Ш 33(2)5
Р 692

Н. А. РОГАЧЕВА

ОЛЬФАКТОРНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX вв.: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Н. А. РОГАЧЕВА

ОЛЬФАКТОРНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX вв.: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

Монография

Тюмень
Издательство
Тюменского государственного университета
2010

УДК 921.161.1–1
ББК Ш5(2Р)5
Р 592

Н. А. Рогачева. ОЛЬФАКТОРНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX вв.: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ: монография. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2010. 404 с.

Исследование посвящено поэтике ольфакторной образности в русской лирике XIX — начала XX вв. Творчество И. Ф. Анненского, В. Я. Брюсова, Ф. К. Сологуба, И. Коневского и других художников Серебряного века рассматривается в контексте истории русской поэзии XVII–XX вв. Акцент сделан на принципах формирования семантики одорического образа в свете исторической подвижности родового содержания лирики и динамики объект-субъектной сферы поэтического текста.

Книга предназначена для филологов — преподавателей вузов и студентов, а также всех, кто интересуется поэтикой русской лирики Серебряного века.

Научный редактор: ***Л. П. Быков***, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы XX в. Уральского государственного университета

Рецензенты: ***Ю. А. Мешков***, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Тюменского государственного университета;

Е. К. Созина, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Уральского государственного университета, зав. сектором литературы УрО РАН

ISBN 978-5-400-00354-7

© ГОУ ВПО Тюменский государственный университет, 2010
© Н. А. Рогачева, 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ 5

ГЛАВА I. Одорическая топика в русской поэзии XVIII–XIX веков 20

§1. Запахи и риторическое слово: формирование литературности одорического образа 22
§2. Запах как эмблема 28
§3. Секуляризация запаха в русской поэзии XVIII века 31
§4. Пневматологические мотивы в лирике конца XVIII — начала XIX вв. 47
§5. Запахи жизни: пластика одорической образности 57
§6. Запах в «жизненном пространстве» субъекта лирики: Н. А. Некрасов 60
§7. Урбанизм и одорическая топика 70

ГЛАВА II. Восприятие одорической образности в русской культуре начала XX в. 75

§1. Запах в системе эстетических категорий ..... –
§2. Одорическая образность в литературной пародии Серебряного века 83
§3. На границе с пародией: духи в стихотворном тексте 93
§4. «Арум»: к истории одного образа 108
§5. Запах и история русской словесности в литературно-критической прозе Иннокентия Анненского 114

ГЛАВА III. Импрессионизм ольфакторного пространства 126

§1. «Декадентство ощущений» ..... –
§2. Ароматы Фета в литературной критике Серебряного века: импрессионизм одорической образности 135
§3. Одорическое пространство в лирике Константина Бальмонта 146

Проблема «единства множественности» 146
Запах и стихии 161
Мифопоэтика запаха 168
§4. Границы обонятельных восприятий в лирике Федора Сологуба 174
§5. Иннокентий Анненский: пластика запаха в стихотворении «Там» 185

ГЛАВА IV. Пространство запахов в «софийном тексте» русской лирики Серебряного века 198
§1. Мистический эмпиризм ..... –
§2. Метафизика запаха: Иван Коневской 201
§3. Категория психофизиологического пространства в религиозно-философских трудах П. А. Флоренского 218
§4. Сонет Шарля Бодлера «Соответствия» в интерпретации Вячеслава Иванова 231
§5. Одорический эпитет в поэтике тождества 240

ГЛАВА V. Запах и проблема художественности 253
§1. Одорический признак слова-плоти в поэзии Николая Клюева ..... –
§2. Мотив обоняния в ироническом стиле Андрея Белого 260
§3. Запах как мера художественности: поэзия Н. Клюева в оценке А. Белого и А. Блока 269
§4. Этика художника и поэтика запаха в лирике Владимира Маяковского 281
§5. Запахи в поэтическом мире Марины Цветаевой 294

ГЛАВА VI. Феномен запаха в поэзии акмеизма 301
§1. Ольфакторная образность в теоретических работах Н. С. Гумилева ..... –
§2. «Поэзия дышит и ртом и носом»: семантика одорической метафоры Осипа Мандельштама 306
§3. Запах и время в поэзии Анны Ахматовой 348

«Три осени» Анны Ахматовой как пневматологическая метафора русской поэзии (вместо заключения) 370

ЛИТЕРАТУРА 382

Предисловие

«...Роль обонятельных образов в поэзии вырастала у нас на глазах»[1], — написал в 1923 году А. И. Белецкий. Сегодня его наблюдение ценно и как результат филологических изысканий в области «исторической динамики» «форм литературной изобразительности»[2], и как непосредственное впечатление читателя, сложившееся под воздействием литературы конца XIX — начала XX вв. То, что автор выразил в законченной формуле, засвидетельствовано его современниками в письмах и мемуарной прозе, в художественных произведениях и литературной критике, в эстетических манифестах и пародиях на них. Кажется, что человек эпохи модернизма неожиданно открыл в себе способность принюхиваться к реальности и признал за этой способностью непреложную ценность. «Я исключительно чувствителен к миру запахов. Поэтому у меня страсть к духам. Я хотел бы, чтобы мир превратился в симфонию запахов. Это связано с тем, что я с болезненной остротой воспринимаю дурной запах мира. У меня есть брезгливость и к самому себе. Думаю, что брезгливость связана у меня со структурой моего духа. Душевная брезгливость у меня не меньшая. Дурной нравственный запах мучит меня не меньше, чем дурной физический запах»[3]. «Нюх» как точка зрения на мир роднит между собою Н. А. Бердяева, цитата из книги которого приведена выше, и В. В. Розанова, А. Белого и К. Бальмонта, И. Бунина и

---

[1] Белецкий А. И. В мастерской художника слова. М., 1989. С. 91.

[2] См.: Есин А. Б. Комментарий // Там же. С. 150.

[3] Бердяев Н. А. Самопознание: (Опыт философской автобиографии). М., 1991. С. 31.

М. Цветаеву... Для оглохшего от «шума времени» и онемевшего художника запахи порой остаются последним прибежищем памяти, единственной формой самосознания:

Как слепоглухонемая,
Которой остались на свете
Лишь запахи, я вдыхаю
Сырость, прелость, ненастье
И мимолетный дымок...
1960 (?)[1]

Не случайно размышления о судьбах русской культуры привели о. Павла Флоренского к мысли, что наряду с визуальным пространством существуют иные типы пространств, в том числе «пространство обонятельное», и его структура не подчиняется законам физики, насколько они уже открыты человечеством: «Как бы ни хотел думать о физическом пространстве живущий в нем, как бы он ни считал необходимым все прочие свои представления строить согласно основному — об эвклидовском сложении внешнего пространства, подводя физиологическое пространство под эвклидовскую схему, тем не менее физиологическое пространство в него **не** входит. Не говоря уже о пространствах обонятельном, вкусовом, термическом, слуховом и осязательном, которые не имеют **ничего общего** с пространством Эвклида, так что даже не подлежат обсуждению в этом смысле, нельзя миновать и того факта, что даже зрительное пространство, наименее далекое от эвклидовского, при внимании к нему оказывается глубоко от него отличным; а оно-то и лежит в основе живописи и графики, хотя в различных случаях оно может подчиняться и другим видам физиологического пространства, — и тогда картина будет зрительной транспозицией незрительных восприятий»[2]. Флоренский относит обонятельное пространство к типу психофизиологических пространств, качественные характери-

---

[1] Ахматова А. Сочинения: в 2 т. М., 1996. Т. II. С. 73.

[2] Флоренский П. А. Обратная перспектива // Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. II. С. 94.

стики которых принципиально отличны от абстрактного пространства геометрии: они ограниченны, «различноемки» (один и тот же объем пространства включает в себя разные по величине предметы в зависимости от специфики восприятия), «неизотропны», то есть зависят от «организации тела», насквозь пронизаны субъективными энергиями, наконец, каждый из видов психофизиологического пространства имеет свою структуру. Таким образом, обонятельное, или ольфакторное — в соответствии с современной терминологией, — пространство лежит за пределами системы классификации, которую выработала математика в качестве высшей формы научного языка.

Психофизиологическое пространство, следовательно, 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 в лекциях «Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях», «пространство художественного произведения может быть построено по типу пространства того или иного ощущения»[1].

К этой мысли обращается Ю. М. Лотман, отмечая, что в качестве «моделей универсума» художественного текста 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,

---

[1] Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства. М., 2000. С. 327.

на котором могут выражаться непространственные представления»[1]. Модель мира, основанная на ольфакции, будет, видимо, отличаться от других 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. А художественные тексты, пространство которых организовано обонятельными ощущениями, должны, скорее всего, отличаться не только формально, но и содержательно от текстов, построенных по законам других перцептивных пространств.

Но что собой представляет художественное пространство, если в основе его лежит мыслимый принцип ольфакторного восприятия? На этот вопрос частично отвечают семиотические исследования ольфакторной коммуникации, направленные на выявление специфики языка запахов в культуре. Его изучение началось в России относительно недавно и до сих пор считается наименее освоенной из систем невербальной семиотики[2]. Однако заметим, что исток этой научной традиции следует искать в работах второй половины XIX — начала XX вв. Ханс Риндисбахер связывает его в первую очередь с именами Фридриха Ницше, Зигмунда Фрейда, Анри Бергсона[3].

Область исследования ольфакции[4] включает в себя ряд самостоятельных направлений, и каждое из них вырабатывает собственные

---

[1] Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек—текст—семиосфера—история. М., 1999. С. 205.

[2] См.: Крейдлин Г. Язык тела и кинесика как раздел невербальной семиотики (методология, теоретические идеи и некоторые результаты) // Тело в русской культуре. М., 2005. С. 22.

[3] Rindisbacher H. The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature. Ann Arbor, 1992. P. 143—153.

[4] «...Наука о языке запахов, смыслах, передаваемых с помощью запахов, и роли запахов в коммуникации» (Крейдлин Г. Язык тела и кинесика как раздел невербальной семиотики. С. 22).

подходы к проблеме и свой язык описания[1]. Пространство запахов литературного произведения, входя в общую систему языков культуры, обладает в то же время рядом специфических свойств хотя бы потому, что «из всех искусств (исключая обрядность, парковое искусство, карнавальные действа и театральные эксперименты) только словесное искусство использует запах как полноценный художественный материал»[2].

Репрезентация обоняния в художественном тексте, смысловое наполнение одорических образов и мотивов, функции обонятельного пространства в композиции и архитектонике литературного произведения зависят, естественно, от национального языка как первичного материала поэтического творчества. В литературе мы имеем дело не с запахом как таковым, а с его словесным воплощением. Но зависимость не тождество. И если поэтический язык в целом может быть и сопоставлен с литературным языком, и противопоставлен ему, то это касается и всех уровней художественной изобразительности. Даже при первом приближении к теме мы можем отметить заведомые различия между обозначением запаха в языке и художественной речи.

Более того, сами различия в языковой и художественной репрезентации запаха и обоняния исследователи рассматривают как продуктивные для изучения художественной функции одорического пространства. Запахи, практически не имеющие в естественных языках собственного «семантического поля»[3], в художественном дискурсе дают повод для применения различных риторических стратегий:

---

[1] См.: Крейдлин Г. Язык тела и кинесика как раздел невербальной семиотики. С. 23; Риндисбахер Х. Д. От запаха к слову: моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» / пер. Я. Токаревой // Ароматы и запахи в культуре: в 2 кн. М., 2003.Кн. II. С. 583–612 и др.

[2] Faryno J. Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. С. 130.

[3] Ссылаясь на работу Дана Спербера, Х. Д. Риндисбахер пишет: «Семантического поля запахов не существует. Понятие запаха включает лишь общие термины для таких субкатегорий, как "зловоние" и "благоухание"» (Риндисбахер Х. Д. От запаха к слову. С. 586).

«...бесконечный поиск образцов и аналогий для передачи обонятельных ощущений может превратиться в чрезвычайно многогранную, суггестивную и убедительную риторическую стратегию»[1].

Содержание одорической 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[2]. 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 одорической образности широко используется в современной поэзии, служит доказательством разрушения коммуникативной функции художественного текста. Но и в поэзии Серебряного века исследователи находят тексты, построенные на игре со стереотипами читательских восприятий.

---

[1] Риндисбахер Х. Д. От запаха к слову. С. 594.

[2] «Запах действует, как музыка: он обращается к подсознательному, вызывает в нашем воображении мечты и воспоминания вопреки желаниям нашего рассудочного "я", обладает необыкновенной силой внушения» (Белецкий А. И. В мастерской художника слова. С. 92).

В полемике с психологами-«ассоцианистами» Анри Бергсон апеллировал к области обоняния, чтобы продемонстрировать «жизнь сознания», его «глубинные состояния»[1]: «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»[2]. 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»[3]. 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»[4]. Запахи зачастую служат символами неясных, нерасчлененных внутренних состояний как для персонажей произведения, так и для повествователя в прозе или лирического субъекта в поэзии. Выросшая из культуры рубежа XIX–XX вв. литература «потока сознания» открыла событие слова, формы (М. Мамардашвили), которое совершается на границе между ощущением и воспоминанием, так что «процесс обретения воспоминаний через запахи получил название "феномен Пруста" и стал литературным топосом»[5].

Одорическая образность литературного произведения является одним из традиционных компонентов его поэтики, поскольку запахи участвуют в построении художественной картины мира наряду с другими

---

[1] Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Собр. соч.: в 4 т. М., 1992. Т. I. С. 109.

[2] Там же. С. 120.

[3] Там же. С. 121.

[4] Там же. С. 121–122.

[5] Вайнштейн О. Грамматика ароматов // Ароматы и запахи в культуре. Кн. I. С. 7.

сенсорными характеристиками предметно-вещного пространства — цветом, фактурой, звуком. Функции такого «признакового»[1] пространства обнаруживают себя в многочисленных связях, которыми пронизан внутренний мир произведения. Правда, исследователи обычно указывают на относительную бедность одорического кода в искусстве разных эпох. Тем не менее на запахи распространяются общие законы пластической изобразительности: как и другие признаки, запахи в культуре и в художественном тексте обусловливают символическое значение предметно-вещных образов, их «значимость». 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 несущественными»[2]. Таким образом, одорическое пространство скрепляется на основе общности признака запаха, которым обладают как объекты изображенного мира, так и субъекты, способные к их восприятию и различению. Одорическое пространство литературного произведения, тем самым, можно определить как пространство пограничное, где встречаются изображенный предмет и изображенный же субъект восприятия. Оно всегда результат художественного выбора автора и поэтому пронизано авторскими интенциями, направленными как в сторону мира, так и в сторону человека, существенной характеристикой которых служит предпочтительный способ восприятия.

Один из истоков символичности одорического пространства литературы лежит, судя по всему, в архаических мифопоэтических структурах, где и определились основные параметры семантического пространства запахов: их преимущественно ценностная направленность (запахи выступают как носители бинарных ценностных

---

[1] См.: Толстая С. М. Категория признака в символическом языке культуры (вместо предисловия) // Признаковое пространство культуры. М., 2002. С. 7–20.

[2] Там же. С. 13.

оппозиций: свое — чужое, живое — мертвое, божественное — демоническое), представление о запахе как «душе» вещи и человека[1], о телесных органах как носителях особого духа — запаха — и путях проникновения духов в тело человека, равно как и путях для выхода души из тела[2]. К архаическим обрядам жертвоприношения восходит параллелизм запаха и слова (запах служит вестью, посылаемой с земли на небо), связь между повышенной чувствительностью к запахам и визионерскими способностями человека. Применение ароматических веществ в ритуалах показывает, насколько устойчиво представление о сакральной природе благовоний. В древности сформировались и те основные структурные модели, по которым разворачиваются сюжеты и мотивы, связанные с функционированием одорической образности в современных художественных текстах.

Взаимозависимость элементов разных уровней поэтического языка сказывается на характере репрезентации запахов. В литературном произведении актуальна форма слова, которое называет запах. Например, 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

---

[1] «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» (Фрэзер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом завете. М., 1990. С. 343).

[2] 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. Смоленск, 2000. С. 34–35.

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»[1].

Изображенные с помощью слова, одорические образы сами служат 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»[2]. 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»[3].

Язык запахов в литературе тяготеет к синестезии[4]: поэтому, например, в лирике К. Бальмонта запах зрим, хотя в языке нет глагола «видеть» в значении «чувствовать запах»: «душисто синели сирени». Общеязыковое обозначение восприятия запахов с помощью глагола «слышать» стало одной из устойчивых метафор поэтического стиля: испускать аромат — говорить, воспринимать запахи — слышать голос. Способность различать запах приписывается зрению, слуху,

---

[1] Жубер Ж. Дневники // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 349.

[2] Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991. С. 28.

[3] Теория литературы: в 2 т. / Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. М., 2004. Т. I. С. 355.

[4] Проблемам синестезии («межчувственных ассоциаций»), в основном «цветному слуху», посвящен цикл работ Б. М. Галеева, в том числе: Синестезия в эстетике и поэтике символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре: материалы IV науч.-практ. конф., посвященной памяти А. Ф. Лосева. М., 2004. С. 50–55; «Буду говорить Господом данными чувствами — всеми пятью!» (о синестезии в творчестве Марины Цветаевой) // День и ночь. Красноярск. 1999. № 5/6. С. 222–224.

и точность описания восприятия достигается «синкретизмом запаха, цвета, звука — той самой слиянностью ощущений, о которой мечтали романтики, о которой говорил Бодлер <...> и к которой приучили, наконец, читателя импрессионисты»[1].

* * *

Исследования одорической образности русской литературы выделились в относительно самостоятельную область современной филологии, которая охватывает широкий круг вопросов поэтики художественного текста. Рассматривая запахи в составе картины мира литературного произведения, авторы отмечают их функциональную направленность. Обонятельный образ может служить характерологической деталью, выполнять сюжетообразующую функцию, запахи участвуют в создании многомерной реальности, привносят в нее ту стереоскопичность, которая отличает в особенности реалистическую прозу. Проблематичной представляется возможность интерпретации одорических образов и мотивов, значения которых в рамках описательной поэтики не выходят за границу предметно-логического определения, семантики слова, которое называет признак запаха либо фиксирует момент его восприятия литературным персонажем. Собственно, приемы изобразительности указывают лишь, что тот или иной предметный образ «имеет запах», а персонаж или лирический герой «способен его различать».

Активное изучение перцептивного аспекта поэтики текста связано с обострением антропологической проблематики в различных областях современной гуманитарной науки. Для литературоведа частотность обонятельных образов и мотивов служит одним из показателей сенсорно-чувственной доминанты художественного стиля А. П. Чехова[2],

---

[1] Белецкий А. И. В мастерской художника слова. С. 94.

[2] Ильюхина Т. Ю. «Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон...» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Литературоведение. СПб., 2005. Вып. 2. С. 3–16; 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.

И. А. Бунина[1], М. А. Кузмина[2], А. П. Платонова[3], М. А. Шолохова[4] и др. Это мнение получило основательную доказательную базу в исследованиях, выполненных на методологической основе когнитивной лингвистики, где ольфакторное пространство рассматривается в качестве «фрагмента языковой картины мира»[5]. Изучение лексики восприятия в составе идиостиля направлено на реконструкцию языковой личности художника. В литературоведении с этими направлениями лингвистики соотносится «онтологическая поэтика». Ее цель — рассмотрение художественного текста как другого «Я» писателя, способа его словесного бытия, вбирающего в себя не только духовный, но и душевно-телесный опыт личности. «Главное, что меня интересовало, — пишет Л. В. Карасев, — это выяснение того, как телесное, то есть

---

[1] Хайнади З. Чувственное искушение слов. Бунин. «Жизнь Арсеньева. Юность» // Вопросы литературы. 2009. Январь-февраль. С. 253–270; Захариева И. Символизм и своеобразие русского реализма XX века // Захариева И. Аспекты формирования канона в русской литературе XX века. София, 2008. С. 232–241.

[2] Medaric M. Ароматы Рима. Заметки на полях «итальянского текста» Михаила Кузмина [электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly. № 21. http://www.utoronto.ca/tsq/21/medaric21.shtml.

[3] Карасев Л. В. Вещество литературы. М., 2001. С. 127–163; Михеев М. Ю. В мир Платонова — через его язык. Предположения, факты, истолкования, загадки. М., 2002. Гл. II.

[4] Муравьёва Н. М. «Могущественный мир слитных запахов» романа М. Шолохова «Поднятая целина» // Вестник Тамбовского ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. Тамбов, 2000. Вып. 3. С. 88–92.

[5] Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 42; Рузин И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке // Вопросы языкознания. 1994. № 6. С. 79–98; Григорьева О. Н. Цвет и запах власти: лексика чувственного восприятия в публицистических и художественных текстах: учеб. пособие. М., 2006; Павлова Н. С. Лексика с семой «запах» в языке, речи и тексте: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006; 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 и др.

живое, органическое, становится "телесным" и "живым" в тексте. <...> ...меня интересовал *модус перехода* телесности авторской в телесность повествовательную»[1]. Обонятельные реакции составляют один из аспектов единого «психофизиологического комплекса», связывающего текст и его автора[2].

Для понимания художественного произведения как эстетического объекта особенно важна коммуникативная природа обоняния, лежащая в основе символической структуры ольфакторной образности: исследователи рассматривают запахи как знаки авторского присутствия в тексте, один из путей архитектонического завершения мысли о мире. Как и другие предметно-вещные образы, одорический символ отличается многомерностью: наряду с языковой формой его репрезентации, художественной пластикой, фигуративностью, в нем присутствует исторически обусловленный смысл и архетипическая составляющая. Выявление глубинных смыслов образов обоняния входит в задачу мифопоэтического анализа художественного текста[3]. Изучение запахов как знаковой системы является одним из аспектов интертекстуального анализа, позволяющего различить диалогические отношения в структуре одорического образа – столкновение смыслов и пересечение контекстов, пробивающие брешь в непроницаемости ольфакторного символа. Семантика ольфакторного пространства художественного текста обнаруживает себя в первую очередь по отношению к другим текстам, через диалогические связи с ними[4].

---

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

[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., 1995. С. 428).

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

[4] См.: Григорьева О. Н. Цвет и запах власти: лексика чувственного восприятия в публицистических и художественных текстах: учеб. пособие. М., 2006.

