова о композиции этого отрывка как нисходящей градации живых организмов от человека к растению, в целом повторяющей композиционный ход «Ламарка»[1]. Уже следующая строфа говорит о невозможности чаемого исцеления. «Плотная, упругая, чуть нагретая сфера» пространства-времени представляет ощутимый вариант того энергийного пространства, которое моделировал в лекциях о. Павел Флоренский. Оно отчетливо распадается на совокупность перцептивных пространств, связанных общностью темы. Ольфакторное пространство объединяет «Бог-запах», один из вариантов Эроса, как его представлял другой современник Мандельштама Вячеслав Иванов в мелопее «Человек».

Думается, что, как и большинство мотивов «Нашедшего подкову», запахи входят в область «чужого слова», а ольфакторное пространство строится на контрапункте образов, относящихся к разным временам и культурам. В сюжете стихотворения, посвященного поиску имени эпохи (победителя в соревнованиях воздушных и земных скачек), ольфакторные образы выполняют роль иносказательных имен. Они порождаются не внешней перцепцией, а, как говорил Мандельштам, действием желез внутренней секреции. Обонятельные ассоциации выполняют роль одного из тех языков, смысл которых трудно различить, находясь внутри эпохи с ее темным и густым воздухом. Отсюда и возникает эффект перебирания и утаивания имен. Так, «одуряющий запах» «близости мужчины» можно рассматривать как аллюзию известного мифа о Сафо и Фаоне, покорившего великую поэтессу с помощью баночки благовоний, полученной от Афродиты. Образ Сафо связывает текст с судьбой другого поэта, имя которого могло мыслиться Мандельштамом как имя эпохи, – Николая Гумилева[2]. Среди определений жизни, даваемых Гумилевым в разные годы, присутствует сафический образ Левкадийской скалы: «С тусклым взором, с

[1] Панова Л. Г. «Мир», «пространство» и «время» в поэзии Осипа Мандельштама. С. 644. Добавим, что тот же композиционный принцип характеризует ольфакторное пространство «Сухаревки».

[2] Анализируя центральный мотив стихотворения «Нашедший подкову», Г. Г. Амелин и В. Я. Мордерер приводят не бесспорную трактовку имени «победителя», считая им Святого Николая (Амелин Г. Г., Мордерер В. Я. Письма о русской поэзии. С. 204).

мертвым сердцем в море броситься со скалы, / В час, когда, как знамя, в небе дымно-розовая заря…»[1]. Запах шерсти дикого зверя также вызван воспоминаниями о Гумилеве. Лирический герой стихотворении «Абиссиния» из его последнего прижизненного сборника «Шатер» создает воображаемую биографию:

Есть музей этнографии в городе этом
Над широкой, как Нил, многоводной Невой,
В час, когда я устану быть только поэтом,
Ничего не найду я желанней его.

Я хожу туда трогать дикарские вещи,
Что когда-то я сам издалека привез,
Чуять запах их странный, родной и зловещий,
Запах ладана, шерсти звериной и роз[2].

Многочисленными ассоциациями наполнен запах чобра[3], одним из подтекстов которого, вероятно, послужило стихотворение Вячеслава Иванова «Персть» (1895):

Я пал, сражен души недугом…
Но к праху прах был щедр и добр:
Пчела вилась над жарким лугом,
И сох, благоухая, чобр…[4]

Вместе со стихотворением «Дух» оно представляет антитетическое целое жизни как нисхождения и восхождения. Запах и способность его воспринимать знаменуют путь смертного человека, чья душа заперта пятью ощущениями, но одновременно запах означает и обещание бессмертия.

[1] Гумилев Н. С. Стихи. Письма о русской поэзии. С. 148. Финальный образ этого стихотворения Н. С. Гумилева («Царь-ребенок на шкуре льва») перекликается с мандельштамовским мотивом ребенка, играющего позвонками умерших животных.
[2] Там же. С. 298.
[3] О коннотациях этого образа, его связи с «семантическим полем *Поэзия, поэтическое творчество*» см.: Тарановский К. О поэзии и поэтике. С. 52–61.
[4] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 т. Т.1. С. 68.

Благоухание чобра в едином контексте с образом пчелы отсылает к теме поэзии, смерти/бессмертия. Софийные ассоциации образа и этимологические связи слова, его называющего, привносят в стихотворение тему материнской жалости Земли ко всему земному и освобождения души в момент умирания плоти. Чабрец (чобр), или тимьян относится к растениям, широко употребляющимся в религиозных практиках для воскурения фимиама. В словаре В. И. Даля среди вариантов названия чебреца приведены «душевник» (по признаку запаха), «плакун» и, наконец, соответствующее латинскому «Thymus seopillum» (правильно – serpyllum) – «Богородская травка»[1]. Женственная параллель латинскому корню с семантикой огня, жертвы[2], скорее всего, сказалась на выборе образа, не только точно совпадающего с античным, но и укорененного в индивидуальной поэтической мифологии Иванова. Благоухание в этом стихотворении знаменует то, что угадывается в момент умирания, – запах земли, залог грядущего воссоединения души с Душой мира, голос сочувствия и жалости.

Запах чобра, по замечанию Н. Я. Мандельштам, относится к воспоминаниям о Крыме[3]: «Мандельштам часто, гуляя, искал пахучие травки и растирал их в руках, в частности чобр»[4]. Растертый в ладонях русский (крымский) чобр – растение, так и не претворенное в мед поэзии, в отличие от тимьяна античной лирики. Чобр стал узнаваемой деталью «Киммерийских сумерек» Максимилиана Волошина:

Припаду я к острым щебням, к серым срывам размытых гор,
Причащусь я горькой соли задыхающейся волны,
Обовью я чобром, мятой и полынью седой чело,
Здравствуй, ты, в весне распятый, мой торжественный Коктебель![5]

[1] Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 580.
[2] Детьен М. Священные благовония и пифагорейская кухня // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1. С. 228–230.
[3] Мандельштам Н. Я. Третья книга: Воспоминания. М. : Аграф, 2006. С. 258.
[4] Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 345.
[5] Волошин М. А. Стихотворения. М. : Книга, 1989. С. 85.

В художественном мире Волошина присутствует ассоциация травы с шерстью дикого зверя или великана:

Вот холм сомнительный, подобный вздутым ребрам.
Чей согнутый хребет порос как шерстью чобром?
Кто этих мест жилец: чудовище? Титан?

Здесь душно в тесноте… А там простор, свобода,
Там дышит тяжело усталый Океан
И веет запахом гниющих трав и йода[1].

Такое схождение одорических мотивов создает цельный образ эпохи: язык запахов выступает здесь в качестве доминантной характеристики ее плотной атмосферы – не только физической, но и смысловой. Это буквально воздух времени, расположенный между полюсами чистой смолы Рождества и гибельного стремления слиться с воздухом. Смолянистый запах обшивки корабля составляет пару с «одуряющими» запахами «персти». По происхождению оба относятся к одной и той же эпохе уходящего Серебряного века, напоминая читателю о ее именах. Волею случая выживает тот, кто «нашел подкову», то есть, не участвуя в состязании, остался художником, чтобы сохранить память об эпохе. В его словах присутствует камертон эпохи, два ее полюса, два тона. На языке запахов (а аналогия запаха и музыки стала в начале века общим местом) одним из них служит чистая смола Рождества, другим – сладострастие.

По признаку сухости/влажности комплекс «материковых» запахов противопоставлен «влажному» запаху моря с присущей ему радостной эмоциональной тональностью: «Веселые стружки пахнут морем» (1; 144–145). Базовым тоном морского запаха служит соль. Но существенно, что одним из основных химических свойств соли является способность нейтрализовать запахи, соль и вода возникают в результате реакции

[1] Там же. С. 86.

нейтрализации. Тем самым море символически коррелирует с воздухом, единственной стихией, которая лишена одорических характеристик. В классификации запахов начала XX в., которую приводит В. Вундт, отмечена эта беззапаховая основа воздуха. В отличие от графичности запахов земли, в том числе и речных («…в Чердыни-голубе, / Где пахнет Обью и Тобол в раструбе…»[1] – 1; 217), запах моря у Мандельштама имеет единственную пространственную аналогию – ткань, текстуру. И одновременно всякие водные запахи ассоциативно закреплены за темой послания, почты, по-видимому, на основании смысловой связи с классической метафорой «реки времен» и мандельштамовской метафорой письма, запечатанного в бутылку и отправленного случайному читателю («О собеседнике»):

На Москве-реке почтовым пахнет клеем…

(«Там, где купальни-бумагопрядильни…», 1; 176)

При помощи языка ольфакции выражена эстетическая позиция: поэзия не пахнет, пахнет быт, литература, замешанная на бытовых интересах. Более того, слово освобождает от обонятельных ассоциаций, которыми пронизаны жизнь и чувственные реакции человека на окружающий его мир. Ироническим отзвуком той же мысли является образ в стихотворении «Полночь в Москве»: «И пахло до отказу лавровишней… / Куда же ты? Ни лавров нет, ни вишен…» (1; 183), поскольку речь идет не столько о запахе успокоительных капель, сколько о «разночинной» литературе XIX в., пропитанной этим запахом. Взятые раздельно «лавры» и «вишни» имеют уже иное содержание, скорее пушкинское, особенно если учесть, что стих из «Каменного гостя» «ночь лимоном и лавром пахнет» Мандельштам приводит как пример исключительной свободы и домашности русского поэтического слова (2; 272): «…все языки связаны братским союзом, утверждающимся на свободе и домашности каждого, и внутри этой свободы братски родственны и по-домашнему аукаются» (2; 300). Слово, само по себе не имеющее запаха,

[1] Как видно, в этих стихах речь идет о грядущей сибирской ссылке: звукообразы Оби и Тобола присутствуют в качественной характеристике Чердыни-голубы.

апеллирует к ощущению чужой жизни, наполненной чувственными контактами с миром, вводит в надышанную атмосферу времени.

И запахи, и обоняние в творчестве О. Э. Мандельштама обнаруживают свою многомерную природу: наряду с архаическим восприятием, основанным на аффективных реакциях, в данных обоняния присутствует рациональное начало, поэтому ольфакторные образы могут выполнять смыслоразличительную функцию, служить основанием для компоновки предметной образности. Слово с обонятельной семантикой оказывается носителем памяти культуры, и уже исторические наслоения, реминисценции образуют смысловую глубину и диалогичность ольфакторного пространства. Запахи и слово о запахе подвергнуты поэтическому анализу, выведены из сферы «немых» ощущений в область поэтической символики. Будучи формой самого тесного контакта с миром, обоняние снимает противоположность субъекта и объекта, но при этом обнаруживает многослойность самого субъекта лирического высказывания.

4.2.4 Структура и семантика языка запаха в поэзии Анны Ахматовой

Запахи, которыми наполнен поэтический мир Анны Ахматовой, не раз попадали в поле зрения исследователей ее творчества. Особенно важной нам представляется мысль Ежи Фарыно о постперцептуальной, основанной на действии механизмов памяти природе ахматовских одорических образов. Подчеркнем, что речь идет не только о субъективной памяти, где ассоциации запахов и событий, запахов и людей не имеют аналогий вне сферы воспоминаний лирического субъекта, но и о памяти коллективной, памяти культуры. Точка зрения лирической героини соотнесена с более общей, родовой позицией, и в этом смысле ольфакторное пространство Анны Ахматовой принадлежит к той ветви русской лирики, которую, по словам М. Л. Гаспарова, «современники не восприняли» «всерьез». Это поэзия Майкова, Мея и Щербины, занятая «поисками античной завершенности и

строгости»[1]. Однако выбор данной традиции в ранней лирике Ахматовой происходил через диалог с традицией иного рода.

В исследованиях литературного процесса начала XX века не раз поднимался вопрос о зарождении в эту эпоху специфически женского поэтического стиля, причем имя Анны Ахматовой называется обычно одним из первых. Современная ей литературная критика предоставила довольно обширный материал для последующих штудий: Александр Блок писал о ее «женской и самоуглубленной манере», о «женских» словах в поэме «У самого моря», «новый женский голос» расслышал в «Вечере» Михаил Кузмин. По словам Осипа Мандельштама, «чисто литературный <…> словарь поэта» позволяет «в литературной русской даме двадцатого века угадывать бабу и крестьянку»[2]. Собственно, и сама Ахматова признавала за собой грех создателя русской женской лирики: «Я научила женщин говорить… / Но, Боже, как их замолчать заставить!»[3].

Вопрос о том, насколько вообще возможно установить специфически женские качества письма Анны Ахматовой, обсуждается в ряде современных работ, выполненных в рамках гендерных исследований. В них развиваются идеи о телесной и – следовательно – половой обусловленности структур мышления, находящих свое выражение в языковых структурах[4]. Для выявления «концептуального расхождения» ключевых символов женского и мужского поэтического стиля авторы прибегают к сопоставлению исторически и поэтологически близких художественных систем. По отношению к стилю Ахматовой такой системой выступает, например, поэзия Н. С. Гумилева[5].

---

[1] Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма. С. 287.
[2] Мандельштам О.М. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. С. 347.
[3] Ахматова А. Собрание сочинений: в 2 т. / сост. и подгот. текста М. М. Кралина. М. : Цитадель, 1996. Т. 1. С. 280. Далее произведения А. Ахматовой приводятся по указанному изданию.
[4] См.: Серова И.Г. Роль гендерной интерпретанты в высказывании: параметризация события (на материале англоязычных текстов малого формата) // Вестник ВГУ. Сер. «Гуманитарные науки». 2003. № 2. С. 210–226.
[5] Прокофьева В.Ю. Пространство в лирике А. Ахматовой и Н. Гумилева: гендерный аспект // Язык в пространстве и времени: Тез. и материалы междунар. науч. конф. Самара : СамПГУ, 2002. Ч. 2. С. 89; Серова И.Г. Роль гендерной интерпретанты в высказывании. С. 212; Кудрикова А.Н. Гендерные различия в

В ином ключе видит проблему крупнейший знаток творчества Анны Ахматовой Р. Д. Тименчик, подчеркивая, что вообще вопрос об «общеженских» качествах стиля Ахматовой «заслуживает внимания с точки зрения исторической поэтики» как вопрос о сознательном использовании «оборотов и интонаций особого “женского языка”, в существовании которого Ахматова отдавала себе отчет»[1]. Нужно полагать, что в этом случае указания на различительные признаки содержатся в текстах самой Ахматовой. Поэтика же, построенная на столкновении контрастных стилевых систем, носит принципиально динамический характер.

Многие тексты ранней Ахматовой представляют собой то явный, то скрытый диалог с «мужским» словом, в то время как само это слово проецируется на историю русской поэзии. «Свой» стиль вырабатывается по отношению к чужому как условно-женский по отношению к условно-мужскому. Его образцом в поэзии Ахматовой выступает творчество Н. М. Карамзина – но не Карамзина-историка, а Карамзина – идеолога «салонного стиля». Анализируя его статью «Отчего в России мало авторских талантов?», Б. М. Гаспаров пишет: «Необходимыми качествами хорошего писателя, наряду с “собственно так называемым дарованием”, здесь признаются “тонкий вкус и знание света” – качества, главными носительницами и арбитрами которых объявляются светские дамы»[2].

Как видим, к знаменитому спору конца XVIII – начала X1X в. о художественном слоге, о стилевых нормах поэтического языка восходит вопрос о распределении гендерных ролей в русской словесности. В полемике между «архаистами» и «новаторами» женщине отведена роль мерила художественного вкуса: качество литературы определяется по отношению к изящному женскому слуху:

поэзии А.А. Ахматовой и Н.С. Гумилева // Наука. Университет. 2005: Материалы шестой науч. конф. Новосибирск, 2005. С. 58–66.

[1] Тименчик Р.Д. Предисловие к книге «Анна Ахматова. Десятые годы [Электронный ресурс] // http:www.akhmatova.org/art1cles/t1mench1k11.htm (дата обращения 08.01.2009).

[2] Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб. : Академический проект, 1999. С. 32.

Взял в руки лист бумаги,
Чернильницу с пером,
Чтоб быть писателем, творцом,
Для вас, красавицы, приятным;
Чтоб слогом чистым, сердцу внятным,
Оттенки вам изображать
Страстей счастливых и несчастных,
То кротких, то ужасных;
Чтоб вы могли сказать:
«Он, право, мил и верно переводит
Всё темное в сердцах на ясный нам язык;
Слова для тонких чувств находит!»[1]

Ссылка на вкус «милых дам» действует как своего рода цензурная граница, через которую пропускается поэтический язык: к нему предъявляются требования изящества чувств и образов, поскольку всякая натуральная (природная) грубость невыносима для женских ушей. В свою очередь женщина, по мысли родоначальника этой идеи Н.М. Карамзина, обладает тонким чутьем истины, но, конечно, не логикой и словом. Поэтому, несмотря на то, что Х1Х век выдвинул целую плеяду поэтесс, их стихи воспринимались (и были) либо дилетантскими, либо бесполыми (вопреки очевидности грамматики, но в соответствии с тем простым соображением, что в языке поэзии нет места для гендерных различий).

Но, как было сказано, в начале ХХ в. обсуждается не только тема женской судьбы в поэзии, характер лирического «Я», но и «женский» язык, отличный от мужского и, следовательно, общепоэтического. Именно в этом смысле можно говорить о сознательной работе Анны Ахматовой над словом, которое воспринималось бы в контрасте с «мужской» лирикой. Ахматова ориентируется на «карамзинский слог» как образец мужской поэтической

[1] Карамзин Н.М. Стихотворения. С. 169.

речи, адресованной «женщине». В комментариях к «Поэме без героя» имя Карамзина упоминается в связи с «проблемой языка» в «Пиковой даме» А. С. Пушкина: «…каждый говорит по-своему, особенно интересен *русский* язык старухи – до-карамзинский; по-французски, надо думать, она говорит не так…» (1; 352). Русский женский язык, о котором идет речь, еще не «облагорожен» кальками с французского, не прошел школу «нежности». В тех же комментариях, оценивая свои стихи, Ахматова замечает: «Они показались мне невероятно суровыми (какая уж там нежность ранних!), обнаженными, нищими, но в них нет жалоб, плача над собой и всего невыносимого» (1; 353).

Следовательно, одним из аспектов известной диалогической направленности ахматовского слова является и диалог женского/мужского высказываний. Для того чтобы выявить эту гендерную составляющую стиля ранней Ахматовой, рассмотрим формы репрезентации мужской речи в ее стихотворениях и зафиксированные в них ценностные реакции героини на мужскую речь.

Самый очевидный случай присутствия чужого (мужского) слова – это изображенное слово, введенное в текст стихотворения с помощью прямой речи. Причем одним из основных приемов композиции таких текстов служит опровержение содержания высказывания всем сюжетом стихотворения:

Он мне сказал: «Я верный друг»,

И моего коснулся платья (1; 47).

Реакция героини дается через отрицательную частицу: «не похожи на объятья прикосновенья этих рук», сравнение с животными – «гладят кошек или птиц», актерами – «на наездниц смотрят стройных» и, наконец, прямо выражена утверждением: «Лишь смех в глазах его спокойных…». Она говорит о ситуации на языке тела, с помощью ощущений: «свежо и остро пахли морем», «звенела музыка», «за стелющимся дымом», «под легким золотом ресниц», «коснулся». Арбитром, голосом истины, на первый взгляд, выступает музыка – «скорбных скрипок голоса». Но ключевое слово

музыкальной фразы: «Ты первый раз одна с любимым» двоится: она может означать «наедине» и «в одиночестве». Тем самым дискредитируется не только слово героя, но и слово искусства, лишенное целостности, определенности.

Такая структура характерна и для тех стихов, где в качестве реплики героя выступает реминисценция чужого поэтического текста. Этот аспект стиля Анны Ахматовой глубоко исследован, поэтому ограничимся лишь одним примером инверсии исходной ситуации, где заостряется противоречие между поэтическим мужским и поэтическим же женским представлением о событии. Подтекстом к стихотворению 1913 г. «На шее мелких четок ряд…» послужило стихотворение С. Я. Надсона «Закралась в угол мой тайком…»:

И ждет, склонив лукавый взгляд,
Грозы сурового ответа, –
А на груди еще дрожат
Цветы из моего букета!..[1]

У Ахматовой:

А бледный рот слегка разжат,
Неровно трудное дыханье,
И на груди моей дрожат
Цветы небывшего свиданья. (1; 141)

«Небывшее» свидание у Надсона в деталях реконструировано: та, что «закралась» в тихий «угол» поэта «тайком», как «ливень», разрушила весь порядок жизни «мирного поэта»: «К моими стихам чужой куплет // Приписан беглою рукою»; «О, как ты нагло оскорблен, / Мой мирный труд, и как осмеян!». Ахматова же развернула то, что за «лукавым взглядом» не заметил «серьезный поэт» – всю сферу «женских» деталей: одежда, украшения, прическа, тело. Изменился и смысл «букета»: эгоистически определенный («мой»), он стал общим символом «небывшего свиданья».

[1] Надсон С. Я. Стихотворения. Репринтное воспроизведение издания 1898 г. С. 100.

Для ранних стихов Ахматовой достаточно типична ситуация «остранения» слова, когда оно утрачивает одно из основных значений, сложившихся в результате метафорического переноса:

Брошена! Придуманное слово –

Разве я цветок или письмо? (1; 54)

Такое демонстративное непонимание словарного значения, возвращение к исходному, вещественному содержанию ведет к отказу от всякой метафоризации поэтического языка в пользу прямых значений, которые на самом деле далеки от обыденной речи. К ближайшим оппонентам Ахматовой относятся старшие символисты со стилем, построенным на катахрезе (развертывании банальной метафоры), и распространенное в стиле модерн отождествление женского тела с цветком. Адресат стихотворения – не только конкретный «возлюбленный», «друг», но и общепоэтический «нежный друг нежных женщин» (Н. М. Карамзин).

Всем «изящным» формам Ахматова уже в ранних стихах предпочитает «простонародное» слово: в ее словаре есть «запах дегтя», «рига», «загорелые бабы», «рукомойник», «огород», «чахоточная грудь» и др. Изнеженному мужскому уху Ахматова вернула не антиэстетизм (порожденный все тем же эстетизмом), а грубую простоту ощущения. «Душистые волосы» анакреонтики в ее ранних стихах пахнут табаком («а в косах спутанных таится чуть слышный запах табака»), на «рукомойнике» «зеленеет медь», она видит в саду не цветущие розы и мирты, а «муравьиное шоссе». Традиционно поэтические признаки женственности оказываются атрибутами мужского персонажа: «Тот же голос, тот же взгляд, / Те же волосы льняные» (1; 24). О скрытой грубости ахматовской интонации написал близко знавший поэта Анатолий Найман.