Тюменский Государственный университет
Информационно-библиотечный центр

Закономерности формирования этой семантики могут быть выявлены в исторической перспективе, посредством изучения ольфакторных предпочтений той или иной эпохи[1]. С точки зрения «нового историзма», искусство служит материалом для создания «исторической грамматики» ароматов и запахов в культуре повседневности[2]. Но художественный текст берется здесь именно как источник наряду с другими текстами (научными, публицистическими, бытовыми и др.) для решения культурологической, а не литературоведческой задачи. Во всех приведенных случаях не имеет принципиального значения, к какому роду или жанру принадлежит текст, в какой мере на нем сказываются субъективное или исторически обусловленное восприятие запахов писателем, эстетическое содержание одорической образности.

Важной и мало 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 усиление роли запахов заметно на фоне классической поэзии XIX в. Ежи Фарыно высказал предположение, что данный процесс связан с изменением артикулирующего субъекта лирики[3]. Отметим также, что в нем находит отражение историческое изменение родового содержания лирики, ее движение в сторону поэтики выразительности. По словам А. В. Михайлова, «нет "идеи лирики", а бывает, исторически, каждый раз новое завоевание и

---

[1] Rindisbacher H. The Smell of Books; Classen C. Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures. London and New York, 1993; Ароматы и запахи в культуре: в 2 кн. М., 2003.

[2] 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., 1999. Вып. 3 (11). С. 57–70; Ароматы и запахи в культуре: в 2 кн. М., 2003; Костяев А. И. Ароматы и запахи в истории культуры: Знаки и символы. М., 2007.

[3] Faryno J. Введение в литературоведение. С. 339.

обретение самых высших и крайних возможностей поэтического»[1]. Задача предлагаемой работы – уяснение художественной специфики обонятельного пространства в русской поэзии рубежа XIX–XX веков, когда психосоматическое бытие субъекта лирического переживания становится и содержанием, и способом выражения родового содержания лирики. Различия в восприятии запахов и оценке обоняния, в способах художественной репрезентации ольфакторных ощущений становятся тем дифференцирующим критерием, который необходим для понимания и интерпретации одного из самых темных языков русской поэзии.

[1] Михайлов А. В. Проблема философской лирики // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 405.

Глава I. ОДОРИЧЕСКАЯ ТОПИКА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII–XIX веков

В истории одорической 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, отмеченных 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 <...>, свидетельствуют все направления новой поэзии, начиная даже с символизма»[2].

Но одновременно действует закономерность иного рода, отмеченная А. П. Чудаковым, закономерность циклической смены двух типов

---

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

[2] Роднянская И. Б. Лирический образ вещи в поэзии нашего века // Роднянская И. Б. Художник в поисках истины. М., 1989. С. 324.

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»[1]. По отношению «к самому предмету как таковому в его конкретности, т. е. составе, объеме, цвете, фактуре и т. п.»[2], 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»[3]. И, хотя по родовым свойствам поэзия 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.»[4]. Ощущаемое как признак «новизны»[5], усиление «предметности» и «качественности» художественного мира выступает на первый план в те литературные периоды, когда задача обновления языка поэзии становится особенно актуальной.

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

---

[1] Чудаков А. П. Предметный мир литературы: (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 272.

[2] Там же. С. 274.

[3] Там же. С. 275.

[4] Там же. С. 281.

[5] Там же. С. 281.

§1. ЗАПАХИ И РИТОРИЧЕСКОЕ СЛОВО: ФОРМИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОСТИ ОДОРИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Одорическая 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. Более того, по наблюдениям Д. С. Лихачева, в русской средневековой литературе одорические тропы по крайней мере количественно не уступают другим видам сенсорной образности: «В ней 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 в древнерусской литературе»[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.

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»[2]. Среди них — «кадило благоуханное», «ароматы благоухания», «миро излиянное», «сад благоцветущ».

---

[1] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Л., 1987. Т. I. С. 454–455.

[2] Там же. С. 455.

Древнерусский писатель, по словам Д. С. Лихачева, «сравнивает "сущности" и поэтому считает возможным придать "духовный" эпитет материальному объекту, и наоборот»[1]. 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»[2]. 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»[3].

Функциональная 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 мотива: 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 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[4]. Так, в «На-

---

[1] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 455–456.

[2] Там же. С. 456.

[3] Там же. С. 459.

[4] Ср.: «Иногда свое изображение внешности человека писатель превращает в своего рода "идеограмму". Даниил Заточник молит в своем "Моленни" князя "явить ему зрак свой" и описывает его внешность: ланиты

писании о лютом враге Мартине...» (Лютере) Иван Шевелев-Наседка говорит:

Ныне, рещи, во дне адове связан сидит.
Паще 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[1].

Противоположная трактовка мотива представлена в другом стихотворении того же поэта «О римских и латинских папежах...»:

А поганых и нечестивых всех вер отрицаемся.
По том же окаянном и проклятом папе Фармосе,
Иже сатанин фимиам носил во своем носе[2].

Благоухание или смрад являются сущностными свойствами духа, позволяющими различить и противопоставить божественное или диаволическое слово[3]. «Аер словес», воздух, наполненный «словесами», вливается в уши подобно тому, как напиток попадает в горло или запах проникает в ноздри: «Зрим и слышим входящую в гортань

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).

[1] Виршевая поэзия (первая половина VII века). М., 1989. С. 64–65.

[2] Там же. С. 68.

[3] «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).

нашу сладость, // И от того нам бывает чювственная радость»[1]. Тем самым в области материальных и абстрактных соответствий распределяются функции частей тела. Так, аналогом души и ее вместилищем оказываются ноздри, нос или — в логике антиномий — анус, источник смрадного и нечистого воздуха.

Привлечение одорических тропов для описания душевного состава человека опирается на библейско-византийскую традицию[2]. В рамках сравнений запах характеризует мудрость и благочестие:

Ароматныя воды сладостне обонянии обоневают,
Любомудрых же словеса не мнее того слухи наслаждают.
Елень течет на источники водныя,
Како же разумный муж не потечет на словеса благия?[3]

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[4].

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?[5]

Дурной (греховный) запах отпугивает божественное слово, подобно тому как дым отпугивает пчел:

---

[1] Виршевая поэзия. С. 46.

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

[3] Виршевая поэзия. С. 162.

[4] Там же. С. 203.

[5] Там же. С. 36.

Яко же дым многотрудныя пчелы отгоняет,
Тако и скверная душа моя духа твего пресвятаго
от себе отреваетъ[1].

Как видим, одорические признаки закреплены за небольшим числом предметных образов, входящих в состав сравнений. К ним относятся цветы, деревья и животные, которые служат символами божественных сущностей: лилия (крин), роза, кипарис, лев — символы Христа и Богородицы, а также известные по библейским текстам благовония — елей, миро, фимиам. Перенесенный на характеристику обычного человека, такой образ определяет его с религиозно-этической стороны:

Кипарис древо благоуханно,
Но обаче и ваше благородие богом избранно,
Яко бы некия цветы от простыя травы,
Зане нозе всегда менши суть главы...[2]

В дидактической поэзии обонятельная образность может выполнять и иную функцию — служить основой 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[3].

Итак, самый распространенный способ введения одорического образа в поэтический текст — сравнение, позволяющее сохранить его изначальный контекст и тем самым подчеркнуть «идеологическую»,

---

[1] Виршевая поэзия. С. 376.

[2] Там же. С. 153.

[3] Там же. С. 326.

а не чувственную сторону запаха. В этом смысле все обонятельные образы укладываются в два ценностных полюса. Но изобразительный план сравнения может быть настолько развернутым, что его физическая, чувственная сторона приобретает относительно самостоятельное значение, как это происходит, например, в стихотворениях справщика Савватия, где одорическая 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[1].
Восток сияет многими благоуханьми,
А друг верен словет добрый своими деяньми.
Травы и цветы украшают сушу,
А друзи вернии усложлают тело и душу[2].
Юхают убо в полях и наслаждают благово князя цветы,
Како же наудивляются мудрых мужей советы[3].

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.

---

[1] Виршевая поэзия. С. 188.

[2] Там же. С. 188.

[3] Там же. С. 197.

§2. ЗАПАХ КАК ЭМБЛЕМА

В «новом», барочном стиле Симеона Полоцкого запахи выполняют ту же функцию «гиероглифов» истины[1]: «Значение "гиероглифика", подлежащего дешифровке, нередко под пером Симеона приобретала не только вещь в целом, но и все ее свойства, ее качества, взятые в отдельности»[2]. Но заметно изменяется их изобразительный план, художественная структура. Обонятельные образы накладываются один на другой, повторяются предметные, признаковые, акциональные символы, что усиливает экспрессивность текста, выделяет особое качество изображенного лица. Источником такой образности 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.
Ты — кадило, пахнущее приятными благовониями,
Превосходное благовонное масло драгоценное[3].

Традиционная символика в этом переложении «Акафиста Пресвятой Деве» 1648 г. воплощает идею чистоты и непорочности[4]. Здесь символически зашифрована идея Рождества, отождествления

---

[1] Еремин И. П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. М., Л., 1948. Т. VI. С. 130.

[2] Там же. С. 132.

[3] Полоцкий С. Вирши. Минск, 1990. С. 146.

[4] «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).

Богородицы и запечатленного вертограда, источающего благоухание Святого Духа («запах царя вечного»).

В подносной поэзии используется та же одорическая символика, что и в переложениях текстов христианского богослужения. Но уже одорическое определение может напрямую относиться к абстрактному моральному понятию — добродетели или греху, как в погребальном плаче 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...[1].

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

Благо воня в кринех от Бога пребывает,
а царь чужду себе во сладость общает[2].

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

---

[1] Полоцкий С. Вирши. С. 318.

[2] Там же. С. 369.

на описании органов чувств и их функций»[1]. 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[2].

Изобразительный ряд этой эмблемы представлен цветами (цветы обладают приятным запахом), собаками (собаки имеют тонкий нюх). Расшифровка наглядных 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 всеми
Добродзителей превонными цветы[3].

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 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»[4], —

---

[1] 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., 1998. С. 290.

[2] Полоцкий С. Вирши. С. 118.

[3] Там же. С. 85–86.

[4] Лахманн Р. Демонтаж красноречия: риторическая традиция и понятие поэтического / пер. с нем. Е. Аккерман и Ф. Полякова. СПб., 2001. С. 135.

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»[1], сохранила усвоенную от средневековой словесности «ценностную вертикаль смысла»[2].

§3. СЕКУЛЯРИЗАЦИЯ ЗАПАХА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII века

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 и западноевропейской лирики и применяемых в строгом соответствии с темой стихотворения, его жанром и требованиями стиля. На протяжении XVIII в. произошла смена языкового оформления одорических образов: исконно славянские благовония, благоухания, вонность, вонный (со значением душистый, приятный запах) уступили место европейским (латинским) ароматам. В 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, заимствованного образа). К концу века

---

[1] Лахманн Р. Демонтаж красноречия: риторическая традиция и понятие поэтического. С. 137.

[2] Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX веков // Классика и современность. М., 1991. С. 152–157.

употребление церковнославянского «воня» (благоухание) приобрело яркую архаическую стилевую окраску. Из области сакрального запахи полностью перешли в сферу художественности: в лирических текстах язык запахов носит условно-поэтический характер и используется, как и другая сенсорная образность, для аллегорического выражения чувств и понятий. Распределением поэтических запахов по-прежнему управляет «ценностная вертикаль 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... В поэтический обиход вошли запахи войны, среди которых самым характерным является серный запах пороха. По случайности материал, в истории культуры связанный с образом сатаны за свой резкий неприятный запах, стал использоваться для изготовления оружия. В результате реалия «серный прах» (порох из серы) получила эмблематический статус и уже в качестве эмблемы противопоставляется «лилеям» (известному символу святости и чистоты). Та же аналогия между исторической реальностью и библейской символикой сопровождает другие одорические образы батальной лирики:

Чесмесски волны запылали,
Кровавой пеной понт устлали,
Смешавшись с смрадом и смолой[1].

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

---

[1] Муравьев М. Н. Ода на победы, одержанные российским оружием в продолжение первой турецкой войны // Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967. С. 108.

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:

---

[1] Муравьев М. Н. Ода («Тревожися кипяща младость...») // Муравьев М. Н. Стихотворения. 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. Собрание стихотворений. Л., 1956. 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., 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., 1969. С. 99.

А душок съестной
Сельских блюд не без приязни
Нос подвигнул мой[1].

Помимо библейских благовоний, в стихах поэтов XVIII в. упоминаются мускус и пряности. «Щегольская» культура рококо с ее известным пристрастием к парфюмерии напоминает о себе в эпикурейской лирике «духами» и «пудрами»: «Я, вином подвеселясь // И опрыскавшись духами, рад под лютню поплясать»[2] (Н. А. Львов «Ода на пиршество»). Но ценность искусственных благовоний 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).

Но, 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 эпитетов являются «чувственные» эпитеты, однако из них

---

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

[2] Там же. С. 141.

[3] Бобров С. С. Хитрости Сатурна, или смерть в разных личинах // Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971. С. 85.

[4] Там же. С. 84.

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*

---

[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. С. 298).

[2] Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая // Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 7. С. 96, 103.

[3] Там же. С. 104.

[4] Там же. С. 132.

восстановить, ободрить и оживить может»[1]. Но если «материальные свойства» могут применяться к человеку, то «жизненные 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![2] («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...»[3]. Приведем еще один пример из лирики Бориса Пастернака, поэта принципиально антириторического, чтобы показать, насколько радикально изменилось поэтическое видение XX века:

---

[1] Ломоносов М. В. Краткое руководство... С. 135.

[2] Пастернак Б. Л. Собр. соч.: в 5 т. М., 1989. Т. I. С. 145.

[3] Ломоносов М. В. Краткое руководство... С. 322.

Чтобы, комкая корку рукой, мандарина
Холодящие дольки глотать, торопясь
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 одорические образы применяются в качестве тропов, по преимуществу дидактического характера, но 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.,

---

[1] Пастернак Б. Л. Собр. соч. Т. I. С. 140.

[2] Виролайнен М. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб., 2007. С. 209–216, 240–242.

[3] Ломоносов М.В. Краткое руководство... С. 326.

где, по наблюдениям исследователей, преобладает барочный стиль либо сложное переплетение стилей, язык запахов сводится к небольшому набору топосов с жестко закрепленными за ними значениями. Ароматы являются обязательным атрибутом идиллического пейзажа панегирической оды, усиливая 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 этом стихотворении А. П. Сумарокова она служит аллегорией согласия, взаимной любви. Поэтому в тексте наряду с прямой представлена ее обратная проекция: 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 из-

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

вестным рационализмом, особенно заметным в стихотворениях на философские темы. Если тело человека воспринимается как объект, мудро устроенный творцом, то и органы обоняния, и запахи входят в сферу объектов. Обоняние в соответствии с поэтической антропологией XVIII в. управляется мозгом, как пишет в поэме «Феопия» 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 отличие от «простых» чувств, «умное» обоняние М. В. Ломоносова различает весенний и летний запах цветущей, «яко крин», России. 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». 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 коррелятом служат античные, то есть южные, государства:

Коль нежно Флоры здесь богатство!
Коль сродно воздуха приятство

---

[1] Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 273–274.

[2] Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1990. С. 127.

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 — пространственном —

---

[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.

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 одорической 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, 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 Рената 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,

---

[1] Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 124.

[2] Бобров С. С. Дань благотворению // Поэты 1790–1810-х годов. С. 109.

[3] Лахманн Р. Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического. С. 222.

[4] Там же. С. 222.

откуда, например, в поэтический обиход вошел образ «душистых волос» возлюбленной, которые не под силу изобразить живописцу (переводы стихотворения Анакреонта были сделаны А. Кантемиром «О своей полюбовнице», М. В. Ломоносовым и многими другими поэтами XVIII в.). Однако топосы, содержащие одорические 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 независтен
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,
Но всегда не увядают;

---

[1] Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 145.

[2] Нартов А. А. Идиллия. Нисса // Русская литература — век XVIII. Лирика. М., 1990. С. 151.

[3] См. об этом: Лахманн Р. Демонтаж красноречия. С. 222.

Розы, тюлипы, жасмины
Благовонность испускают,
Ольеты, также и крины[1].

Из других одорических топосов любовной лирики отметим часто повторяющийся анакреонтический мотив зефира, целующего розу и развеивающего ее ароматы. Здесь запах — это весьма 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,
Берет в свои соты частицы и с навозу[3].

---

[1] Тредиаковский В. К. Избранные произведения. С. 102.

[2] Костров Е. И. К бабочке // Русская литература — век XVIII. Лирика. С. 284.

[3] Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 115.

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»[1]. 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[2].

В шутливом стихотворении Г. Р. Державина «Похвала комару» летний пейзаж проникнут запахами национального быта, его сугубо утилитарный «аромат» противопоставлен поэтической топике. Здесь,

---

[1] Кантемир А. Сатира III. О различии страстей человеческих. К архиепископу Новгородскому // Кантемир А. Собрание стихотворений. С. 97.

[2] Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 215.

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, а 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 символом «самостояния» русского человека. Условный одорический ландшафт служит признаком конкретного места, именем собствен-

---

[1] Державин Г. Р. Стихотворения. С. 337.

[2] Там же. С. 130.

[3] Там же. С. 229.

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

---

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

§4. ПНЕВМАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX вв.

Отличие ольфакторного пространства предромантической и романтической лирики от поэзии предшествующей эпохи лежит, по нашему убеждению, не в новизне предметных образов, объединенных признаком запаха, а в самом принципе их объединения, в тех художественных законах, которые управляют выбором объектов с отмеченным признаком запаха, в особенностях репрезентации ощущения запаха и в специфике поэтического языка, формирующего представление об обонянии. С наступлением «сентиментальной эпохи» (А. Н. Веселовский) в тему обоняния входит пневматологическая проблематика, поскольку запахи выступают как одна из форм, которые принимает мировая сила, мировая душа, связывающая, 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 проводниками, соединяющими разные сферы реальности, внутренний мир человека с 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 понимание человеческой природы, самого существа человечности. В работе «Идеи к философии истории человечества» (1784) И. Г. Гердер назвал обоняние «самым необходимым для инстинктов животного, для поддержания его жизни чувством»[1], поскольку «именно ему приходится пробуждать инстинкт и направлять его»[2]. Более того, «в целом <...> значительная часть животной души *обонятельна*»[3]. Следовательно, история гуманности направлена

---

[1] Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 1977. С. 89.

[2] Там же. С. 76.

[3] Там же. С. 89.

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»[1]. «Обоняние» дискредитировано за чрезмерную физиологичность, в самом вертикальном строении тела человека уже присутствует вектор, уводящий от земли и запросов тела к небу и духовным потребностям.

Обоняние, редуцированное до сугубо физиологического ощущения, относится к телесному составу человека и потому противопоставлено «душе», чувству. На рубеже XVIII–XIX вв. вопрос о связи между душой и телом человека приобретает для русских поэтов проблемный характер[2]. В поэтической трактовке ощущений сталкиваются разные философские традиции — от идей французского сенсуализма до мистических откровений масонских трактатов. Но, на какой бы почве ни разрешались противоречия, обонятельное ощущение всегда находится за гранью или на границе эстетически допустимого. Сказанное не означает, что запахи исчезли из поэтических текстов. Напротив, поэты-романтики, которые считаются первооткрывателями собственно поэтического пейзажа и жанра «описательной поэзии» (Ф. Шлегель), широко вводят в картины природы одорическую образность как компонент лирической пластики, «новые конкретности»[3], фиксирующие «многообразие впечатлений»[4] лирического субъекта. Однако семантика одорического образа всегда представляет собой «нечто иное» по отношению к запаху как таковому. Запахи служат метафорами чувств (не ощущений) и мистических откровений. Характерный пример — стихотворение Н. М. Карамзина «Весеннее чувство» (1793), где природные ароматы уподоблены храмовым каждениям во имя любви:

---

[1] Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. С. 95.

[2] См.: Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 221–227.

[3] Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 73.

[4] 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».

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 рисует ощутимое движение временного потока:

Ах! Юношества цвет
Уносит резвости, стыдливость, воздыханья,
Как роз благоуханья,
Которые зефир по воздуху лиет[2].

О новом качественном наполнении одорических 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!

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

---

[1] Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. Л., 1966. С. 115.

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

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].

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. Уже в сентименталистской лирике запахи природы служат признаком ее одушевленности. 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 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[2].
(М. Н. Муравьев. «Утро». 1780)

Романтическая поэзия всем глаголам передачи/восприятия запаха предпочитает глагол «дышать», поскольку его двойственная семантика вдыхания и выдыхания акцентирует момент взаимодействия, соприкосновения субъекта лирического переживания и мира, будь то мир природы, социума или символический мир чувств. На языке

[1] Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 61.

[2] Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 202.

романтической лирики «дыхание» связано с «идеей жизни», оно выражает отношение к «жизненному началу» (Шеллинг), объединяющему живую и неживую природу, человека со всем органическим миром. 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...[1]

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!»[2]. Пространство запахов романтической эпохи проникнуто пантеистическим мироощущением. С точки зрения Е. А. Баратынского, идеальный художник, подобно Гёте, «дышит» «с природой одною жизнью». Ф. Шлегель назвал способность воображения «*дыханием* души, ибо благодаря ей попеременно вдыхается и выдыхается бесконечная полнота мира»[3]. 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:

Поблекли утренние розы!
Благоуханный май воскреснул на лугах,
И пробудилась Филомела... <...>

---

[1] Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1989. С. 72.

[2] Там же. С. 74.

[3] Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М., 1983. Т. II. С. 163–164.

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 запахов «легкой поэзии» от традиции, сложившейся в XVIII в., весьма ощутима в силу отмеченной физиологичности обоняния. Именно она определяет ту осторожность, с какой поэты обращаются к одорическим метафорам. В основном, они 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 поэзии. Флористические метафоры получают более широкое, изначальное значение: цветение, испускающий аромат цветок символизируют течение жизни, ее 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[3].

---

[1] Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. С. 71.

[2] Винокур Г. О. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина // Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991. С. 278.

[3] Каменев Г. Н. Вечер любезный! Вечер багряный... // Русская элегия XVIII — начала XIX века. Л., 1991. С. 124.

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[1].

И все же 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 одорический сюжет русской лирики. Два «обличья» смерти рисует Семен 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 кровь кипящая курится»), и в лживом обличье мнимой жизни, где запахи играют роль покрова. Создатель «кладбищенской» элегии В. А. Жуковский наполнил образы цветов, вырастающих на могилах, метафизическим смыслом: 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. Но 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.

---

[1] Батюшков К. Сочинения. М., 1955. С. 139.

К данному мотиву примыкает и широко распространенный поэтический мотив засохшего цветка — безуханного, как у А. С. Пушкина, или таящего аромат времени, до поры забытого, как у П. А. Вяземского. На контрасте двух языков — естественного и книжного — строится целый ряд поэтических текстов — П. А. Вяземского, А. К. Толстого, 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, подобно слову, сохраняет аромат красоты, которого лишена смерть человека: «Его иссохшие листки // Еще хранят свой запах нежный»[1]. И в этом отношении он служит антитезой смрадному запаху истлевающего тела. Тема времени, смерти и бессмертия опосредуется через мотив памяти, пробужденной действием аромата. Ассоциация запахов с воспоминаниями стала следствием все более глубокой субъективации лирической поэзии, поскольку есть своего рода «случайность» связи запаха и возвращенного с его помощью времени. Иное дело мотив «немого», безответного аромата, как в стихотворении Н. С. Гумилева «В библиотеке», где говорящим выступает текст книги, в которой забыт цветок. Так что сюжет стихотворения разворачивается вокруг истории французского маршала Жиль де Реца[2], и слово, а не запах говорит читателю о прошлом.

В связи с темой смерти развивается и другой характерный 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. И, по его мнению, именно гниение и есть основная причина гальванизма. Запахи цветов и травы, тронутых тлением, открывают для поэтического «слуха» иное время —

---

[1] Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1958. С. 393.

[2] Эльзон М. Д. Примечания // Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л., 1989. С. 556.

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:

<...> 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» одорической образности. В стихотворении П. А. Вяземского «Рябина» горький запах ягод перетекает в запах рябиновой наливки и претворяется в кровь. Таков лирический сюжет этого замечательного стихотворения, полемически адресованного 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 одорического 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,

---

[1] Кадмин Н. (Н. Я. Абрамович). История русской поэзии. От Пушкина до наших дней. М., 1915. Т. II. 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., 1985. С. 80.

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!..[1] («Мои пенаты»)

Определения запаха участвуют в построении «языкового "образа" красоты»[2], 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...[3]

В поэтической топике, одорической в том числе, произошел на первый взгляд незаметный, но по существу принципиальный перелом,

---

[1] Батюшков К. Сочинения. С. 169.

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

[3] Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 4 т. М., 1991. Т. I. С. 116. Ср. также определение Батюшкова в поэзии Мандельштама: «горожанин», он «нюхает розу и Дафну поет».

расслышанный поэтами совсем иной эпохи, эпохи модернизма. Образуя систему, поэтические loci communes приобрели индивидуальную семантику. 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»[1]. Из них только Баратынский, с точки зрения Белого, особенно чуток к «чистому», «благоухающему воздуху», ибо «благоухающий его воздух — целебен»: «...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»[2].

§5. ЗАПАХИ ЖИЗНИ: ПЛАСТИКА ОДОРИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ

Литература XIX в. наследует романтическое устремление к горизонтальному расширению художественного пространства запахов в сторону жизни. Эта тенденция наиболее ясно 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. Это в первую очередь запахи природы. Наряду с другими типами сенсуальной образности они входят в топику идиллического, элегического и других видов художественного пейзажа[3]. Обонятельный компонент присутствует в концепте «национального мира», где может обозначать и «русский дух» в целом, и быть отличительным

---

[1] Белый А. Из книги «Поэзия слова». Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика: антология. М., 2001. С. 481.

[2] Там же. С. 485.

[3] О роли запахов в русской пейзажной лирике, в частности — «идеальном» пейзаже см.: Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 130–143.

признаком российского пейзажа. В равной мере запах выступает и как квалификатор чужого мира[1]. Ольфакторные мотивы служат для выражения социальных конфликтов, подчеркивая непреодолимость границы, разделяющей общественные слои и классы. Напротив, запахи дома и благоустроенного семейного быта, традиция изображения которых восходит к жанру идиллии, уже в литературе XVIII в. функционируют как символы «счастья» и внутренней свободы[2]. Сфера запахов широко представлена в любовной поэзии, где образы типа «душистые волосы», «душистые уста» призваны подчеркнуть невыразимость прелести возлюбленной, невозможность передать ее красоту живописными средствами. Ароматные цветы как флористические метафоры любовных отношений с античности составляют значительный пласт литературной топики эротической поэзии, откуда они были перенесены как в поэзию классицизма, так и в лирику более позднего времени. К устойчивым поэтическим символам относятся запахи смерти и тления[3]. Запахи могут выступать в качестве символов времени, если одорический признак сопряжен с образами календарных или государственных праздников. Связанные с социальным бытом, ароматы и запахи характеризуют эпоху, объединяющую людей одного поколения. Язык запахов так же историчен, как и другие языки культуры, поэтому в художественном тексте он создает образ времени, причем как по воле автора, так и непреднамеренно.

Повышение статуса ольфакторной образности в художественной литературе во многом зависит от социальной динамики: относительно

---

[1] См.: Строев А. Чем пахнет чужая земля // Ароматы и запахи в культуре. Кн. II. С. 75–100.

[2] См.: Дмитриева Е. Запахи в усадьбе // Там же. С. 134–166; Жирицкая Е. Легкое дыхание: запах как культурная репрессия в российском обществе 1917–30-х гг. // Там же. С. 167–269; Кирсанова Р. Аромат родного дома и запах счастья // Там же. С. 270–279.

[3] О «запахе смерти» в русской литературе XIX в. см.: Богданов К. «Тлетворный дух» в русской литературе XIX века: (анти)эстетика как мораль // Там же. С. 101–133; Карасев Л. В. О символах Достоевского // Карасев Л. В. Вещество литературы. С. 86–93.

недавно в художественный дискурс вошли запахи техники и цивилизации (медицины, гигиены), запахи парфюма и запахи, связанные с производством духов (естественные и синтезированные химическим путем). Но в данном процессе участвует и логика самой культуры: новые представления о природе человека, его месте в мироздании и жизненных целях изменяют как горизонт восприятия субъекта художественного творчества, так и структуру воспринимаемого им пространства. Классические формы восприятия, к которым в эстетике традиционно относятся зрение и слух, сопрягаются с такими периферийными ощущениями, как осязание и обоняние. Последние, помимо прочего, ставят перед поэтом задачу создания нового языка художественного описания восприятий, поиска традиций, находившихся ранее на границе или за границей художественности[1].

В системе одорической образности романтической поэзии наметились тенденции, которые осуществятся в лирике середины — конца XIX в.: обилие запахов свидетельствует о развитии «описательной поэзии», о все более глубоком поэтическом освоении жизни природы в ее конкретных и многообразных проявлениях и о прихотливой игре ассоциаций, вызванных впечатлением, которое производит на лирического субъекта случайно услышанный аромат. Первая из этих тенденций проявилась в творчестве весьма далеких друг от друга по идеологическим установкам поэтов — от П. А. Вяземского до Н. А. Некрасова и К. М. Фофанова. Вторая ведет нас к импрессионистской поэзии А. А. Фета. Пожалуй, ярким примером различия между этими тенденциями может служить пародия Н. А. Некрасова на стихи Фета, в центр которой поставлен одорический образ, поданный как принципиально «невнятный»:

Осязательно зреющий колос
Возвышается вровень с кустами.

---

[1] Анализируя «чувственное заполнение» художественного пространства в лирике Ф. И. Тютчева, М. Л. Гаспаров отмечает: «Обонятельные образы единичны <...> — но так же редки они и во всей остальной русской пейзажной поэзии» (Гаспаров М. Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Гаспаров М. Л. Избранные труды: в 3 т. М., 1997. Т. II. С. 344).

По росе долетающий голос
Из лесов словно пахнет грибами...[1]
(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.

§6. ЗАПАХ В «ЖИЗНЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ» СУБЪЕКТА ЛИРИКИ: Н. А. НЕКРАСОВ

«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»[2], — пишет В. Д. Сквозников. Некрасов преобразовал

---

[1] Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Л., 1981. Т. I. С. 139.

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

дух позитивистской эпохи с ее интересом к вопросам физиологии и гигиены[1] 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 одорической 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 поданные в ироническом контексте: «Сивуха, грязь и вонь, овчинные тулупы»[2] («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[3]
(«Летом». Из цикла «О погоде»).

---

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

[2] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. Т. I. С. 125.

[3] Там же. Т. II. С. 192.

К специфически русским признакам одорического 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)»[1]. Добавим к этому перечню городских одорантов «классическую пыль» Петербурга — запах штукатурки, которая «валится» со стен классических зданий, и литературную «пыль» классического образа каменного города[2], «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»[3]), в подвалы бедняков («Полутемных, зловонных, дымящихся»[4]), на городскую гауптвахту с ее «вечным смрадом тютюна»[5] и в помещение редакции городской газеты:

Через дым, разъедающий очи
Милых дам, убивающих ночи

---

[1] Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. С. 225.

[2] 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., 1969. С. 51).

[3] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. Т. II. С. 177.

[4] Там же. С. 188.

[5] Там же. Т. III. С. 38.

За игрою в лото-домино,
Разглядеть что-нибудь мудрено[1].

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![2]

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...[3]

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...[4] («На Волге»)

---

[1] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. Т. II. С. 196.

[2] Там же. С. 179.

[3] Там же. С. 165.

[4] Там же. С. 86.

Вот уж запасный амбар,
Вот уж и риги... как сладок
Теплого колоса пар![1] («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...[2] («Рыцарь на час»)

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...»[3]. 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.

---

[1] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. Т. II. С. 95.

[2] Там же. С. 134.

[3] Там же. Т. III. С. 77.

В стиле его поэзии отчетливо проявляется социальная маркированность одорического образа и отмеченное исследователями некрасовской лирики «многоракурсное»[1] 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[2]. 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.

Субъект высказывания далеко не всегда имеет личностные характеристики, речь в поэзии Некрасова, как известно, носит дискурсивный характер. Эта особенность некрасовского стиля была замечена К. Чуковским[3]. Так и многие одорические определения как

---

[1] Трофимов И. В. Предметный мир лирики Н. А. Некрасова // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. Петрозаводск, 1984. С. 104.

[2] 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, 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).

[3] «Нет, кажется, такой социально-языковой категории, которая не нашла бы своего выражения в поэзии Некрасова» (Чуковский К. И. Мастерство Некрасова. М., 1952. С. 295).

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[1]. («Могила брата»)

Забыл наливки настоять
Душистой поленикой[2]. («Горе старого Наума»)

Есть у нас мыла пахучие —
По две гривны за кусок[3]. («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,

Пар из отворенной риги валит,
Кто-то в огне там у печки сидит[4].

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

---

[1] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. Т. I. С. 247.

[2] Там же. Т. III. С. 150.

[3] Там же. Т. IV. С. 59.

[4] Там же. С. 13–14.

Аркадию»[1]. 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[2].

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 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 «бла-

[1] Дмитриева Е. Запахи в усадьбе // Ароматы и запахи в культуре. Кн. I. С. 153–154.

[2] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. Т. IV. С. 51–55.

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

Например, Вальтер Скотт или Купер —
Их на веру иной пропускал,
Но и в них открывал я канупер!
(Так он вредную мысль называл)[5].

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

---

[1] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. Т. I. С. 22.

[2] Там же. С. 284.

[3] Вацуро В. Э. Литературная школа Лермонтова. С. 80.

[4] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. Т. III. С. 75.

[5] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. Т. II. С. 201.

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...»[1]. С такими 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»[2], связывая его с развитием урбанистической культуры: «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»[3]. 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...»[4]

---

[1] Апухтин А. Н. Сочинения: Стихотворения; Проза. М., 1985. С. 503.

[2] Нордау М. Вырождение / пер. с нем. В. Генкена. Киев, 1896. С. 35.

[3] Там же. С. 45.

[4] Полонский Я. П. Стихотворения. Поэмы. М., 1986. С. 181.

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[1].

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.

§7. УРБАНИЗМ И ОДОРИЧЕСКАЯ ТОПИКА

По мнению многих исследователей русского модернизма, урбанизм является одной из самых показательных примет нового искусства. Жизнь города, широко захватывая пространство лирики, вносит в нее свою систему повторяющихся формул. Ольфакторных образов в ней немного[2], но по значению они не уступают ни зрительной, ни акустической образности. 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, городские запахи вошли в мир русской поэзии с творчеством Н. А. Некрасова. Поэтому и в дальнейшем их топика ассоциируется с традициями некрасовской школы. В ранней работе о

---

[1] «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).

[2] 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. Русский поэтический локус в его лексическом представлении (На материале поэзии «серебряного века»): монография. СПб., 2004. С. 92).

Некрасове Валерий Брюсов восклицает: «Поэт города! Изображение северного города, искусственного света, морозной ночи, домов, Невы, Невы!»[1]. Не ставя задачи дать исчерпывающую картину предметного наполнения городского одорического пространства, рассмотрим принципы его формирования в поэзии раннего символизма.

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. Качественные характеристики запахов закрытого пространства определяет их концентрация вокруг субъекта восприятия, сгущение запахов создает впечатление вязкой среды, внутрь которой помещен человек. Запахи создают трудности не только для дыхания, но и вообще для любого пространственного перемещения, для всех жизненных процессов, в том числе — мысли, чувства, роста, 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...»[2]. 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...[3] («Поэзия». 1883)

---

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

[2] Надсон С. Я. Стихотворения. Репринтное воспроизведение издания 1898 г. М., 1990. С. 84.

[3] Там же. С. 228.

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![1]

Замкнутый мир городских домов и улиц характеризуется с помощью отрицательных грамматических конструкций, выступает как антиномия жизни. Здесь «негде проливать весне // Своих цветов благоуханье»[2], 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.

Газовое освещение улиц изменило не только зрительное восприятие 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].

---

[1] Там же. С. 252.

[2] Там же. С. 254.

[3] Гофман В. Собр. соч. М., 1917. Т. II: Книга вступлений. Искус. Стихи. С. 81.

Тем самым искусственный свет создает атмосферу, которую вдыхает человек и усваивает ее. 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 крови «больного сына» урбанистической культуры (О. М. 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, они лишились своей объектной природы, 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![1]

(«Мир». 1903. Москва)

Несмотря на романтический финал стихотворения, где герой противопоставляет всем запахам отвергнутого им мира иной образ,

[1] Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. М., 1973. Т. I. С. 304–305.

который он носит в душе, остается сомнение: «Я таков ли, // Каким желал я быть? Добыл ли я венец?». Истоком этого сомнения служит органическая связь 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».

Запахи города выражают его «дух», в первую очередь дух 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. Двоится слово: место божественного бензоя занимает бензин, этимологически связанный с библейским одорантом, но по существу выступающий его демоническим двойником.

К концу XIX в. в художественном мире русской лирики сложилась довольно разветвленная область одорической топики, причем топики изменчивой, наполненной исторически подвижным и многогранным смыслом. Эволюция одорических мотивов на протяжении двух веков высветила тот радикальный мировоззренческий 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.

Глава II. ВОСПРИЯТИЕ ОДОРИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX в.

§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 материал юмористической поэзии второй половины XIX века, где используются как знаки заведомо нелирических переживаний и состояний. Яркий пример подобной комической интерпретации запахов — стихотворение В. С. Соловьева «Душный город стал несносен...», где философско-этическая проблематика травестирована при помощи языка запахов 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, и 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 жанре юмористической и иронической поэзии был подготовлен постепенный переход от риторических «благоуханий» к запахам и к обонянию как способу выражения лирического чувства и предмету переживания. Поэтому процесс лирического освоения нелирических по существу 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 чего произошло смещение акцентов родового содержания лирики в сферу соматических реакций субъекта. 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 не раз отмечали исследователи, 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

[1] Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 153.

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 внесоциальный, недуги общественные уступили место психологическим и физиологическим»[2].

Может быть, впервые за всю свою историю русская поэзия обратилась к феномену восприятия как предмету лирического переживания, 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»[3]. В нем существенно возрастает роль личного опыта, ибо «при бездействии контролирующего духа»[4] опыт самонаблюдения служит единственным критерием подлинности, достоверности познания человеческой природы.

Новая антропологическая проблематика по-новому высветила вопрос о ценности сенсорных способностей личности. Перейдя из

---

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

[2] Там же. С. 190.

[3] Волынский А. Л. «Книга великого гнева». Критические статьи. — Заметки. — Полемика. СПб., 1904. С. XLV.

[4] Там же. С. 186.

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[1]. В произведениях поэтов эпохи модерна 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![2]

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

---

[1] «Современное искусство раздираемо двумя противоположными тенденциями: одна из них ведет к деформированию эмпирической действительности, к ее разъеданию, в то время как вторая не позволяет 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. М., 1994. С. 544).

[2] Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. Т. III. С. 176.

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
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 сложившаяся иерархия чувств основана на противопоставлении «разумных», «благородных» и «утилитарных», «низших» ощущений. В трактате 1456 г. «О красоте» Николай Кузанский, развивая платоновские идеи, писал: «И если внимательно рассмотреть дело, то 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

[1] Нарбут В. И. Стихотворения. М., 1990. С. 143.

(двух) чувствах. И поэтому хорошо упорядоченные и пропорциональные вещи, то есть такие, где в многообразии просвечивает единство пропорции или гармонии, приятны»[1].

Среди категорий классической эстетики обонянию нет места. Ф. Гегель, понимая поэзию как одну из ступеней самопознания Абсолютного Духа, выводит «низшие» чувства за границу прекрасного. По мнению философа, запах не может служить материалом искусства, поскольку лишает предмет его внутренней завершенности, «самостоятельной объективности»: «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»[2]. 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

---

[1] Кузанский Н. О красоте // Эстетика и жизнь. Вып. 6: Общие проблемы эстетики. Ист.-эстет. вопр. М., 1979. С. 263–264.

[2] Гегель Г. Эстетика: в 4 т. М., 1971. Т. III. С. 15.

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 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].

Как видим, текучая, иррациональная природа запаха долгое время лишала его статуса эстетической категории. Поэтому эстетические проекты на основе обонятельных впечатлений заведомо несут в себе идею отрицания искусства как такового, идею преодоления эстетических границ, как это видно, например, в манифестах итальянского футуризма. Но именно они более всего соответствуют задаче выразить «пластику внутренней жизни»[3] и поэтому могут служить материалом искусства будущего: «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].

---

[1] Шопенгауэр А. Избранные работы. М., 1992. С. 429–430.

[2] Костяев А. И. Ароматы и запахи в культуре. М., 2007. С. 46–47.

[3] Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 305.

[4] Там же. С. 305.

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. В теоретических и литературно-критических работах русских поэтов начала века именно пар, запах призван символизировать 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 смыслообразующего начала поэтического текста, перемещение одорической образности в центр поэтической системы носит полемический характер по отношению к эстетике, основанной на принципе целостности, единства смысла художественного произведения и его пластической формы. 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.

---

[1] Белый А. Символизм как миропонимание. С. 301.

§1. ОДОРИЧЕСКАЯ 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 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

---

[1] Волынский А. Л. «Книга великого гнева». С. LV.

[2] Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 310.

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
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 Аким 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,

---

[1] Венский Е. Мое копыто. Книга великого пасквиля: литературные шаржи, карикатуры, пародии, памфлеты. СПб., 1910. С. 40.

[2] Волынский А. Л. «Книга великого гнева». С. 185.

Различал цвета — печенкой,
Изъяснялся — селезенкой![1]

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 одорические мотивы и об этической мере обращения к языку запахов. Во втором — о стиле, о вторичности приема, механически перенесенного на русскую почву и о видимой легкости формальной игры с непривычными словами и их сочетаниями.

Самый очевидный из путей обновления одорического 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 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 «проклятых» и символистов, но русская словесность обращается к ним только на рубеже XIX–XX вв.[2] Поэтому прием был воспринят как

---

[1] Русская литература XX века в зеркале пародии: антология / сост., вступ. ст., ст. в разд., коммент. О.Б. Кушлиной. М., 1993. С. 43.

[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

новый и старый одновременно. Тяготение к экзотическим ароматам особенно характерно для поэтов, которых критика начала века относила к «брюсовской школе»: «От 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 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]. Это особенно ясно показал И. Ф. Анненский в пародии на стихотворение Константина Бальмонта «Моя душа оазис голубой», связав 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

русской литературе совсем незамеченным» (Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 287).

[1] Рославлев А. Цевница. 1905–1911. СПб., 1912. С. 15.

[2] Там же. С. 20.

[3] Гофман В. Собр. соч. Т. II. Книга вступлений. Искус. Стихи. С. 217.

[4] Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 211.

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: «Ювенале — vale», «Валерий — волькамерий» — и адресуется как к стиховедческим штудиям Брюсова, так и к знаменитой музыкальности стиля Бальмонта.

Заметим, что пародия во многом ограничила развитие в русской лирике одорических мотивов. На единичность синэстетических 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», одорическая тематика распространяется на личность поэта и тем самым уже не экзотические образы, а лирический субъект и стоящий за ним автор текста[3] становятся носителем одорического признака. Этот признак может выступать метафорой «поэтического безумия»:

Бальмонт пахнет? — Это вздор.
Нет, не вздор!

---

[1] Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 68.

[2] Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 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).

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 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. 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 одорического 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 архаичность стиля, еще недавно впечат-

---

[1] Волынский А. Л. «Книга великого гнева». С. LV.

[2] Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 63.

лявшего своей новизной[1]. 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».

К оценке одорических 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»[2], — 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 Евгения 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[3].

---

[1] 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» (См.: Зайонц Л. О. «Пьянствующие» архаисты // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 227).

[2] Волынский А. Л. Царство Карамазовых. Н. С. Лесков. СПб., 1901. С. 44.

[3] Венский Е. Мое копыто: Книга великого пасквиля. С. 109.

«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[1].

Развитие мотива «запах женщины» в стихах русских поэтов 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[2]. Однако в поле зрения пародии попали парфюмерные мотивы любовной лирики.

Новая одорическая образность оценивается со стороны стиля, эстетического вкуса, и 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 современники отреагировали на подобные тропы: «Фиолетовые тоскующие ароматы // Обвивают замирающую от страсти землю»[3]. Исследователи языка поэзии начала XX в. неоднократно отмечали, что одним из узнаваемых признаков

---

[1] Венский Е. Мое копыто: Книга великого пасквиля. С. 111.

[2] 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.

[3] Венский Е. Мое копыто. С. 141.