В цитированном послании Н. М. Карамзина женщинам отведена сфера тонких (нежных) чувств, будь то ласка материнства или любовь к мужчине, дружеское участие:

Вам юная душа поручена судьбою;

Младенец с первою слезою

Вам, милые, себя в науку отдает;

<…>

Ты дружбой, искренностью милой

Утешила мой дух унылый;

Святой любовию своей

Во мне цвет жизни обновила

И в горестной душе моей

Источник радостей открыла[1].

Первые книги Ахматовой просто взрывают эти стереотипные формулы мужской лирики. С помощью прямого отрицания разрушается образ идеальной матери:

Знаю, милый, можешь мало

Обо мне припоминать:

Не бранила, не ласкала,

Не водила причащать. (1; 104)

Мотивам утешения, верности, искреннего участия противопоставлены мотивы предательства, совести и памяти:

Я предала тебя. И это повторять –

О, если бы ты мог когда-нибудь устать!

Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа,

Так Ангел смерти ждет у рокового ложа. (1; 77)

Место условно нежного чувства и вечного (бессмертного) женского образа заняли телесные ощущения и жизнь тела. Здесь ноги предназначены, чтобы ходить («Муза ушла по дороге»), «зябнуть» («Царскосельская статуя»), тяжелеть, руки – чтобы носить перчатки, прятать их в «муфту». Мир ранней поэзии Ахматовой не просто наполнен вещами – в нем отражен женский взгляд на бытовые предметы, где имеют значение качества вещей:

[1] Карамзин Н.М. Стихотворения. С. 174, 179

«серое будничное» платье, «стоптанные башмаки», звон «ожерелий», «лиловеющий» шелк, «узкая юбка». Задачу мужского (поэтического) слова Карамзин видит в том, чтобы переводить смутную жизнь души на понятный язык поэтического образа. Поэзия ценна своей иносказательностью. Но как раз ранняя поэзия Ахматовой и направлена на разрушение иносказательного строя – во имя прямого называния, обнажения отнюдь не поэтической правды: так пастораль разыгрывается драмой стихотворения «Рыбак», «розы» и «гвоздики» из легкой галантной игры станут «милыми уликами» преступления. Метафорическая «нежность» становится «настоящей нежностью», не прикрытой ни «мехами», ни «золотом ресниц»:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха. (1; 53)

Новый язык формируется с помощью инверсий традиционных формул элегического словаря. Сравним у К. Батюшкова: «Снимаешь со груди ея покров стыдливой» как характерный для элегического стиля прием, когда «соответствующие свойства, качества или состояния при помощи метонимии переносятся на неодушевленные предметы»[1]. «Галантный» жест и к тому же «общее место» в словаре элегии скрывает истинный смысл ситуации, в то время как героиня стихотворения прямо называет его: «Как я знаю эти упорные, / Несытые взгляды твои».

В начале 1820-х гг. А.С. Пушкин писал о потребности вернуться к «библейской похабщине», имея в виду, конечно, ту ясность, физиологичность слова, которая была вытеснена усилиями многих поколений поэтов, в России – поколением карамзинистов. Он был уверен, что его «Борис Годунов» не предназначен «для дам». В этом смысле Ахматова исправляет ошибку великого поэта: женская поэзия заявляет о себе

[1] Винокур Г. О. О языке художественной литературы. С. 279.

с библейской грубостью, вносит в литературу не «нежное» слово, а слово живое. Она ориентируется на язык «старшей» поэзии, по терминологии Ю. Н. Тынянова – язык «архаистов», в первую очередь Е. А. Баратынского, диалогически переосмысленный эпиграф из которого Ахматова предпосылает второй из своих книг «Четки»: «Прости ж навек! Но знай, что двух виновных, / Не одного, найдутся имена / В стихах моих, в преданиях любовных» (1; 45).

Однако к «старшей» ветви исторически относится и поэзия Сафо, вычленившаяся из женских хоров и «женских культов». Устанавливая родовые истоки авторской лирики, О. М. Фрейденберг пишет: «Под именем Сафо до нас доходят хоровые брачные песни как жанр, специально с нею связанный; доходят гимны к Афродите, многочисленные женские песни в духе Алкмана, обращенные к женщинам, доходят обрывки песен о женской красоте, о нарядах и украшениях, о любви, измене и разлуке, доходят кусочки культовых песен о смерти Адониса, возлюбленного Афродиты, о радостях невесты, об одиноко спящей женщине»[1]. Таким образом, по видимости «интимно-женский» стиль ранней Анны Ахматовой изначально ориентирован не столько на индивидуальную психологию, сколько на интерсубъективные основы лирического рода, на его хоровое начало, в то время как «мужская» (карамзинская, младшая) лирика стала лишь одним из его ответвлений. В антиномической системе русского модернизма (Я. Мукаржовский, М. Л. Гаспаров) для такой поэтики нет места. С ней связано, как уже говорилось, творчество А. Н. Майкова, где поэтический мир, не утрачивая литературности, обрел все признаки вещественности – тяжесть, плотность, сенсуальную стереоскопичность.

В художественном мире Ахматовой «пахнут» хорошо знакомые, часто обыденные вещи, поэтому запахи кажутся демонстративно простыми на фоне экзотических ароматов поэзии Серебряного века. Но, в отличие от

[1] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997. С. 256.

многих современников, Ахматова наполнила ольфакторное пространство историческим смыслом, яркой событийностью. У истоков исключительного исторического чутья, которым отмечено ахматовское творчество, находится знаменитый «Емшан» А. Майкова. К другому его стихотворению восходит образ «Подвала памяти». Темпоральная природа ольфакции проявляет себя через разные аспекты поэтики ахматовских текстов. В ней зачастую фиксируется не просто запах, а изменение его интенсивности, грамматически выраженное формами сравнительной степени[1]: «На террасе запах роз слышней» (1; 33), «Все сильнее запах спелой ржи» (1; 55), «И крапива запахла, как розы, но только сильней» (1; 157), «…фиалок дым / Все благовонней» (1; 215). Запах предшествует событию, представляя собою весть о еще не случившемся[2]: «Я уже сейчас помню, как будет пахнуть трагическая осень, по которой я приду к тебе» (2; 278). Запах сообщает о смене настроения лирической героини и близком изменении всей картины мира. Вторжение запаха ничем не ограничено, поскольку он избавлен от предметности, обонятельные ощущения не связаны напрямую с присутствием вещи. В свою очередь именно запах способен с помощью предметных ассоциаций вызывать вещи из небытия – из будущего или минувшего. «Черная память» в художественном мире Ахматовой наполнена запахами: «Припахивало табаком, / Мышами, сундуком открытым…» (1; 225).

Эта способность запахов порождать предметные ассоциации, конечно, не случайна, поскольку основу номинации запахов в русском языке составляет именно лексика с предметным значением. Поэтическая речь Ахматовой не исключение: «Из подвальных окон “Крафта” еще пахло шоколадом» (2; 157), «И приторный запах чернил…» (1; 244) и др. Но для

[1] Значение таких динамических структур для поэтики запаха у Ахматовой отмечено Е. Фарыно (Faryno J. Запах // Faryno J. Введение в литературоведение. С. 335) и Г. П. Козубовской (О «чахоточной деве» в русской литературе (Пушкин – Ахматова) // Козубовская Г. П. Русская литература: миф и мифопоэтика. Барнаул : БГПУ, 2006. С. 306).

[2] См.: И. П. Смирнов включает запах в ряд других субъективных признаков неустойчивости, пограничности ситуаций в ранней поэзии Ахматовой (Смирнов И. П. Причинно-следственные структуры поэтических произведений // Исследования по поэтике и стилистике. Л. : Наука, 1972. С. 219–220).

Ахматовой важна память слова, имени, подобно тому как знаменитая кондитерская компания уже заключает в своем имени шоколадный запах. Смена запахов выражает смену времен, а их утрата – смерть эпохи, вместе с которой умирают не только предметы, но и смыслы: «Глазам не веришь, когда читаешь, что на петербургских лестницах всегда пахло жженым кофе. Там часто бывали высокие зеркала, иногда ковры. Ни в одном респектабельном петербургском доме на лестнице не пахло ничем, кроме духов проходящих дам и сигар проходящих господ. <…> “Черный ход” – там, действительно, могло пахнуть чем угодно, потому что туда выходили двери из всех кухонь. Например, блинами на Масляной, грибами и постным маслом в Великий пост, невской корюшкой – в мае. Когда стряпали что-нибудь пахучее, кухарки отворяли дверь на черную лестницу – “чтобы выпустить чад” (это так и называлось), но все же черные лестницы пахли, увы, чаще всего кошками» («Дальше о городе»). В прошлое ушли не просто запахи, а сам традиционный уклад жизни с цикличной сменой годовых праздников и постов.

Способность запахов переводить через временные границы, не разрушая их, не подменяя прошлого настоящим, объясняет, почему для Ахматовой обоняние представляется последним ощущением жизни. Запах свидетельствует о присутствии человека или вещи безотносительно к их наличному существованию, о «химическом» сплаве культуры: «Но я вдыхаю тебя с каждым глотком воздуха, пью тебя в каждой капле вина… и в цветах, особенно в умирающих розах» (2; 286). В свою очередь исчезновение мира тоже определяется через запах: «Их выпили в вине, вдохнули с пылью жаркой / И с запахом священных роз». Лишенный признаков телесности (формы, цвета, веса), запах тем не менее вызывает чувственные ассоциации: он непосредственно связан со зрительными, слуховыми, вкусовыми характеристиками предмета. Как отмечал А. И. Белецкий, «большинство… определений запаха передает либо вкусовые, либо осязательные, либо

термические ассоциации, связанные с обонятельным ощущением»[1]. Обычно одорические определения у Ахматовой имеют дополнительную мотивировку. Эпитет, относящийся к предмету, может быть перенесен на запах, как в следующем примере, где «сладкий» запах мотивирован «сладким» вкусом: «Сладок запах синих виноградин» (1; 205). Определение может усиливаться сравнением: «Воздух пьяный, как вино» (1; 300). В сложных эпитетах одна из частей может выступать как мотивировка другой: «Запах дымка так ладанно-сладок» (1; 226). Но чаще всего выбор эпитета обусловлен поэтической традицией, к примеру, если речь идет о «сладких» ароматах растений: «Веют липы сладко» (1; 29), «От роз струится запах сладкий» (1; 71); «Можжевельника запах сладкий» (1; 98). То же можно сказать о «сладком» запахе тления: «Запах тленья обморочно-сладкий» (1; 163). С темой тления связано и такое необычное сочетание, как «сырость… стала слаще, чем майская нега» (1; 287), где речь идет об осеннем (октябрьском) аромате.

Немотивированные определения запахов в поэзии Ахматовой крайне редки, как, например, в стихотворении, посвященном Александру Блоку: «И в сумраке лож / Тот запах и душный и сладкий» (1; 290). Свободный от каких-либо прямых соответствий, «сладкий» запах лож может ассоциироваться и с цветочным ароматом духов[2], и просто с запахом цветов, и с запахом тления, поскольку вся сцена воссоздана как воспоминание о давно минувшем, истлевшем мире. Подобные образы выдают в А. Ахматовой художника новой, постклассической эпохи: ни перенесение на предмет психологических качеств, ощущений лирической героини, ни амбивалентность ольфакторной образности невозможны для «нежной сенсуальности»[3] русских лириков Х1Х века.

Ольфакторное пространство Анны Ахматовой основано на связях, которые диктуются двумя взаимоисключающими принципами. Оно

[1] Белецкий А.И. В мастерской художника слова. С. 91.
[2] Именно так трактует семантику этого образа Р. Тименчик.
[3] «Богатейшее ощущение жизни, яркая, пахучая, нежная сенсуальность поэта окрыляется и одухотворяется общими идеями его миросозерцания», – писал о Н. Щербине Н.Я. Абрамович (История русской поэзии. С. 228).

подчинено тонким нюансам психологии лирической героини, исключительно субъективным реакциям, индивидуальным воспоминаниям. И в то же время это пространство является частью общей культуры, в нем пересекаются разные культурные коды, задающие направление семантизации одорического образа. Запахами мотивируется сближение предметов и явлений между собой, основанное на метонимическом переносе. Например, в стихотворении «Звенела музыка в саду…»: «Свежо и остро пахли морем / На блюде устрицы во льду» (1; 47), где свежесть запаха мотивирована его ассоциацией с морем, свободой. Но «устрицы», как показали исследователи языка поэзии Серебряного века, образ исключительно литературный[1]. Среди прочих контекстов он отсылает к «неаполитанскому» стихотворению А. Н. Майкова, где служил для насмешки над готическими легендами, которыми привлекают туристов: «Днем в тот замок ездят даже // Кушать устрицы – там вид // Чудный к морю…»[2]. Построенные на метонимии географические определения запахов могут выступать у Ахматовой в качестве метафор, основанных на ассоциации с состоянием лирической героини или на общекультурном закреплении одоранта за той или иной стороной света, страной, ландшафтным образом: «мимоза пахнет Ниццей» (1; 66), «Азией пахли гвоздики» (1; 287), «кладбищем пахла сирень» (1; 332). Особое место в этом ряду занимает стихотворение «Привольем пахнет дикий мед…», где совмещены разные планы бытия – непосредственные впечатления, язык цветов, литературные и исторические реминисценции, мифологические символы:

Привольем пахнет дикий мед,
Пыль – солнечным лучом,
Фиалкою – девичий рот,
А золото – ничем.

[1] Тименчик Р. Д. Устрицы Ахматовой и Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: сб. науч. тр. СПб. : АО АРСИС, 1996. С. 50–54.
[2] Майков А.Н. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 170.

Водою пахнет резеда,

И яблоком – любовь.

Но мы узнали навсегда,

Что кровью пахнет только кровь… (1; 180)

Тон стихотворения, не раз бывшего предметом филологического анализа[1], колеблется между трагедией и иронической насмешкой. Чтобы показать это, приведем параллель, не отмеченную исследователями. Девическая семантика запаха фиалки основана на архетипическом уподоблении женщины цветку и на языке цветов, где фиалка служит символом невинности. Однако, помимо этих параллелей, для данного образа существует подтекст совершенно иного рода. В рассказе И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» дочь главного героя, истинная американка, кладет в рот фиалковые лепешки для освежения дыхания. Такая парфюмерная параллель вписывается в общий колеблющийся тон стихотворения. Подтекстом к образу служит и двусмысленный запах «Ночной Фиалки» Александра Блока[2]. Единственный запах, который в стихотворении не имеет аналогий, – запах крови. Его нельзя определить никаким другим словом, кроме прямого. Отсутствие ассоциативного поля для запаха крови мотивировано во второй части стихотворения, и честь открытия принадлежит, по Ахматовой, ее поколению. Избавиться от запаха крови (преступления) можно только кровью (христианский символ очищения – убеления одежд).

Подчеркнем, что для творчества Анны Ахматовой характерна устойчивость ольфакторных ассоциаций. Но, в отличие от классической топики запахов, ее образность формируется на пересечении многих контекстов, где реальные факты выступают наряду с цитатами. О таких структурах как одном из признаков модернистского стиля писала З. Г. Минц

[1] См., например: Faryno J. Введение в литературоведение. С. 337–338.

[2] Ioffe D. The Poetics of Personal Behaviour. The interaction of Life and Art in Russian Modernism (1890-1920): dissertation for Doctoral degree of Philosophy. – Universiteit van Amsterdam, Amsterdam School for Cultural Analysis, 2009. P. 125–176–179. – 324 p. [Электронный ресурс] URL: http://dare.uva.nl/record/305851 (дата обращения 02.10.2009).

на основе исследования поэтики Александра Блока[1]. В отличие от Блока, Ахматова в самом тексте стихотворения отмечает культурную и историческую мотивировку точки зрения лирического субъекта. К примеру, «запах спелой ржи» заметен не только по индивидуально-психологическим ассоциациям, связанным с близкой разлукой, но и с позиции более общего плана: «Господь немилостив к жнецам и садоводам…». К таким сложным ольфакторным комплексам относится в поэзии ранней Ахматовой флористический запах. В рамках данной работы мы рассмотрим только один из них – запах сирени. В семантическое поле этого образа входят два контрастных мотива – мотив смерти, кладбища и мотив свежести, весны: «И ходить на кладбище в поминальный день / Да смотреть на белую Божию сирень» (1; 118), «А под ногой могильная сирень» (1; 302), «И кладбищем пахла сирень» (1; 332); «Что я наследую все это <…> И замогильную сирень» (1; 243). Это узнаваемый русский мотив, поскольку он связан с традицией высаживать на могилах кусты сирени и обязательно посещать кладбища весной, в Радуницу. На языке цветов начала XX в. сирень означает невинность, чистоту, и с этим значением образ встречается в лирике Ахматовой: «Ты пахнешь, как пахнет сирень, / А пришла по трудной дороге» (1; 68). В «Поэме без героя» мотивы составляют контрастную пару: «Но не первую ветвь сирени… – весть о гибели мне принесет» (1; 322). В стихотворении «Прогулка» (1913) запах сирени сопоставлен с запахом бензина («Бензина запах и сирени…») как сугубо женский цветочный аромат – с атмосферой мужского мира техники, скорости, спорта (ср. определение автомобиля «бензинная жестянка» в прозе Ахматовой «Дом Шухардиной»).

[1] «Этот» мир все же не лишен смысла: «все видимое нами» - хотя и бледный, но отзвук Идеи, ее воплощенное в несовершенных земных формах отражение. <…> … являясь *частью целого* и одновременно представляя *все это целое*, любые частные высказывания получали двоякий смысл. Их значение определялось местом в системе, но они были и представителями этой системы в целом, ее метонимическим замещением. Такая двойственность значений любой «частности» создавала не только предпосылку для превращения художественных образов в символы, но и была основой для истолкования их как цитат. Все они осознавались как введенные в данный текст отрывки из других текстов, составляющих в своей совокупности универсальный Текст – «миф о мире», денотатом которого является «туманный ход иных миров» (Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб. : Искусство-СПб, 1999. С. 362 – 363).

Запах «бензина» относительно нов для русской лирики, но к началу 1910-х гг. уже стал одним из топосов урбанистической поэзии. Тем самым антитеза запахов получает отчетливый временной смысл, где женское отнесено к циклическому и вечному, а мужское – к историческому и новому.

Одним из приемов, позволяющих выявить связь индивидуально-психологических реакций с генетической памятью лирического субъекта, служит цитатность ольфакторной образности. Именно потому, что семантика запаха носит по преимуществу конвенциональный характер, ольфакторные мотивы зачастую опираются на уже существующий литературный контекст. Рассмотрим контекстуальные связи приведенного выше стихотворения «Прогулка». К его сюжету А. Ахматова обращалась по меньшей мере дважды, и оба раза – в прозе: «Зато какой был запах мокрой кожи в извозчичьей пролетке с поднятым верхом во время дождя. Я почти все “Четки”сочинила в этой обстановке, а дома только записывала уже готовые стихи» («Дальше о городе»); «…Какие-то дальние поездки на извозчике и запах моих духов (Avia) сливается с запахом мокрой кожи, и вагон Царскосельской железной дороги (это целый мир)…» (1; 143) – в воспоминаниях о М. Лозинском. Такое настойчивое возвращение к описанию одной ситуации подводит к мысли о теме, выходящей за пределы любовной, составляющей видимый план стихотворения[1]. Этой темой является судьба художника. Строка «Бензина запах и сирени» ассоциируется по меньшей мере с двумя поэтическими текстами. Во-первых, с хрестоматийным стихотворением Шарля Бодлера «Соответствия»:

Повсюду запахи струятся постоянно;

В бензое, мускусе и в ладане поет

Осмысленных стихий сверхчувственный полет[2].

[1] В контексте любовной темы рассматривает одорическую образность стихотворения И. П. Смирнов (Смирнов И.П. Причинно-следственные структуры поэтических произведений // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 219).

[2] Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. М. : Высш. шк., 1993. С. 48.

Напомним, что свое имя бензин получил от бензои – ароматической смолы стираксового дерева с ванильным запахом, которая использовалась для приготовления ладана. В стихотворении А. Ахматовой «бензин» ассоциируется с «ладанно-сладким дымком» и «соответствиями» французских «проклятых поэтов». Ахматовский Париж (в стихотворении Булонский лес) связан с Модильяни, наполнен разговорами о поэзии: «Мы оба знали очень много французских стихов: Верлена, Лафорга, Малларме, Бодлера» (2; 148). В воспоминаниях за стихами следует разговор об «авиаторах» (ср. духи с говорящим названием) и «легких… аэропланах» (2; 148-149). Так причудливо переплетается «страшный бодлеровский Париж» с наступающим «послевоенным» Парижем двадцатых годов: «Но будущее, которое, как известно, бросает свою тень задолго перед тем, как войти, стучало в окно, пряталось за фонарями, пересекало сны и пугало…» (2; 144). «Прогулка» – весть из прошлого, пусть недавнего, но уже недостижимого, в котором ощутимо веяние новой эпохи.

Специфическая рифма (несмотря на точность) ахматовского стихотворения «сирени – колени» позволяет выявить его другой подтекст – «Traumerei» И. Анненского:

Припадая к цветам сирени
Лунной ночью, лунной ночью мая,
Я твои ль целовал колени,
Разжимая их и сжимая,
В томных тенях, в томных тенях мая?[1]

Обратим внимание на совпадение дат у Анненского (Ночь с 16 на 17 мая 1906 (?) Вологодский поезд) и у Ахматовой (май 1913), подтверждающее предположение о связи «Прогулки» со стихотворением поэта, которого Ахматова назвала «учителем». С Анненским-переводчиком связан и третий источник «Прогулки» – одноименное стихотворение Анри де Ренье:

[1] Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. С. 95.

…уж тем я буду счастлив,

Что ветер ласковым движением крыла,

Отвеяв от меня докучный сумрак грезы,

Цветов, которые ты без меня рвала,

Мне аромат домчит, тебе оставя розы[1].