символистского стиля являются сочетания, построенные на переносе «душевного состояния субъекта на объект»[1]. Н. А. Кожевникова рассматривает их как проявление антропоморфизма поэтического стиля: «Миру природы отданы психологические эпитеты...»[2]. 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 действительности»[3]. «Цель произведений 2-го рода вызывать в душе читателя *настроение*, причем такое, которого жизнь дать не может»[4]. 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"...»[5].

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 Владимир Соловьев нашел здесь лишь искусственное, ничем не оправданное «жонглирование» словами и «немыслимыми сочетаниями»[6]. Паро-

---

[1] Сапаров К. С. В. Я. Брюсов: у истоков русского поэтического авангарда // Брюсовские чтения 2006 года. Ереван, 2007. С. 125.

[2] Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. С. 87.

[3] Гиндин С. Неосуществленный замысел Брюсова // Вопросы литературы. 1970. № 9. С. 193.

[4] Там же. С. 193.

[5] Там же. С. 194.

[6] Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 682.

дируя 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»[1].

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 Владимира Соловьева «целили в сердце новорожденного направления»: «Вл. Соловьев не принял саму логику построения образа новой поэзии, основанную на непременном соединении 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...»[2].

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[3].

(А. Рославлев. «Адам и Ева»)

---

[1] Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. С. 516.

[2] Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 36.

[3] Рославлев А. Цевница. 1905–1911. С. 72.

Библейская телесность, изначальное тождество органа обоняния и духа (запаха), теряя свою контекстуальную мотивированность, кажутся неоправданным и — главное — неэтичным физиологизмом. Попытки Вячеслава 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[1]:

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.
Струится нарда вонь и ладан смольн возжен,
Меня коснися змейным боком![2]

§3. НА ГРАНИЦЕ С ПАРОДИЕЙ: ДУХИ 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 комиче-

---

[1] 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).

[2] Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 90—91.

ского. 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 Coma?
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...[1]

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 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»[2]. Латинизированные названия в тексте пародии только усиливают тему заимствования образа и вторичности приема перенесения латинизма

[1] Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 142.

[2] Белецкий А. И. В мастерской художника слова. С. 93.

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»[1]. 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 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 в. и в 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 вошли в русские поэтические тексты конца XIX века. 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

---

[1] Тренин В., Хаджиев Н. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 74.

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 викторианской 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

---

[1] Случевский К. К. Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1988. С. 115.

[2] Корбен А. Миазм и Нарцисс // Ароматы и запахи в культуре. Кн. I. С. 406–407.

[3] Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М., 2005. С. 138–144.

[4] Septimus Piesse G. W. The Art of Perfumery. The Echo Library, 2007. P. 30, 62–63.

на русский 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. 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 белеными: «*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

---

[1] Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб., 1996. Т. I. С. 502.

[2] Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. С. 251, 255.

одни выигрывают, другие терпят поражение»[1]. В стихотворении Случевского, правда, выигрывает только Мефистофель. В свою очередь одорический 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.

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)»[2]. 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...»[3] («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 Анны Ахматовой.

---

[1] Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 193.

[2] Ахматова А. А. Сочинения: в 2 т. Т. I. С. 176.

[3] Там же. С. 227.

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
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].

---

[1] Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 7 т. Т. II. Стихотворения (Маленькие поэмы). М., 1997. С. 163.

[2] Там же. С. 453.

[3] Кузмин М. А. Избранные произведения. М., 1990. С. 184.

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[1]. З. Н. Гиппиус назвала Игоря Северянина «брюсовской обезьяной»[2], а Вл. Ходасевич заметил, что Брюсов «написал книжку стихов почти в духе Игоря Северянина»[3]. 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 Lentherica запах,
Мы — само желанье, мы — сама любовь.

По мнению А. В. Лаврова, автора самого полного на сегодня исследования «Стихов Нелли», стихотворение «представляет собой откровенную ироническую стилизацию под Северянина»[4]. Парфюмерный образ выполняет своего рода характерологическую функцию, создавая дистанцию между автором цикла и его лирическим субъектом (лирическим героем). Однако это не единственная функция одорической детали. А. В. Лавров отметил, что появление «Стихов Нелли» объясняется «общими тенденциями, обозначившимися в русской поэзии того времени»[5]: «Брюсовская Нелли вполне осуществила на практике

---

[1] См.: Чуковский К. И. Футуристы // Собр. соч.: в 6 т. М., 1969. Т. VI. С. 202–239.

[2] Гиппиус З. Н. Одержимый. О Брюсове // Гиппиус З. Н. Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 271.

[3] Ходасевич В. Ф. Брюсов // Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник: избранное. М., 1991. С. 287.

[4] Лавров А. В. «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова // Лавров А. В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М., 2007. С. 173.

[5] Там же. С. 167.

новую трактовку поэтом урбанистической темы; стихи ее изобилуют приметами современного городского быта»[1]. 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 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 синте-

---

[1] Лавров А. В. «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова. С. 172.

тического 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,
Как плеск нагорного ручья,
Как белых роз благоуханье[2].

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»[3]. 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»[4]. В либретто к «Поэме без героя» Анна Ахматова также напоминает о Сологубе и Кузмине через отсылку к парфюмерному образу[5], вновь связывая с Кузминым и Сологубом Есенина и Клюева. И все же остается вероятность, что в стихотворении идет речь о запахе розы

---

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

[2] Там же. С. 222.

[3] Там же. С. 389.

[4] Иванов Г. И. Петербургские зимы // Собр. соч.: в 3 т. М., 1994. Т. III. С. 129.

[5] 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., 1989. http://www.akhmatova.org/articles/timenchik9.htm).

сорта «Генерал Жакмино» (или просто «жакмино»), а не только о духах, которые воспроизводят ее запах[1]. 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 первостепенные»[2]. 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. Одорический образ отсылает к текстам Кузмина, где образы красных роз, кроме прочего, включают батальные мотивы. 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 одорических мотивов. В цикле «Фудзий в блюдечке»:

Тени косыми углами
Побежали на острова,
Пахнет плохими духами
Скошенная трава[3].

---

[1] Именно так трактует этот одорический образ О. Б. Кушлина, напоминая, что сорт ремонтантной розы «Генерал Жакмино» послужил основой для духов Коти (Кушлина О. Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. СПб., 2001. С. 109–110).

[2] Иванов Г. И. Петербургские зимы. С. 100.

[3] Кузмин М. А. Избранные произведения. М., 1990. С. 200.

Расцвели на зонтиках розы,
А пахнут они «fol arôme»...[1].

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 знаменитом "Jicky" (1889) Герлена, открывающем эру модернизма в парфюмерии»[2]. 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 доверяясь природе,
Наперекор судьбе, во всем
Мы соответствия найдем
Своей душе, своей свободе[3].

---

[1] Кузмин М. А. Избранные произведения. С. 200.

[2] Вайнштейн О. Б. Денди. С. 332–333.

[3] Сологуб Ф. К. Стихотворения. С. 204.

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...»[1]. Запах, вопреки традиционной трактовке белой розы как 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 одорического 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

[1] Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М., 1997. Т. I. Кн. 1. С. 223.

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[2].

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

Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий все по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка[3].

(«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»).

---

[1] Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя». http://www.akhmatova.org/articles/timenchik9.htm.

[2] См.: Шаталов А. Предмет влюбленных междометий. Ю. Юркун и М. Кузьмин — к истории литературных отношений // Вопросы литературы. 1996. № XI–XII. С. 83–84.

[3] Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. Л., 1980. Т. II. С. 76.

«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»[1]. 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»:

Вы воскресили «Oiseaux 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[2].

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. 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.

---

[1] Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 85.

[2] Цит. по: Лавров А. В. «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова. С. 175.

Стало возможным, чтобы наряду с реальными ароматами в поэзии присутствовали вымышленные запахи, создающие атмосферу тех пространств, которые порождены воображением художника. Один из самых известных одорических образов эпохи — благоухание «азры алой» в стихотворении Федора Сологуба «Под сенью тилий и темал...». Геноним из стихотворения Г. Гейне Ф. Сологуб включил в ряд флористических образов и тем самым спровоцировал читателя искать запахи там, где было возможно ощутить только символическое «благоухание». М. 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 одорического 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.

§4. «АРУМ»: К ИСТОРИИ ОДНОГО 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 // 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

---

[1] Гиппиус З. Н. Стихотворения. Живые лица. С. 34.

[2] Кушлина О.Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. С. 63.

[3] Там же. С. 195.

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

Аромат «ночных цветов» в стихотворении Зинаиды 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. http://www.sbible.boom.ru/men.htm).

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 — 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 человеком и природой, а

---

[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. Собр. соч.: в 5 т. М., 1989. Т. I. С. 161.

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,

---

[1] Бройтман С. Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М., 2007. С. 498.

[2] Там же. С. 507.

[3] Там же. С. 507.

[4] Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003. 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

изгнанный из рая, проклинающий Еву («Я и непечатным // Словом не побрезговал бы»), но и предавший ее, по его вине Елена становится «арумом» среди болота, а не ромашкой среди лугов или лилией в «садах Отца». Герой стихотворения получил ее не только вместе с проклятой Богом землей, но и с воздухом и поэтому 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 разрушает риторическую систему извне.

* * *

Для того 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

статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 178–184.

[1] Там же. С. 187.

относиться все те 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 одорической проблематике, как можно было бы ожидать, учитывая, какое глубокое влияние на русских поэтов оказали произведения европейского модернизма. Но первые исследователи заметили, что одорическое пространство поэзии конца XIX — начала XX вв. пронизано иронией, которая возникает в ответ на эстетическую и этическую неопределенность ольфакторных восприятий, вдруг оказавшихся в центре художественной системы.

§5. ЗАПАХ И ИСТОРИЯ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ 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 *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»[2] («О современном лиризме», 1909).

---

[1] Михайлов А. В. Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 63.

[2] Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 351. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте работы с указанием страниц.

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,
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, –

[1] Здесь и далее курсив И. Анненского.

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 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 одновре-

менно «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

---

[1] См.: Айхенвальд Ю. И. Гоголь // Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 79; Белый А. Мастерство Гоголя: исследование. М.; Л., 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., 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.

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, преодолённой 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 начал 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 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

---

[1] Бочаров С. Г. Вокруг «Носа» // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 176.

[2] Подольская И. И. И. Анненский — критик // Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 535.

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.

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 циничесκого 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

[1] См.: Лавров А. В. И. Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским // Русская литература. 1978. № 1. С. 176–180.

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 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».

[1] Абрамович Н. А. История русской поэзии. М., 1915. Т. II. От Пушкина до наших дней. С. 40.

Глава III. ИМПРЕССИОНИЗМ ОЛЬФАКТОРНОГО ПРОСТРАНСТВА

§1. «ДЕКАДЕНТСТВО ОЩУЩЕНИЙ»

Интерес к запахам особенно заметен в искусстве переходных эпох, когда в культуре происходит «категориальный слом» (А. В. Михайлов), затрагивающий все уровни поэтики художественных текстов. «Смена типов художественного сознания, с позиций исторической поэтики, закрепляется в исторически обусловленной трансформации категорий самой поэтики»[1]. Из них «особенно репрезентативными» авторы цитируемой статьи считают категории «стиля, жанра и автора, каждая из которых доминирует на разных этапах словесного творчества»[2]. Выдвижение обоняния в центр поэтической системы связано с изменившимся характером субъективности литературного творчества, с теми метаморфозами, которые претерпевает категория автора.

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.[3] 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. Белец-

---

[1] 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., 1994. С. 4.

[2] Там же. С. 4.

[3] Rindisbacher H. The Smell of Books. P. 192.

кий 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...»[1]. 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 семиотической динамики»[2]. 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» (Ю. М. Лотман) в «ней создается то поле напряжения, в котором вырабатываются

---

[1] Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 263.

[2] Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. С. 179.

будущие языки»[1]. Поэтому в одорическом 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.

Ханс Риндисбахер назвал модернизм «эпохой ольфакторного взрыва», подчеркивая, что именно тогда произошло «выведение на поверхность ольфакции как сущностного элемента письма»[2]. 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[3]. «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 вибрирующим организмом, которым стал современный человек, ломая границы субъекта и объекта, смешивая прошлое и настоящее, соединяя мгновенность и память»[4].

По словам Ежи 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 сенсор-

---

[1] Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. С. 179.

[2] Rindisbacher H. The Smell of Books. P. 146.

[3] Ibid. P. 146.

[4] Ibid. P. 147.

ных моделирующих категорий»[1]. 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...»[2]. 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, когда музыкальность, красочность и одоризм настолько гипертрофируются, что становятся самоцелью»[3].

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»,

---

[1] Гагуло Ј. Введение в литературоведение. С. 339.

[2] 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).

[3] 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, 1977. С. 126–127.

«между созданием искусства и мирозданием»[1], 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. 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 «ро-

---

[1] Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 91.

мана 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
Бушующее жизнью слово.

***

Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий все по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка[5].

---

[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.

[5] Там же. С. 120.

Вопрос о слове, способном выразить (вынести) 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»[1], — 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).

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»[2], повлекшая за собой трансформацию сенсорной образности в художественном тексте

---

[1] Тынянов Ю. Н. Блок. С. 94.

[2] Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография—рефлексия—письмо. С. 30.

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*...»[1], подчеркивая, что в и в натурализме, и в декадентстве «умер "душевный" человек и остался только физиологический»[2]. 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»[3]. 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.

Понятия «декадентской чувствительности» и «декадентских ощущений» вошли в литературный обиход с 1890-х гг. Их основной характеристикой служит «разрозненность», болезненная разорванность впечатлений[4], «благодаря чему каждое из них как бы сгущается

---

[1] Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 211.

[2] Там же. 210.

[3] Сологуб Ф. Не постыдно ли быть декадентом? / вступ. ст. и публ. М. Павловой [электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly. 2004. № 7. http://www.utoronto.ca/tsq/07/sologub07.shtml. По предположению автора публикации, статья Сологуба была написана в 1899 г.

[4] С. В. Сапожков считает принцип «разорванности», «осколочности» художественной картины мира основополагающей чертой декадентского мировосприятия, проявившейся уже в поэзии «переходного» периода, которым,

в своей остроте и силе и, будучи воспринятым до дна, до пустоты, обнаруживает неподвижное, бездонное начало явлений и видимостей»[1]. 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»[2]. 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...»[3]. 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»[4], как точно заметил Иван Коневской в размышлениях о поэтике Александра Добролюбова.

Характерно, что литературная критика начала века пользуется суждениями о «бесформенности» сенсуальной образности как своего рода критерием для противопоставления классической поэзии «декадентским» течениям новой литературы. Способность художника

по мнению исследователя, являются 1880–90-е гг. (См.: Сапожков С. В. Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880–1890-х годов. М., 1996. С. 10–15 и др.).

[1] Абрамович Н. Я. В осенних садах. Литература сегодняшнего дня. М., 1909. С. 148.

[2] Там же. С. 148.

[3] Там же. С. 149.

[4] Коневской И. К исследованию личности Александра Добролюбова // Добролюбов А. Собрание стихов. М., 1900. С. 3.

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]. Ольфакторная образность становится одним из художественных критериев, по которым различается классическая и модернистская поэзия.

§2. АРОМАТЫ ФЕТА В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: ИМПРЕССИОНИЗМ ОДОРИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ

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

---

[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., 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., 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».

ароматов в поэзии 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 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].

Изучение запахов Фета дает взможность увидеть художественную индивидуальность поэта, претворенную в неповторимый, единичный образ мира. Обоняние как доминирующий способ чувствования природы противополагает Фета классическим русским поэтам — 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]. Опосредованно, через одорические образы, в лирике выражается состояние души поэта, именно запахи, по мысли В. С. Федина, служат для Фета формой художественной целостности: «...для Фета все прекрасное и благоуханное — сино-

---

[1] Степанов Ю., Булыгина Н. Комментарий // Семиотика: антология. 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.

нимы. Благоуханна юность, благоуханна заря, благоуханны ласки женщины...»[1]. Автор связывает «безмерную, утонченную восприимчивость Фета» с психологическими особенностями писателя, с тем фактом, что обонятельные впечатления доставляют ему наибольшее «удовольствие», радость жизни. Аромат понимается как показательный признак жизни, а обоняние как основополагающее свойство живого (дышащего) организма. Тем самым достигнуто чаемое возвращение к живому, «благоуханному» 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»[2]. 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»[3]. 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»[4]. Следовательно, ароматы в поэзии Фета не размывают самой существенной границы

---

[1] Федина В. С. А. А. Фет (Шеншин). С. 145.

[2] Там же. С. 133.

[3] Там же. С. 139.

[4] Там же. С. 145.

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».

Фет, казавшийся современникам одним из самых невнятных поэтов из-за импрессионистической природы его художественного видения, в начале XX века воспринимается как воплощение этической и эстетической цельности[1], 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»[2], сочетания психофизического и «метафизического опыта»[3] художника, переход ощущения в сверхощущение, когда «напрягаются и тончайше вибрируют душевные органы —

---

[1] Вопросу рецепции творчества А. Фета русскими символистами посвящены обстоятельные работы: Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. 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., 1981. С. 181–193; Авраменко А. П. А. Блок и русские поэты XIX века. М., 1990. С. 61–131; Некрасова Е. А. А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания. М., 1991. Но проблема интерпретации ольфакторной образности Фета на рубеже XIX–XX вв. осталась за границами этих исследований.

[2] Дарский Д. «Радость земли». Исследование лирики Фета. М., 1916. С. 127.

[3] Там же. С. 26.

не эти пять чувств, но способности к нездешним постижениям»[1]. 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»[2]. 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»[3]. «Русский платоник» Фет «одухотворяет ощущения», обнаруживает «родственность всемирного бытия с глубинами собственной души»: «И Фет живет этим "родством": он прислушивается, подстерегает каждую дрожь, весь уходит вниманием в тайнодействующий ход вселенской жизни»[4].

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"»[5]. 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 до-

---

[1] Дарский Д. «Радость земли». С. 59.

[2] Там же. С. 76.

[3] Там же. С. 113.

[4] Там же. С. 118–119.

[5] Там же. С. 144, 146.

человеческой, животной эстетики. Обоняние — темное, но глубоко верное чутье. Оно как бы ограждает нас, предупреждая, что страшные, еще незримые, духи заразы и тлена близко»[1]. 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»[2]. Уподобление женщины цветку и отождествление цветочного аромата с ароматом женской души Д. Дарский связывает с культом Вечной 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»[3]. 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»[4]. Благоухание как свойство Эроса принимает у Фета космические очертания:

---

[1] Антон Крайний (З. Гиппиус). Литературный дневник (1899–1907). СПб., 1908. С. 147.

[2] Дарский Д. «Радость земли». С. 133.

[3] Там же. С. 97–98.

[4] Там же. С. 138.

Дышит земля всем своим ароматом,
Небу разверстая, только вздыхает...[1] *(314)*

Как же метафизическое содержание одорических образов проявляется в поэтике Фета? Литературная критика и филология Серебряного века с их 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 интонации, которой нельзя наблюдать, например, в стихах Пушкина»[2]. 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»[3]. О конфликте между словарем и мироощуще-

---

[1] Фет А. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959. Далее все цитаты из стихотворений Фета приводятся по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках в тексте работы.

[2] Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 437, 438.

[3] Дарский Д. «Радость земли». С. 73.

нием 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»[1].

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 применения ароматов[2]. Иногда же он остается принципиально нечитаемым, 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 Четверояком корне закона достаточного основания» он дал своего рода комментарий к проблеме неэстетичности запаха, полагая ее в том, что запах не имеет пространственных характеристик, необходимых для объективного созерцания: «Из ощущения аромата мы не

---

[1] Белецкий А.И. В мастерской художника слова. С. 93.

[2] «Так, стихотворение "Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник..." (1887) приходится "разгадывать" с конца, с последнего стиха: 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).

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» (136). 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 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. Указа-

---

[1] Шопенгауэр А. О четверояком корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. Т. I. Критика кантовской философии. М., 1993. С. 45.

тельное 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![1] (197)

В оде Анакреонта и ее русских трактовках поэтами XVIII в. запах воска в руках живописца был способен донести медовый аромат волос возлюбленной[2]. 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.

При отмеченном А. И. Белецким «однообразии» глаголов обонятельного восприятия они передают действие 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

---

[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).

[2] См.: Рубинс М. Пластическая радость красоты [Акмеизм и Парнас]: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003. С. 29.

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 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 истину восприятия, запах, обозначенный традиционным словом, взорвал само слово, превратив его в пучок смыслов и ассоциаций.

§3. ОДОРИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В ЛИРИКЕ 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

[1] Лотман Л. М. К вопросу об адаптации поэзии Фета художественным сознанием конца XIX — начала XX вв. С. 187.

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 наиболее знаменитых символических образов в лирике Серебряного века. 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[1].

«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[2]. Ключевыми категориями поэтического

---

[1] Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / сост., вступ. ст. и коммент. Д. Г. Макогоненко. М., 1990. С. 85. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страниц в круглых скобках.

[2] 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., 2002. С. 228–234. См. также: «...являясь частью целого

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-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

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., 1999. С. 363).

[1] Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 258.

[2] Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 109.

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 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.

---

[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, 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., 1995. С. 28–29.

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 — 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

---

[1] Паперный В. Поэтика русского символизма: персонологический аспект // Андрей Белый. Публикации. Исследования. С. 154–155.

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 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 со-

четаемостью 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 стригся он, чтобы стать Мефистофелем, пахнущим фиксатуром, — с гидальго...»[2].

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 *ду́хов*...» («После бала»; 81), колодец «*пахнет гнилью*», запах Лимана: «Только вечный ветер носится бесцельно, // *Душным* дуновеньем, *духом мертвеца*...» («В окрест-

---

[1] Блок А. А. Вяч. Иванову. 16 января 1912 <Петербург> // Собр. соч.: в 6 т. Л., 1983. Т. VI. С. 212.

[2] Белый А. Начало века. Воспоминания: в 3 кн. М., 1990. Кн. 2. С. 241–242.

ностях 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"»[1]. 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»[2]. С данной точки зрения, картина мира К. Бальмонта, без сомнения, является одной из самых подвижных. Если, по словам К. И. Чуковского, у Брюсова «с виду глаголы, а по существу прилагательные»[3], 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:

---

[1] Павлова Н. С. Лексика с семой «запах» в языке, речи и тексте: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. С. 9.

[2] Чуковский К. И. Собр. соч.: в 6 т. М., 1969. Т. VI. С. 52.

[3] Там же. С. 54.

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[1].

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 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»[2]; 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

[1] Бальмонт К. Избранное. М., 1983. С. 148.

[2] Там же. С. 221.

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 только неопределенность языка запахов, но и его символическую природу, «универсальность»[1]: *пряный*, *пьяный* и *медвяный* — атрибуты символического «мирового вина», дионисийского опьянения бытием, погружения в стихию: «Вот этот запах орхидеи // Пьянит, пьянит и волю пьет»[2].

Специфический характер запахов в поэзии Бальмонта обычно, как и вообще в русской культуре, определяется свойствами источника аромата: «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

---

[1] Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. С. 13.

[2] Бальмонт К. Избранное. С. 265.

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]

---

[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. М., 1982. С. 41).

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[1].

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 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 начальный образ — фигура бессоюзного сравнения. Это архаическая форма творительного падежа метаморфозы, где через запах маргаритки («Нежный

---

[1] Николев Н. П. Песня («Душеньки часок не видя...») // Русская литература — век XVIII. Лирика. С. 291. — Ср. риторические формулы любовных отношений в стихотворении Бальмонта «Дон-Жуан»: «Любовь — цветок, лишенный аромата», «Со всех цветов сбирая аромат».

жемчуг, Маргарита...») выражено желание лирического субъекта «дышать» как белоснежный цветок — то есть сохранить чистоту, нежность влюбленности. Антитезой ему служит образ алого цветка — символа любовного призыва, обычно относимого 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 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)

---

[1] Бальмонт К. Избранное. С. 456.

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 имеем дело с инверсией 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 традиционной 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»; 92)

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»[1]. 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»[2] («Микель Анджело»); «Во всех его созданьях есть струя — // *Дух белладонны, ладана и нарда*»[3] («Леонардо да Винчи»); «Он мог соткать такой дремотный стих, // Что до сих пор там *дышит дух мимозы*»[4] («Шелли»). Запах получает собственно эстетическое категориальное значение, служа метафорой «ауры» («уникальное ощущение дали», которое сохраняется, «как бы близок при этом предмет ни был»[5]). 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»[6] («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.

---

[1] Бальмонт К. Избранное. С. 200.

[2] Там же. С. 350.

[3] Там же. С. 351.

[4] Там же. С. 353.

[5] Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / пер. с нем. М., 1996. С. 66–91.

[6] Бальмонт К. Избранное. С. 355.

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 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 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

[1] Бальмонт К. Будем как Солнце. М., 1903. С. 184.

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,

---

[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).

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, саркофагальков, легчайшее дуновение Вечности и незримая летопись, которая открыта для глаз души», «В Воздухе тонут взоры, и душа уносится к Вечному, в белое царство бестелесности»[1]. 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 — бесконечный цветок, цветочная эссенция всей земли»[2]. 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

---

[1] Бальмонт К. Избранное. С. 31.

[2] Башляр Г. Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения / пер. с франц. Б. М. Скуратова. М., 1999. С. 184.

способен: «Одной волной подняться в жизнь иную, // Учуять ветр с цветущих берегов»[1]. 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 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*»[2], запаха и цвета: «И *душисто синели* сирени»[3], запаха, цвета и вкуса: «В *многокрасочной пряности* пышных ... стран»[4]. Синестезия 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; 60). 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

---

[1] Фет А. А. Полное собрание стихотворений. С. 116.

[2] Бальмонт К. Избранное. С. 308.

[3] Там же. С. 279.

[4] Там же. С. 230.

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...»[1]. 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
Свой легкий праздничный наряд,
Друг друга пылью соблазняют,
Влюбляют и пьянят.

Душистой пылью опьяненный,
Цветок целуется с цветком[2].

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»[3]. На нее указывает Ж.-П. Сартр в эссе о Шарле

---

[1] Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 91.

[2] Бальмонт К. Будем как Солнце. С. 108–109.

[3] Rindisbacher H. The Smell of Books. P. 156.

Бодлере, подчеркивая, что «запахи — тайны всякой вещи»[1] и в то же время это «овеществленные мысли — свои собственные мысли, обретшие плоть»[2]. 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 характерных признаков истерического дискурса[3]. 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

---

[1] Сартр Ж.-П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. М., 1993. С. 438.

[2] Там же. С. 436.

[3] Руднев В. П. Характеры и расстройства личности. Патология и метапсихология. М., 2002. С. 95.

Измененья тени и лучей.
И растет дыханье аромата...
До заката буду я — ничей[1].

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[2] («Поэт»).

Мифопоэтика запаха

Итак, запах служит формулой перехода пространственного измерения во временное, признака объекта в его ощущение, метаморфозы предмета в 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*»[3].

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

---

[1] Бальмонт К. Будем как Солнце. С. 62.

[2] Бальмонт К. Избранное. С. 334.

[3] Тяпков С. Н. Творчество К. Бальмонта в свете принципа дополнительности Нильса Бора (К постановке вопроса). С. 74–75.

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[1].
(«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 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

[1] Бальмонт К. Будем как Солнце. С. 5.

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 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,

---

[1] Лесовиченко А. М., Ликан С. Вопросы христианской одорологии. Новосибирск, 2003. http://www.spasi.ru/biblt/likan1.htm.

[2] Там же.

[3] Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. С. 260.

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,
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[2].

«Запах женщины» в этом откровенно эротическом тексте соотносится с символикой границы-«тайны», глубины, зеркально отраженной в аромате мирового вина[3], 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,

---

[1] Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. С. 258–262.

[2] Цит. по: Богомолов Н. А. К истории лучшей книги Бальмонта // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 182.

[3] 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).

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[1]. («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), «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

[1] Бальмонт К. Избранное. С. 337.

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.

§4. ГРАНИЦЫ ОБОНЯТЕЛЬНЫХ ВОСПРИЯТИЙ 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[1] и Елены Григорьевой[2]), 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 всего, он свидетельствовал о рефлексии

---

[1] Баран Х. Федор Сологуб и критики: споры о «Навьих чарах» / пер. С. Г. Проскурина // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. С. 234–263;

[2] Григорьева Е. Федор Сологуб в мифе Андрея Белого // Блоковский сборник. XV. Тарту, 2000. С. 108–149.

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 классической 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 евро-

---

[1] Измайлов А. Измельчавший русский Мефистофель и передоновщина. «Мелкий бес» — роман Ф. Сологуба // О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки / сост. Ан. Чеботаревской. СПб., 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.

пейского декадентства: «Гюисманс заставляет своего героя в романе «Au rebours» 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?» (Р. И. Иванов-Разумник. «Федор Сологуб»; 12). По поводу таких возможных переносов Сологуб высказался с неприкрытой иронией: «альдонсировать» и «дульцинировать» на его языке означало, кроме прочего, противопоставление грубой

---

[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 // Иннокентий Анненский и русская культура XX века : сб. науч. тр. СПб., 1996. С. 60).

«бабищи жизни», пропахшей козлом и псиной, «благоуханной» красоте и мечте.

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. Сологубу свойственна большая определен-

---

[1] Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1979. С. 94. Далее ссылки на стихотворения Ф. Сологуба приводятся по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

[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. М., 1981. С. 306).

ность 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 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 вызывает ассоциацию со стихотворением Константина Случевского, где слово «треска» встречается в сочетании с эпитетом «классическая»: «Какие здесь всему великие размеры! // Вот хоть бы

[1] Та же рифма повторяется в цитированном стихотворении «Есть соответствия во всем...», где те же мотивы развиваются в противоположном ключе. Подобная амбивалентность является одной из характерных черт художественного мира Федора Сологуба.

лов классической трески!»[1]. 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 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, —

---

[1] Случевский К. К. Стихотворения. Поэмы. Проза. С. 96.

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

[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).

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
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 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 «бла-

---

[1] Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. IV. С. 35.

гоуханное». Но не это общее место литературно-критических работ 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.

§5. ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ: ПЛАСТИКА ЗАПАХА В СТИХОТВОРЕНИИ «ТАМ»

Противопоставление слова и образа в лирике И. Ф. Анненского является одним из самых выразительных законов, определяющих новизну его поэтики. Если образ — вещь, тип, ограниченное в пространстве и времени явление, способ оформления состояния, ассоциативно закрепленного за впечатлением внешнего порядка, то слово непосредственно проявляет сам музыкальный ритм впечатлений, 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 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 сю 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, тоски, страха), 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 один из 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

---

[1] Иванов В. И. О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. М., 2006. С. 462.

[2] Там же. С. 463.

[3] Соловьев В. С. Русские символисты // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 508.

[4] Отмечено М. Рубинс (Пластическая радость красоты. [Акмеизм и Парнас]. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. С. 184).

объединили два текста на смысловом и композиционном уровне. Оба они отсылают к античной мифологеме, представляя архетипический сюжет в его пародийном 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 М. Ю. Лермонтову, чье стихотворение «Ангел» легло в основу заглавия всей книги. Но только вместо ангелического образа источником для стихотворения «Там» послужил «Пир Асмодея». Третий смысловой план отчетливо связан со смеховой поэтической традицией: его образуют реминисценции текстов Артюра Рембо и 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.

ТАМ

Ровно в полночь гонг унылый
Свел их тени в черной зале,
Где белел Эрот бескрылый
Меж искусственных азалий.

Там, качаяся, лампады
Пламя трепетное лили,
Душным ладаном услады
Там кадили чаши лилий.

9. Тварь единая живая
10. Там тянула к брашну жало,
11. Там отрава огневая
12. В клубки медные бежала.

13. На оскала смех застылый
14. Тени ночи наползали,
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, 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 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 3 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 («от-

рава 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, 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

---

[1] Библейская энциклопедия. М., 1990. С. 420.

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.

Очевидная экспрессивность лексики, архаичность (брашно), мифологические аллюзии (медный или 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 образа лилий, в истории культуры связанного с Богородицей, символа невинности и девства. Запах лилии символически знаменует нетленность и чистоту дыхания, действие Святого Духа, его благовещение. В стихотворении

---

[1] См. размышления Аннеиского о стихотворении Александра Блока (Книги отражений. С. 340).

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 (в противоположность традиционной символике лилии — девственности и чистоты). У Анненского аромат лилий «тяжел», связан с представлением о тленности бытия и смерти. 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 метафору состояния лирического субъекта, что подчеркнуто и эпитетом «душный». 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 граней с миром зрительных впечатлений, дает иную качественную характеристику всей ситуации: он вносит в нее ценностное содержание как точку отсчета 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»[3]. Тогда неясный образ «клубка» проецируется на известную эмблему врачебного искусства, внося тему болезни и смерти. Это тем более вероятно, что финал

---

[1] Платон. Пир // Платон. Собр. соч.: в 4 т. М., 1993. Т. II. С. 98–102.

[2] Ср.: «В платоновском эротическом мифе душа влюбленного окрыляется...» (Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. С. 158).

[3] Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Л., 1989. Т. I. С. 159.

стихотворения Анненского содержит несколько реминисценций финала лермонтовского текста: «Так молвил Асмодей и все смеялся, // Покуда пир вечерний продолжался»[1].

Наконец, стихотворение Анненского содержит отсылку к стихотворению 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,
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![2]

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 философ-

---

[1] Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений. Т. 1. С. 160.

[2] Рембо А. В Зеленом Кабаре. М., 2005. С. 142.

скими размышлениями о сущности любви. Оно не только раскрывает интерсубъективные основы субъективных впечатлений, но и создает язык для них, отстаивает право на поэтику слияния в противоположность иным поэтическим системам. Его 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 субъекта. Ее специфика — неразличение воображаемого и реального мира, практически полное уничтожение границы сознания субъекта и воспринимаемой им реальности, ощущение демонической силы, которая управляет миром, распыление всех ценностей и переживание текучести явлений как источника страдания, опасности.

Глава IV. ПРОСТРАНСТВО ЗАПАХОВ В «СОФИЙНОМ ТЕКСТЕ» РУССКОЙ ЛИРИКИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

§1. МИСТИЧЕСКИЙ ЭМПИРИЗМ

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 (вслед за А. Шопенгауэром) искусство как высшую форму познания 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

---

[1] Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. 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., 2001. С. 30).

[3] Ермилова Е. В. Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам» // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975. С. 206.

углубление созерцания и углубление объекта требуют прежде всего очищения и напряжения субъекта, работы над собой духа, то есть усовершенствования»[1]. Причем «очищение и метаморфоза субъекта немыслимы без материала, без объекта, без того, на созерцании чего эта связь осуществилась бы»[2]. Эти мысли, высказанные самым «метафизическим», по общему признанию, из символистов, получают 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»[3].

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[4]. 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»[5]. Субъект

---

[1] Эллис. Русские символисты. Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск, 1996. С. 17.

[2] Там же. С. 18.

[3] Там же. С. 31.

[4] Лосский Н. О. Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избранное. М., 1991. С. 100–105.

[5] Эллис. Русские символисты. С. 257.

в символической поэзии наделен способностью сверхчеловеческого видения[1]. 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[2]. В этом аспекте эстетической программы символизм либо выходит за границу художественности, ставя в центр эстетической системы личность художника, 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»[3], 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

---

[1] О значении визионерского видения в мифологическом символизме см.: Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. СПб., 2003. С. 413–424.

[2] Андрей Белый подчеркивает, что он формировался под воздействием идей естественной науки (Символизм как миропонимание. С. 424, 431, 432 и др.).

[3] Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф–фольклор–литература. Л., 1978. С. 140.

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»[1]. Следовательно, возрастают требования к субъекту творчества: перед ним ставится задача выработки «новых форм субъективности и письма»[2], адекватного этим формам. Человек модернизма не просто созерцает жизнь, но, участвуя в ней, впитывает мир «всеми пятью» 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»[3].

§2. МЕТАФИЗИКА ЗАПАХА: ИВАН КОНЕВСКОЙ

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»[4] в совокупности со стремлением к

---

[1] Флоренский П. А. Пути и средоточия. <Приложение 1> Философская антропология // Собр. соч.: в 2 т. Т. II. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 34.

[2] Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография—рефлексия—письмо. С. 3.

[3] Блок А. А. Дневник. М., 1989. С. 72.

[4] Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография—рефлексия—письмо. С. 21.

«"беспощадно-правдивому" самораскрытию»[1]. 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[2]. Критика начала XX в. писала о тенденции символизма 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..."»[3]. 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

---

[1] Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография—рефлексия—письмо. С. 21.

[2] 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 структура философского метажанра предоставляла большие возможности» (Спивак Р. С. Русская философская лирика. М., 2003. С. 7, 69).

[3] Измайлов А. А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья: Мережковский. Бальмонт. Блок. Арцыбашев. Вячеслав Иванов. Гиппиус. Чириков. Ремизов. Вересаев. М., 1913. С. 49.

предшествующими поэтическими системами и образами»[1]. 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»[2]. 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 вещественное, вполне твердое и устойчивое...»[3]. 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

---

[1] Грякалов А. А., Дорохов Ю. Ю. От структурализма к деконструкции // Русская литература. 1990. № 1. С. 244.

[2] Лавров А. В. «Чаю и чую». Личность и поэзия Ивана Коневского // Коневской И. Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2008. С. 41.

[3] Цит. по: Лавров А. В. «Чаю и чую». Личность и поэзия Ивана Коневского. С. 41.

половое влечение, направленное на продолжение рода, и гениальность, продолжающую себя в истории всего человечества[1]:

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[2].

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»[3] («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»:

---

[1] Лавров А. В. Примечания // Коневский И. Стихотворения и поэмы. С. 256.

[2] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 130.

[3] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 т. СПб., 1995. Т. II. С. 103.

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[1].

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...[2]

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 позволяющими 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:

---

[1] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 131.

[2] Там же. С. 93.

«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![1]

Такая поэзия, где предметом изображения и осмысления служит процесс ощущения, вибрации души, нерасторжимо слитой с телом, требует 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[2]. 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[3].

---

[1] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 80.

[2] Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 19.

[3] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 133.

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!
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 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

[1] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 138.

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.

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

---

[1] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 79.

[2] Лавров А. В. Примечания // Коневской И. Стихи 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».

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»[1]. 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 сирени, // Распевая, вползает пчела»[2]). 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[3].

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

---

[1] Цит. по: 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. 480.

[2] Фет А. А. Полное собрание стихотворений. С. 136.

[3] 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).

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»[1], 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»[2]. 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 войны» определяется ссылкой на Фридриха Ницше, дионисийские устремления которого пронизывают весь текст[3].

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:

---

[1] Соловьев В. С. Оправдание добра // Соловьев В. С. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. I. С. 466.

[2] Там же. С. 476, 478.

[3] 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., 1978. С. 76–82.

Восприняв опьянения долю
Задремавших лесов и полей,
Где же вырваться птичке на волю
С затаенною песнью своей?[1]

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 «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[2]), 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.

---

[1] Фет А. А. Полное собрание стихотворений. С. 145.

[2] Бочаров С. Г. Кубок жизни и клейкие листочки (Два воспоминания из Пушкина в «Братьях Карамазовых») // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 210–228.

Я на сучке качаюся,
Обнявши ствол сырой,
И чаю — не отчаюся,
Заворожен горой.
Исходит мощь матерая
От лиственных громад.
Зеленого простора я
Вдыхаю аромат[1].

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»[2], где пространство остается все-таки внешним по отношению к субъекту, его действие изображено в тексте, в то время как Коневской не столько показывает, сколько воплощает дыхание всеми уровнями строения стиха. Размер стихотворения — ЯЗдм. По наблюдениям М. Л. Гаспарова, он «не настолько употребителен, чтобы ощущаться нейтральным и стертым»[3]. 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

---

[1] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 90.

[2] Апухтин А. Н. Сочинения: Стихотворения; Проза. С. 88.

[3] Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 89.

ориентированное на текст Коневского, но придающее сюжету демоническую окраску[1]. 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 — горизонтальное и вертикальное. «Кущи» не просто заросли, это шатер из листьев, навес[2], его строят («громоздят») горы вокруг лирического «я». Мотив качания проецирует сюжет на мифологический образ мира-колыбели, в центре которого находится субъект 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»)[3], то есть «мощь», силу земную.

---

[1] Среди источников сюжета отметим стихотворение С. Я. Надсона «Жалко стройных кипарисов...» (1885).

[2] 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. СПб., 1996. Т. II. С. 229), то есть кущи — буквально значит «скиния» над израильским народом, покидающим Египет.

[3] Там же. С. 306.

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.

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

[1] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 92.

полуденнаго")»[1]. 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[2].

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»[3]. 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»[4], «О, этот юг! О, эта Ницца!...»[5]). Интенсивность запаха, метаморфоза душистости в духоту означает тот же преизбыток телесного существования, захватывающего всю «атмосферу»,

---

[1] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 238.

[2] Тютчев Ф. И. Стихотворения, письма. М., 1957. С. 312.

[3] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 86.

[4] О перекличке стихотворений см.: Гудзий Н. К. Тютчев в поэтической культуре русского символизма. С. 485.

[5] О синонимичности «дня» и «праха» в этом стихотворении см.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 268–269.

«воздух»: «Воздух был теплый, душистый, даже душный»[1]. 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»[2]. Связь запаха с состоянием переходности, возникающим 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»[3].

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

---

[1] Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 102.

[2] Там же. С. 102.

[3] Платон. Тимей // Собр. соч.: в 4 т. Т. III. С. 217.

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 контрастно сочетаются эмпирика и мысль.

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

---

[1] Цит. по: Лавров А. В. «Чаю и чую». Личность и поэзия Ивана Коневского. С. 39.

[2] Степанов Н. Л. Иван Коневской. Поэт мысли // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. С. 180.

[3] Гиппиус З. Н. Литературный дневник. С. 56.

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. Коневской одним из первых поэтов Серебряного века внес в его культуру пневматологическую проблематику.

§3. КАТЕГОРИЯ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ ТРУДАХ П. А. ФЛОРЕНСКОГО

Поэтика, одним из основных компонентов которой становится запах, теснее всего связана с вопросами гносеологии, с представлениями о границах познаваемой реальности и структуре

---

[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. IV. С. 616.

познающего субъекта. Запах как составляющая художественной картины мира в первую очередь вступает в отношения 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 понятиями, ограничивающими способность познания. 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.

В материалах лекционного курса «Анализ пространственности в художественных произведениях», разработанного о. Павлом Флоренским в 1922–24 гг. для слушателей Высших художественных мастерских (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 и М. М. Бахтина[1], во многом инспирированными той же культурой. 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 одорическая картина мира заняла столь важное место.

Во-первых, Флоренский противопоставил теории однородного и пустого пространства теорию пространственной множественности: «Н. И. Лобачевский сто лет тому назад высказал решительно антикантовскую и тогда остававшуюся лишь смелым афоризмом мысль, а именно, что разные явления физического мира протекают в разных

[1] См. анализ этой проблемы: Тамарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001.

пространствах и подчиняются, следовательно, соответственным законам этих пространств»[1].

Во-вторых, вслед за математиками и физиками 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 вещей и среды, в этом пространстве содержащихся, т. е. — от силового поля; или наоборот — зависимость свойств силового поля от свойств соответственного пространства»[2]. Сила изменяет характеристики пространства, придает ему темпоральный характер: «Силы действительности многочисленны и многообразны, причем деятельность каждой из них проявляется лишь при соответственной восприимчивости объектов воздействия и если таковая отсутствует, остается неизвестной»[3].

В-третьих, обосновал принцип множественности моделирования пространства как единственный способ приближения к 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»[4].

В-четвертых, осмыслил пространство как среду, внутри которой происходит взаимодействие и взаимоналожение множества сил, энергий, без учета которых невозможно адекватное понимание данной пространственности. Одна из важнейших категорий, характеризующих пространство, его кривизна, мерой которой служит «относительное изменение емкости пространства»[5]. Само понятие емкости про-

---

[1] Флоренский П. А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 5.

[2] Там же. С. 6.

[3] Там же. С. 50.

[4] Там же. С. 6–7.

[5] Там же. С. 34.

странства зависит от вещества, которое служит ему мерой: «Емкость пространства данной точки не есть определенная величина, покуда не указано косвенным дополнением о емкости чего именно, какого именно физического деятеля идет речь»[1].

В-пятых, поставил пространство в зависимость от субъективного ощущения данного мгновенного среза пространства, то есть связал понятие пространства с данными чувственного опыта. 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»[2].