Подобное наложение разных текстов и – как следствие – «множественность возможных адресатов»[2] нередки у Ахматовой. В «Прогулке», посвященной воспоминаниям о парижской весне, ими стали «проклятые поэты» уходящего века и юные художники, которым еще предстоит почувствовать опаляющее дыхание искусства. В ряду самых характерных эпитетов – определений запаха в художественном мире А. Ахматовой важное место занимает эпитет «душный», который связан как с состоянием лирической героини, так и с состоянием мира и означает одновременно интенсивность действия запахов и наступающее удушье от «предпесенной тревоги». Способность воспринимать запахи и способность к поэтическому творчеству имеют одну физиологическую основу – дыхание. Следовательно, творческая немота метафорически выражается через мотивы удушья[3]. Хорошо известен ахматовский мотив «задыхания» – безмолвия, смерти, связанный с И. Анненским («во всех вдохнул томленье – и задохнулся» – 1; 249), О. Мандельштамом («Больше всего на свете боялся собственной немоты, называя ее удушьем» – 2; 151-152), М. Лозинским («…пришла астма и убила его – 2; 141), А. Модильяни («вдруг вспомнила, что Моди страдал какими-то страшными удушьями, начинал рвать рубаху на груди и уверял, что задыхается в саду» – 2; 354).

[1] Там же. С. 279.

[2] Иванов Вяч. Вс. К истолкованию стихотворения Ахматовой «Всем обещаньям вопреки…» // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. С. 254.

[3] См. о мотиве дыхания в лирике О. Мандельштама: Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.2000. С. 21-25.

4.3 «Три осени» Анны Ахматовой как пневматологическая метафора русской поэзии

Стихотворение «Три осени» было написано в 1943 г. и в прижизненных изданиях Анны Ахматовой располагалось в ряду других произведений сороковых годов: «На Смоленском кладбище», «Под Коломной» («…Где на четырех высоких лапах…»), «Пушкин», «Все души милых на высоких звездах…». Лишь после смерти поэта оно было включено в цикл «Трещотка прокаженного» на основании составленного Ахматовой плана книги «Нечет»[1]. Контекст цикла высветил в этом пейзажном стихотворении тему, которая, по-видимому, входила в авторский замысел: тему судьбы русской поэзии начала XX века, смены поэтических эпох.

О связи лирического сюжета стихотворения с темой творчества говорит в первую очередь его ключевой образ, в сознании русского читателя архетипически закрепленный за поэзией Пушкина. Более того, впервые «Три осени» опубликованы с подзаголовком «отрывок», что недвусмысленно отсылало к другому «отрывку» – «Осени» А. С. Пушкина. А отсутствие в публикации 1946 г. шестой строфы и двух первых стихов, то есть ограниченность поэтического мира сопоставлением двух осенних пейзажей, так же определенно напоминало о контрастной структуре стихотворения Е. А. Баратынского «Осень», последние строфы которого были написаны под впечатлением от известия о смерти Пушкина. Строка, первоначально завершающая текст А. Ахматовой, «Сокрыта высокая твердь»[2] перекликалась с финальным образом «глухого космоса, безотзывного мира»[3].

Хотя название стихотворения А. Ахматовой как будто предполагает продолжение классических осенних пейзажей Пушкина – Баратынского, в ее тексте не только нет никакого образа «третьей осени», но и слово «осень» встречается лишь дважды: в первой строфе буквально повторено заглавие и в

[1] Кралин М. М. Комментарии // Ахматова А. А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. С. 409.
[2] Ахматова А. А. Сочинения : В 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 226–227. В дальнейшем стихотворение «Три осени» цитируется без указания страницы. Ссылки на другие произведения А. Ахматовой даются по этому изданию в тексте с указанием номера тома и страницы.
[3] Бочаров С. Г. «Обречен борьбе верховной…» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. С. 100.

последней, шестой, оно дано в форме опровержения: «И это не третья осень…». Тем самым композиция стихотворения обретает вид разомкнутого кольца, внутри которого происходит движение от избыточного образа («три осени в каждом году») к его полному отрицанию («не осень, а смерть»), а весь текст как будто говорит о невозможности выйти за границу поэтического образца и избежать «вечного возвращения», противопоставить которому можно только небытие – смерть. Однако в основе архитектонической целостности поздних ахматовских текстов лежит принцип совмещения, казалось бы, несовместимых структур, нарушения ожиданий и формирования собственной поэтической мысли на языке классических метафор.

На первый взгляд заглавный образ – «Три осени» – предопределяет симметричную смысловую структуру текста. Именно симметричность стихотворения была отмечена В. М. Жирмунским: «…у Ахматовой шесть строф (для нее необычно большое число!) содержат три последовательно сменяющих друг друга картины природы (“Три осени”)»[1]. На поверку же эта симметричность оказывается мнимой. Текст довольно четко членится не на три (шесть), а на пять смысловых частей, соотносимых с основным образом стихотворения, но при этом не совпадающих ни со строфическим или синтаксическим делением текста, ни с топикой числа три. Только первая часть укладывается в рамки строфы и синтаксически законченного целого: четверостишие с перекрестной женской – мужской рифмой и чередованием четырех- – трехстопного амфибрахия выполняет роль экспозиции, противопоставляя осень другим временам года – лету и зиме:

1. Мне летние просто невнятны улыбки,
2. И тайны в зиме не найду,
3. Но я наблюдала почти без ошибки
4. Три осени в каждом году.

[1] Жирмунский В.М. Анна Ахматова и Александр Блок // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 336.

Вторая часть объединяет одиннадцать стихов: здесь создается картина первоначальной осени, перифразой которой служит образ «праздничного беспорядка»:

5. И первая – праздничный беспорядок
6. Вчерашнему лету назло,
7. И листья летят, словно клочья тетрадок,
8. И запах дымка так ладанно-сладок,
9. Всё влажно, пестро и светло.

10. И первыми в танец вступают березы,
11. Накинув сквозной убор,
12. Стряхнув второпях мимолетные слезы
13. На соседку через забор.

14. Но эта бывает – чуть начата повесть,
15. Секунда, минута – и вот…

Однако можно заметить, что 14 и 15 стихи подготавливают переход к следующей картине. Словами «и вот», по существу, начинается третий смысловой отрезок стихотворения, посвященный «второй осени», поздней, метафорическое значение которой задано начальным сравнением «бесстрастна, как совесть»:

16. Приходит вторая, бесстрастна, как совесть,
17. Мрачна, как воздушный налет.

18. Все кажутся сразу бледнее и старше,
19. Разграблен летний уют,
20. И труб золотых отдаленные марши
21. В пахучем тумане плывут…

22. И в волнах холодных его фимиама

23. Сокрыта высокая твердь…

Переход от третьей части к четвертой отмечен повтором союза «но» в начале 24 стиха (по аналогии с 14 стихом, выполняющим ту же функцию поворота темы):

24. Но ветер рванул, распахнулось – и прямо
25. Всем стало понятно: кончается драма,
26. И это не третья осень, а смерть.

Однако в финале картина «третьей осени» отсутствует. Возможно, за столь демонстративным нарушением читательского ожидания, «ошибкой» автора, стоит полемический намек на стихотворение В. Брюсова «Третья осень» (1920), посвященного третьей годовщине Октябрьской революции, тем более что одно из стихотворений цикла Ахматова предварила эпиграфом из стихотворения В. Брюсова «Прокаженный».

Позволим предположить, что образ смерти, завершающий стихотворение, выходит за рамки картины «третьей осени», поскольку отделен от нее двойным противопоставлением: «не» – «а», хотя синтаксически и выступает в роли однородного сказуемого. Тем самым лирический сюжет стихотворения соотносится с пятичастным строением драмы, причем композиционный прием тематизирован в тексте: «Всем стало понятно: кончается драма». Для Ахматовой такая связь пятого действия драмы (смерти) и образа осени наполнена конкретным творческим и биографическим содержанием, служа напоминанием о смерти Н. С. Гумилева: «Пятым действием драмы / Веет воздух осенний/ Каждая клумба в парке / Кажется свежей могилой»[1] (1; 174). К тому же, видимо, при составлении цикла «Трещотка прокаженного» Ахматова внесла уточнение в датировку: в прижизненных изданиях «Три осени» датировались 1943 годом, в плане книги «Нечет» стоит, кроме того, 6 ноября – дата ареста сына Ахматовой и Гумилева в 1949 г.

[1] Стихотворение «Царскосельские строки» (1921) в прижизненных сборниках А. Ахматовой датировалось 1944 г. и размещалось в том же разделе, что и «Три осени».

В соответствии с законами драматургического действия каждая из пейзажных картин обладает пространственно-временной завершенностью. Образ «первой» осени контрастен образу «второй» по целому ряду сенсорных характеристик. Колорит «первой осени» исчерпывающе передан предикатами «пестро» и «светло», им противопоставлена «мрачная» картина с единственным цветовым образом отдаленных «золотых труб» (не видимых, а только мыслимых по ассоциации с акустическими и одорическими впечатлениями). Мотив обесцвечивания мира закреплен и в сравнительной форме прилагательного «бледнее». «Танец» как основной звуковой и динамический образ «первой» осени сменяется звуком «маршей» и «воздушного налета». Причем переход от одной акустической картины к другой мотивирован их ритмической связанностью – ритм танца (вероятно, вальса) и марша строится на повторении такта три четверти.

Здесь еще более определенно, чем в заглавии, «проступает» чужое слово, отсылающее одновременно к нескольким источникам. В исследовании стихотворения О. Мандельштама «В Петербурге мы сойдемся снова…» С. Н. Бройтман, ссылаясь на работы, посвященные данному аспекту поэтики акмеизма, подчеркивает: «…достигаемая таким способом компрессия смыслов <…> имеет не только пространственное, но и временное измерение. Можно сказать больше: до тех пор, пока мы не увидели временное измерение стихотворения, избыточные, казалось бы, реминисценции предстают перед нами как беспорядочное нагромождение чужих слов»[1]. Думается, что взгляд на текст, насыщенный цитатами, сквозь его «временную форму» применим к анализу данного стихотворения. Он позволяет конкретизировать представление об Ахматовой как «мастере исторической живописи» и рассмотреть за композицией поэтического пейзажа целостную концепцию истории.

[1] Бройтман С. «В Петербурге мы сойдемся снова…» О. Мандельштама в свете исторической поэтики // Сохрани мою речь. М. РГГУ, 2000. Вып. 3, ч. 1. С. 142.

Визуальный и акустический ряд ахматовского стихотворения связан с со стихотворением А. Блока «Пляски осенние». В. М. Жирмунский первым отметил это «материальное заимствование образа»: «“Золотые трубы осени” – индивидуальная метафора, характерная для поэтического стиля второй книги Блока (“Пляски осенние”, 1905):

И за кружевом тонкой березы

Золотая запела *труба*.

Ср. у Ахматовой в стихотворении «Три осени» (1943):

И *труб золотых* отдаленные марши

В пахучем тумане плывут…

На этом фоне выступают и другие соответствия: *пляски* осени (Блок) – *танец* (Ахматова); рифмы (очень шаблонные) – *березы : слезы*»[1]. Сравнивая образы, Б. Кац подчеркивает их принципиальное различие: «Одинокая труба Блока, поющая (что?) за золотом листвы, остается для читателя предметом, порожденным поэтической фантазией; и сам инструмент, и его звучание лишены какой-либо бытовой конкретности; в реальном осеннем лесу они непредставимы. Перед нами убедительный пример перевода зрительного впечатления в звуковое, цвета в звук. Множество же золотых труб Ахматовой, исполняющих не просто “прозрачные звуки”, как у Блока, но именно марши, не может не вызвать предметной ассоциации с военным духовым оркестром, кстати вполне уместным в осеннем парке. Блоковский звуковой образ – чистая метафора, ахматовский же двоится – это и метафорическое (символистское по происхождению) звучание золотой осени, и вместе с тем реальное звучание парковой музыки <…> Можно было бы сказать, что символистский образ дан Ахматовой в акмеистской редакции»[2].

[1] Жирмунский В. М. Анна Ахматова и Александр Блок. С. 336.

[2] Кац Б. Звук и искусство звука среди мотивов ахматовской поэзии // Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л. : Сов. композитор, 1989. С. 123–124.

В ахматовском тексте изначально цельный образ «осени» Блока распадается на два противоположных, так как входит в картины ее собственной «первой» и «второй» осени, тем самым рифмуясь с осенними пейзажами Пушкина и Баратынского. То же происходит и с реминисценцией из стихотворения О. Мандельштама «Ты прошла сквозь облако тумана…»:

Как застыл тревожный жизни танец!

Как на всем играет твой румянец!

Как сквозит и в облаке тумана

Ярких дней зияющая рана. (1914)[1].

«Две осени» получают практически формульное значение – в них повторяются судьбы поэтов разных эпох. Поэтому в движении, переходе от одного пейзажа к другому мыслится некая закономерность общей судьбы. Зрительная доминанта в восприятии мира уступает место слуху и обонянию, а наиболее заметная метаморфоза происходит в ольфакторной и тактильной картине осени: ладанно-сладкий дымок трансформируется в «пахучий туман», перифразой которого выступают холодные волны «фимиама», скрывающие «небесную твердь». Повторение ольфакторного образа позволяет судить, что запах не только становится более интенсивным – он покрывает все поэтическое пространство, из которого устранены предметные (зримые) образы. Изменяется и пространственная точка зрения лирического субъекта: панорама, которая разворачивалась горизонтально и была заполнена легкими, летучими вещами, трансформируется в вертикаль, и чем выше поднимается взгляд, тем тяжелее и плотнее становится воздух. Тактильные и температурные ощущения также передают это чувство воздуха: «влажность», которая в первой картине осени могла быть зримой, поглощается образом «волн», соотносимым с ритмом дыхания. В итоге восприятие запаха (воздуха) подчиняет себе все иные формы чувственного

[1] Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С. 136. Ср. в его же в прозе метафору танцующих деревьев: «Фруктовый сад – тот же танцкласс для деревьев. Школьная робость яблонь, алая грамотность вишен… Вы посмотрите на их кадрили, их ритурнели и рондо» (Т. 2. С. 169).

отношения лирического «я» и мира. Однако сужение способности восприятия мира ведет к расширению поэтического кругозора и достижению большей интенсивности ощущения.

Ольфакторные мотивы непосредственно связаны с темой дыхания и изменением состояния субъекта лирического переживания, что обнаруживается прежде всего на грамматическом и синтаксическом уровнях текста. В начале стихотворения логическим субъектом является «я» («мне»), хотя грамматически он не совпадает с подлежащим («улыбки»). Во втором предложении подразумевается в форме первого лица глагола – сказуемого («не найду»). В третьем «я» обозначает наблюдателя, субъекта речи и восприятия мира. Однако во всем остальном тексте личное местоимение «я» не встречается ни разу. Его место (синтаксически и семантически) занимает другое местоимение: «все». Причем если в первом случае оно, выполняя функцию грамматического подлежащего, указывает на объект восприятия («все кажутся сразу бледнее и старше»), то во втором обозначает его субъект, хотя его синтаксически служит дополнением в безличном предложении («всем стало понятно»). Именно в финале «все» становятся свидетелями «конца драмы», которую можно обозначить как драму задыхания лирического «Я». Это предположение косвенно подтверждается контекстом цикла: в его втором стихотворении «Последнее возвращение» восприятие запаха мотивировано темой одиночества и предчувствия смерти:

Уж одиночество сквозило.
Припахивало табаком,
Мышами, сундуком открытым
И обступало ядовитым
Туманцем… (1; 225)

Мотив запаха как последнего ощущения, связывающего ее лирическую героиню с жизнью, встречается и среди незаконченных стихотворений Ахматовой 1960-х годов:

Как слепоглухонемая,

Которой остались на свете

Лишь запахи, я вдыхаю

Сырость, прелость, ненастье

И мимолетный дымок… (1; 73)

Именно запахи, постепенно накопляемые в образе осени, позволяют высказать предположение о смысле отсутствующей «третьей»: в противоположность уже случившимся, эта осень еще не наступила. Своего рода комментарием к ней служит реплика героя из поэмы Ахматовой «Энума Элиш»: «Увы! – я уже сейчас помню, как будет пахнуть трагическая осень, по которой я приду к тебе, чтобы погубить тебя, не коснувшись твоей руки, не поглядев в твои глаза» (2; 278).

Пневматология Ахматовой точно отражена в ритмической структуре текста. «Три осени» написаны дольником на основе амфибрахия (Амф 43 с чередованием женской – мужской рифмы). Причем распределение силлабо-тонических и тонических стихов неравномерно: из 26 стихов к дольнику относятся 6 (5, 7, 11, 13, 19, 26). Как видно, большинство из них (4 из 6) приходится на вторую смысловую часть текста, где речь идет о «первой» осени:

И первая – праздничный беспорядок Дк4

И запах дымка так ладанно-сладок Дк4

Накинув сквозной убор Дк3

На соседку через забор Дк3

И это не третья осень, а смерть Дк4

Это видимое сокращение числа дольниковых строчек противопоставляет «первую осень» «второй» и «третьей». Причем нужно учесть, что 19 стих «Разграблен летний уют» (Дк3) тематически связан именно с картиной начальной осени и перекликается со стихом «Вчерашнему лету назло». Так что в итоге из всех стихов, написанных дольником, только финальный выходит за границу образа «первой осени» и в то же время

возвращает «конец» к «началу». Смена ритма, так же как и композиция стихотворения, является объектом поэтической рефлексии: в восприятии Ахматовой дольники ассоциируются с мотивом «греха», который окрашивает и образ осени с ее «праздничным беспорядком», разбоем («разграблен»):

О, как меня любили ваши деды,
Улыбчиво, и томно, и светло.
Прощали мне и дольники и бреды
И киевское помело.
Прощали мне (и то всего милее)
Они друг друга… (2; 105)

Соотношение двух планов лирического сюжета – изобразительного и эмоционального – высвечивает тот третий план, где разворачивается тема творчества, история создания стиха, интерпретированная Ахматовой в традиции орфической поэзии. Через задыхание и жертву открывается инобытие. Присутствие иного, возможность пути к нему выражены в комплексе поэтических образов с семантикой границы: «*сокрыта* небесная *твердь*», «*смерть*» – и мотиве с заведомо неопределенным значением: «Распахнулось». Предложение, состоящее из одного глагола-сказуемого, может пониматься как неполное при отсутствующем подлежащем (небо либо горло, если исходить из контекста стихотворения) и безличное. Внимание сосредоточено на семантике единого действия-состояния, потому что глагол указывает равно на состояние мира и изменение в нем и специфику его ощущения, то есть состояния лирического «я» (распахнулось во мне). Парадоксально, что за этим «распахнутым» миром и зрением не следует никакой картины. Объяснением этому факту, возможно, служит слой реминисценций, отсылающий к поэзии О. Мандельштама. Во-первых, число, вынесенное в заглавие ахматовского стихотворения, в совокупности со словами «распахнулось – и прямо» перекликается с восьмистишием 1933 г.:

Люблю появление ткани,

Когда после двух или трех,

А то четырех задыханий

Придет выпрямительный вздох…[1]

Во-вторых, образ воздуха, наполненного «пахучим туманом», мог вызвать ассоциацию с «задыханиями» Мандельштама, о которых Ахматова писала в очерке: «Больше всего на свете боялся собственной немоты, называя ее удушьем. Когда она настигала его, он метался в ужасе и придумывал какие-то причины для объяснения этого бедствия» (2; 151–152). И мотив «распахнутости» в связи с мотивом трудности дыхания также встречается в поэзии и прозе О. Мандельштама:

О, этот медленный, одышливый простор –

Я им пресыщен до отказа! –

И отдышавшийся распахнут кругозор –

Повязку бы на оба глаза!

(16 января 1937. Воронеж)[2]

Как уже говорилось, образа «третьей осени» Ахматова не показывает. Текст возвращает к единственному возможному зрелищу – жертвенной гибели поэта в момент творчества. Причем тема гибели выражена на лексическом уровне всех композиционных частей текста: отсутствующая весна (воскресение), разорванные в клочья тетради и ладанный дым (ср.: «сожженная тетрадь»), воздушный налет, ассоциирующийся с темой войны, марш, волны фимиама, порыв ветра («ветер рванул»).

Такое развертывание лирического сюжета по существу воспроизводит одну из инвариантных моделей художественного мира ахматовской лирики, как ее определяет Ю. Щеглов на основе исследования повторяющихся компонентов поэтической системы Ахматовой: «Опасения расплаты за легкомысленную или гедонистическую жизнь»; «Угрызения совести.

[1] Там же. Т. 1. С. 198.
[2] Там же. Т. 1. С. 238.

Прежнее легкомыслие вызывает у ЛГ раскаяние»; «Переход ЛГ от прежней жизни (невинно-счастливой, легкомысленной, а то и бездумно-гедонистической) к новой жизни (под знаком аскезы…)»; «Разрушение и смерть могут приветствоваться так же, как приобщение человека к таинственной космической симфонии, воссоединение души с Богом…»[1]. «Три осени» в этом смысле является одним из вариантов ахматовских автометаописаний (Р. Д. Тименчик), возникающих в результате рефлексии поэта над своими стихами. Однако подобная редукция никак не объясняет загадок стихотворения и логику обращения к чужим текстам.

Пространственный пейзажный образ, сохраняя конкретность и чувственную определенность очертаний, становится символом времени, отражая в своей структуре метафору истории как повторения судьбы нескольких поколений поэтов, движения к началу (пушкинской легкости и воздушности) как недостижимому пределу. Первая осень – символ свободы творчества, свободного дыхания художника («таков мой организм» - А. С. Пушкин), где воображение ничем не ограничено, подобно ветру, само – ветер, само себе закон[2]. И в то же время этот образ первой осени создан в противовес эпохе Пушкина – в нем есть греховность[3], которая просвечивала уже в пушкинском сравнении осени с чахоточной девой, – «осенние пляски» Блока для Ахматовой перекликаются с образом «плясок смерти»: в стихотворении «На Смоленском кладбище», входящем в тот же цикл, что и «Три осени», этот мотив выражен прямо: «А с Запада несло викторианским чванством, / Летели конфетти, и подвывал канкан…» (1; 227). Вторая – осень без отзыва, без отклика, символ одиночества и острого ощущения тленности бытия, осень Баратынского, но тоже происходящая под знаком творчества. Третья (не осень) – это немота, наступающая в момент откровения, зияние,

[1] Щеглов Ю.К. Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М. : Прогресс-Универс, 1996. С. 271–272, 285.
[2] См. об этом в цитированной работе С. Г. Бочарова: «Один из мотивов лирики Баратынского – тоска по естественной легкости выражения, вольному вздоху, сердечному и “согласному” поэтическому излиянию» (Бочаров С. Г. «Обречен борьбе верховной…» С. 103).
[3] Козубовская Г. П. О «чахоточной деве» в русской литературе (Пушкин – Ахматова). С. 288–289.