В противоположность изотропности пространства Евклида, «всякий действительный опыт показывает нам обратное, и непосредственное сознание вполне ясно отмечает себе качественную особенность каждого из направлений. <...> Всякое действительное восприятие — мы уже видели это ранее — дает каждому из основных направлений некоторую абсолютную качественность, никак не могущую быть смешанной с другою»[3].

В-шестых, поставил вопрос о пространственности любых типов ощущения реальности — не только зрения и осязания, но и вкуса, обоняния и др. 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

---

[1] Флоренский П. А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях. С. 39.

[2] Там же. С. 23, 24.

[3] Там же. С. 25.

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»[1]. «Каждый образ обособления есть некоторый силовой центр»[2].

Таким образом, 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. Флоренский разработал теорию для живописи, противопоставив графику и 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»[3]. Неоднородны, по Флоренскому, и способы восприятия, их возможности. И если построенная им шкала восприятий не отличается от эстетических построений Ф. Гегеля, то мотивировка для иерархии 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»[4]. Флоренский не сомневается, что среди эстетических восприятий

---

[1] Флоренский П. А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях. С. 51.

[2] Там же. С. 52.

[3] Там же. С. 90.

[4] Там же.

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*»[1]. «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»[2]. 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 просто светом, но, будут ли изображены таким образом камни или духи, все равно они представлены здесь со стороны своей вещественности»[3]. 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»[4].

Запах относится к тому же классу понятий, что и цвет, музыкальность. Он не очерчивает границы фигуры, не дает представления о ее

---

[1] Флоренский П. А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях. С. 93.

[2] Там же. С. 94.

[3] Там же. С. 106.

[4] Там же. С. 108.

твердой форме, а, напротив, обнаруживает слияние глубины объекта и глубины субъекта, текучесть границы соприкосновения объекта и субъекта, 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 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).

Тем самым, в художественном мире, где доминирует запах, именно субъект разрастается до объема среды, связывающей вещи между собой, субъект восприятия становится той силой, которая сплавляет единичные вещные образы в целостное и внутренне связное пространство. Разрастание субъекта до совпадения его с 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 полюсами такой поэтики, внутренне родственными, могут быть названы Константин Бальмонт с его континуальностью художественного мира (импрессионизм) 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. В обоих случаях доминирует имперсоналистский принцип.

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. П. Флоренский 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 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»[2]. 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.

---

[1] Флоренский П. А. Столп и утверждение истины // Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. I. Ч. 1–2. С. 88.

[2] Там же. С. 98–99.

В текстах отцов церкви при описании откровений присутствует и ольфакторная образность. 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, 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 духáх, 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!.. <...> 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

[1] Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. С. 104–105.

там тот же запах; вернулся к порогу; опять охватили меня ароматы и лилий и роз»[1]. 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...»[2]. Исследователь подчеркивает, что для Белого имело принципиальное значение соотнесение данного биографического факта с мистическим откровением Пятидесятницы, когда на апостолов снизошло веяние Святого Духа[3]. В комментариях к Евангелиям это событие нередко определяется через символ «благоухания» — слова и дела Божия. Во 2-ом Послании к коринфянам Апостол Павел 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»[4]. Отмеченная деталь имеет отнюдь

---

[1] Цит. по: Спивак М. Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 48.

[2] Спивак М. Андрей Белый — мистик и советский писатель. С. 48.

[3] Там же. С. 58–69.

[4] Соловьев С. М. Идея церкви в поэзии Владимира Соловьева // Соловьев С. М. Богословские и критические очерки. Томск, 1996. С. 181.

не только биографическое значение. Вл. Соловьев, к примеру, в обстоятельной работе о поэзии Афанасия Фета принципиально не замечает ее «ароматов». Запах, видимо, один из самых легких путей профанации мистики, а гипертрофия обоняния служит признаком не только «тяжелого русского эпикуреизма», но и утонченной декадентской чувственности.

И все же распространение обонятельных мотивов в лирике символизма (его «теургического» направления) во многом обязано именно 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 красота как синтез абсолютной конкретной данности с абсолютною разумною оправданностью»[2]. К тому же, с точки зрения этимологии, глагол «нюхать» родствен словам с корнем «умный», «унюхать» значит предвидеть, «разнюхать» — разведать. 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 о. Павла 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

---

[1] Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. С. 12.

[2] Там же. С. 96.

каплющая на землю, снизошла ко мне помощь Духа, и новым миром умирились и расправились воспаленные члены. И тогда широкими струями потекла в 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 — узнающим 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, откровения 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–XVIII вв. не требовалось осмысления этой способности, удостоверения правильности распознания, то для человека XX века сомнение — вещь неизбежная: обоснования требует способность восприятия и способность разума. Таким обоснованием для о. П. Флоренского служит вера в истинность произошедшего события. Тогда принцип троичности получает принципиальное значение. Он избавляет от бесконечности колебаний антиномичных структур. Триада вместо диады дает ту

---

[1] Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. С. 258.

[2] Там же. С. 262.

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].

Одорическая 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,
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

[1] Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. С. 68.

деталей, которые рисуют картину раннего весеннего утра, радостного пробуждения, прерванного 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 (перцепция) становится компонентом памяти (постперцепции), объект восприятия — элементом субъективной сферы. Однако сам субъект изменился: он, по слову апостола, стал «благоуханием» Вечной Женственности, через него проявляется ее энергия.

§4. 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,

[1] Нива Ж. Русский символизм // История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. М., 1995. С. 87.

ароматичных ли, — как угодно»[1]. 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[2], но «Соответствия» по каким-то причинам предпочел оставить в прозаическом переложении, хотя из всех бодлеровских 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, аргументами 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.

---

[1] Розанов В. В. О «Песне Песней» // Собрание сочинений. Возрождающийся Египет. М., 2002. С. 451.

[2] Брюсов В. Я. Переписка с Вячеславом Ивановым (1903–1925) / предисл. и публ. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова // Валерий Брюсов. М., 1976. (Литературное наследство. Т. 85). С. 474.

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].

---

[1] Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. М., 2007. С. 50.

[2] Там же. С. 51.

[3] Там же.

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 — 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].

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,

---

[1] Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. С. 175–176.

[2] Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. С. 24.

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»[1]. Всякая вещь символична, она сама 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»[2].

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»[3].

---

[1] Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. С. 182.

[2] Там же. С. 190.

[3] Мукаржовский Я. Диалектические противоречия в современном искусстве. С. 543.

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»[1].

В названии сонета «Correspondances» сказалось сплетение многих традиций. Оно восходит к термину, знаменующему «общение высших и низших миров по Якобу Бёме и Сведенборгу»[2], 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»[3]. 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»[4]. Его

---

[1] Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. С. 190.

[2] Там же. С. 191.

[3] Там же. С. 190–191.

[4] Там же. С. 181.

субъект — «художник-тиран, художник-поработитель», чья цель — «преобразовательное изменение», метаморфоза[1]. Он идет по пути «личного дерзновения»[2], создает «произведение *своей* мечты, своего "*творчества*", чтобы пленить <толпу> зрелищем красоты, *только* красоты, быть может не существующей в действительности...»[3]. Вторая — «нисходящая» — часть сонета Бодлера, по мысли Иванова, несет в себе черты именно идеалистического символизма:

«Есть запахи свежие, как детское тело, сладкие, как гобой, зеленые, как луга; и есть другие, развратные, пышные и победноторжествующие, вокруг распростирающие обаяние вещей бессмертных, — таковы амбра, бензой и ладан; они поют восторги духа и упоения чувств»[4].

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»[5]. Бодлер проводит психологический эксперимент над читателем, открывает ему искусство необычных сочетаний, «роскошь» познания себя.

---

[1] Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. С. 182.

[2] Там же. С. 183.

[3] Там же. С. 184.

[4] Там же. С. 193.

[5] Там же.

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»[1].

Название сонета Бодлера и его заглавный символ получают антиномичное истолкование: на первый план выходит двойственная, «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 Ф. И. Тютчева, Вл. Соловьева — поэтов, в ком было «еще темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего»[2]. Вечным антагонистом Иванова стал углубленный в себя, в прихотливые метаморфозы вещей и слов Иннокентий Анненский[3]. 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 за-

---

[1] Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. С. 194.

[2] Там же. С. 201.

[3] Корецкая И. В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. С. 128–142.

гадке того же явления»[1], 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 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»[2], 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,

---

[1] Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. С. 463.

[2] Там же. С. 207.

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»[1]. 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 «гармонии», «простоты и прямоты», веры в «реальность непризрачного смысла явлений»[2].

§5. ОДОРИЧЕСКИЙ ЭПИТЕТ В ПОЭТИКЕ ТОЖДЕСТВА

Художественный мир лирики Вяч. И. Иванова исследователи называют «тотально осмысленным универсумом»[3], подчеркивая присущую поэту «постоянную заряженность на знаковость» всех составляющих его элементов[4]. 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"»[5]. Признаковое пространство поэзии Иванова практически не исследовано, хотя «предметные и акциональные символы <...> обязаны своими культурными

---

[1] Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. С. 206–207.

[2] Там же. С. 463.

[3] Барзах А. Е. Материя смысла // Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 т. Т. 1. С. 8.

[4] Там же. С. 10.

[5] Аверинцев С. С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8. С. 166.

символическими значениями прежде всего признакам, т. е. своим свойствам, качествам, особенностям и прочим характеристикам...»[1]. 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»[2]. 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 прогреваемою сущностью»[3] 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 («Две стихии в современном символизме», «О Верлене и Гейсмансе», «О поэзии Иннокентия Анненского» и др.) 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 одорические 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

---

[1] Толстая С. М. Категория признака в символическом языке культуры (вместо предисловия). С. 18.

[2] Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. С. 373.

[3] Там же.

ему видение "славы, т. е. онтологической сущности вещей"...»[1]. 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[2]. 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 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»[3]. Для него важнее «предметность» поэтического образа, а не «моментальное восприятие жизненного опыта»[4]. Ознаменовательность как основной принцип художественности распространяется не только на предметные символы, но и на признаковое пространство поэзии

---

[1] Корецкая И. В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский. С. 135.

[2] Аверинцев С. С. Поэзия Вячеслава Иванова. С. 171.

[3] Бахтин М. М. Из лекций по истории русской литературы: Вячеслав Иванов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 375.

[4] Там же. С. 378.

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»[1]. 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...»[2].

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), *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»[3]. 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

---

[1] Корецкая И. В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский. М., 1995. С. 139.

[2] Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. С. 491–492.

[3] Г<али>ч Л. Прекрасная модель // Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. С. 573.

него ничего нового»[1]. Такой тип определений, подчеркивающих «по преимуществу идеальный признак предмета, признак, составляющий его «вечный» и духовный смысл...»[2], 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»[3]. 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 поэзии» эпитетов, которые берутся «из нового наблюдения над явлением», традиционный эпитет «согласуется с представлением (этимологическим значением) определяемого» или «тавтологичен по отношению к своему определяемому»[4].

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 пред-

---

[1] Жирмунский В. М. К вопросу об эпитете // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 360.

[2] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 379.

[3] Жирмунский В. М. К вопросу об эпитете. С. 359.

[4] Потебня А. А. Из записок по теории словесности // Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 166.

метное обозначение, и как символ, опирающийся на традиционное представление: роза — Богородица»[1]. 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»[2]. Приведем несколько примеров из книги Иванова «Rosarium» (1910), где признак запаха служит постоянной художественной мотивировкой той или иной грани значения ее центрального символа. 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 завещанная сага» («Ad rosam»[3]). 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»[4]. 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»[5]. В «Розе обручения» ее

---

[1] Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. С. 14.

[2] Там же.

[3] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Т. I. С. 379.

[4] Там же. С. 382.

[5] Там же. С. 383.

аромат — символ нерасторжимого союза любви и смерти: «Упоена и в неге тонет роза; // А соловей поет и стонет, роза, // В сплетенье кущ, тобой благоуханных...»[1]. Аромат мистической «Розы вечных врат» тождествен Божественному дыханию: «Меж столпов, меж адамантных, рдеет // И струит дыханье Бога — Роза»[2]. 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"»[3]. 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;
Всех цветней единый цвет,
Краше цвета в мире нет[4].

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 —

---

[1] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Т. I. С. 384.

[2] Там же.

[3] Иванов В. Два маяка // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX вв. М., 1990. С. 262.

[4] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Т. I. С. 400.

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*»[1]), 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»[2]. Запах роз в поэме — это молчаливый и мощный зов Матери, поэтому Мария поклоняется земле («Как будто мать узрела наяву»[3]) и возвращается в лоно «Пречистой Розы», тогда как Феофилу предназначен иной путь: «И вышел в предрассветный, росный холод»[4]. Так происходит разлучение полов («Кто мужеский состав в нем укрепил?»[5]), 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 Дмитриевне Зиновьевой-Аннибал. Их общая тема — любовь, которая стремится «разбить грани индивидуальности, а разрушает индивидуализацию смерть. Поэтому любовь накликает смерть»[6]. Мистическая семантика запахов в логике эротического сюжета предопределена

---

[1] Веселовский А. Н. Из истории эпитета // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 73.

[2] Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. С. 14.

[3] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Т. I. С. 412.

[4] Там же. С. 416.

[5] Там же.

[6] Бахтин М. М. Из лекций по истории русской литературы: Вячеслав Иванов. С. 382.

их всепроницаемостью, а для обозначения мистико-эротического смысла Иванов прибегает к архаическим метаморфным метафорам, происхождение которых обусловлено мифом[1]:

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.[2]

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, целостности, таинственной глубины: «Но твой расцветший цвет, как древле, отражен // Корней твоих земной отчизной... <...> Кто с корнем цвет сроднит?»[3].

---

[1] Маранда П. Метаморфные метафоры // От мифа к литературе: сб. в честь 70-летия Елеазара Моисеевича Мелетинского. М., 1993. С. 81–90.

[2] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Т. I. С. 369.

[3] Там же. С. 379.

Особый акцент приходится на связующий компонент образа — стебель. Иванов, как и его современник А. Блок, называет цветы «скважинами», 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»[1]; «Шелест рощ умильный, // Рокот волн унылых — // Всё доносит милых // Шепот замогильный. // И, как стон, протяжен, // И томит загадкой // Зов, волшебно-сладкий, // Многоустых скважин»[2].

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 «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.

---

[1] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Т. I. С. 433.

[2] Там же. С. 434.

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 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 ри-

---

[1] Шанский Н. М. и др. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 91.

[2] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Т. I. С. 203.

туалом 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 в частности.

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, замечает Веселовский, может стать разграничение эпитетов, «восходящих к физиологическому синкретизму чувственных впечатлений», и определений, «которые говорят скорее за *сознательное смешение* красок»[2], 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 представля-

[1] Веселовский А. Н. Из истории эпитета. С. 72.

[2] Там же. С. 73.

ют 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»[1].

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!»[2]. 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] Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / пер. с нем. А. Петровского. Репринтное изд. 1914 г. М., 1990. С. 113.

[2] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Т. I. С. 211.

Глава V. ЗАПАХ И ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

§1. ОДОРИЧЕСКИЙ 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, одорический 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

---

[1] Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1988. С. 134—135; Левинсон А. Пять писем о запахе // Ароматы и запахи в культуре. Кн. I. С. 55—56.; Костяев А. И. Ароматы и запахи в истории культуры: Знаки и символы. С. 91—107; и др.

[2] Левинсон А. Пять писем о запахе. С. 56.

[3] Кабакова Г. Запахи в русской традиционной культуре // Ароматы и запахи в культуре. Кн. II. С. 61.

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 «надушенной» европейской культуре и русской поэзии, ориентированной на западноевропейские образцы.

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 одорического 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.
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:

---

[1] Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 299.

Тяжелы дуще писанья видимые,
И железо живет в буквах библий[1].

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»[2]. 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[3].

Запахи северорусской деревни отмечены как запахи естественные, неэстетичные, запахи социального «низа»:

Черны проталины, навозом,
Капустной прелью тянет с гряд...[4]

Кроме того, запахи отражают область 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[5].
От кудрявых стружек тянет смолью,
Духовит, как улей, белый сруб[6].

---

[1] Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 301.

[2] Там же. С. 182.

[3] Там же. С. 194.

[4] Там же. С. 212.

[5] Там же. С. 214.

[6] Там же. С. 286.

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[1].

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 —
В лицо тебе солнцем пахнет[2].

От печного дыма ладан пущ сладимый,
Молвь отшельниц-елей: «Иже херувимы!..»[3]

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[4].

---

[1] Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы. С. 271.

[2] Там же. С. 282.

[3] Там же. С. 283–284.

[4] Там же. С. 292.

Где пахнет кумачом — там бабьи посиделки,
Медынью и сурьмой — девичий городок...
Как пряжа, мерен день, и солнечные белки,
Покинув райский бор, уселись на шесток[1].

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,
С духом семги и меда от печи,
С балагуром-котом на лежанке
И с парчовою сказкой за пряжей[2].

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. 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:

---

[1] Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы. С. 299.

[2] Там же. С. 302.

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»[1].

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. В таком случае именно запах символизирует вновь обретенное 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[2].

Дыряв и хлябок небесный плат,
Лесным гарищем чадит закат.
Изба как верша... Лучу вослед
В то-светный сумрак отходит дед[3].

Священным библейским ароматам поэт противопоставил специфически русскую область запахов, закрепив их семантику с помощью

---

[1] Федотов Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991. С. 70.

[2] Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы. С. 258.

[3] Там же. С. 295.

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[1].

Исследователи поэзии Николая Клюева отметили также «образ <...> "ладана Саровских сосен"», который, по словам Н. А. Кринично̆й, «служит для поэта средством перекодировки пространственных представлений о Святой земле либо, во всяком случае, средством соотнесения с ней местной святой земли»[2]. «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»[3]. 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»[4].

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»,

---

[1] Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы. С. 333.

[2] Криничнӑя Н. А. Клюевская концепция рая в свете легенд о невидимом граде Китеже // XXI век на пути к Клюеву. Петрозаводск, 2006. С. 34.

[3] Там же. С. 33.

[4] Там же. С. 32–33.

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 —
Чет, нечет, лапушка иль данник?[1]

§2. МОТИВ ОБОНЯНИЯ В ИРОНИЧЕСКОМ СТИЛЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Мемуаристы, а позднее и литературоведы не раз отмечали, что сущностной чертой личности и творчества Андрея Белого является раздвоенность. С одной стороны, Белый, 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 поэтов 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. 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

[1] Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы. С. 453.

свободно отразится наше сознание, или, говоря иначе, она посылает человеку эхо, являющееся отзвуком его собственного голоса»[1].

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. 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...»[2]. 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 прибегает к одорическим 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»[3]. Это «зловонное слово» — «полуобраз-полутермин, ни то, ни се — гниющая падаль, прикидывающаяся живой: оно, как оборотень,

---

[1] Янкелевич В. Ирония. Прощение / пер. с фр., послесл. В. В. Большакова. М., 2004. С. 26.

[2] Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 138.

[3] Там же. С. 135.

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»[1].

Неоднократно говоря о лживости такого полустершегося, полуразложившегося «слова-трупа», Белый тематизирует свою способность угадывать ложь через мотивы «унюхивания», распознания запаха — сущности вещи, человека, слова: «...на Эртеле я развил особое обоняние, позволившее потом мне унюхивать шарлатана»[2]. Через запахи он воспринимает людей, с помощью одорических эпитетов 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»[3]. 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...»[4].

В работе «Мастерство Гоголя» он пишет, что именно нос «протыкает» оболочку, которая скрывает сущность героя «Мертвых душ»: «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...»[5]. Повторим вслед за Белым: «нос — символ личности», и если ирония выражает сущность художника, то нос — символ иронического разрушения всякой целостности, символ вопрошания,

---

[1] Белый А. Символизм как миропонимание. С. 135.

[2] Белый А. Начало века. Воспоминания: в 3 кн. М., 1990. Кн. 2. С. 87.

[3] Там же. С. 194, 195.

[4] Белый А. Как мы пишем. О себе как писателе // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации: сб. М., 1988. С. 12.

[5] Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 89–91.

диалога, в который срывается всякая попытка монологизма: «Сквозь все точки просунут, как кончик рапиры, — авторский нос...»[1].

Обоняние — способ распознания видимости, мнимости «натуры» и скрытой за формой сущности 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 — оба свидетельствуют о способности преображения обыденного восприятия реальности в мистическое прозрение, о переходе от пространства к времени, о развертывании мгновения в длительность, единичности во множественность.

Путь Белого-поэта замкнут иронией как рамкой, и попытки избавиться от нее, перестроив композицию книг, так и не дали желаемого результата: собрание сочинений, планы которого Белый составлял неоднократно, не вышло при его жизни, и в посмертных сборниках сохранен порядок прижизненных изданий. В этих изданиях первая, признанная пророческой книга «Золото в лазури» объединила разделы, противоположные по тону, по характеру поэтической образности. Но не противоположность как таковая обнажает иронию: ирония заключена в двоящемся смысле ключевых образов книги, в наложении взаимоисключающих значений образа.

«Золото в лазури» открывало путь к теургическому искусству и было наполнено религиозной (мифологической) символикой. И, 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» — обычные тропы, нередко с политическим подтекстом, поскольку встречаются в стихах, посвященных правлению Елизаветы Петровны: «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:

---

[1] Белый А. Мастерство Гоголя. С. 21.

[2] Ломоносов М. В. Избранные произведения. С. 103.

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...[1]

Злато и лазурь прочно вошли в поэтический язык XIX века, уже не имея практически никакой связи с внешней и внутренней реальностью. Белый считает повинной в этом процессе именно поэзию барокко и рококо. Не случайно вторым разделом «Золота в лазури» стал цикл «Прежде и теперь» — откровенно ироническая стилизация в духе поэзии 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.

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[2].

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

---

[1] Ломоносов М. В. Избранные произведения. С. 183.

[2] Белый А. Стихотворения и поэмы. С. 44.

ткани», «воздушные ткани, // в пространствах лазурных, влачася, шумят, // обвив нас холодным атласом лобзаний»[1]). Низведение символа до поэтического клише и служит основанием того сквозного иронического освещения, которое 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»[2]. Проекция опустошенного языка риторических тропов на мистические сюжеты и образы сказывается двояко: иронически интонировано и «зловонное» полупрозаическое слово, и слово символическое, сохранившее память о своем прошлом:

Всюду жизнь и трепет вешний,
дух идет от лепесточков,
от голубеньких цветочков,
от белеющей черешни[3].

Так, в ранних стихотворениях был обнажен принцип двоящегося слова: один и тот же образ в условиях контекста служит для прямой номинации и выступает как основа для символа, наполненного мисти-

---

[1] Белый А. Стихотворения и поэмы. С. 28.

[2] Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. С. 396.

[3] Белый А. Стихотворения и поэмы. С. 51.

ческим 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.

В поэме «Первое свидание», во многом итоговом произведении Белого-поэта, написанном в Духов день, принцип иронического удвоения одорического образа выполняет структурообразующую функцию, 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[1].

В авторских комментариях отмечено: «Уайт-роза — духи фабрики Аткинсона». Нет никакого 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[2].

Двусмысленность стихов порождена игрой прямого и переносного значения слова: духи Аткинсона — белые розы невинной души,

---

[1] Белый А. Стихотворения и поэмы. С. 449.

[2] Там же. С. 476.

принесенной на алтарь любви. Еще более очевидна ироническая двусмысленность образа в автохарактеристике лирического героя поэмы:

Дышал граненый мой флакон;
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: тело — жилы — озон — флакон, запах — пламя.

Вдруг!..
Весь — мурашки и мороз!
Между ресницами — стрекозы!
В озонных жилах — пламя роз!
В носу — весенние мимозы![2]

Заметим, что и нос — метонимия души в соответствии с традициями словоупотребления виршевой поэзии, хотя при этом нос — самый отчетливый признак телесности, самая заметная деталь лица.

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»[3]. В стихотворении «Искуситель» имя Канта также вынесено в конец стиха, а незабудка из приведенного ниже отрывка перекликается с «цветиком миозотисом» «Первого свидания»:

---

[1] Белый А. Стихотворения и поэмы. С. 453.

[2] Там же. С. 466, 467.

[3] Там же. С. 449.

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 сопротивопоставление нетелесного, текучего воздуха и легкого, но все же предмета — ткани — в омографах воздух — воздух: «Благовонным воздухом весны» — «Мой дух — / Сквозной взметет / В поля — / сквозной / Воздух!..»[2]. Воздух — 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 находятся в сильной ритмической позиции, поэтому равно могут иметь сильное и ослабленное ударение:

Играет скатерть парчевая,
Снегами воздухи взвивая[3].

Как видно, ирония освещает практически все творчество 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 одорическая образность: запах как признак вещного образа, мотив «унюхивания» реальности, язык запахов, к которому поэт прибегает для характеристики людей и явлений культуры.

---

[1] Белый А. Стихотворения и поэмы. С. 247.

[2] Там же. С. 386.

[3] Там же. С. 464.

* * *

Ирония порождена особым мировидением Белого, о котором писал Н. Бердяев: разрыв словесной ткани соответствует разрыву мировой ткани. 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 подмены вечного конкретным, объективного — субъективным. Запах и нюхание — голос души, новое слово, избавленное от предметности, материальности, телесных и временных рамок. Через обоняние как истинную форму познания узнается мир в его непрерывном становлении из прошлого в будущее.

§3. ЗАПАХ КАК МЕРА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ: ПОЭЗИЯ Н. КЛЮЕВА В ОЦЕНКЕ А. БЕЛОГО И А. БЛОКА

История отношений Николая Клюева с «младшими символистами» хорошо известна благодаря усилиям нескольких поколений исследователей[1]. 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

---

[1] См: Азадовский К. М. Переписка А. Блока и Н. Клюева // Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1987. Литературное наследство. Т. 93. Кн. 4. С. 427–523; Базанов В. Г. «Олонецкий крестьянин» и петербургский поэт // Базанов В. Г. Фольклор. Русская поэзия XX в. Л., 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.

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.

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 — пре-

---

[1] Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М., 1962. Т. VI. С. 342.

[2] Базанов В. Г. «Олонецкий крестьянин» и петербургский поэт. С. 207.

красны; 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 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 исследова-

[1] Цит. по: Базанов В. Г. «Олонецкий крестьянин» и петербургский поэт. С. 169.

[2] Там же. С. 170.

тели, отметив по меньшей мере «субъективность восприятия Белым образов клюевской поэмы»[1].

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 «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»[2]. 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»[3]. 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.

---

[1] Субботин С. И. Андрей Белый и Николай Клюев: К истории творческих взаимоотношений. С. 402.

[2] Белая Г. А. Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Литературное обозрение. 1996. № 5–6. С. 112.

[3] Там же. С. 113.

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, 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

[1] См.: Бойчук А. Г. «Святая плоть» земного в «Кубке метелей»: К теме «Белый и Мережковский» // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 144–152.

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»[1], и подчеркнул полярность, «игру слов» «дух» (запах) и «Дух»: «Не "принюхивающимся" монашкам и не покойникам из рассказа "Бобок", бывшим людям, кончающим лозунгом "обнажимся и заголимся" — не им различить Дух жизни России от "духа" улиц (испорчена канализация)»[2].

В поэзии Александра Блока, начиная с «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...[3]

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

---

[1] Белый А. О Духе России и «духе» в России // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. М., 1990. С. 512.

[2] Там же. С. 513.

[3] Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. Л., 1980. Т. II. С. 255.

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...» <...>»[1].

Язык критических суждений А. Блока и А. Белого, таким образом, можно назвать не только метафорическим, но и строго логическим, он в точности соответствует существу мировоззрения каждого из трех поэтов. В статье Александра Блока говорится о достигнутом в крестьянской поэзии 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-сознании* 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*,

---

[1] Шокальский Е. «Распяться на древе — с Тобою, в Тебе...»: Лес, дерево и крест в лирике Клюева // XXI век на пути к Клюеву. С. 126.

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 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 *сонachальствуем*; мы — с Началами...»[2]. 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:

---

[1] Белый А. Основы моего мировоззрения // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 30.

[2] Там же. С. 32.

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,
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 соблазнительной 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

[1] Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1979. С. 507.

стилизации в театре Мейерхольда»[1]. 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 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»[2].

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»[3]. 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...»[4].

---

[1] 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.

[2] Филиппов Б. Николай Клюев. Материалы для биографии // Клюев Н. Сочинения. A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969. С. 52.

[3] Базанов В. Г. «Олонецкий крестьянин» и петербургский поэт. С. 170.

[4] Филиппов Б. Николай Клюев. Материалы для биографии. С. 43.

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 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 "*эзотерическая 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 отвер-

---

[1] 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. 470.

[2] Там же. С. 485.

гают 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 его этической и эстетической неопределенностью прочитывается как запоздалое, осознанно-вторичное и потому еще более «гадостное» декадентство.

§4. ЭТИКА ХУДОЖНИКА И ПОЭТИКА ЗАПАХА В ЛИРИКЕ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

В истории русской литературы немного художников, чье отношение к любым запахам почти всегда этически окрашено, 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

---

[1] Эткинд Е. Русская поэзия XX века как единый процесс // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 202.

[2] Там же. С. 203.

чем заключается собственно художественное содержание этих форм? Предположим, что усиление роли запахов в художественном мире связано с установкой на выразительность, экспрессивность стиля[1]. Заметим, что сама проблема уже привлекала внимание исследователей — в большей мере исследователей творчества М. Цветаевой[2], в значительно меньшей — В. Маяковского.

В лирике Маяковского и Цветаевой одорическая 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 "сущности", индикаторы внутренней истины. Иначе говоря, посредством обоняния человек взаимодействовал скорее с *внутренней* сутью, чем с поверхностной видимостью, — в

---

[1] 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., 1966. С. 10).

[2] 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. 65–66.

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.

Одорическая образность Владимира Маяковского отмечена резким своеобразием, несмотря на то, что лексическое обозначение запаха в его стиле 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 всерьез — // вкусней апельсинов, / душистей роз»[3]. В черновом наброске к «Окнам РОСТА» употреблена форма превосходной степени: «...в холодных прозрачнейших / пахнущих молнией // купаетесь в душах /

---

[1] Классен К., Хоувз Д., Синнотт Э. Значение и власть запаха // Ароматы и запахи в культуре. Кн. I. С. 48.

[2] Такой тип эпитетов был подвергнут критическому разбору в статье Маяковского «Как делать стихи». Об этом аспекте поэтики Маяковского см. Трещ В., Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского. С. 270.

[3] Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1955–1961. Т. V. С. 285. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома — римской цифрой и страницы — арабской.

душистейших ливней»[1]. 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» (I; 105). В принципе, всякий телесный запах имеет у Маяковского негативную экспрессивную оценку: «Таким образом / день оттрудясь, // разденет фигуру, / не мытую отродясь» (VIII; 37); «напрасно орет // вонючей ладонью зажатый рот» (VII; 181). «Разит — / и грязнее черных ворот // зубною щеткой / нетронутый рот» (IX; 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»:

---

[1] Цитирую по: Паперный З. С. О мастерстве Маяковского. М., 1957. С. 59.

Пот благоухал на их холеном теле.
Ходили и пыхтели... (II; 138).

Любые формы «парфюмерии», будучи классифицированы как буржуазные и женственные, также несут негативную оценку: «Дамы, / духи развевая паточные, // снимали, / в лицо швыряли перчатки» (IV; 175), для Маяковского-футуриста «лучшие духи — нефть» (I; 14). Ироническим исключением, которое только подтверждает правило, является образ ароматного 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» (VIII; 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» (IV; 119); «Мутит чад кухонный» (VI; 341); «...женщина, // оглохшая / от примусов пыхтения / и ухания» (VIII; 43), «Ходит гуталинный чад // улицей / и пахотцей» (VIII; 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 (I; 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 пользова-

ния»: «вонючие столовки» (IX; 18); «В рабочий подвал, / вонючий / и нищий, // прохрюкало / пьяное / рыло свинищи: // "Не сетуй / на жизнь, / подвалом задушенную, — // построит / водка / жилплощадь воздушную"» (IX; 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 разграничении 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 экспрессионизма. «Социальный вопрос, — по его убеждению, — есть не только вопрос этики, но и вопрос носа»[2]. 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

---

[1] О семантике «ассенизаторского» мотива в творчестве В. Маяковского см.: Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004. С. 279–292.

[2] Зиммель Г. Из «Экскурса о социологии чувств» / пер. с нем. К. А. Левинсона // Ароматы и запахи в культуре. Т. I. С. 31.

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»[1]. 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»[2].

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». I; 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,
я думаю — призрак,
он взял да и ожил.

Рванулась,
вышла из воздуха уз она. («Человек». I; 269)

Все обонятельные реакции лирического субъекта в творчестве Маяковского имеют эту двойную проекцию: они, без сомнения, социальны и в то же время экзистенциальны.

---

[1] Зиммель Г. Из «Экскурса о социологии чувств». С. 33.

[2] Левинсон А. Повсюду чем-то пахнет // Ароматы и запахи в культуре. Кн. II. С. 11.

Действие запахов реальности всегда агрессивно, вызывает у лирического героя состояние болезни, страдания, провоцирует реакцию отталкивания, иронию: «Прокисший воздух плесенью веет» (I; 101). Смрад и вонь — атрибуты войны, увиденной через образ гниющего тела: «...одуряет желтолистая / на клумбах из убитых гангрена» (I; 93)[1]. На ольфакторных ассоциациях (гниющая плоть) построено суждение Маяковского о смерти и размышления о собственной смертности. С запахами связаны воспоминания о голоде. 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 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 обозначения «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.

---

[1] См.: Рогачева Н. А. Военный ландшафт В. Маяковского в историко-литературной перспективе // Региональный литературный ландшафт в русской перспективе: сб. науч. ст. Тюмень, 2008. С. 74–187.

Быть может,
завтра
вот так же точно
я здесь заработаю, скалясь шакалом (II; 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 (II; 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 (II; 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» 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...» (I; 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

---

[1] Башляр Г. Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения. М., 1999. С. 184–185.

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» (I; 108); «сад фруктовый / моей великой души» (I; 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 «слышит» воздух («Пятый интернационал». IV; 119). Свою ненависть к миру обывателей выражает на языке тела:

...дырами ноздрей, / гвоздями глаз, ...
не приемлю, ненавижу это... («Про это». IV; 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»[2], 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:

---

[1] Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. М.; Иерусалим, 1997. С. 8.

[2] Там же. С. 32.

Даже вороны
исчезают,
чуя,
что, дымясь,
тянется
слащавый,
тошнотворный
дух
зажариваемых мяс. («Сволочи!» IV; 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» (I; 190). Причем Маяковский актуализирует архаическое значение слова «ухать» — испускать запах (ср. в стихотворении справщика Савватия: «Юхают убо в полях и наслаждают благово князя цветы, // Како же наудивляются мудрых мужей советы»[1]), так что приведенная цитата получает каламбурное звучание. Трудно сказать, 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!» (I; 196). За этим сюжетом стоит, по-видимому, устойчивая ассоциация благоухания и жертвенного воскурения.

---

[1] Виршевая поэзия (первая половина XVII века). С. 197.

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 (II; 147). При этом образ дыма сохраняет «память» о жертвенном воскурении («слащавый, / тошнотворный / дух / зажариваемых мяс» (IV; 15) и посягательстве мира на душу художника: «Весь истыканный в дымы и в пальцы» (I; 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.

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» (IV; 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. (II; 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.

---

[1] Шульская О. В. Слово дым в русской поэзии // Проблемы структурной лингвистики, 1979. М., 1981. С. 228.

§5. ЗАПАХИ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Поэтический мир М. Цветаевой не богат запахами. Именно такое впечатление возникает у читателя, возможно, потому, что одорические мотивы 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 формирует негативные коннотации одорической образности цветаевских произведений.

Недоверие поэта к запахам определилось уже в стихотворениях первых книг, где «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...»).

---

[1] Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М., 1997. Все цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома, книги и страниц в тексте работы.

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., определение «благоуханный» по отношению к военному противнику России и, следовательно, исчадию Сатаны, выглядит вызывающе, в самом тексте его оправданием служит только культура: 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)[1]. Таким образом, в поэтической географии М. Цветаевой утвердилась

[1] См.: Эткинд Е. Флейтист и крысы. С. 65.

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 его литературности. 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 одо-

рическому 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).

Одорические 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: // Кро-

[1] Стихи духовные. М., 1991. С. 274.

вью запахло!» (2; 188). В рамках этого определения уравниваются «смрад» и «благоухание», к примеру, о розах говорится: «Выполнив (проблагоухав!) тонете» (2;171).

Бинарность системы одорических 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 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: «...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 одорических 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 дурманяще пахнущие травы (а также растения с остро-горьким вкусом и запахом, напр. лук, чеснок)...»[1]. В ее конфликте с миром присутствуют мотивы астматического дыхания, атрофии чувств, отказа от мира, освобождения от его оков: «Отрешение — это отказ от "ненасущного

[1] Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой. С. 88.

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).

И все же М. Цветаева последовательно исключает запах из своего лирического мира. Причем в первую очередь это касается природных запахов. 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 устранения всякого «чужого». Запах не нужен, 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.

---

[1] Ельницкая С. Поэтический мир Цветаевой. С. 253.

Глава VI. ФЕНОМЕН ЗАПАХА В ПОЭЗИИ АКМЕИЗМА

§1. ОЛЬФАКТОРНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ РАБОТАХ 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, по словам исследователя, наметился уже у Иннокентия Анненского и Андрея Белого, происходил с оглядкой на поэзию Александра Блока.

---

[1] Вопросы влияния символистской эстетики и поэтики на творчество постсимволистов глубоко и разносторонне освещены в цикле современных исследований: Вяч. Вс. Иванов (1913 год. Триптих // Иванов Вяч. Вс. Избранные работы по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. II. 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. М., 2000. С. 113–144), О. Клинг (Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм // Вопросы литературы. 1995. Вып. V. С. 101–125), О. А. Лекманов (Книга об акмеизме // Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 5–184).

[2] Иванов Вяч.Вс. 1913 год. Триптих. С. 205.

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 прóклятых поэтов, «сложность

---

[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. Г. 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 // Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 60).

[3] Там же. С. 244.

переживаний»[1] ценит в главном герое романа Гюисманса «Наоборот». Причем для художника нет принципиальных различий в 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»[2]. В свою очередь «самоценны» любые «явления»: «и косой луч луны, и внезапно услышанная мелодия, и прочитанная книга, и запах цветка»[3]. 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[4] 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»[5]: «...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»[6]. Этот момент качественного перехода одной реальности в другую Н. С. Гумилев называет «катастрофическим»[7]. Г. М. Фридлендер отметил,

---

[1] Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. С. 88.

[2] Там же. С. 180.

[3] Там же. С. 47.

[4] Там же. С. 86.

[5] Там же. С. 66.

[6] Там же. С. 160.

[7] Там же. С. 60, 155.

что «катастрофичность» является одним из центральных понятий в поэтике Гумилева[1]. В соответствии с теорией катастроф каждое новое состояние мира 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»[2]. 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[3]. 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 существовало бы как «живой организм», имеющий свою «анатомию», «мясо», «психологию», «нервную систему», «кровь»[4]. Все эти определения могли бы оказаться не более чем метафорами,

---

[1] Фридлендер Г. М. Н. С. Гумилев — критик и теоретик поэзии // Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. С. 19.

[2] Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. С. 58.

[3] 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., 2001. С. 139).

[4] Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. С. 63.

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, 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

---

[1] Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. С. 52.

[2] Там же. С. 277.

[3] Гумилев Н. С. В огненном столпе. М., 1991. С. 286.

[4] Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. С. 185.

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.

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.

§2. «ПОЭЗИЯ ДЫШИТ И РТОМ И НОСОМ»: СЕМАНТИКА ОДОРИЧЕСКОЙ 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 если обоняние не оттесняет зрение и слух на второй план, то все же существенно дополняет сферу контакта лирического субъекта с художественной реальностью. Но что

[1] Топоров В. Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама. С. 429.

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

---

[1] Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 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., 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. II. С. 328. Далее произведения Мандельштама приводятся по этому изданию с указанием тома и страниц в круглых скобках.

применил для оценки «литературной Москвы» в статье 1922 года, противопоставив с ее помощью поэтику, которую позднее В. Вейдле назовет петербургской, и поэтику «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,

---

[1] Шлегель Ф. Развитие философии в двенадцати книгах // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М., 1983. Т. II. 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., 2003. С. 638). Но, в отличие от Шенье, Шлегель связывает эстетическую формулу с процессом дыхания.

[2] Там же. С. 166–167.

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 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» (II; 351) «штурма и натиска» сменяются эпохами ясных очертаний, «прозрачного голоса»: «Собственно творческой в поэзии является не эпоха изобретения, а эпоха подражания» (II; 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» (II; 264). Рот участвует в построении практически всех звуков речи, тогда как нос предназначен только для сонорных согласных (сравним: «Простое

---

[1] Шлегель Ф. Философия жизни // Там же. С. 342–343.

[2] Шлегель Ф. Философия языка и слова // Там же. С. 364.

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» (II; 156). Дыхание ртом приспособлено к уже 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». II; 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:

---

[1] Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. М., 1991. Т. I. С. 166.

Человеческие губы,
которым нечего больше сказать,
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» (I; 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». II; 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 одорического 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. Одорический образ не служит метафорой душевного состояния, как у романтиков, он означает именно обонятель-

---

[1] Гельмгольц Г. О восприятии вообще // Психология ощущений и восприятия: хрестоматия по психологии. М., 2002. С. 33.

[2] Там же. С. 30.

ное ощущение как таковое. Он не является символом 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 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

---

[1] Гельмгольц Г. О восприятии вообще. С. 30.

[2] Гинзбург Л. Я. Поэтика Осипа Мандельштама // Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 293.

[3] Там же. С. 293.

«воск». В «Египетской марке» «жирный запах добряка-керосина» вместе с «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 одорических 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! (I; 26)

Май. Грозовых туч клочки.
Неживая зелень чахнет.
Всё моторы и гудки —
И сирень бензином пахнет (I; 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 Мандельштама с лермонтовской иронией благодарит творца в стихотворении 1931 года:

---

[1] Амелин Г. Г., Мордерер В. Я. Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. М.; СПб., 2000. С. 73.

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» и «переоценка реминисценций»[3], приводящая 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» — II; 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 тяжелом бреду слушая бубенцы низкорослых финских лошадок» («Финляндия». II; 62).

---

[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., 2005. С. 65.

[3] Там же. С. 77.

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» (II;. 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...» (II; 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» (II; 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...» (II; 130).

---

[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. II. Статьи о русской литературе. М., 2000. С. 213; Иванов Вяч. Вс. Пастернак и ОПОЯЗ (К постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 70–82; Грякалова Н. Ю. Н. С. Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 116–119; Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М., 2001. С. 19–20, 44–50, 67–72 и др.

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 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». II; 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 одорических 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 одорической 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

[1] Ковалева И. Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама // Новое литературное обозрение. 2005. № 3 (73). С. 211.

в современность. Таков домашний запах в «крымско-эллинском» стихотворении Мандельштама 1917 г. «Золотистого меда струя из бутылки текла...»[1]: «Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала» (I; 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 (I;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» (II; 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].

---

[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., 1995. С. 77–78.

[3] Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 1. М., 2000. С. 260.

Интертекстуальный подход, возобладавший в исследованиях поэтики Мандельштама, дает возможность для интерпретации многих одорических образов в качестве культурных символов. Античными и современными аллюзиями, как показал К. Тарановский[1], пронизан классический запах «медуницы»: «На радость осам пахнет медуница» (I; 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

---

[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., 2001. С. 344.

[4] Там же. С. 345.

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 (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?

---

[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» (II; 54).

[2] Ронен О. Из груды писем // Язык. Стих. Поэзия. Памяти М. Л. Гаспарова. М., 2006. С. 70.

Мучная биржа,
Сало, лес, веревки, ворвань...
Еще, еще поддать...[1]

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»[2]. Тема 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»[3]. 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[4].

Баллада Анненского адресована похоронной команде, траурным маршем сопровождавшей «парную запряжку» со страшной «поклажей»:

---

[1] Кузмин М. А. Избранные произведения. С. 242.

[2] Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 43.

[3] Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 345.

[4] Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. С. 106.

Вам я шлю стихи мои, когда-то
Их вдали игравшие солдаты!
Только ваши, без четверостиший,
Пели трубы горестней и тише...[1]

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 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 бесполого», 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...» (I; 51), — и в стихотворении 1920 г. «Мне жалко, что теперь зима...»:

Но взбитых сливок вечен вкус
И запах апельсинной корки (I; 88).

---

[1] Аненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. С. 106.

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

---

[1] Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 124.

[2] Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 254.

[3] По названию стихотворения «Апельсинные корки» озаглавлена книга детских стихов Марии Моравской (1914).