несказанность. Если обратиться к статье О. Мандельштама «О природе слова», то понятие «немоты» получает не только эстетический, но и исторический смысл: «“Онемение” двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти. Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории»[1]. Третья, неназванная, осень в контексте цикла может означать вынужденное молчание, конец эпохи, ставший следствием запрета на слово. Участником этого процесса ощущает себя Ахматова, когда говорит от лица поколения «задохнувшихся поэтов» в момент самого задыхания.

[1] Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. С. 248.

Заключение

В поэтическом мире русской лирики рубежа XIX–XX веков причудливо сплетаются глубочайший физиологизм и утонченная духовность. При этом невозможно, да и не нужно однозначно «прикреплять» поэта только к одному из двух полюсов. Обращение к языку запаха относится к программным тезисам и старшего поколения поэтов Серебряного века, и авангарда, завершающего эпоху. На языке обоняния человек модернизма говорит о себе, о своей судьбе в истории, о своем месте во вселенной.

1. Проведенное исследование позволяет утверждать, что именно в литературе Серебряного века сложилась как таковая поэтика запаха. Этот вывод основан на следующих наблюдениях. Поэты разных школ и течений активно используют язык запаха как особый литературный прием и как форму сообщения лирического субъекта и мира. Существует видимая связь актуализации ольфакторных мотивов с заострением антропологической проблематики в культуре рубежа XIX–XX веков. Значимость художественного языка запаха хорошо осознается литературной критикой и самими поэтами, выступающими в качестве литературных критиков. Запахи и способ их поэтического оформления провоцируют резкую реакцию читательской аудитории, рассчитаны на такое восприятие. Вопрос о соотношении поэтического слова и «немого» языка обоняния входит в область эстетических и художественных исканий начала XX века, он носит программный характер. Конфликт между классическими приемами репрезентации запаха в поэтическом тексте и содержанием ощущений приводит к деформации всей образной структуры поэтического текста. Эстетическая и художественная природа языка запаха является предметом рефлексии, о чем свидетельствует включение «вопросов обоняния» а) в эстетические споры о современном искусстве для оценки этической и эстетической состоятельности художественного творчества и б) в историко-

литературные проекты (построение истории русской литературы по принципу доминантного восприятия).

2. Новизна поэтики запаха модернистской лирики наиболее отчетливо обнаруживает себя через систему ***различий*** с ольфакторной образностью классической литературы.

2.1 Признаком динамичности ольфакторного пространства в лирике XVII–XIX веков служило последовательное *расширение его объема*, наполнение художественного мира новыми предметами с отмеченным одорическим признаком, своеобразная «демократизация» ольфакторной образности. Конкретизация мира запахов не линейный процесс: своих пиков он достигает в лирике позднего классицизма, когда литература открывает «жизнь растений», национальный быт, в том числе гастрономические мотивы, батальные сцены, садово-парковое искусство, парфюмерию и т.д. Вторая «волна» ольфакторной образности связана с развитием урбанистических и географических мотивов в литературе XIX в., с открытием «внутреннего» человека. Как подсказывает непосредственное читательское ощущение и подтверждают специальные исследования вопроса, в том числе и наше, своего максимума эта тенденция достигает в литературе конца XIX века, что совпадает со становлением натуралистического и импрессионистического стиля. Поэзия осваивает запахи, не нагруженные литературными ассоциациями: природные, бытовые (в особенности – гастрономические), социальные, городские – запахи асфальта, известки, керосина, газового освещения и др. Закономерным продолжением этого процесса служит экзотизм ольфакторного пространства Серебряного века, особенно заметный на рубежах эпохи – в поэзии «декадентов» и футуристов. Однако есть видимый предел для экстенсивности: новые предметные образы не обязательно формируют новые смыслы, более того – они нередко подчеркивают бессмысленность языковых тавтологий признака и его носителя.

2.2 Существенным показателем исторической динамики образно-поэтического языка запаха служит все более глубокая *субъективность ольфакторных феноменов*. В определениях запаха качественным признаком выступает не закрепленное за предметом свойство, а характер реакции субъекта на предмет, связь определения с конкретным состоянием лирического «я». В феноменологической традиции русской поэзии XX века язык запаха находит свое завершение, поскольку в здесь обнаруживает себя предел индивидуализации ольфакторной образности. Иначе говоря, больше нет «запаха розы» как признака растения вообще – есть «запах розы для меня». Перефразируя слова В. Н. Топорова о личностной мотивированности литературного пространства, можно сказать, что возможен только «запах розы» Бальмонта, Ахматовой, Маяковского, Цветаевой, и это разные запахи, эталоном для которых выступает опыт жизни каждого поэта.

В таком качестве «эталона ощущения» ольфакторная образность рубежа XIX–XX веков входит в тексты современной поэзии, как, например, «мандельштамовско-гумилевский» ольфакторный ландшафт Елены Фанайловой: «Призраки стоят над кораблями. / Выпуклая страшная Нева / Протекает скорбными полями. / Дивно пахнут мертвые слова». В ее же стихотворении – «ахматовско-мандельштамовские» запахи: «У меня поют мертвые голоса. / Запах Европы – холод, зола».

2.3 Субъектное, индивидуально-личностное наполнение язык запаха получает уже в поэзии первой трети XIX в., когда, как ни парадоксально, обонятельные мотивы почти исчезают из поэтического языка: они растворяются в более общей метафизической теме согласного или диссоциирующего дыхания души и мира. В романтическую эпоху начинает формироваться тема психической и физиологической зависимости лирического субъекта от действия запахов, обнаруживает себя витальная энергия обонятельных восприятий, поскольку опыт жизни лирического субъекта тождествен опыту дыхания.

На рубеже XIX–XX веков романтическая метафора выражает иной тип соотношения лирического субъекта и мира. Новизна ольфакторного пространства поэзии Серебряного века основана на представлении о текучей, нестабильной структуре лирического «я», которое соотносится с такой же текучей, метаморфной реальностью. Поэтому запахи служат симптомом состояния «я» и мира, свидетельствуя о согласованности или разлаженности поэтического дыхания. Физико-химическая природа обоняния, неопределенность ольфакторных восприятий, отсутствие для них предметной формы выдвигают запах в центр поэтической системы, где слово приобретает меональный характер. *Экзистенциальное слово-запах* в этом смысле является одним из вариантов вытеснения слова-логоса, основанного на зрительном, то есть логическом и раздельном, рациональном восприятии. Для древнейшего из ощущений, которыми обладает живой организм, нет тайн и запретов в сфере живого.

Вновь обратимся к современной поэзии как свидетельству освоенности ольфакторных кодов, заложенных в литературе поэтами Серебряного века:

Как, Любомудр, прохудилась пелена тонкотканной культуры,

Лезет из каждой дыры паховитый хаос и срам. (Л. Лосев. «Ткань»)

3. Общей тенденцией эпохи рубежа XIX–XX веков стало последовательное устранение тождественности ольфакторного признака и его носителя, вытеснение природного (первичного) содержания обонятельного образа историческими и «идеологическими» значениями – социальными и культурными. В литературной практике эта тенденция находит различные воплощения.

3.1 Для многих поэтов рубежа XIX–XX вв. характерна *мифологизация языка запаха*, мотивировка художественного смысла ольфакторных образов или мотивов архаическими кодами. Обонятельные мотивы играют важную роль в универсальном для русской культуры Серебряного века мифе о Софии. Запах осознается как софийное слово, выражающее энергию Эроса. Смысл такого слова – любовь, милостивое участие, душевная глубина, его

назначение – свидетельствовать о сверхличной природе поэтического творчества. В мифопоэтическом контексте особую ценность приобретают физиологические основы обоняния и изначальная недостаточность предметного содержания ольфакторной лексики с ее неопределенностью и зависимостью от того или иного дискурса.

«Благоуханность» поэзии оказывается метафорой ее эстетической ценности и символом богодухновенной природы искусства. Но с той же вероятностью телесный, психосоматический опыт служит источником всевозможных обманов, заблуждений и галлюцинаций: наряду с дыханием Святого Духа поэт-визионер чувствует присутствие «бога-запаха» (Вяч. И. Иванов). Софийная тематика спровоцировала в символистских и не только в символистских текстах игру между священными благовониями и их парфюмерными двойниками, «благоуханностью» и «пахучестью», стало возможным перенести сакральную семантику «благоуханного слова» на плоть – будь то священная плоть женственности (В. В. Розанов), женственная сущность природы (Н. А. Клюев) или душе-телесная плоть мира (В. И. Нарбут). Подобная игра на высоком и низком регистрах эротического сюжета привела к тому, что основной стилевой модальностью языка запаха в «софийной поэзии» оказывается ирония.

Заметим, что ироническая модальность доминирует в ольфакторных пространствах поэзии XX века, свидетельствуя о точности слуха поэтов Серебряного века.

3.2 Художественный смысл запаха может быть обусловлен не только мифом, но и историческим, историко-культурным опытом лирического субъекта. Тогда уже вербализованная история, в том числе и история самого слова, выступает как залог осмысленности ольфакторных образов, каждый из которых несет в себе память о своих жизненных и культурных контекстах. Запахи и их смыслы перешли в зону постперцепции, их значимость задана до восприятия, запахи узнаются лишь потому, что уже находятся в сфере исторического опыта субъекта лирики. Так формируется *дискурсивный и*

интертекстуальный характер поэтики запаха, где ольфакторный образ заключает в себе повествование о своем прошлом, приобретает этимологию, то есть внутреннюю форму, структуру, и действительно становится художественным языком. Подобный образ рассчитан на общность опыта поэта и читателя, например принадлежность обоих к одному поколению, связанному вещами и представлением о ценности вещей. Современная поэзия, в особенности поэзия концептуалистская, прибегает к таким ольфакторным комплексам как к топосам культуры, ее готовым блокам:

Я горбушку хлеба натру чесноком пахучим.

Я слюной прилеплю к порезу лист подорожника.

***

Карбида вожделенного кусочки

со стройки стырив, наслаждайся вонью…

(Т. Кибиров. Из цикла «Младенчество»)

4. В лирике рубежа XIX–XX веков язык запаха получил *поэтологическое содержание*: ольфакторные мотивы в художественном тексте служат индикаторами бедности словаря, условности и обезличенности литературного языка, нивелирующего трепет и беспокойство, текучесть состояний и восприятий личности. Запахи выступают и символами до предела сокращенной дистанции между внешней и внутренней реальностью, сном и явью, пространственными объектами и временными состояниями субъекта восприятия. Образно-поэтический язык запаха, как он сформировался в лирике рубежа XIX–XX веков, стал одним их самых ярких и показательных признаков поэтики модернизма.

Сложившаяся на рубеже XIX–XX веков поэтика запаха во многом определяет перспективу ольфакторного сюжета русской лирики XX века. С одной стороны, она создает для нее горизонт смыслов и «эталон ощущений». Но – с другой – обнаруживает своего рода исчерпанность тех путей семантизации ольфакторной образности, которые стали открытием начала XX века.

Список литературы

1. [Брюсов В. Я.]. Стихи Нелли с посвящением Валерия Брюсова. М.: Скорпион, 1913. 64 с.
2. Анненский И.Ф. Книги отражений / подгот. изд. Н. Т. Ашимбаевой, И. П. Подольской, А. В. Федорова. М. : Наука, 1979. 680 с. (Литературные памятники).
3. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Федорова. Л. : Советский писатель, 1990. 640 с. (Б-ка поэта. Большая сер.).
4. Апухтин А. Н. Сочинения: Стихотворения. Проза / сост. и подгот. текстов А. Ф. Захаркина; вступ. ст. М. В. Отрадина; примеч. Р. А. Шацевой. М. : Худож. лит., 1985. 558 с.
5. Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 2 т. / сост. и подгот. текста М. М. Кралина. М. : Цитадель, 1996. Т. 1. 448 с.; Т. 2. 432 с.
6. Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / сост., вступ. ст. и коммент. Д. Г. Макогоненко. М.: Правда, 1990. 608 с.
7. Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения; Переводы; Статьи / сост. В. Бальмонт; вступ. ст. Л. Озерова; примеч. Р. Помирчего. М. : Худож. лит., 1983. 750 с.
8. Бальмонт К. Будем как Солнце. Книга символов. М. : Скорпион, 1903. 293 с.
9. Бальмонт К. Сонеты солнца, меда и луны. Песня миров. М.: Изд-ие В. В. Пашуканиса, 1917. 278 с.
10. Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений / вступ. ст. И. М. Тойбина; сост., подгот. текста и примеч. В. М. Сергеева. Л.: Сов. писатель, 1989. 464 с. (Б-ка поэта. Большая сер.).
11. Батюшков К. Н. Сочинения / вступ. ст. Л. А. Озерова, подгот. текста и примеч. Н. В. Фридмана. М. : ГИХЛ, 1955. 452 с.

12. Белый А. Воспоминания: в 3 кн. / подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М. : Худож. лит., 1989–1990. Кн. 1–3. (Литературные мемуары).
13. Белый А. Из книги «Поэзия слова». Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика: антология / сост. Ю. С. Степанов. 2-е изд. М. : Академический Проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. С. 480–485.
14. Белый А. Как мы пишем. О себе как писателе / предисл. и публ. В. Сажина // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М. : Сов. писатель, 1988. С. 8–24.
15. Белый А. О Духе России и «духе» в России // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции / сост., вступ. ст., коммент. М. Ф. Пьяных. М. : Высш. шк., 1990. С. 509–514. (Б-ка студента-словесника).
16. Белый А. Основы моего мировоззрения / публ. Л. А. Сугай // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 10–37.
17. Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М. : Республика, 1994. 528 с. (Мыслители XX в.).
18. Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы / сост., предисл. В. М. Пискунова; коммент. С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова. М. : Республика, 1994. 559 с.
19. Блок А. А. Дневник / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. А. Л. Гришунина. М.: Сов. Россия, 1989. 512. (Русские дневники).
20. Блок А. А. Собрание сочинений: в 6 т. / сост. и примеч. В.Н. Орлова. Л.: Худож. лит., 1990.
21. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М.; Л.: ГИХЛ, 1960–1963.
22. Брюсов В. Я. Переписка с Вячеславом Ивановым (1903–1925) / предисл. и публ. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова //

Валерий Брюсов / под ред. А. Н. Дубовикова и Н. А. Трифонова. М. : Наука, 1976. С. 428–545. (Литературное наследство. Т. 85).

23. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Худож. лит., 1973–1975. Т. 1–3.

24. Бунин И. А. Стихотворения и переводы / сост., авт. вступ. ст. и коммент. О. Н. Михайлов. М. : Современник, 1986. 526 с.

25. Венский Е. Мое копыто. Книга великого пасквиля: литературные шаржи, карикатуры, пародии, памфлеты. СПб.: Северные дали, 1910. 162 с.

26. Виршевая поэзия (первая половина XVII века) / сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В. К. Былинина, А. А. Илюшина. М.: Сов. Россия, 1989. 480 с. (Сокровища древнерусской литературы).

27. Волошин М. А. Стихотворения. М. : Книга, 1989. 544 с. (Из литературного наследия).

28. Вяземский П. А. Стихотворения / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Л.Я. Гинзбург. 2-е изд. Л. : Сов. писатель, 1958. 508 с. (Б-ка поэта. Большая серия).

29. Гиппиус З. Н. (Антон Крайний). Литературный дневник (1899–1907). СПб.: Изд-е М. В. Пирожкова, 1908. 456 с.

30. Гиппиус З. Н. Стихотворения. Живые лица / вступ. статья, сост., подгот. текста, коммент. Н. А. Богомолова. М.: Худож. лит., 1991. 472 с. (Забытая книга).

31. Гофман В. Собрание сочинений. М. : Изд. В. В. Пашуканиса, 1917. Т. 2. Книга вступлений. Искус. Стихи 1900–1904.

32. Гумилев Н. С. В огненном столпе / вступ. ст. В. Л. Полушина. М. : Сов. Россия, 1991. 416 с. (Русские дневники).

33. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М. : Современник, 1990. 383 с.

34. Гумилев Н. С. Стихи. Письма о русской поэзии / вступ. ст. Вяч. Иванова; сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. М. : Худож. лит., 1989. 447 с. (Забытая книга).

35. Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы / вступ. ст. А. И. Павловского; биогр. очерк В. В. Карпова; сост., подгот. текста и примеч. М. Д. Эльзона. Л. : Сов. писатель, 1988. 631 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
36. Державин Г. Р. Стихотворения / вступ. ст., подгот. и общ. ред. Д. Д. Благого; прим. В. А. Западова. 2-е изд. Л.: Сов. писатель, 1957. 472 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
37. Добролюбов А. Из книги невидимой. М. : Скорпион, 1905. 208 с.
38. Добролюбов А. Собрание стихов / предисл. И. Коневского и В. Брюсова. М. : Скорпион, 1900. 70 с.
39. Есенин С. А. Полное собрание сочинений: в 7 т. / гл. ред. Ю. Л. Прокушев. М.: Наука : Голос, 1995–1997. Т. 1–2.
40. Жемчужников А. М. Стихотворения / сост., вступ. ст. и примеч. С. Е. Бирюкова. М. : Сов. Россия, 1988. 336 с.
41. Жуковский В. А. Стихотворения / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. В. Измайлова. 2-е изд. Л. : Сов. писатель, 1956. 846 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
42. Зилов Л. Стихотворения. Книга вторая. М. : Кн. изд-во «Метели», 1911. 84 с.
43. Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи / вступ. ст., сост. и примеч. В. В. Сапова. М. : Астрель, 2007. 1137 с.
44. Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 кн. / вступ. ст. А. Е. Барзаха, сост., подгот. текста и примеч. Р. Е. Помирчего. СПб. : Академический проект, 1995. Кн. 1. 480 с.; Кн. 2. 431 с. (Новая б-ка поэта).
45. Иванов Г. И. Петербургские зимы // Собр. соч.: в 3 т. / сост., подгот. текста Е. В. Витковского, В. П. Крейда; коммент. В. П. Крейда, Г. Е. Мосешвили. М. : Согласие, 1994. Т. 3. С. 5–220.
46. Измайлов А. А. Кривое зеркало: Пародии и шаржи. СПб.: Шиповник, 1912. 240 с.

47. Кантемир А. Д. Собрание стихотворений / вступ. ст. Ф. Я. Приймы; подгот. текста и примеч. З. И. Гершковича. 2-е изд. Л. : Сов. писатель,1956. 546 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
48. Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. 2-е изд. М.; Л. : Сов. писатель, 1966. 424 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
49. Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы / вступ. ст. В. Г. Базанова; сост., подгот. текста и примеч. Л. К. Швецовой. Л. : Сов. писатель, 1977. 560 с. (Б-ка поэта. Малая серия).
50. Коневской И. Стихотворения / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова. СПб.; М. : ДНК : Прогресс-Плеяда, 2008. 298 с. (Новая библиотека поэта).
51. Кузмин М. Занавешенные картинки. Амстердам, 1920. Б/н страниц.
52. Кузмин М. А. Избранные произведения / сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л. : Худож. лит., 1990. 576 с.
53. Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: в 2 т. / сост., подгот. текста и примеч. Э. Э. Найдича. 3-е изд. Л. : Сов. писатель, 1989. (Б-ка поэта. Большая серия).
54. Ломоносов М. В. Избранные произведения / вступ. ст., сост. А. А. Морозова, примеч. М. П. Лепехина. Л. : Сов. писатель, 1990. 464 с. (Б-ка поэта. Малая серия).
55. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая // Полн. собр. соч. / АН СССР. М.; Л. : АН СССР, 1952. Т. 7. Труды по филологии 1739–1758 гг. С. 89–378.
56. Лохвицкая М. А. (Жибер). Стихотворения. Перед закатом с приложением неизданных стихотворений из прежних лет, и портрета автора с предисл. К.Р. СПб. : типогр. А. С. Суворина, 1908. 58 с.
57. Львов Н. А. Избранные сочинения / предисл. Д. С. Лихачева; вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского. Кёльн;

Веймар; Вена: Бёлау-Ферлаг; СПб. : Акрополь, 1994. 422 с. (Новая русская словесность и культура. Т. 1).

58. Майков А. Н. Сочинения: в 2 т. / под ред. Ф. Я. Приймы; сост. и подгот. текста Л. С. Гейро. М. : Правда, 1984. Т. 1. 576 с.; Т. 2. 576 с.

59. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. / подгот. текста и сост. С. С. Аверинцева, П. М. Нерлера; коммент. П. М. Нерлера; вступ. ст. С. С. Аверинцева. М. : Худож. лит., 1990. Т. 1. 637 с.; Т. 2. 464 с.

60. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Репринтное воспроизведение издания 1967 г. М. : Терра, 1991.

61. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. М.: ГИХЛ, 1955 – 1961.

62. Муравьев М. Н. Стихотворения / вступ. ст., подгот. текстов и примеч. Л. И. Кулаковой. 2-е изд. Л. : Сов. писатель, 1967. 386 с. (Б-ка поэта. Большая серия).

63. Надсон С. Я. Стихотворения. Репринтное воспроизведение издания 1898 г. М. : Книга Принтшоп, 1990. 322 с.

64. Нарбут В. И. Стихотворения. М. : Современник, 1990. 445 с. (Феникс).

65. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Л. : Наука, 1981. Т. 1–4.

66. Огарев Н. П. Стихотворения. 3-е изд. М. : Типография В. Грачева и К, 1863. 172 с.

67. Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: в 5 т. / вступ. ст. Д. С. Лихачева; сост. и коммент. Е. В. Пастернак и К. М. Поливанова. М. : Худож. лит., 1989. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1912–1931. 751 с.

68. Полонский Я. П. Стихотворения. Поэмы / сост. и вступ. ст. В. Г. Фридлянд. М. : Правда, 1986. 480 с.

69. Полоцкий С. Вирши / сост., подгот. текстов, вступ. ст. и комм. В. К. Былинина, Л. У. Звонаревой. Минск: Маст. літ., 1990. 447 с.

70. Поэты «Искры»: в 2 т. / вступ. ст., ред. и коммент. И. Г. Ямпольского. 3-е изд. Л. : Сов. писатель, 1987. Т. 2. 464 с.

71. Поэты 1790-1810-х годов / вступ. ст. и сост. Ю. М. Лотмана; подгот. текста М. Г. Альтшуллера. Л. : Совет. писатель, 1971. 912 с.
72. Поэты 1880–1890-х годов / вступ. ст. и общ. ред. Г. А. Бялого; сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. Л. К. Долгополова, Л. А. Николаевой. Л. Сов. писатель, 1972. (Б-ка поэта. Большая серия).
73. Радищев А. Н. О человеке, его смертности и бессмертии // Полн. собр. соч: в 3 т. / под ред. И. К. Луппола, Г. А. Гуковского, В. А. Десницкого. М.; Л. : АН СССР, 1941. Т. 2. С. 39–142.
74. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / пер. М. П. Кудинова; подгот. изд. Н. И. Балашова, М. П. Кудинова, И. С. Поступальского М. : Наука, 1982. 495 с. (Литературные памятники).
75. Рославлев А. В башне. Стихи. Книга первая. СПБ. : ЄOS, 1907. 192 с.
76. Рославлев А. Цевница. 1905-1911. СПб.: Союз, 1912. 232 с.
77. Русская литература – век XVIII. Лирика / сост., подгот. текстов и коммент. Н. Кочетковой, Е. Кукушкиной, К. Лаппо-Данилевского и др. М. : Худож. лит., 1990. 735 с.
78. Русская литература XX века в зеркале пародии: антология / сост. О. Б. Кушлиной. М. : Высш. шк., 1993. 478 с.
79. Русская элегия XVIII – начала XX века: сборник / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. и биограф. справочник авторов Л. Г. Фризмана. Л. : Сов. писатель, 1991. 640 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
80. Случевский К. К. Стихотворения. Поэмы. Проза / вступ. ст. и прим. Е. В. Ермиловой. М. : Соременник, 1988. 428 с.
81. Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л. : Сов. писатель, 1974. 350 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
82. Соловьев С. М. Апрель. Вторая книга стихов. 1906–1909. М.: Мусагет, 1910. 173 с.
83. Соловьев С.М. Возвращение в дом отчий: Четвертая книга стихов. 1913–1915. М.: Типо-литография т-ва И.Н. Кушнерев и К, 1915. 188 с.

84. Соловьев С.М. Цветник царевны. Третья книга стихов (1909–1912). М.: Мусагет, 1913. 158 с.
85. Соловьев С.М. Цветы и ладан: Первая книга стихов. М.: Типография А.И. Мамонтова, 1907. 226 с.
86. Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1979.
87. Сумароков А. П. Избранные произведения / вступ. ст. и примеч. П. Н. Беркова. Л. : Совет. писатель, 1957. 608 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
88. Тредиаковский В. К. Избранные произведения / вступ. ст. и подгот. текста Л. И. Тимофеева. 2-е изд. М.; Л. : Сов. писатель, 1963. (Б-ка поэта. Большая серия).
89. Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма / вступ. ст., подгот. текста и примеч. К. В. Пигарева. М. : ГИХЛ, 1957. 626 с.
90. Фет А. А. Полное собрание стихотворений / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. А. Бухштаба. 2-е изд. Л. Сов. писатель, 1959. 899 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
91. Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник: Избранное / сост. и подгот. текста В. Г. Перельмутера; коммент. Е. М. Беня; под общ. ред. Н. А. Богомолова. М.: Советский писатель, 1991. 688 с.
92. Ходасевич В.Ф. Стихотворения / вступ. статья Н.А. Богомолова; сост., подг. текста и примеч. Н.А. Богомолова и Д.Б. Волчека. Л.: Сов. писатель, 1989. 464 с. (Б-ка поэта. Большая серия).
93. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. / сост., подгот. текста и коммент А. Саакянц, Л. Мнухина. М. : Терра : Книжная равка–РТР, 1997.
94. Шершеневич В. Зеленая улица: Статьи и заметки об искусстве. М.: Плеяды, 1916. 140 с.
95. Шершеневич В. Романтическая пудра: Поэзы. Opus 8. СПб. : Изд-во «Петербургского глашатая» И. В.Игнатьева, 1913. 16 с.

96. Шершеневич В. Экстравагантные флаконы. [М.]: Мезонин поэзии, [1913]. Б/н страниц.
97. Эллис. Stigmata: Книга стихов. М.: Мусагет, 1911. 172 с.
98. Языков Н.М. Сочинения / сост., вступ. статья, примеч. А. А. Карпова. Л.: Худож. лит., 1982. 448 с.

99. Абрамович Н. Я. (Кадмин Н.) История русской поэзии. От древней народной поэзии до наших дней: в 2 т. М. : Акционерное об-во «Московское издательство», 1914–1915. Т. 1. 256 с. Т. 2. 322 с.
100. Абрамович Н. Я. В осенних садах. Литература сегодняшнего дня. М. : Заря, 1909. 171 с.
101. Августин А. Исповедь / пер. с латинского М. Е. Сергеенко; вступ. ст. А. А. Столярова. М. : Ренессанс : СП ИВО – СиД, 1991. 488 с.
102. Аверинцев С. С. Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. № 3 (49). С. 213–218.
103. Аверинцев С. С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8. С. 145–192.
104. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М. : Coda, 1997. 343 с.
105. Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст. 1989. Литературно-критические исследования. М. : Наука, 1990. С. 42–57.
106. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. статей. М. : Наследие, 1994. С. 3–38.
107. Авраменко А. П. А. Блок и русские поэты XIX века. М. : МГУ, 1990. 248 с.
108. Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л. : АН СССР, 1947. 188 с.

109. Азадовский К. М. Николай Клюев: Путь поэта. Л. : Сов. писатель, 1990. 335 с.

110. Азадовский К. М. Переписка А. Блока и Н. Клюева // Александр Блок. Новые материалы и исследования: в 4 кн. М. : Наука, 1987. Кн. 4. С. 427–523. (Литературное наследство. Т. 92).

111. Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей / предисл. В. Крейда. М. : Республика, 1994. 591 с.

112. Аллен Л. Поэма А. Белого «Первое свидание» в полемическом контексте эпохи // Аллен Л. Этюды о русской литературе. Л. : [б/и], 1989. С. 85–112.

113. Альфонсов В. Н. Поэзия Бориса Пастернака: монография. Л. : Сов. писатель, 1990. 367 с.

114. Альфонсов В. Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М. ; Л. : Сов. писатель, 1966. 244 с.

115. Амелин Г. Г., Мордерер В. Я. Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. М.; СПб. : Языки русской культуры, 2000. 320 с.

116. Амелин Г., Мордерер В. Письма о русской поэзии. М. : Знак, 2009. 424 с.

117. Аникин А. Е. Философия Анаксагора в «зеркале» творчества Иннокентия Анненского // Известия СО АН СССР. История, филология и философия. Новосибирск, 1992. Вып. 1. С. 14–19.

118. Анциферов Н. П. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе: опыт построения города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций. М. : ИМЛИ РАН, 2009. 584 с.

119. Ароматы и запахи в культуре: в 2 кн. / сост. О. Б. Вайнштейн. М. : Новое литературное обозрение, 2003. Кн. 1. 608 с.; Кн. 2. 664 с.

120. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. 2-е изд., испр. М. : Языки русской культуры, 1999. 896 с.

121. Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы. М.; Л. : Искусство, 1966. 244 с.

122. Афанасий Афанасьевич Фет (Шеншин). Его жизнь и сочинения: сб. ист.-лит. ст. / сост. В. Покровский. 2-е изд., доп. М., 1911.

123. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М. : Индрик, 1994. Т. 1. 800 с.; Т. 2. 788 с.; Т. 3. 840 с.

124. Бавин С. П., Семибратова И. В. Судьбы поэтов серебряного века. Библиографические очерки. М. : Книжная палата, 1993. 475 с.

125. Баевский В. С. История русской поэзии: 1730–1980 гг. Компендиум. 2-е изд. Смоленск : Русич, 1994. 304 с.

126. Баевский В. С. Не луна, а циферблат (Из наблюдений над поэтикой О. Мандельштама) // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж : Воронеж ун-т, 1990. С. 314–322.

127. Баевский В. С. Пастернак-лирик: основы поэтической системы. Смоленск : Траст-Имаком, 1993. 240 с.

128. Базанов В. Г. Фольклор. Русская поэзия XX в. Л. : Наука , 1988. 312 с.

129. Балланш П. С. О чувстве, рассмотренном в его соотношении с литературой и изящными искусствами / пер. О. Э. Гринберг // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 33–70.

130. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века / авториз. перевод с англ.; предисл. Н.В. Котрелева; общ. редакция Н. В. Котрелева и А. Л. Осповата. М.: Прогресс-Универс, 1993. 368 с.

131. Барзах А. Е. Материя смысла // Иванов Вяч. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 кн. СПб., 1995. Кн. 1. С. 5–60.

132. Барковская Н. В. Поэзия серебряного века: учеб. пособие. 2-е изд. Екатеринбург: УрГПУ, 1999. 170 с.

133. Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996. 283 с.

134. Барт Р. Из книги «О Расине» / пер. С. Л. Козлова // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. К. Г. Косикова. М. : Прогресс, 1989. С. 142–232.

135. Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. СПб. : РХГИ, 2000. 160 с.

136. Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. М. : Наука, 1975. 288 с.

137. Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. С. 72–233.

138. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; подгот. текста С. Г. Бернштейна и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. М. Искусство, 1979. 424 с.

139. Башляр Г. Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения / пер. с французского Б. М. Скуратова. М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1999. 344 с. (Французская философия XX века).

140. Башляр Г. Земля и грезы о покое / пер. с французского Б. М. Скуратова. М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2001. 320 с. (Французская философия XX века).

141. Белая Г. А. Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 111–116.

142. Белецкий А. И. В мастерской художника слова. М. : Высш. шк.,1989. 160 с. (Классика литературной науки).

143. Белый А. Мастерство Гоголя: исследование / предисл. Л. Каменева. М.; Л. : ГИХЛ, 1934. 324 с.

144. Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / пер. с нем. А. Петровского. М. : Политиздат, 1990. 415 с.

145. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / пер. с нем. и франц.; сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. СПб. : Симпозиум, 2004. 480 с.

146. Бергсон А. Собрание сочинений: в 4 т. М. : Московский клуб, 1992. Т. 1: Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память / пер. с франц. С. И. Гессена, Б. С. Бычковского, А. Баулер, В. Базарова. 336 с.

147. Бердяев Н. А. О русских классиках / сост., коммент. А. С. Гришин; вступ. ст. К. Г. Исупов. М. : Высш. шк., 1993. 398 с. (Классика литературной науки).

148. Бердяев Н. А. Самопознание: (Опыт философской автобиографии) М. : Книга, 1991. 448 с.

149. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб. : Азбука-классика, 2001. 512 с.

150. Берковский Н. Я. Ф. И. Тютчев // Берковский Н. Я. О русской литературе: сб. статей / сост., подгот. текста Е. А. Лопыревой; предисл. Г. Фридлендера. Л. : Худож. лит., 1985. С. 155–200.

151. Благой Д. Д. Мир как красота. (О «Вечерних огнях» А. Фета). М. : Худож. лит., 1975. 111 с.

152. Бобилевич Гр. Ольфакторная эстетика Михаила Кузмина // Russian Literanure. 2008. № LX (IV/I). С. 1–19.

153. Бобринская Е. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков: Очерки. М. : Государственный ин-т искусствознания, 1999. 246 с.

154. Богданов К. А. Врачи. Пациенты. Читатели. Патографические тексты русской культуры XVIII XIX веков. М. : ОГИ, 2005. 504 с.

155. Богомолов Н. А. «Мы – два грозой зажженные ствола»: Эротика в русской поэзии – от символистов до обэриутов // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 56–65.

156. Богомолов Н. А. К истории лучшей книги Бальмонта // Новое литературное обозрение. 2005. № 5 (75). С. 167–183.

157. Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М. : Новое литературное обозрение, 1995. 368 с.

158. Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М. : Новое литературное обозрение, 2000. 560 с.

159. Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе / сост., вступ. ст. Г. К. Косикова; коммент. А. Н. Гиривенко, Е. В. Баевской, Г. К. Косикова. М.: Высш. шк., 1993. 511 с.

160. Бойчук А. Г. «Святая плоть» земного в «Кубке метелей»: К теме «Белый и Мережковский» // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 144–152.

161. Бондарко А. В. К вопросу о перцептивности // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура: Сб. в честь Н. Д. Арутюновой. М. : Языки славянской культуры, 2004. С. 276–282.

162. Бочаров С. Г. О художественных мирах. М. : Сов. Россия, 1985. 296 с.

163. Бочаров С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому // Смена литературных стилей : на материале русской литературы XIX–XX веков. М. : Наука, 1974. С. 17–57.

164. Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М. : Языки славянских культур, 2007. 656 с. (Studia philologica).

165. Бройтман С. Н. «В Петербурге мы сойдемся снова…» О. Мандельштама в свете исторической поэтики // Сохрани мою речь. М. : РГГУ, 2000. Вып. 3, ч. 1. С. 138–159.

166. Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учеб. пособие. М. : РГГУ, 2001. 320 с.

167. Бройтман С. Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М. : Прогресс-Традиция, 2007. 608 с.

168. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. 485 с.

169. Бройтман С. Н. Стихотворение А. Белого «Мне грустно… Подожди… Рояль…» и русская поэтическая традиция (к вопросу о «неклассическом» типе художественной целостности) // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М. : ИМЛИ РАН, 2002. С. 228–234.

170. Бронштейн А. И. Вкус и обоняние. М.; Л. : АН СССР, 1950. 307 с.

171. Букс Н. Звуки и запахи: о романе Вл. Набокова «Машенька» // Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 296–317.

172. Бутовская М. Л. Жизнь тела: природа и культура (эволюционные и кросс-культурные основы невербальной коммуникации человека. М. : Научный мир, 2004. 440 с.

173. Бутырин К. М. Проблема поэтического символа в русском литературоведении (XIX–XX вв.) // Исследования по поэтике и стилистике. Л. : Наука, 1972. С. 248–260.

174. Бухштаб Б. Я. А. А. Фет // Фет А. А. Полное собрание стихотворений. Л. : Сов. писатель, 1959. С. 5–78.

175. Быков Л. П. От автора. Книга не только о стихах. Екатеринбург : Сократ, 2007. 368 с.

176. Быков Л. П. Русская поэзия 1900-1930-х годов: проблема творческого поведения: автореф. дисс. … д. филол. наук. Екатеринбург: УрГУ, 1995. 39 с.

177. Бычков В. В. Эстетика Владимира Соловьева как актуальная парадигма // История философии. № 4. М.: ИФ РАН, 1999. С. 3–43.

178. Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М. Новое литературное обозрение, 2005. 640 с.

179. Вайскопф М. Во весь логос: Религия Маяковского. М.; Иерусалим: Саламандра, 1997. 176 с.

180. Валентинов Н. (Н. В. Вольский). Два года с символистами. М.: Изд. дом XXI век – Согласие, 2000. 384 с.

181. Валери П. Об искусстве / пер. с французского. М. : Искусство, 1976. 622 с.

182. Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Урал. ун-т, 2000. 320 с.

183. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «элегическая школа». СПб. : Наука, 1994. 238 с.

184. Вацуро В. Э. Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л. : Наука, 1985. С. 49–90.

185. Вейдле В. Умирание искусства. М. : Республика, 2001. 447 с.

186. Веригин К. М. Благоуханность. Воспоминания парфюмера. М. : КЛЕОграф, 1996. 224 с.

187. Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика / вступ. ст., коммент., сост. И. О. Шайтанов. М. : Российская политическая энциклопедия, 2006. 688 с. (Российские Пропилеи).

188. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / вступ. ст. И. К. Горского; сост., коммент. В. В. Мочаловой. М. : Высш. шк., 1989. 406 с. (Классика литературной науки).

189. Ветловская В. Е. Чем пахнут сребреники Иуды? // Русская литература. 1991. № 3. С. 90–92.

190. Виницкий И. «Ветреная Геба» (Причуды сентиментального вкуса) // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 236–244.

191. Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды / отв. ред. М. П. Алексеев; А. П. Чудаков. М. Наука, 1976. 602 с.

192. Виноградова А. И. Образы «телесности» в поэзии русского символизма («диаволический символизм») // Тело в русской культуре: сб. статей. М. : Новое литеатурное обозрение, 2005. С. 277–286.

193. Винокур Г. О. О языке художественной литературы : учеб. пособие / сост. Т. Г. Винокур; предисл. В. П. Григорьева. М. : Высш. шк., 1991. 448 с.

194. Виролайнен М. Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб. : Амфора, 2007. 495 с.

195. Волошин М. А. Лики творчества / подгот. изд. В. А. Мануйлова, В. П. Купченко, А. В. Лаврова. Л. : Наука, 1988. 848 с. (Литературные памятники).

196. Волынский А. Л. «Книга великого гнева». Критические статьи. – Заметки. – Полемика. СПб. : типогр. «Труд», 1904. 524 с.

197. Волынский А. Л. Царство Карамазовых. Н.С. Лесков. Заметки. СПб. : Типогр. М. М. Стасюлевича, 1901. 494 с.

198. Вундт В. Обонятельные ощущения // Вундт В. Основы физиологической психологии / пер. под ред. А. А. Крогиуса, А. Ф. Лазурского, А. П. Нечаева. Вып. 2. (Т. 2, гл. X, 1–3). Качество ощущений. [СПб. : Типография П. П. Сойкина, 1908]. С. 60–68.

199. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / пер. с немецкого. М. : Искусство, 1991. 367 с.

200. Гайденко П. Соблазн «святой плоти» (Сергей Соловьев и русский серебряный век) // Вопросы литературы. 1996. Июль-август. С. 72–127.

201. Галеев Б. М. «Буду говорить Господом данными чувствами – всеми пятью!» (о синестезии в творчестве Марины Цветаевой) // День и ночь. Красноярск, 1999. № 5/6. С. 222–224.

202. Галеев Б. М. Синестезия в эстетике и поэтике символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы Четвертой науч.-практ. конф., посвященной памяти А. Ф. Лосева. М. : МГПУ, 2004. С. 50–55.

203. Галеев Б. М. Синтез искусств и содружество чувств. М. : Знание, 1982. 64 с.

204. Гальцева Р. А. О типах символа у П. А. Флоренского // П. А. Флоренский и культура его времени. Marburg : Blaue Horner Verlag, 1995. С. 341–351.

205. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М. : Наука : Восточная литература, 1994. 304 с.

206. Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб. : Академический проект, 1999. 400 с. (Современная западная русистика, т. 27).

207. Гаспаров Б. М. Севооборот поэтического дыхания: Мандельштам в Воронеже, 1934–1937 // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 24–38.

208. Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М. : Новое литературное обозрение, 1995. 478 с.

209. Гаспаров М. Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Гаспаров М. Л. Избранные труды: в 3 т. М. : Языки русской культуры, 1997. Т. 2. С. 332–361.

210. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М. : РГГУ, 1999. 289 с.

211. Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века». 1890–1917 : антология. М. : Наука, 1993. С. 5–44.

212. Гачев Г. А. Национальные образы мира. М. : Сов. писатель, 1988. 448 с.

213. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. 624 с.

214. Гей Н. К. Сопряжение пластичности и аналитичности // Теория литературных стилей : Типология стилевого развития XIX века. М. : Наука, 1977. С. 108–151.

215. Гей Н. К. Стиль как «внутренняя логика» литературного развития // Смена литературных стилей : на материале русской литературы XIX – XX веков. М., 1974. С. 345–383.

216. Гейко Е. В. Глаголы со значением перемещения в пространстве в высказываниях о запахе в русской языковой картине мира // Филологический ежегодник. Омск : ОмГУ, 1998. Вып. 1. С. 59–63.

217. Гельмгольц Г. О восприятии вообще // Психология ощущений и восприятия: хрестоматия по психологии / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер и др. 2-е изд., испр. и доп. М. : ЧеРо, 2002. С. 21–46.

218. Герасимова Л. В. Эпитеты в произведениях Карамзина // XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. Л. : Наука, 1969. С. 290–298.

219. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / пер. и прим. А. В. Михайлова. М. : Наука, 1977.

220. Гилберт К., Кун Г. История эстетики / пер. с англ. В. В. Кузнецова, И. С. Тихомировой. М. : Иностранная литература, 1960. 486 с.

221. Гиндин С. И. Неосуществленный замысел Брюсова // Вопросы литературы. 1970. № 9. С. 189–203.

222. Гинзбург Л.Я. О лирике. 2-е изд., доп. М. ; Л. : Сов. писатель, 1974. 406 с.

223. Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. Л. : Сов. писатель, 1987. 400 с.

224. Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л. : Сов. писатель, 1982. 424 с.

225. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учеб. пособие. М. : Высш. шк., 1991. 160 с.

226. Гитин В. Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. 1997. № 4. С. 34–53.

227. Горенштейн В. Перекресток Мандельштама // Иерусалимский журнал. 2008. № 28. [Электронный ресурс] http://magazines.russ.ru/ier/2008/28/go22.html (дата обращения 05.06.2009).

228. Григорьев А. Л., Гречишкин С. С. Символизм // История русской литературы : в 4 т. Л., 1983. Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881 – 1917). С. 419–479.

229. Григорьев В. П. Поэтика слова: на материале русской советской поэзии. М. : Наука, 1979. 343 с.

230. Григорьева О.Н. Мир запахов в языке Чехова // Функциональные и семантические характеристики текста, высказывания, слова. М. : МГУ, 2000. (Вопросы русского языкознания. Вып. 8). С. 182–191.

231. Григорьева А. Д. Слово в поэзии Тютчева. М.: Наука, 1980. 248 с.

232. Григорьева А. Д. Судьба поэтической фразеологии в русской поэзии XIX – начала XX вв. // Очерки по стилистике художественной речи. М. : Наука, 1979. С. 165–198.

233. Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык поэзии XIX XX вв. Фет. Современная лирика. М. Наука, 1985. 232 с.

234. Григорьева Е. Г. «Распыление» мира в дореволюционной прозе Андрея Белого // Учен. зап. / Тартус. ун-т. Тарту, 1987. Вып. 748. Актуальные проблемы теории и истории русской литературы. С. 134–142.

235. Григорьева Е. Г. Федор Сологуб в мифе Андрея Белого // Блоковский сборник. Вып. 15: Русский символизм в литературном контексте эпохи. Тарту, 2000. С. 108–149.

236. Григорьева О. Н. Цвет и запах власти: лексика чувственного восприятия в публицистических и художественных текстах: учеб. пособие. М. : Флинта; Наука, 2004. 248 с.

237. Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники: монография. 2-е изд., доп. Л. : Сов. писатель, 1986. 600 с.

238. Грякалов А. А., Дорохов Ю. Ю. От структурализма к деконструкции (западные литературно-эстетические теории 70–80-х годов XX века) // Русская литература. 1990. № 1. С. 236–249.

239. Грякалова Н. Ю. Н. С. Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография / сост. М. Д. Эльзон, Н. А. Грознова. СПб. : Наука, 1994. С. 103–123.

240. Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. 384 с.

241. Губайдуллина А. Зрение как прозрение: Мотив «тумана» – «дыма» – «яда» в творчестве Ф. Сологуба // Studia Russica. Budapest. 2004. Т. 21. P. 352–356.

242. Гудзий Н. К. Тютчев в поэтической культуре русского символизма // Известия по русскому языку и словесности Академии наук СССР. Л., 1930. Т. III, кн. 2. С. 465–549.

243. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М. : Худож. лит., 1965. 356 с.

244. Гульчин М. Семантика синестетических детерминантов запаха в русской речи // Науковий вісник Херсонського державного унііверситету. Сер. Лінгвістика. Сбірник наукових праць. Херсон: ХГУ, 2009. Вып. IX. С. 147–150.

245. Гусев С. С. От «живого опыта» организационной науке // Русский позитивизм. Лесевич. Юшкевич. Богданов. СПб., 1995. С. 287–350.

246. Данилина Г. И. Историчность литературного произведения в работах А. В. Михайлова: монография. Тюмень : Тюменский гос. ун-т, 2007. 324 с.

247. Дарский Д. «Радость земли»: Исследование лирики Фета. М. Изд-во К. Ф. Некрасова, 1916. 208 с.

248. Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1979. С. 5–74.

249. Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М. : Искусство, 1962. 314 с.

250. Дмитриева Т. Г. «Горько пахнуло осенним тлением…»: Запахи в прозе И. А. Бунина // Русская речь. 2003. № 5. С. 20–23.

251. Долгополов Л. К. На рубеже веков: о русской литературе конца XIX – начала XX века. Л. : Сов. писатель, 1977. 368 с.

252. Долгополов Л. К. Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации: сб. М. : Сов. писатель, 1988. С. 25–102.

253. Дооге Б., Некрасова Л. «Понять тайну волос»: Запахи в художественном мире А. П. Платонова // Russian Literature. 2007. Vol. 62. Issue 2. 15 August. P. 121–154.

254. Достоевский: Эстетика и поэтика: словарь-справочник / сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев. Челябинск : Металл, 1977. 270 с.

255. Дробжева Г. М., Роом Л. А. История отечественной философии XX века (марксистская философия и становление «Нового религиозного сознания» в начале XX в.): учеб. пособие. Тамбов: Тамбов. гос. тех. ун-т, 2003. 154 с.

256. Дроботун А. В. Лексика обоняния в языке художественной прозы М. А. Шолохова: автореф. дисс. … канд. филол. н. М., 2006. 24 с.

257. Евтушенко О. В. Двести лет любовного дискурса (константы и переменные) // Художественный текст как динамическая система: Материалы международ. науч. конф., посвященной 80-летию В. П. Григорьева / Ин-т рус. яз. Им. В. В. Виноградова РАН. Москва, 19–22 мая 2005 г. М.: Управление технологиями, 2006. С. 104–112.

258. Ельницкая С. И. «Возвышающий обман»: Миротворчество и мифотворчество Цветаевой // Марина Цветаева. 1892–1992 / под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинда. Норфилд, Вермонт, 1992. С. 45–62.

259. Ельницкая С. И. О некоторых особенностях цветаевского антигастрономизма и неприятия «строительства жизни» в ее лирике 1930-х годов // Ельницкая С. И. Статьи о Марине Цветаевой. М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. С. 174–253.

260. Ельницкая С. И. Поэтический мир Цветаевой: Конфликт лирического героя и действительности. Wien : [б/и], 1990. 396 с.

261. Еремин И. П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР. Ин-т литературы

(Пушкинский Дом); ред. В. П. Адрианова-Перетц, И. П. Еремин. М.;Л. : АН СССР, 1948. Т. 6. С. 125–153.

262. Ермилова Е. В. Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам» // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. М., 1975. С. 187–206.

263. Ермилова Е. В. Поэзия на рубеже двух эпох // Смена литературных стилей: на материале русской литературы XIX – XX веков. М. : Наука, 1974. С. 58-122.

264. Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. 176 с.

265. Жаркова О.С. Лексика ощущения, восприятия и чувственного представления как средство номинации и предикации в поэмах С. Есенина: Автореф. дисс. … канд филол. наук. М., 2005. 22 с.

266. Жеребин А. И. Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб. : Міръ; ИД СПбГУ, 2004. 304 с.

267. Живов В. М. Церковнославянская литературная традиция в русской литературе XVIII в. и рецепция спора «древних» и «новых» // История культуры и поэтика. М. : Наука, 1993. С. 62–82.

268. Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж : Воронеж. ун-т, 1990. 544 с.

269. Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб. : Азбука-классика, 2001. 496 с.

270. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. : Наука, 1977. 408 с.

271. Житенев А. А. Экстаз как категория модернистского автометаописания // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 13 (151). С. 52–58.

272. Житков А. В. Функционально-семантическое поле восприятия запаха и синестезия одорической лексики в произведениях

И. С. Бунина: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 1999. 20 с.

273. Жолковский А. К. *Блуждающие сны* и другие работы. М. : Наука : Восточная литература, 1994. 428 с.

274. Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты / отв. ред. Л. Г. Панова. М. : РГГУ, 2005. 654 с.

275. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М. : ПРОГРЕСС-УНИВЕРС, 1996. 344 с.

276. Жубер Ж. Дневники / пер. О. Э. Гринберг // Эстетика раннего французского романтизма. М. : Искусство, 1982. С. 308–376.

277. Завадская Е. В. Ut pictura poesis Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации: сб. М. : Сов. писатель, 1988. С. 461–469.

278. Зайонц Л. О. «Пьянствующие архаисты» // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 220–235.

279. Захариева И. Символизм и своеобразие русского реализма XX века // Захариева И. Аспекты формирования канона в русской литературе XX века. София : Heron Press, 2008. С. 232–241.

280. Захаров Е. В. Малая проза Даниила Хармса: авторские стратегии и параметры изображенного мира: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008.

281. Захарова Л. В. Клюев и А. Блок: К проблеме идейно-творческих взаимосвязей // Время Дягилева: Универсалии Серебряного века: Третьи Дягилевские чтения: материалы. Пермь : Пермский гос. ун-т, 1993. Вып. 1. С. 177–183.

282. Захарьин Д. Ольфакторная коммуникация в контексте русской истории // Россия/Russia: Культурная практика в идеологической

перспективе. Россия, XVIII – нач. XX вв. М., 1999. Вып. 3 (11). С. 57–70.

283. Звонарева Л. У. Энциклопедизм Симеона Полоцкого как общественная позиция: новый подход к взаимоотношениям науки и искусства // Философский век: Альманах. Вып. 8. Иван Иванович Шувалов (1727–1797). Просвещенная личность в российской истории / / отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. СПб. : Санкт-Петербургский Центр истории идей, 1998. С. 267–296.

284. Зобнин Ю. В. Гумилев – поэт православия. СПб. : [б/и], 2000. 183 с.

285. Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. Киев : Довіра, 1994. 255 с.

286. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург : УрГУ, 2003. 548 с.

287. Зыховская Н. Л. Феномен репрезентации запаха в художественном тексте // Челябинский гуманитарий. Научный журнал Академии гуманитарных наук. Челябинское отделение. Челябинский филиал института экономики УрО РАН. 2008. № 6. С. 141–146.

288. Зыховская Н. Л. «Воздух эпохи»: отечественная словесность нулевых годов XXI века // Литературная учеба. 2010. № 5. С. 20–24.

289. Зыховская Н. Л. Запахи «Вишневого сада» // Челябинский гуманитарий. 2010. № 1 (10). С. 77–79.

290. Зыховская Н. Л. Ольфакторная агрессия в художественном тексте // Речевая агрессия в современной культуре: сб. науч. тр. Челябинск : ЧГУ, 2005. С. 196–203.

291. Зыховская Н. Л. Ольфакторная поэтика книг «Сети» и «Осенние озера» Михаила Кузмина // Авторское книготворчество в поэзии: материалы Международ. науч.-практ. конф., 19–22 марта 2008: в 2 ч. Омск, 2008. Ч. 2. С. 65–69.

292. Зыховская Н. Л. Ольфакторность как фрагмент поэтики Бродского // Взаимодействие литератур в мировом литературном

процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: международ. науч. конф.: в 2 ч. Гродно : ГрГУ, 2003. С. 179–184.

293. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / пер. с французского И. К. Стаф. СПб. : Алетейя, 2003. 544 с.

294. Иванов Вяч. Вс. Пастернак и ОПОЯЗ (К постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига : Zinatne, 1988. С. 70–82.

295. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. М. : Языки русской культуры, 2000. 880 с. (Язык. Семиотика. Культура).

296. Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов : Сарат. ун-т, 2003. 311 с.

297. Измайлов А. А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья: Мережковский. – Бальмонт. – Блок. – Арцыбашев. – Вячеслав Иванов. – Гиппиус. – Чириков. – Ремизов. – Вересаев. М.: Изд. т-ва И .Д. Сытина, 1913. 232 с.

298. Измайлов Н. В. В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1956. С. 5–50.

299. Ильин И. А. Путь к очевидности. М.: Республика, 1993. 431 с. (Мыслители XX века).

300. Ильюхина Т. Ю. «Нос дан для насморков и обонянья» // Вестник Новгородского государственного унивеситета. 2010. № 57. С. 44–47.

301. Ильюхина Т. Ю. «Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон…» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология. Литературоведение. Журналистика. 2005. Вып. 2. С. 3–16.

302. Ильюхина Т.Ю. «Запах счастья» у Чехова: Опыт литературно-ольфакторного анализа // Нева. 2010. № 1. С. 204–207.

303. Ингарден Р. Исследования по эстетике / перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Иностранная литература, 1962. 572 с.

304. Иннокентий Анненский и русская культура XX века: сб. науч. тр. СПб. : АО АРСИС, 1996. 156 с.

305. Иоффе И. И. Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств. Литература, живопись, музыка натурального товарно-денежного индустриального хозяйства. Л. : Прибой, 1927. 368 с.

306. История романтизма в русской литературе История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790–1825). М. : Наука, 1979. 312 с.

307. История романтизма в русской литературе: Романтизм в русской литературе 20–30-х годов XIX в. (1825–1840). М. : Наука, 1979. 328 с.

308. Кабакова Г. И. Запах // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. М., 1999. Т. 2. С. 266–269.

309. Кабакова Г. И. Запахи в традиционной культуре // Живая старина. 1997. № 1. С. 36–38.

310. Карасев Л. В. Вещество литературы. М. : Языки славянской культуры, 2001. 400 с.

311. Карасев Л. В. Знаки «покинутого детства». «Постоянное» у А. Платонова // Карасев Л. В. Движение по склону. О сочинениях А. Платонова. М. : РГГУ, 2002. С. 9–37.

312. Карасев Л. В. Онтологическая поэтика (краткий очерк) // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. М.: ИФ РАН, 2005. С. 91–113.

313. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. 2-е изд. М. : Едиториал УРСС, 2002. 264 с.

314. Карпов А. С. Неугасимый свет: Очерки. М. : РУДН, 2001. 338 с.

315. Карпов И. П. Автор как субъект описаний природно-предметного мира в рассказах И. А. Бунина 1887–1909 годов // И. А. Бунин и русская литература XX века: по материалам Международ. науч. конф.,

посвященной 125-летию со дня рождения И.А. Бунина. 23–24 октября 1995 г. М.: Наследие, 1995. С. 125–132.

316. Касаткина В. Н. Поэтическое мировоззрение Ф. И. Тютчева. Саратов: Саратовский гос. ун-т, 1969. 256 с.

317. Кастеллано Ш. Синэстезия: язык чувств и время повествования в романе Андрея Белого «Петербург» // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М. : ИМЛИ РАН, 2002. С. 211–219.

318. Кац Б. А. О контрапунктической технике в «Первом свидании» // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 189–192.

319. Кац Б. А., Тименчик Р. Д. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л. : Сов. композитор, 1989. 336 с.

320. Кацис Л. Ф. «Се черно-желтый свет, се радость Иудеи!» (Иудейские источники и подтексты в творчестве Осипа Мандельштама) // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 152–181.

321. Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном пространстве эпохи. М.: РГГУ, 2004. 830 с.

322. Келдыш В. А. На рубеже художественных эпох: (О русской литературе конца XIX – начала XX в.) // Вопросы литературы. 1993. Вып. 2. С. 92–105.

323. Келдыш В. А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн. М. : ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. Кн. 1. С. 13–59.

324. Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л. : Наука, 1990. 268 с.

325. Киселева Л. А. Поэтические диалоги серебряного века: К. Д. Бальмонт и Н. А. Клюев // Русская литература накануне третьего тысячелетия. Итоги развития и проблемы изучения. Киев : Логос, 2002. Вып. 3. С. 28–41.

326. Киселева М. С. «Человек мал мир» и его тело в культуре русского барокко: «Книга любви знак в честен брак» Кариона Истомина // Человек. 2004. № 6. С. 159–172.

327. Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М. : МАКС Пресс, 2001. 184 с.

328. Климова С. М. Эссенция и экзистенция любви: «Дух» и «Запах»: «Sophia» Вл. Соловьева и «Парфюмер» П. Зюскинда // Человек. 2002. № 4. С. 20–29.

329. Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 1910. 356 с.

330. Книга о русских поэтах последнего десятилетия. Очерки. Стихотворения. Автографы / под ред. М. Гофмана. СПб.; М. : Изд. т-ва О. Вольф, 1907. 406 с.

331. Кобринский А. «Жил на свете рыцарь бедный» (Александр Добролюбов: слово и молчание) // Ранние символисты: Н. Минский, А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы. СПб. : Академический проект, 2005. С. 429–474.

332. Ковалева И. И. Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама // Новое литературное обозрение. 2005. № 3 (73). С. 203–211.

333. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М. : Наука, 1986. 368 с.

334. Кожевникова Н. А. Тропы в стихах Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М. : ИМЛИ, 2002. С. 183–201.

335. Кожинов В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. М.: Современник, 1978. 303 с.

336. Кожурин А. Я. «Глаз» Платона, «ухо» Хайдеггера и «нос» Розанова // Звучащая философия. Сборник материалов конференции. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 101–105.

337. Кожурин А. Я. Новоевропейский дискурс о живом и глобальные проблемы современности // Философский век. Альманах. Вып. 33. Карл Линней в России. СПб. : Санкт-Петербургский центр истории идей, 2007. С. 184–185.

338. Козлов В. И. Историчность категории художественного мира // Известия Южного федер. ун-та. Ростов н/Д, 2008. № 3. С. 38–53.

339. Козубовская Г. П. Лирический мир И. Анненского: поэтика отражений и сцеплений // Русская литература. 1995. № 2. С. 72–86.

340. Козубовская Г. П. Ольфакторный код в поэзии А. Фета: благовония // А. Фет и русская литература: XIX Фетовские чтения (Курск, 7–9 окт. 2004 г.). Курск, 2005. С. 26–37.

341. Козубовская Г. П. Поэзия А. Фета и мифология: учеб. пос. Барнаул; М. : БГПУ, 2005. 255 с.

342. Козубовская Г. П. Русская литература: миф и мифопоэтика. Барнаул : БГПУ, 2006. 324 с.

343. Козубовская Г. П. Середина XIX века: миф и мифопоэтика: монография. Барнаул : БГПУ, 2008. 260 с.

344. Колесов И.Ю. Актуализация зрительного восприятия в языке: когнитивный аспект (на материале английского и русского языков): Автореф. дисс. … доктора филол. наук. Барнаул, 2009.

345. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX вв. М. : МГУ, 1990. 336 с.

346. Колобаева Л. А. Русский символизм. М. : МГУ, 2000. 294 с.

347. Корецкая И. В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. М. : Наука, 1975. С. 207–251.

348. Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М. : Радикс, 1995. 380 с.

349. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2006. 552 с.

350. Корниенко Самоидентификация в культуре серебряного века: Михаил Кузмин: учеб. пос. Новосибирск : Новосиб. гос. пед. ун-т, 2006. 150 с.

351. Косиков Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. М., 1993. С. 5–40.

352. Костяев А. И. Ароматы и запахи в истории культуры: Знаки и символы. М. : ЛКИ, 2007. 144 с.

353. Котенева И. А. Номинация запаха во французском языке: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Белгород, 2005.

354. Котова М., Лекманов О. Из тотального комментария к «Египетской марке» [Электронный ресурс] URL: http://community.livejournal.com/eg_marka/?skip=60 (дата обращения 3.04.2010).

355. Котрелев Н. В. «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова: (Из материалов к комментарию на корпус лирики) // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 7–18.

356. Котрелев Н. В. Вяч. Иванов и Вл. Соловьев (Заметки к проблеме понимания мистического дискурса) // На рубеже столетий: Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова. М. : Новое литературное обозрение, 2009. С. 330–344.

357. Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры. СПб. : Наука, 2006. 639 с.

358. Крейд В. Парижская нота и «Розы» Георгия Иванова // Культура Российского Зарубежья. М.: Рос. ин-т культурологии, 1995. С. 175–188.

359. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. М. : Новое литературное обозрение, 2004. 584 с.

360. Крейдлин Г. Е. Язык тела и кинесика как раздел невербальной семиотики (методология, теоретические идеи и некоторые результаты) // Тело в русской культуре: сб. статей. М., 2005. С. 19–37.

361. Криничная Н. А. «Всем травам мати…» (Фольклорно-этнографический комментарий к образу плакун-травы в поэзии А. Блока и Н. Клюева) // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. трудов. Петрозаводск : Петрозавод. ун-т, 1998. Вып. 2. С. 112–121.

362. Криничная Н. А. Клюевская концепция рая в свете легенд о невидимом граде Китеже // XXI век на пути к Клюеву. Петрозаводск : Петрозавод. ун-т, 2006. С. 31–40.

363. Критика русского символизма: в 2 т. / сост. Н. А. Богомолова. М. : Олимп: АСТ, 2002. Т. 1. 396 с.; Т. 2. 441 с. (Библиотека русской критики).

364. Крюкова Л. Б. Лингвистическое моделирование ситуации восприятия в поэтическом тексте (на материале поэзии «серебряного века») // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 300. С. 13–16.

365. Кубрякова Е. С. Язык и знание. М. : Языки славянской культуры, 2004. 560 с.

366. Кудрикова А. Н. Гендерные различия в поэзии А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева // Наука. Университет. 2005: материалы шестой науч. конф. Новосибирск, 2005. С. 58–66.

367. Кузанский Н. О красоте // Эстетика и жизнь. Вып. 6: Общие проблемы эстетики. Ист.-эстет. вопр. М.: Искусство, 1979. С. 263 – 279.

368. Кузнецов Ф. «Тихий Дон»: Судьба и правда великого романа. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 864 с.

369. Кукулин И. История пограничного языка: Владимир Нарбут, Леонид Чертков и контркультурная революция // Новое литературное обозрение. 2005. № 72. С. 207–223.

370. Кулаков И. В. Богослужебный текст в поэзии Н. А. Клюева // Православие и культура. 1997. № 1/2. С. 39–50.

371. Куликова Н.А. Одорический код в речи персонажей рассказов А.П. Чехова // Университетская филология – образованию: регулятивная природа коммуникации: Материалы Второй международной научно-практической конференции «Коммуникативистика в современном мире: регулятивная природа коммуникации». Барнаул : Алт. ун-т, 2009. С. 54–57.

372. Куликова Н. А. Одорический код в художественном тексте: лингвоэвокационное исследование (на материале художественной прозы А. П. Чехова): автореф. дисс. … канд. филол. н. Барнаул: АлГУ, 2010. 17 с.

373. Куликова, Н. А. Эвокация обонятельных образов в художественном тексте (на примере рассказов А.П. Чехова) // Филология и человек. 2009. № 4. С. 127-133.

374. Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново: Изд-во «Иваново», 2001. 472 с.

375. Кушлина О. Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 336 с.

376. Лабунская В. Е. Невербальное поведение (социально-перцептивный подход). Ростов: Изд-во Ростовского ун-та, 1986. 246 с.

377. Лавров А. В. И. Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским // Русская литература. 1978. № 1. С. 176–180.

378. Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – фольклор – литература. Л. : Наука, 1978. С. 137–170.

379. Лавров А. В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 г. Л., 1980. С. 23–63.

380. Лавров А. В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 г. Л., 1981. С. 29–79.

381. Лавров А. В. Русские символисты: этюды и разыскания. М. : Прогресс-Плеяда, 2007. 632 с.

382. Лаенко Л. В. Перцептивный признак как объект номинации // Вестник Воронежского гос. ун-та. Сер. Филология. Журналистика. 2004. № 2. С. 71–77.

383. Лаенко Л. В. Трансляция перцептивных образов при переводе (на материале романа В. Набокова «Другие берега» и его автоперевода на русский язык) // Социокультурные проблемы перевода: сб. науч. тр.: в 2 ч. Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 2006. С. 168–180.

384. Лапин В. В. Петербург: Запахи и звуки. 2-е изд. СПб. : ЛапинЪ, 2009. 285 с.

385. Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л. : Худож. лит., 1974. 285 с.

386. Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / пер. с нем. Е. Аккерман и Ф. Полякова. СПб. : Академический проект, 2001. 368 с. (Современная западная русистика. Т. 34).

387. Левин Ю. И. Заметки о «крымско-эллинских» стихах О. Мандельштама // Мандельштам и античность: сб. статей. М. : Радикс, 1995. С. 77–103.

388. Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М. : Языки русской культуры, 1998. 822 с.

389. Левин Ю. И. Лексико-семантический анализ одного стихотворения О. Мандельштама // Слово в русской советской поэзии. М. : Наука, 1975. С. 225–233.

390. Левинтон Г. А. Заметки о фольклоризме Блока // Миф – фольклор – литература. Л. : Наука, 1978. С. 171–185.

391. Леви-Строс К. Мифологики: в 4 т. Т. 1. Сырое и приготовленное / пер. З. А. Сокулер, К. З. Акопян. М.; СПб. : Университетская книга, 2000. 406 с. (Книги света).

392. Леви-Строс К. Путь масок / пер с фр., сост., вступ. ст. и примеч. А.Б. Островского. М. : Республика, 2001. 399 с. (Мыслители XX века).

393. Лейдерман Н. Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 3–47.

394. Лекманов О. А. Недотыкомка и Незнакомка (о двух подтекстах «Серебряного голубя» Андрея Белого) // Блоковский сборник XV. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX XX вв. Тарту : Тартус. ун-т, 2000. С. 150–170.

395. Лекманов О. А. «Я к воробьям пойду и к репортерам…» Поздний Мандельштам: портрет на газетном фоне // Toronto Slavic Quartery. 2008. № 25. [Электронный ресурс] URL: http://www.utoronto.ca/tsq/25/lekmanov25.shtml. (дата обращения 3.02.2009).

396. Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск : Водолей, 2000. 704 с.

397. Лекманов О. А. Мандельштам и Маяковский: взаимные оценки, переклички, эпоха // Сохрани мою речь. Вып. 3, ч. 1. С. 215–228.

398. Лекманов О. А. О книге Владимира Нарбута «Аллилуйя» // В. Я. Брюсов и русский модернизм. М. : ИМЛИ РАН, 2004. С. 158–181.

399. Лесовиченко А. М., Ликан С. Вопросы христианской одорологии. Новосибирск: НГОНБ, 2003. 20 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.spasi.ru/biblt/likan1.htm (дата обращения 18.05.2006).

400. Лившиц Е. И. Гоголь, Байрон и Томас Мур // Поэтика русской литературы: сб. статей к 70-летию Ю.В. Манна. М. : РГГУ, 2001. С. 90–99.

401. Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л. : Наука, 1976. 204 с.

402. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

403. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Л., 1987. Т. 1. С. 261–563.

404. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси: монография // Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Л. : Худож. лит., 1987. С. 3–164.

405. Лоргус А. Православная антропология. Курс лекций. Вып. 1. М. : Граф-Пресс, 2003. [Электронный ресурс] URL: http://azbyka.ru/hristianstvo/chelovek/lorgus_pravoslavnaya_antropologiya_01-all.shtml (дата обращения 1.10.2010).

406. Лосев А. Ф. Поздний эллинизм. М. : Искусство, 1980. 765 с. (История античной эстетики. Т. 6). [Электронный ресурс] URL: http://www.philosophy.ru/library/losef/iae6/index.htm. (дата обращения 15. 06. 2009).

407. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 525 с. (Мыслители XX века).

408. Лосский Н. О. Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избранное. М., 1991. С. 11–334.

409. Лотман Л. М. Примечания: Ася // Тургенев И.С. Сочинения: в 12 т. М. : Наука, 1980. С. 437–462.

410. Лотман Л. М. К вопросу об адаптации поэзии Фета художественным сознанием конца XIX–начала XX вв. // Классическое наследие и современность. Л. : Наука, 1981. С. 181–193.

411. Лотман М. Ю. Осип Мандельштам: поэтика воплощенного слова // Классицизм и модернизм: сб. ст. / Кафедра русской литературы Тартус. ун-та. Тарту, 1994. С. 195–217.

412. Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической системы // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн : Александра, 1992. С. 90–102.

413. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха: пособие для студентов. Л. : Просвещение, 1972. 272 с.

414. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1999. 464 с.

415. Лотман Ю. М. Заметки по поэтике Тютчева // Уч. зап. Тартусского гос. ун-та. Вып. 604. Единство и изменчивость литературного процесса: Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1982. С. 3–16.

416. Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. сб. М. : Сов. писатель, 1988. С. 437–443.

417. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М. : Книга, 1987. 336 с.

418. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. 384 с.

419. Лотман Ю. М. Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя. М. : Просвещение, 1988. С. 124–158.

420. Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Ось, 2005. 560 с.

421. Любимов Н. М. Несгораемые слова. М.: Худож. лит., 1983. 304 с.

422. Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М. : Мартин, 1997. 221 с.

423. Магомедова Д. М. Александр Блок. «Незнакомка»: внутренняя структура и контекст прочтения // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2009. Вып. 2 (16). С. 38-46.

424. Магомедова Д. М. Комментируя Блока. М.: РГГУ, 2004. 111 с.

425. Магомедова Д. М. О жанровом принципе циклизации «книги стихов» на рубеже XIX–XX вв. // Европейский лирический цикл: Историческое и сравнительное изучение: Материалы междунар. науч. конф., 15–17 ноября 2001 г. М. : РГГУ, 2003. С. 183–196.

426. Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М. : Наука, 1992. 324 с.

427. Маковский С. Портреты современников. М: XXI век-Согласие, 2000. 448 с. (Библиотека русской культуры).

428. Максимов С. В. Крестная сила. Нечистая сила. Неведомая сила. Кемерово : Кемеров. кн. изд-во, 1991. 352 с.

429. Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л. : Сов. писатель, 1969. 240 с.

430. Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III. Тарту : Тартус. ун-т, 1979. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 459). С. 3–33.

431. Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М. : Ad Marginem, 1995. 547 с.

432. Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация // Человек в системе наук. М. : Наука, 1989. С. 317–332.

433. Мандельштам и античность: сб. статей / под ред. О. А. Лекманова. М. : Радикс, 1995. 208 с. (Записки Мандельштамовского общества. Т. 7).

434. Мандельштам Н. Я. Вторая книга: Воспоминания / послесл., примеч. М. К. Поливанова. М. : АСТ : Олимп : Астрель, 2001. 512 с.

435. Мандельштам Н. Я. Третья книга: [воспоминания] / подгот. изд. Ю. Л. Фрейдина. М. : Аргаф, 2006. 560 с.

436. Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов / Перевод Вадима Шершеневича. М.: Типография РУССКОГО ТОВарищества, 1914. 78 с.

437. Манкевич И. А. А. П. Чехов: ольфакторные сюжеты «для небольшого рассказа» // Человек. 2010. № 6. С. 146–163.

438. Манкевич И. А. Ароматы и запахи в жизни А. П. Чехова: мифопоэтика ольфакторных сюжетов в зеркале эпистолярной и

мемуарной чеховианы // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина: Научный журнал. Сер. Филология. СПб., 2008. № 1 (9). С. 100–110.

439. Манкевич И. А. Ароматы и запахи в жизни А. С. Пушкина // Человек. 2009. № 6. С. 1347–149.

440. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М. : Наука, 1976. 376 с.

441. Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820 – 1830-е годы). М. : Искусство, 1969. 304 с.

442. Маранда П. Метаморфные метафоры: сб. в честь семидесятипятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского // От мифа к литературе. М. : Российский ун-т, 1993. С. 81–90.

443. Марков Б. В. Метафизика лица и голоса П. А. Флоренского // Вече. 2002. № 13. С. 122–143.

444. Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте северорусского словесного искусства. Петрозаводск : [б/и], 1997. 316 с.

445. Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте северорусского словесного искусства: автореф. дисс. … доктора филол. наук. М., 2000. 56 с.

446. Марченко А. М. Поэтический мир Есенина. 2-е изд., доп. М. : Сов. писатель, 1989. 302 с.

447. Мах Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому / пер. с нем. Г. Котляра. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. 304 с.

448. Махлина С. Т. Семиотика культуры повседневности. СПб.: Алетейя, 2009. 232 с.

449. Мегирьянц Т. А. Пути преодоления дискретной картины мира в творчестве В. Брюсова (образ города в поэзии В. Я. Брюсова) // Русская литература и философия: постижение человека. Липецк, 2004. Ч. 1. С. 176–183.

450. Medaric M. Ароматы Рима. Заметки на полях «итальянского текста» Михаила Кузмина [Электронный ресурс] // Toronto Slavic Quartery. № 21. http://www.utoronto.ca/tsq/21/medaric21.shtml. (дата обращения 15.08.2008).

451. Меерсон О. Персонализм как поэтика: Литературный мир глазами его обитателей. СПб. : Пушкинский Дом, 2009. 432 с.

452. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с французского под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб. : Ювента : Наука, 1999. 608 с.

453. Метерлинк М. Разум цветов / сост. и примеч. В. С. Кулагиной-Ярцевой. М. : Московский рабочий, 1995. 493 с.

454. Мещерякова О.А. Когнитивный признак в аспекте языковой личности И.А. Бунина // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Русская филология. М. : МГОУ, 2010. № 1. С. 19–23.

455. Миллер-Будницкая Р. З. Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики А. Блока // Известия Крымского пединститута. Симферополь, 1930. Т. 3. С. 133–198.

456. Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб. : Искусство-СПб, 1999. 727 с.

457. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб. : Искусство-СПб, 2004. 480 с.

458. Мирошниченко Н. Вопросы синестезии в теории Андрея Белого // Современный Лаокоон: Эстетические проблемы синестезии. М. : МГУ, 1992. С. 30–32.

459. Михайлов А. В. Обратный перевод. М. : Языки русской культуры, 2000. 848 с.

460. Михайлов А. В. Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 53–71.

461. Михайлов А. В. Методы и стили литературы. М. : ИМЛИ РАН им. А. М. Горького, 2008. 176 с.

462. Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX веков // Классика и современность. М. : МГУ, 1991. С. 149–164.

463. Михайлов А. В.Проблемы исторической поэтики в истории немецкой литературы // Михайлов А. В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПБ. : Санкт-Петербургский ун-т, 2006. С. 5–224.

464. Михеев М. Ю. В мир Платонова – через его язык. Предположения, факты, истолкования, загадки. М.: МГУ, 2002. 407 с. [Электронный ресурс] URL: http://lib.ru/PLATONOW/miheev_platonow.txt (дата обращения 18.03.2009).

465. Мних Р. Запах как дискурс в поэзии Анны Ахматовой // Новая русистика. 2008. № 2. С. 11–19.

466. Мовнина Н. С. Идеальный топос русской поэзии конца XVIII – начала XIX века // Русская литература. 2000. № 3. С. 19–36.

467. Моисеева Н. В. Глаголы восприятия в русском языке // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1998. № 6. С. 82–92.

468. Мокина Н. В. Архетипическое и эпохальное в образе лирического героя в творчестве поэтов Серебряного века : учеб. пособие. Саратов : Саратов. ун-т, 2003. 120 с.

469. Мокина Н. В. Русская поэзия Серебряного века: концепция личности и смысла жизни в динамике художественных мотивов и образов: дисс. … учен. степени доктора филол. н. Саратов, 2003.

470. Молчанова Н. А. «Сонеты Солнца, Меда и Луны»: проблемы творческой эволюции К. Д. Бальмонта // Вестник ВГУ. Гуманитарные науки. 2008. № 1. С. 230–237.

471. Молчанова Н. А. Аполлоническое и дионисийское начало в книге К. Д. Бальмонта «Будем как солнце» // Русская литература. 2001. № 4. С. 51–67.

472. Морозова Н. Г. Грани восприятия Германии в контексте русской литературы «путешествий» // Филология и человек: науч. журнал. Барнаул : Алтайский гос. ун-т, 2008. № 2. С. 9–17.

473. Мочульский К. В. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М. : Республика, 1997. 390 с.

474. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / пер. с чешск.; сост. и коммент. Ю. М. Лотмана и О. М. Малевича. М. : Искусство, 1994. 606 с.

475. Муравьёва Н. М. «Могущественный мир слитных запахов» романа М. Шолохова «Поднятая целина» // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. Тамбов, 2000. Вып. 3. С. 88–92.

476. Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака: монография. М. : Прометей, 1992. 220 с.

477. Назарьян Р. Г. Одоризм как элемент художественной целостности эпического произведения // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: Тезисы докл. республ. науч. конф. (12–14 октября). Донецк: Донецкий гос. ун-т, 1977. С. 126–127.

478. Найман А. О связи между «Поэмой без героя» Ахматовой и «Поэмой воздуха» Цветаевой // Марина Цветаева. 1892–1992: в 2 т. / под ред. С. Ельницкой, Е. Эткинда. Норфилд : Русская школа Норвич. ун-та, 1992. Т. 2. С. 196–205.

479. Небольсин С. А. В поисках стилевой соразмерности (Из опыта русской поэзии начала XX века) // Теория литературных стилей.

Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М. : Наука, 1978. С. 73–111.

480. Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм: сб. статей. М. : Наука, 1966. С. 8–35.

481. Некрасова Е. А. А. Фет, И. Анненский: Типологический аспект описания. М. : Наука, 1991. 127 с.

482. Некрасова Л. Эстетическая функция перцептивной лексики в романе А. Платонова «Чевенгур» (запахи и звуки) // Балтийский филологический курьер. 2005. № 5. С. 234–250.

483. Нива Ж. Русский символизм / пер. с фр. В. А. Мильчиной // История русской литературы: XX век. Серебряный век. М. : Прогресс-Литература, 1995. С. 73–105.

484. Николина Н. А. Мир запахов в художественной прозе А. П. Чехова // Русский язык в школе. 2004. № 3. С. 68–74.

485. Николина Н. А. Способы обозначения запахов в современном русском языке // Русский язык в школе. 1998. № 1. С. 77–84.

486. Николюкин А. Н. Обоняние // Розановская Энциклопедия / сост. и гл. ред. А. Н. Николюкин. М.: Российская политическая энциклопедия, 2008. Ст. 1763–1764.

487. Ницше Ф. Ессе homo. Как становятся сами собою / пер. Ю. М. Антоновского // Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1997. Т. 2. С. 693–769.

488. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза / пер. с немецкого; сост. М. Кореневой; вступ. ст. М. Кореневой и А. Аствацатурова; коммент. А. Аствацатурова. СПб. : Худож. лит., 1993. 672 с.

489. Новикова Е. Г. Софийность русской прозы второй половины XIX века: евангельский текст и художественный контекст. Томск : Томский ун-т, 1999. 254 с.

490. Нордау М. Вырождение / пер. с нем. В. Генкена; предисл. В. Авсеенко. 2-е изд. Киев: Южно-Русское книгоиздательство Ф. А. Иогансона, 1896. 452 с.

491. О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки. Сост. Ан. Чеботаревской. СПб.: Навьи чары, 2002. 560 с. (Печатается по изданию: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. Сост. Ан. Чеботаревской. СПб., 1911).

492. Обатнин Г. В. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М. : Новое литературное обозрение, 2000. 239 с.

493. Обломиевский Д. Д. Французский символизм. М.: Наука, 1973. 304 с.

494. Одинцова М. В. Лексические средства номинации запаха в произведениях И.А. Бунина // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2008. № 1. С. 56–60.

495. Одинцова М. В. Художественно-стилевая роль слов лексико-семантического поля «запах» в произведениях И.А. Бунина (аспекты номинации и предикации): автореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 2008.

496. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М. : РГГУ, 2002. 685 с.

497. Орлова Е. «Меж контуром и запахом цветка» (Из истории методологических исканий 1910-х годов) // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 136–169.

498. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста / В. П. Григорьев, И. И. Ковтунова, О. Г. Ревзина и др.; под ред. В. П. Григорьева. М. : Наука, 1990. 304 с.

499. Павлова Л. В. «У каждого за плечами звери»: символика животных в лирике Вячеслава Иванова. Смоленск : СГПУ, 2004. 264 с.

500. Павлова М. Федор Сологуб и его декадентство (По поводу статьи «Не постыдно ли быть декадентом?») [электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly. http://www.utoronto.ca/tsq/07/pavlova07.shtml.

501. Павлова Н. С. Архаический код в поэзии А. М. Рильке («Часослов») // В свете исторической поэтики: Книга памяти Самсона Наумовича Бройтмана: статьи и воспоминания. М. : РГГУ : Intrada, 2008. С. 219–230.

502. Павлова Н. С. Конкретная лексика с семантическим компонентом «запах» (на материале толкового словаря немецкого языка DUDEN) // Вестник Уральского государственного университета. 2004. № 33. С.33–45.

503. Павлова Н. С. Лексика с семой “запах” в языке, речи и тексте: автореф. дисс. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006.

504. Пайман А. История русского символизма / авториз. перевод; пер. с англ. В. В. Исакович. М. : Республика, 2000. 415 с.

505. Пак Сун Юн. Органическая поэтика Осипа Мандельштама. СПб. : Пушкинский Дом, 2008. 248 с.

506. Панова Л. Г. «Мир», «пространство» и «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М. : Языки славянской культуры, 2003. 808 с.

507. Панова Л. Г. Наука об авангарде: между солидарным и несолидарным чтением // Поэтика и эстетика слова: Сборник научных статей памяти Виктора Петровича Григорьева / под ред. З. Ю. Петровой, Н. А. Фатеевой, Л. Л. Шестаковой. М.: ЛЕНАНД, 2010. С. 119–133.

508. Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII в. Л. : Наука, 1973. 280 с.

509. Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М. : Наука, 1986. С. 236–250.

510. Паперный З. С. О мастерстве Маяковского. 2-е изд., доп. М.: Сов. писатель, 1957. 454 с.

511. Паперный В. М. Поэтика русского символизма: персонологический аспект // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М. : Наука, 2002. С. 152–168.

512. Паперный В. М. Проблема традиции в русской литературе начала XX века и творчество Андрея Белого // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. Кемерово : Кемеровский гос. ун-т, 1987. С. 9–19.

513. Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. М. : Наука, 1972. 158 с.

514. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. / пер. с древнегреческого; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1993. Т. 2. 528 с. (Философское наследие).

515. Плужников М. С., Рязанцев С. В. Среди запахов и звуков. М. : Молодая гвардия, 1991. 270 с.

516. Погосян Е. А. Традиционная одическая фразеология в творчестве Державина // Лотмановский сборник. Т. 2. М. : РГГУ; ИЦ-Гарант, 1997. С. 449–480.

517. Подорога В. А. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию (материалы лекционных курсов 1992–1994 годов). М.: Ad Marginem, 1995. 341 с.

518. Покусаев Е. И. Алексей Михайлович Жемчужников // Жемчужников А. М. Избранные произведения. М.;Л.: Сов. писатель, 1963. С. 5–60.

519. Половинкина О. «Родственность Гюисмансу». Джон Донн и «конец века» // Вопросы литературы. 2008. № 3. С. 188–212.

520. Полонский Я. П. Критический разбор стихотворений А. М. Жемчужникова. Стихотворения А. М. Жемчужникова (в двух

томах). С.–Петербург. 1892. СПб. : Типография Императорской Академии Наук, 1893. 38 с.

521. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М. : Сов. писатель, 1978. 448 с.

522. Полякова С. В. «Нос» Гоголя и ринологические фантазии Андрея Белого // Блоковский сборник. Вып. XI. Тарту, 1990. (Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 917). С. 82–89.

523. Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. М. : МГУ, 1976. 208 с.

524. Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре / сост., подгот. текстов ст. и коммент. А. Л. Топоркова. М. : Лабиринт, 2000. 480 с.

525. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратова. М. : Высш. шк., 1990. 344 с. (Классика литературной науки).

526. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / сост., вступ. ст., библиогр. И примеч. И. В. Иваньо и А. И. Колодной. М. : Искусство, 1976. 614 с.

527. Поцепня Д. М. Образ мира в слове писателя: монография. СПб. : СПбГУ, 1997. 264.

528. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М. : ИМЛИ РАН, 2009. 832 с.

529. Приходько И. С. Мифопоэтика А. Блока. Историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам. М. : МПГУ; Владимир : ВПГУ, 1994. 133 с.

530. Приходько И. С. Традиции Бодлера в брюсовской трактовке темы города // Лирическое начало и его функции в художественном произведении. Владимир : ВГПИ, 1989. С. 92–100.

531. Прокофьева В. Ю. Пространство в лирике А. Ахматовой и Н. Гумилева: гендерный аспект // Язык в пространстве и времени: Тез.

и материалы междунар. науч. конф. Самара : СамПГУ, 2002. Ч. 2. С. 87–90 .

532. Прокофьева В. Ю. Русский поэтический локус в его лексическом представлении (На материале поэзии «серебряного века»): монография. СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 157 с.

533. Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки / коммент. Е. А. Мелетинского, А. В. Рафаевой М. : Лабиринт, 1998. 512 с. (Собрание трудов В. Я. Проппа).

534. Пропп В. Я. Природа комического у Гоголя // Русская литература. 1988. № 1. С. 26–49.

535. Пустыгина Н. Г. Об одной символической реализации идеи синтеза в творчестве Андрея Белого: начало 900-х годов // Блоковский сб. Вып. VII: А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Тарту, 1986. (Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 735). С. 113–123.

536. Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX вв. / сост., вступ. статья, биобиблиограф. справки Р. А. Гальцевой. М. : Книга, 1990. 527 с.

537. Райт Р. Х. Наука о запахах / пер. с англ. Л. Г. Булавина, Т. А. Никольской. М. : Мир, 1966. 224 с.

538. Ревзина О. Г. Память и язык // Критика и семиотика. Новосибирск : НГУ, 2006. Вып. 10. С. 10–24.

539. Рогачева Н. А. «Ребенком воздух весь пропах…» // Детство как культурный перекресток. Екатеринбург: УрГУ, 2004. С. 85-96.

540. Рогачева Н. А. Военный ландшафт В. Маяковского в историко-литературной перспективе // Региональный литературный ландшафт в русской перспективе: сб. науч. ст. Тюмень : Печатник, 2008. С. 74–87.

541. Роднянская И. Б. Лирический образ вещи в поэзии нашего века // Роднянская И. Б. Художник в поисках истины. М. : Современник, 1989. С. 321–342.

542. Розанов В. В. Люди лунного света. Метафизика христианства. М. : Дружба народов, 1990. 304 с.

543. Розанов В. В. Мысли о литературе / вступ. ст., сост, коммент. А. Николюкина. М. : Современник, 1989. 607 с. (Б-ка «Любителям российской словесности. Из литературного наследия»).

544. Розанов В. В. Собр. соч. Возрождающийся Египет / под общ. ред. А. Н. Николюкина. М. : Республика, 200. 526 с.

545. Розанов В. В. Собр. соч. Сахарна / под общ. ред. А. Н. Николюкина. М. : Республика, 2001. 462 с.

546. Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Сохрани мою речь. Вып. 3, ч. 1. М. : РГГУ, 2000. С. 242–264.

547. Ронен О. «Не-я» // Звезда. 2006. № 5. С. 216–222.

548. Ронен О. Из груды писем // Язык. Стих. Поэзия: Памяти М. Л. Гаспарова. М. : РГГУ, 2006. С. 62–75.

549. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел /пер. с англ. О. Ронена; вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова. М. : ОГИ, 2000. 152 с.

550. Рубинс М. Пластическая радость красоты. [Акмеизм и Парнас]. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 354 с.

551. Руднев В. П. Характеры и расстройства личности. Патология и метапсихология. М. : Независимая фирма «Класс», 2002. 272 с. (Библиотека психологии и психотерапии. Вып. 102).

552. Рузин И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке // Вопросы языкознания. 1994. № 6. С. 79–100.

553. Русанова Н. Б. Эпитеты Державина // XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. Л. : Наука, 1969. С. 92–102.

554. Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века: сб. науч. трудов / АН СССР; ИРЛИ (Пушкинский Дом). Л. : Наука, 1988. 288 с.

555. Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика: сб. статей / под ред. К. Богданова, Ю. Мурашова, Р. Николози. М. : Новое издательство, 2006. 304 с.

556. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М. : ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. Кн. 1. 960 с.; Кн. 2. 768 с.

557. Рязанцев С. В. Тайна запахов и звуков. М. : РОСАД, 1997. 544 с.

558. Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.). М. : Наука, 1991. 261 с.

559. Самоделова Е. А. Антропологическая поэтика С. А. Есенина. Авторский жизнетекст на перекрестье культурных традиций. М. : Языки славянских культур, 2006. 918 с.

560. Сапаров К. С. В. Я. Брюсов: у истоков русского поэтического авангарда // Брюсовские чтения 2006 года. Ереван : Лингва, 2007. С. 121–156.

561. Сапожков С. В. К. М. Фофанов и репинский кружок писателей: Статья первая: // Новое литературное обозрение. 2001. № 48. С. 192–219; Статья вторая: Н. М. Минский. 2001. № 52. С. 148–183; Статья третья: Литературный портрет поэта в интерьере. 2002. № 56. С. 135–148.

562. Сапожков С. В. Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880–1890-х годов. М. : МГПУ им. В. И. Ленина, 1996. 118 с.

563. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 293 с.

564. Сартр Ж.-П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. М. : Высш. шк., 1993. С. 318–449.

565. Сарычев В. А. Кубофутуризм и кубофутуристы: Эстетика. Творчество. Эволюция. Липецк : Липецкое изд-во, 2000. 256 с.

566. Светликова И. Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. М. : Новое литературное обозрение, 2005. 176 с.

567. Свинцицкая Е. В. Реализация художественно-эстетического потенциала лексики восприятия в романах М. А. Булгакова: автореф. дисс. … канд. филолол. н. Самара, 2004. 18 с.

568. Сегал Д. Литература как охранная грамота. М. : Водолей Publishes, 2006. 976 с.

569. Секачева С. Б. Синестезия как средство поэтики в прозе А. П. Чехова // Преподаватель XXI век: общероссийский журнал о мире образования. М. : «Прометей» МГПУ, 2006. № 3. С. 31–34.

570. Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М. Худож. лит., 1970. 295 с.

571. Серова И. Г. Роль гендерной интерпретанты в высказывании: параметризация события (на материале англоязычных текстов малого формата) // Вестник ВГУ. Серия «Гуманитарные науки». 2003. № 2. С. 210–226.

572. Силантьев И. Поэтика мотива. М. : Языки славянской культуры. 2004. 296 с.

573. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л. : ЛГУ, 1984. С. 265–284.

574. Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л. : Сов. писатель, 1977. 224 с.

575. Сквозников В. Д. Реализм лирической поэзии. Становление реализма в русской лирике. М. : Наука, 1975. 368 с.

576. Скрипкина В. А. Роль цветовой символики в раннем творчестве А. Блока, А. Белого, С. Соловьева: монография. М. : МГОУ, 2008. 148 с.

577. Скрипкина В. А. Сергей Михайлович Соловьев. Духовные искания. Эволюция творчества. М.: МГОУ, 2004. 307 с.

578. Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М. : Аграф, 2000. С. 544 с.

579. Смирнов И. П. Место «мифопоэтического подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой» // Миф – фольклор – литература. Л. : Наука, 1978. С. 186–203.

580. Смирнов И. П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). 2-е изд. СПб. : СПбГУ, 1995. 202 с.

581. Смирнов И. П. Причинно-следственные структуры поэтических произведений // Исследования по поэтике и стилистике. Л. : Наука, 1972. С. 212–247.

582. Смирнов И. П. Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М. : Новое литературное обозрение, 1994. 351 с.

583. Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб. : Академический проект, 2001. 352 с.

584. Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. 2 изд.; общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца и др. М. : Мысль, 1990. Т. 1. 892 с.; Т. 2. 822 с.

585. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика / сост., вступ. ст. Р. Гальцевой, И. Роднянской; коммент. А. А. Носова. М. : Искусство, 1991. 701 с. (История эстетики в памятниках и документах).

586. Соловьев С. М. Богословские и критические очерки. Томск : Водолей, 1996. 256 с.

587. Сологуб Ф. Не постыдно ли быть декадентом? / вступ. ст. и публ. М. Павловой // Toronto Slavic Quarterly. 2004. № 7 [Электронный ресурс]. URL: http://www.utoronto.ca/tsq/07/sologub07.shtml. (дата обращения 10.09.2008).

588. Спивак М. Андрей Белый – мистик и советский писатель. М. : РГГУ, 2006. 577 с.

589. Спивак Р. С. Ранний Маяковский и экспрессионизм: тенденция «деструктивной образности» // XX век. Литература. Стиль. Екатеринбург : УрГУ, 1998. Вып. 3. С. 150–154.

590. Спивак Р. С. Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский: учеб. пособие. М. : Флинта : Наука, 2003. 408 с.

591. Старостина Ю.А. Метафора как средство языковой реализации концепта «запах» (на материале романа Патрика Зюскинда «Парфюмер». История одного убийцы»): Автореф. дисс. … канд. филол. наук. Волгоград, 2010.

592. Старостина Ю. А. Концепты «запах» и «красота» в романе П. Зюскинда «Парфюмер». История одного убийцы» // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. 2009. № 7 (41). С. 164–169.

593. Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика. Л. : ЛГУ, 1978. 176 с.

594. Степанов Н. Л. Иван Коневской. Поэт мысли // Александр Блок. Новые материалы и исследования: в 4 кн. М., 1987. С. 179–202. (Литературное наследство. Т. 92).

595. Стихи духовные / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. И. Селиванова. М. : Сов. Россия, 1991. 336 с.

596. Субботин А. С. Маяковский: Сквозь призму жанра: монография. М. : Сов. писатель, 1986. 352 с.

597. Субботин С. И. Андрей Белый и Николай Клюев: К истории творческих взаимоотношений // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. сб. М. : Сов. писатель, 1988. С. 386–403.

598. Сугай Л. А. Гоголь и символисты: монография. М. : ГАСК, 1999. 376 с.

599. Тайлор Э. Б. Миф и обряд в первобытной культуре / пер. с англ. Д. А. Коропчевского. Смоленск : Русич, 2000. 624 с. (Популярная историческая библиотека).

600. Тамарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия: пособие по спецкурсу. М.: РГГУ, 2001. 200 с.

601. Тарановский К. О поэзии и поэтике / сост. М. Л. Гаспаров. М. : Языки русской культуры, 2000. 432 с. (Studia poetica).

602. Тарланов Е. З. Между золотым и серебряным веком: О творчестве К. М. Фофанова. Петрозаводск : Петрозавод. гос. ун-т, 2001. 395 с.

603. Тастевен Г. Футуризм (На пути к новому символизму). С приложением перевода главных футуристических манифестов Маринетти. М.: Ирис, 1914. 80 с.; 40 с.

604. Тело в русской культуре. сб. статей / сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. М. : Новое литературное обозрение, 2005. 400 с.

605. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М. : Академия, 2004. Т. 1. 512 с.

606. Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя» // Ахматова А. Поэма без героя. М., 1989. С. 3–25.

607. Тименчик Р. Д. О «Библейской» тайнописи у Ахматовой // Звезда. 1995. № 10. С. 201–207.

608. Тименчик Р. Д. Петербург в поэзии русской эмиграции // Звезда. 2003. № 10. То же: Тименчик Р. Д. Петербург в поэзии русской эмиграции // Тименчик Р. Д. Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. М. : Мосты Культуры; Иерусалим : Гешарим, [2010]. 688 с.

609. Тименчик Р. Д. Послесловие // Анна Ахматова. Десятые годы в 5 кн. / сост. и примеч. Р. Д. Тименчика, К. М. Поливанова. М. : МПИ, 1989. С. 163–278. [Электронный ресурс]. URL: http:www.akhmatova.org/articles/timenchik11.htm (дата обращения 8.01.2009).

610. Тименчик Р. Д. Руки брадобрея, или Шесть подтекстов в поисках утраченного смысла // Новое литературное обозрение. 2004. № 67. С. 127–136.

611. Толстая С. М. Категория признака в символическом языке культуры (вместо предисловия) // Признаковое пространство культуры. М. : Индрик, 2002. С. 7–20.

612. Толстой Л. Н. Первая ступень // Полное собрание сочинений. М. : Терра, 1992. Т. 29. С. 57–85.

613. Топоров В. Н. Из истории русской литературы. М. : Языки славянской культуры, 2007. Т. 2 : Русская литература второй половины XVIII века: исслед., материалы, публикации. Кн. 3 : М. Н. Муравьев: введение в творческое наследие. 684 с. (Язык. Семиотика. Культура).

614. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : Прогресс – Культура, 1995. 624 с.

615. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М. : Наука, 1983. С. 227–284.

616. Тренин В. В., Харджиев Н. И. Поэтическая культура Маяковского / предисл. Н. Коварского. М. : Искусство, 1970. 328 с.

617. Трофимов И. В. Предметный мир лирики Н.А. Некрасова // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. Петрозаводск : Петрозаводский гос. ун-т, 1984. С. 91–105.

618. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М. : АСТ, 2003. 396 с. (Философия. Психололгия).

619. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 575 с.

620. Тырышкина Е.В. Декаданс – авангард – постмодернизм: Трансформация эстетического дискурса // Moderna. Avantgarda. Postmoderna. Litteraria Humanita. XII. Brno : Masarikova Univerzita, 2003. [Электронный ресурс]. URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_transformation.htm (дата обращения 18.01.2010).

621. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск : НГПУ, 2002. 151 с.

622. Тюпа В. И. О научном статусе исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово : Кемеров. гос. ун-т, 1986. С. 3–7.

623. Тяпков С. Н. Русские символисты в литературных пародиях современников: учеб. пос. Иваново : Иванов. гос. ун-т, 1980. 82 с.

624. Тяпков С. Н. Творчество К. Бальмонта в свете принципа дополнительности Нильса Бора (К постановке вопроса) // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: межвуз. сб. науч. тр. Иваново : ИвГУ, 1999. Вып. 4. С. 69–79.

625. Уайтхед А. Н. Наука и современный мир // Уайтхед А. Н. Избранные работы по философии / пер. с английского; сост. И. Т. Касавин; общ. ред и вступ. ст. М. А. Кисселя. М. : Прогресс, 1990. С. 56–271.

626. Уракова А. Поэтика ощущений: проза По в контексте физиологического дискурса романтической эпохи // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 6. М.: РГГУ, 2009. С. 414–429.

627. Faryno J. Запах // Faryno J. Введение в литературоведение. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991. С. 330–339.

628. Faryno J. Поэтика Пастернака («Путевые заметки» – «Охранная грамота»). Wien, 1989. 320 с.

629. Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке / предисл. И. П. Смирнова. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с.

630. Фаустов А. А. Миф как зрение о осязание: Введение в художественную онтологию Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж…»: Третьи Междунар. Мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995. С. 234–241.

631. Федина В. С. Значение ароматов в поэзии Фета // Федина В. С. А. А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике. Пг. : Императорское акционерное об-во типогр. дела в Петрограде, 1915.

632. Федоров А. В. Иннокентий Анненский: личность и творчество. М. : Худож. лит., 1984. 255 с.

633. Федотов Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / вступ. ст. Н. И. Толстого; послесл. С. Е. Никитиной; подгот. текста и коммент. А. Л. Топоркова. М. : Прогресс : Гнозис, 1991. 192 с. (Традиционная духовная культура славян / Из истории изучения).

634. Филиппов Б. Николай Клюев. Материалы для биографии // Клюев Н. Сочинения. A. Neimanis. Buchvertrieb und Verlag, 1969. Т. 1. С. 5–182.

635. Фиш М. Ю. Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И. А. Бунина «Темные аллеи»: автореф. дисс. … канд. филол. н. Воронеж, 2009. 22 с.

636. Флакер А. Живописная литература и литературная живопись / пер. с хорв. Н. Видмарович, Н. Злыдневой. М. : Три квадрата, 2008. 432 с.

637. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М. : Прогресс, 1993. 321 с.

638. Флоренский П. А. Сочинения: в 2 т. / вступ. ст. С. С. Хоружего; историограф. очерк игумена Андроника (Трубачева). М. : Правда, 1990. Т. 1. 840 с.; Т. 2. 448 с.

639. Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М. : Мысль, 2000. 446 с. (Философское наследие. Т. 131).

640. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Советский музей. 1989. № 4. С. 65–69.

641. Фоменко И. В. Книга стихов: миф или реальность? // Европейский лирический цикл: Историческое и сравнительное изучение: Материалы междунар. науч. конф., 15–17 ноября 2001 г. М. : РГГУ, 2003. С. 64–73.

642. Фрадкина С. Я. Русская литература XX века как единая эстетическая система // Освобождение от догм. М., 1997. С. 163–167.

643. Фрезер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом завете / пер. с англ. 2-е изд., испр. М. : Политиздат, 1990. 242 с.

644. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста, справ.-науч. аппарат, предварение, послеслов. Н. В. Брагинской. М. : Лабиринт, 1997. 448 с.

645. Хайнади З. Чувственное искушение слов: Бунин. «Жизнь Арсеньева. Юность» // Вопросы литературы. 2009. Январь-февраль. С. 53–70.

646. Хализев В. Е. Историческая поэтика: теоретико-методологические аспекты // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1990. № 3. С. 10–18.

647. Хализев В. Е. Классическое видение мира и культурно-художественная ситуация XX века // Классика и современность. М. : МГУ, 1991. С. 248–253.

648. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / пер. с нем. М. Ю. Некрасова. СПб. : Академический проект, 2003. 816 с. (Современная западная русистика).

649. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. СПб. : Академический проект, 1999. 512 с. (Современная западная русистика).

650. Харченко В.К. И.А. Бунин и С.Н. Сергеев-Ценский: ольфакторная составляющая художественной сенсорики / В.К. Харченко // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX–XX вв. – Белгород : Белгородск. гос. ун-т, 2007. – С. 205–209.

651. Харченко В.К. Художественная сенсорика С.Н. Сергеева-Ценского / В.К. Харченко // С.Н. Сергеев-Ценский и современность : материалы всероссийской научной конф. языковедов и литературоведов. – Тамбов : Першина, 2005. – С. 67–71.

652. Харченко В. К. Сенсорная лингвистика // Держава та регіони. Сер Гуманітарні науки. 2008. № 4. С. 32–37.

653. Хмельницкая Т. Ю. Поэзия Андрея Белого // Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.;Л. : Сов. писатель, 1966. С. 5–66.

654. Цивьян Т. В. *ДВИЖЕНИЕ* и *ПУТЬ* в балканской модели мира. Исследования по структуре текста / под ред. В. Н. Топорова. М. : Индрик, 1999. 376 с.

655. Цивьян Т. В. К семантике и поэтике вещи // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 121–158.

656. Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова: На пути в философии любви. Томск; М.: Водолей Publishers, 2004. 256 с.
657. Черашняя Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход: учеб. пособие. Ижевск : б/и, 2004. 450 с.
658. Чеснов Я. В. Экзистенции: запах // Философия и культура. 2008. № 12. С. 106–127.
659. Чеховские чтения в Ялте. Вып. 12. Мир Чехова: звук, запах, цвет: сб. науч. трудов / Дом-музей А.П. Чехова в Ялте. Симферополь : Доля, 2008. 208 с.
660. Чудаков А. П. Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М. : Наука, 1986. С. 251–291.
661. Чуковский К. И. Мастерство Некрасова. М. : ГИХЛ, 1952. 644 с.
662. Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 6 т. М. : Худож. лит., 1969. Т. 6. Статьи 1906–1968. 768 с.
663. Чурсина Л. К. О структуре поэмы А. Белого «Первое свидание» // Русская литература. 1992. № 4. С. 39–58.
664. Шанский Н. М. и др. Краткий этимологический словарь русского языка. 2-е изд. М. : Просвещение, 1971. 544 с.
665. Шапир М. И. Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией // Вопросы литературы. 2007. № 3. С. 211–238.
666. Шарафадина К. И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи (источники, семантика, формы) : научная монография. СПб.: Петерб. Инст. Печати, 2003. 320 с.
667. Шарафадина К. И. Обновление традиций флоропоэтики в лирике А. Фета // Русская литература. 2005. № 2. С. 18–54.
668. Шарафадина К. И. Флористическая «загадка» А. Н. Островского, или Этноботаническая интерпретация «венка Весны для Снегурочки» // Этноботаника: растения в языке и культуре / отв. ред. В. Б. Колосова, А. Б. Ипполитова. СПб. : Наука, 2010. С. 164–188.

669. Шаталов А. Н. Предмет влюбленных междометий. Ю. Юркун и М. Кузмин – к истории литературных отношений // Вопросы литературы. № 11/12. С. 58–109.

670. Шелер М. Положение человека в космосе // Шелер М. Избранные произведения / пер. с немецкого А. Ф. Филлипова. М. : Гнозис, 1994. С. 129–193.

671. Шеллинг Ф. В. О мировой душе // Сочинения: в 2 т. М. : Мысль, 1987. Т. 1. С. 89–181. (Философское наследие, т. 102).

672. Шершеневич В. Зеленая улица. Статьи и заметки об искусстве. М. : Плеяды, 1916. 140 с.

673. Шестов Л. Potestas clavium (Власть ключей) // Шестов Л. Сочинения: В 2 т. М. : Наука, 1993. Т. 1. С. 17–312.

674. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления. Л. : ЛГУ, 1991. 216 с.

675. Шиффман Х. Р. Ощущение и восприятие. СПб. : Питер, 2003. 928 с. (Мастера психологии).

676. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). М. : Сов. писатель, 1990. 520 с.

677. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / вступ. ст., сост., пер. с немецкого Ю. Н. Попова; примеч. А. В. Михайлова, Ю. Н. Попова. М. : Искусство, 1983. Т. 2. 448 с.

678. Шмелев А. Д. Дух, душа и тело в свете данных русского языка // Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира: сб. статей. М. : Языки славянской культуры, 2005. С. 133–153.

679. Шокальский Е. «Распяться на древе – с Тобою, в Тебе…»: Лес, дерево и крест в лирике Клюева // XXI век на пути к Клюеву. Петрозаводск : Петрозавод. гос. ун-т, 2006. С. 119–132.

680. Шопенгауэр А. Избранные работы. М. : Просвещение, 1992. 477 с.

681. Шопенгауэр А. О четверояком корне… Мир как воля и представление. Т. I. Критика кантовской философии. М. : Наука, 1993. 670 с. (Памятники философской мысли).

682. Шульская О. В. Слово дым в русской поэзии // Проблемы структурной лингвистики, 1979. М. : Наука, 1981. С. 218–230.

683. Эйдинова В. В. Энергия стиля.: О русской литературе XX века. Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2009. С. 332 с.

684. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л. : Сов. писатель, 1969. 552 с.

685. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итальянского В. Г. резник и А. Г. погоняйло. СПб. : Симпозиум, 2004. 544 с.

686. Эллис. Русские символисты. Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск: Водолей, 1996. 288 с.

687. Энгельгардт Б. М. Феноменология и теория словесности / сост., предисл., послесловие, науч. коммент. А. Б. Муратова. М. : Новое литературное обозрение, 2005. 464 с.

688. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной…»: Система пейзажных образов в русской поэзии: науч.-попул. М. : Высш. шк., 1990. 303 с.

689. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М. : Сов. писатель, 1988. 416 с.

690. Эпштейн М. Н. Слово и молчание: метафизика русской литературы: учеб. пособие для вузов. М. : Высш. шк., 2006. 559 с.

691. Эткинд Е. Флейтист и крысы (Поэма Марины Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок) // Вопросы литературы. 1992. № 2. С. 43–73.

692. Эткинд А. М. Хлыст: секты, литература и революция. М. : Новое литературное обозрение, 1998. 688 с.

693. Эткинд А. М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М. : Гнозис : Прогресс-Комплекс, 1994. 376 с.

694. Эткинд Е. Г. Единство «серебряного века» // Звезда. 1989. № 12. С. 185–194.

695. Эткинд Е. Г. Проза о стихах. СПб. : Знание, 2001. 468 с.

696. Якимова Л. П. Ольфакторный мотив в произведениях Леонида Леонова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5.: Сюжеты и мотивы русской литературы. Новосибирск : НГУ, 2002. С.214–227.

697. Якобсон Р. О. О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. 1990. № 11/12. С. 73–98.

698. Якобсон Р. О. Работы по поэтике: Переводы / вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М. : Прогресс, 1987. 464 с.

699. Ямпольский И. Г. Середина века: очерки о русской поэзии: 1840–1870. Л. : Худож. лит, 1974. 352 с.

700. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. 388 с.

701. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2001. 240 с.

702. Янкелевич В. Ирония. Прощение / пер. с фр.; послесл. В. В. Большакова. М. : Республика, 2004. 335 с. (Б-ка этической мысли).

703. Classen C. Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures. London and New York : Routledge, 1993. 172 p.

704. Classen C. Howes D. Synnot A. Aroma: The Cultural History of Smell. London & New York : Routledge, 1994. 256 p.

705. Ioffe D. The Poetics of Personal Behaviour. The interaction of Life and Art in Russian Modernism (1890-1920): dissertation for Doctoral degree of Philosophy. Universiteit van Amsterdam, Amsterdam School for Cultural Analysis, 2009. 324 p. [Электронный ресурс] URL: http://dare.uva.nl/record/305851 (дата обращения 02.10.2009).

706. Howes D. The Varieties of sensory experience a sourcebook in the anthropology of senses. Toronto : University of Toronto Press, 1991. 336 p.

707. Rindisbacher H. The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature. Michigan : Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992. 371 p.

708. Septimus Piesse G.W. The Art of Perfumery. The Echo Library, 2007.

709. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб. : Диамант, 1996. Т. 1–4.

710. Иллюстрированная полная Библейская энциклопедия / труд и издание архимандрита Никифора. М.: Типография А. И. Снегиревой, 1891. Репринтное издание: Библейская энциклопедия. М.: Терра, 1990. 904 с.

711. Павлович Н. В. Словарь поэтических образов: на материале русской художественной литературы VIII–XX вв.: в 2 т. 2-е изд. М. : URSS, 2009. Т. 1. 848 с. Т. 2. 896 с.

712. Русская литература XIX – начала XX века: библиографический указатель / отв. ред. Е. В. Глухова. М. : ИМЛИ РАН, 2010. Т. 1. 950 с.

713. Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: в 4 т. / сост. И. Ю Беляковой, И. П.Оловянниковой, О. Г. Ревзиной. М.: Дом-музей Марины Цветаевой. Т. 1–4.

714. Словарь языка русской поэзии XX века. Т. I: А – В / сост. А. П. Григорьевой (отв. ред.), Л. Л. Шестаковой (ред.), Л. И. Колодяжной и др. М. : Языки славянской культуры, 2001. 896 с.