системе Мандельштама сконцентрированы вокруг темы «желанности и недосягаемости»[1].

Наложение разных хронологических пластов создает впечатление, что запахи не подвластны времени, они остаются теми же самыми, что и тысячелетия назад. Все множество предметных одорических 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 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» (II; 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 Дафну 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 одорические топосы. К ним относится, например, классический мотив душистых волос, утративший реальную семантику в риторической культуре классицизма. Когда среди признаков «душистости»

---

[1] Жолковский А. К. «Я пью за военные астры...». Поэтический автопортрет Мандельштама // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 64.

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» (I; 96). Воздух наполняется запахом, если в его структуре присутствуют твердые, плотные, иногда остроколющие 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

[1] Вундт В. Основы физиологической психологии. СПб., 1912. Т. II. Вып. 2. С. 63.

весь дом, так малейшее влияние юдаизма переполняет целую жизнь. О, какой это сильный запах!» (II; 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 (I; 100).

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 одорические 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:

---

[1] Тарановский К. О поэзии и поэтике. С. 73.

[2] Бухштаб Б. Я. А. А. Фет // Фет А. А. Полное собрание стихотворений. С. 69.

Капли прыгают галопом,
Скачут градины гурьбой,
Пахнет потом — конским топом —
Нет — жасмином, нет — укропом,
Нет — дубовою корой[1].

Образ грозы в этом стихотворении из цикла «Стихов о русской поэзии» исследователи связывают с творчеством Ф. И. Тютчева[2], что не исключает и его сугубо эмпирического содержания[3]. 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...[4]

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»[5]. Однако у Мандельштама гроза не просто сгущает обонятельные ассоциации, но и дифференцирует их: отрывок отражает поиски наиболее точного слова для обозначения

---

[1] Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. Т. I. С. 190.

[2] На тютчевский 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 теме грозы летом 1932 г. он возвращается не раз» (Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама. С. 254).

[3] 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).

[4] Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 100.

[5] Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. С. 60.

восприятия. На первый план выступает символическая мотивировка всего обонятельного комплекса, заданная отсылкой к «Медному всаднику» А. С. Пушкина[1] и, конечно, заглавием цикла. На фоне запахов «города и потопа» (I; 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)[2], 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 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 одорического 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):

---

[1] О пушкинском подтексте стихотворения см.: Гаспаров Б. М. Соп о русской поэзии (О. Мандельштам, «Стихи о русской поэзии», 1–2) // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М., 1994. С. 124–161.

[2] К. Тарановский указывает на книгу М. Метерлинка «Жизнь пчел» как на возможный источник образности Мандельштама (Тарановский К. О поэзии и поэтике. С. 144).

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 мотивом грозы: «Была пора Тараса Бульбы // И наступающей грозы»[2], 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[3], о котором напоминает четверостишие, связывающее

---

[1] Нарбут В. И. Стихотворения. М., 1990. С. 164.

[2] Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. Т. I. С. 187.

[3] 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

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 одорических мотивах, отражено абсолютно точное наблюдение: запах дубовой коры относится к июльским ароматам, когда кора обдирается с живого дерева. Упоминание дубовой коры вводит одорический 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...» (II; 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 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*

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).

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» (II; 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 — 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» (II; 56). 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

[1] Максимов С. В. Крестная сила. Нечистая сила. Неведомая сила. Кемерово, 1991. С. 227.

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»[1]. 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»[2], «подставить спину под веник брани, божбы и матерщины» (II; 136). Запахи базара выдают его скрытую сущность: башня, предназначенная для 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» (II; 136). Запахи Сухаревки порождены той же почвой, что и ее «говорок», «базарная речь», которую Мандельштам сравнивает с «ручным хорьком». По-

---

[1] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М, 1992. Т. 29. С. 84.

[2] 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.

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 старость[3]. Запахи концентрируются на границах жизни, и обоняние выражает обостренное ощущение близости небытия. Из всех восприятий обоняние наиболее тесно связано с аффективными эмоциями

---

[1] Котова М., Лекманов О. Из тотального комментария к «Египетской марке» // http://community.livejournal.com/eg_marka/?skip=60.

[2] Комментируя книгу О. Э. Мандельштама «Египетская марка», М. Котова и О. Лекманов указывают на перекличку одорического 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).

[3] Топоров В. Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама. С. 445.

удовольствия и неудовольствия[1]. 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[2]. 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»[3]. Это один из наиболее разработанных аспектов обонятельного пространства в творчестве О. Э. Мандельштама. О предметном и экзистенциальном наполнении ольфакторного пространства родовой культуры говорит В. Гренштейн: «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

---

[1] Вундт В. Основы физиологической психологии. СПб., 1912. Т. II. Вып. 2. С. 351.

[2] Как точно отметила Л. Я. Гинзбург, «поэзия Мандельштама всегда возникала на стыке жизнебоязни и жизнелюбия» (Гинзбург Л. Я. Поэтика Осипа Мандельштама. С. 288).

[3] Кацис Л. Ф. «Се черно-желтый свет, се радость Иудеи!» // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 171.

очереди страшные запахи — бесславия, бедности и 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 пере-

---

[1] Гореншгейн В. Перекресток Мандельштама // Иерусалимский журнал. 2008. № 28. http://magazines.russ.ru/ier/2008/28/go22.html.

[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; Гореншгейн В. Перекресток Мандельштама. http://magazines.russ.ru/ier/2008/28/go22.html.

живания 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». II; 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 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». II; 56). Именно Рига ассоциируется у Мандельштама с плотными запахами «скученного и пахнущего пеленками еврейского Дуббельна», от которых становится «душно и страшно» («Хаос иудейский». II; 69). Существенно, что во всех случаях, когда Мандельштам воссоздает

---

[1] Розанов В. В. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови // Розанов В. В. Собр. соч. Сахарна. М., 2001. С. 287, 289. Напомним, что образ Бога, обоняющего запахи земных жертв, стал одной из ключевых поэтологических метафор в творчестве Владимира Маяковского.

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 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 талму-

[1] Розанов В. В. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови. С. 395.

дический пантеизм» (II; 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 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» (II; 77). Иллюзионизм реального образования на манер английских школ ассоциируется с запахом газа, которым «попахивало из физических лабораторий» (II; 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» (II; 80). В «литературной» «квартире-пещере» «табачный дым кажется запахом уязвленного самолюбия» (II; 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» (II; 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» (II; 46). В этом обонятельном ландшафте скрещиваются Ф. М. Достоевский («Идиот») и В. В. Маяковский («Два Чехова»).

Теми же одорическими 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». I; 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! (I; 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.

---

[1] Панова Л. Г. «Мир», «пространство» и «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003. С. 637 и др.

Но для большинства предшествующих корабельных метафор поэзии одорический признак не актуален, в отличие от повторяющегося у Мандельштама мотива запаха:

А вдыхая запах
Смолистых слез, проступивших сквозь обшивку
корабля... (I; 104).

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]

---

[1] Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. I. С. 361.

[2] Там же. С. 361.

Стихотворения Блока, как показал Омри Ронен, сыграли ключевую роль в формировании мифологии Серебряного века[1]. В «Моей матери», где сквозь пожар проступает лицо поэта в слуховом окне чердака, запах смол является метонимией горящего дома и, следовательно, архаическим 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[2]. 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[3].

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):

---

[1] Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000. С. 56–67.

[2] Блок А. А. Собр. соч: в 6 т. Т. IV. С. 21–25.

[3] Там же. Т. II. С. 52.

И был в крови вот этот аметист.
И пил я кровь из плеч благоуханных,
И был напиток душен и смолист...[1]

У Мандельштама смола, как и доски корабля, относится к атрибутам чужой культуры, и запах выражает ее душу (кровь), где совместились жажда чистоты и сладострастие. Одорическим 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 (I; 104).

Весь этот отрывок, где тема запахов может показаться «избыточной»[2], 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»[3] (II;

---

[1] Блок А. А. Собр. соч: в 6 т. Т. II. С. 143.

[2] Панова Л. Г. «Мир», «пространство» и «время» в поэзии Осипа Мандельштама.С. 646.

[3] 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.

396). Как отмечает Д. И. Черашняя, одорические образы стихотворения объединяет тема жизни, не претворенной в имя: «Творческое, духовное, запечатленное в слове <...> противостоит в стихотворении О. Мандельштама дикому, до-культурному, физиологическому...»[1]. В такой интерпретации «повязка на лбу», имя исцеляет не только от беспамятства (повязка Мнемозины, по мнению Ст. Бройда), но и от «слишком сильного запаха», обоняния, которое метонимически замещает всю область телесной привязанности лирического «я» к земле. Л. Г. Панова приводит замечание М. Л. Гаспарова о композиции этого отрывка как нисходящей градации живых организмов от человека к растению, в целом повторяющей композиционный ход «Ламарка»[2]. 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 апперцепцией, а, как говорил Мандельштам, действием желез внутренней секреции. Обонятельные ассоциации выполняют роль одного из тех языков, смысл которых

---

[1] Черашняя Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход. Ижевск, 2004. С. 75.

[2] Панова Л. Г. «Мир», «пространство» и «время» в поэзии Осипа Мандельштама. С. 644. Добавим, что тот же композиционный принцип характеризует ольфакторное пространство «Сухаревки».

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[1]. Среди определений жизни, даваемых Гумилевым в разные годы, присутствует сафический образ Левкадийской скалы: «С тусклым взором, с мертвым сердцем в море броситься со скалы, // В час, когда, как знамя, в небе дымно-розовая заря...»[2]. 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[3].

---

[1] 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. М., 2009. С. 204).

[2] 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.

[3] Там же. С. 298.

Многочисленными ассоциациями наполнен запах чобра[1], 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...[2]

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. 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»[3]. Женственная параллель латинскому корню с семантикой огня, жертвы[4], скорее всего, сказалась на выборе образа, не только точно совпадающего с античным, но и укорененного в индивидуальной поэтической мифологии Иванова. Благоухание в этом стихотворении

---

[1] О коннотациях этого образа, его связи с «семантическим полем Поэзия, поэтическое творчество» см.: Тарановский К. О поэзии и поэтике. С. 52–61.

[2] Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 т. СПб., 1995. Т. I. С. 68.

[3] Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. С.

[4] Детьен М. Священные благовония и пифагорейская кухня // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 1. С. 228–230.

знаменует то, что угадывается в момент умирания, — запах земли, залог грядущего воссоединения души с Душой мира.

Запах чобра, по замечанию Н. Я. Мандельштам, относится к воспоминаниям о Крыме[1]: «Мандельштам часто, гуляя, искал пахучие травки и растирал их в руках, в частности чобр»[2]. 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![3]

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[4].

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 относят-

---

[1] Мандельштам Н. Я. Третья книга: Воспоминания. М., 2006. С. 258.

[2] Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 345.

[3] Волошин М. А. Стихотворения. М., 1989. С. 85.

[4] Там же. С. 86.

ся 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» (I; 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 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] — I; 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...». I; 176)

При помощи языка ольфакции выражена эстетическая позиция: поэзия не пахнет, пахнет быт, литература, замешанная на бытовых интересах. Более того, слово освобождает от обонятельных ассо-

[1] Как видно, в этих стихах речь идет о грядущей сибирской ссылке: звукообразы Оби и Тобола присутствуют в качественной характеристике Чердыни-голубы.

циаций, 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...» (I; 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 (II; 272): «...все языки связаны братским союзом, утверждающимся на свободе и домашности каждого, и внутри этой свободы братски родственны и по-домашнему аукаются» (II; 300). Слово, само по себе не имеющее запаха, 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 одорические 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.

§3. ЗАПАХ И ВРЕМЯ 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.

---

[1] Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма. С. 287.

[2] Мандельштам О. М. Собрание сочинений: в 4 т. Т. II. С. 347.

[3] Ахматова А. Сочинения: в 2 т. М., 1996. Т. I. С. 280. Далее цитаты из произведений А. Ахматовой приведены по данному изданию с указанием тома и страницы в круглых скобках.

В них развиваются идеи о телесной и — следовательно — половой обусловленности структур мышления, находящих свое выражение в языковых структурах[1]. 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[2].

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»[3]. 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

---

[1] 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.

[2] 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, 2002. Ч. 2. С. 89; Серова И. Г. Роль гендерной интерпретанты в высказывании: параметризация события (на материале англоязычных текстов малого формата). С. 212; Кудрикова А. Н. Гендерные различия в поэзии А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева // Наука. Университет. 2005: Материалы шестой научной конференции. Новосибирск, 2005. С. 58–66.

[3] Тименчик Р. Д. Предисловие к книге «Аша Ахматова. Десятые годы» [электронный ресурс] // http:www.akhmatova.org/articles/timenchik11.htm

отношению к условно-мужскому. 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»[1].

Как видим, к знаменитому спору конца XVIII — начала XIX вв. 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:

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!»[2]

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

---

[1] Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999. С. 32.

[2] Карамзин Н. М. Стихотворения. Л., 1966. С. 169.

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 XIX 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 XX 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 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...» (I; 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» (I; 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 помо-

щью 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 (I; 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: оно 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]

---

[1] Надсон С. Я. Стихотворения. Репринтное воспроизведение издания 1898 г. С. 100.

У Ахматовой:

А бледный рот слегка разжат,
Неровно трудное дыханье,
И на груди моей дрожат
Цветы небывшего свиданья (I; 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».

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? (I; 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 анти-

эстетизм (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» (I; 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 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 (I; 104).

Мотивам утешения, верности, искреннего участия противопоставлены мотивы предательства, совести и памяти:

---

[1] Карамзин Н. М. Стихотворения. С. 174, 179.

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 (I; 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: «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 (I; 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

[1] Винокур Г. О. О языке художественной литературы. С. 279.

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 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» (I; 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.

---

[1] Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 256.

В антиномической системе русского модернизма 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. Полнота, осязаемость картины мира достигается в том числе и с помощью признаков, носителями которых выступают «предметы предметного мира». Вещи не доставляют страданий лирическому «Я», как в цитированном стихотворении Федора Сологуба, а напротив, создают впечатление обжитого, родного мира, где действие признака, его смысл понятны всем. 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 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 привносят в поэзию Аполлона Майкова чувственную плотность мира, но и уравнивают ценность наполняющих его вещей, идет ли речь о богатой южной или нищей северной природе, городе или усадьбе, прошлом или современности. Такое горизонтальное развертывание пространства присуще античной культуре[3]. При доминанте зрительных восприятий обонятельные мотивы не очень разнообразны, но сочетание одорического признака с предметом, явлением чрезвычайно показательно: запахи характери-

---

[1] Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 275.

[2] Абрамович Н. Я. (Кадмин). История русской поэзии. С. 208.

[3] Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 74–75.

зуют не ощущение субъекта, а родовые свойства объекта восприятия, однако уже ставшего компонентом субъективной сферы, частью воспоминаний лирического «я», его опыта, причем не абстрактно-духовного, а жизненного, духовно-телесного. Такой строй одорической образности характерен и для антологических, и для «современных» произведений Майкова.

В раннем стихотворении «Призыв» (1838), написанном «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 одорического образа совмещаются точность эмпирических наблюдений и близкое к античности чувство самоценности любых форм бытия:

О, божья благодать!.. О, как прилечь отрадно
В тени высокой ржи, где сыро и прохладно! <...>
В амбарах воздух полн и розана и меда...[2]

Мысль об одушевленности природы также 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»:

Полдневный жар
И сладкий дух
Поспелых трав
Умаял бога —

---

[1] Майков А. Н. Сочинения: в 2 т. М., 1984. Т. I. С. 83.

[2] Там же. С. 200.

Он спит и грезит.
И видит сны...[1]

В духе античного пантеизма Майков рассматривает и художественные творения, видя в них «другое тело» для мысли, находя в стихах, романах, живописных полотнах способ бытия художника (цикл «Акварели»). Поразительно совпадение его эстетической позиции с литературно-критическими работами Н. С. Гумилева и вообще манифестами акмеизма:

Чтоб выдержан был строй в наружном беспорядке,
Чтобы божественность сквозила в каждой складке
И образ весь сиял — огнем души твоей!..[2]

Вновь обратимся к размышлениям И. Ф. Анненского о стиле Майкова: «Самый лиризм его отличался скорее генеративным, чем индивидуальным характером, и это облегчало ему, конечно, переход в мир чужой поэзии»[3]. Лирика Ахматовой, тип ее субъективности относится к той же «генеративной» традиции, в ней отражен в большей степени «общий облик родовой» (А. Майков), чем индивидуально-психологический. И это качество определяет характер ахматовского ольфакторного пространства, которое укоренено в истории культуры, в культуре лежит исток смысла одорической образности и обонятельных реакций лирического субъекта на мир.

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 многих современников, Ахматова наполнила одорическое 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

---

[1] Майков А. Н. Сочинения: в 2 т. Т. I. С. 150–151.

[2] Там же. С. 251.

[3] Анненский И. Ф. Книги отражений. С. 279.

разные аспекты поэтики ахматовских текстов. В ней зачастую фиксируется не просто запах, а изменение его интенсивности, грамматически выраженное формами сравнительной степени: «На террасе запах роз слышней» (I; 33), «Все сильнее запах спелой ржи» (I; 55), «И крапива запахла, как розы, но только сильней» (I; 157), «...фиалок дым // Все благовонней» (I; 215). Запах предшествует событию, представляя собою весть о еще не случившемся: «Я уже сейчас помню, как будет пахнуть трагическая осень, по которой я приду к тебе» (II; 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...» (I; 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» (II; 157), «И приторный запах чернил...» (I; 244) и др. Но для 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: «Но я вдыхаю тебя с каждым глотком воздуха, пью тебя в каждой капле вина... и в цветах, особенно в умирающих розах» (II; 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 запаху, может быть перенесен на сам предмет — источник аромата: «Сладок запах синих виноградин» (I; 205). Определение может усиливаться сравнением: «Воздух пьяный, как вино» (I; 300). В сложных эпитетах одна из частей может выступать как мотивировка другой: «Запах дымка так ладанно-сладок» (I; 226). Но чаще всего выбор эпитета обусловлен поэтической традицией, к примеру, если речь идет о «сладких» ароматах растений: «Веют липы сладко» (I; 29), «От роз струится запах сладкий» (I; 71); «Можжевельника запах сладкий» (I; 98). То же можно сказать о «сладком» запахе тления: «Запах тленья обморочно-сладкий» (I; 163). С темой тления связано и такое необычное сочетание, как «сырость... стала слаще, чем майская нега» (I; 287), где речь идет об осеннем (октябрьском) аромате.

---

[1] Белецкий А. И. В мастерской художника слова. С. 91.

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» (I; 290). Свободный от каких-либо прямых соответствий, «сладкий» запах лож может ассоциироваться и с цветочным ароматом духов[1], 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 одорической образности невозможны для «нежной сенсуальности»[2] русских лириков XIX века.

Ольфакторное пространство Анны Ахматовой основано на связях, которые диктуются двумя взаимоисключающими принципами. Оно 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» (I; 47), где свежесть запаха мотивирована его ассоциацией с морем, свободой. Но «устрицы», как показали исследователи языка поэзии Серебряного века, образ исключительно литературный. 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 // Ку-

---

[1] Имешо так трактует семантику этого образа Р. Д. Тименчик.

[2] «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).

шать устрицы — там вид // Чудный к морю...»[1]. Однако 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» (I; 66), «Азией пахли гвоздики» (I; 287), «кладбищем пахла сирень» (I; 332). Особое место в этом ряду занимает стихотворение «Привольем пахнет дикий мед...», целиком построенное на пересечении разных планов бытия — непосредственных впечатлений, языка цветов, литературных и исторических реминисценций, мифологических символов:

Привольем пахнет дикий мед,
Пыль — солнечным лучом,
Фиалкою — девичий рот,
А золото — ничем.
Водою пахнет резеда,
И яблоком — любовь.
Но мы узнали навсегда,
Что кровью пахнет только кровь... (I; 180)

Тон стихотворения, не раз бывшего предметом филологического анализа[2], 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. Единственный запах, кото-

---

[1] Майков А. Н. Сочинения: в 2 т. Т. I. С. 170.

[2] См., напр.: Fagyno J. Введение в литературоведение. С. 337–339.

рый 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 этого запаха (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 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, но и с позиции более общего плана: «Господь немилостив к жнецам и садоводам...».

К таким сложным одорическим 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,

---

[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", депотатом которого является "туманный ход иных миров"» (Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 362–363).

кладбища и мотив свежести, весны: «И ходить на кладбище в поминальный день // Да смотреть на белую Божию сирень» (I; 118), «А под ногой могильная сирень» (I; 302), «И кладбищем пахла сирень» (I; 332); «Что я наследую все это <...> И замогильную сирень» (I; 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» (I; 68). В «Поэме без героя» мотивы составляют контрастную пару: «Но не первую ветвь сирени... — весть о гибели мне принесет» (I; 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»). 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, одорические 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)...» (I; 143) — в воспоминаниях о М. Лозинском. Такое на-

стойчивое 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].

Известно, что свое имя бензин получил от бензои — ароматической смолы стираксового дерева с ванильным запахом, которая использовалась для приготовления ладана. В стихотворении А. Ахматовой «бензин» напоминает о «ладанно-сладком дымке» и «соответствиях» французских «прóклятых 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» (II; 148). В воспоминаниях за стихами следует разговор об «авиаторах» (ср. духи с говорящим названием) и «легких... аэропланах» (II; 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...» (II; 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:

---

[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. С. 48.

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:

...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[2].

Подобное наложение разных текстов и — как следствие — «множественность возможных адресатов»[3] нередки у Ахматовой. В «Прогулке», посвященной воспоминаниям о парижской весне, ими стали «прóклятые 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

---

[1] Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. С. 95.

[2] Там же. С. 279.

[3] Иванов Вяч. Вс. К истолкованию стихотворения Ахматовой «Всем обещаньям вопреки...» // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 2 т. М., 2000. Т. II. С. 254.

имеют одну физиологическую основу — дыхание. Следовательно, творческая немота метафорически выражается через мотивы удушья[1]. Хорошо известен ахматовский мотив «задыхания» — безмолвия, смерти, связанный с И. Анненским («во всех вдохнул томленье — и задохнулся» — I; 249), О. Мандельштамом («Больше всего на свете боялся собственной немоты, называя ее удушьем» — II; 151–152), М. Лозинским («...пришла астма и убила его — II; 141), А. Модильяни («вдруг вспомнила, что Моди страдал какими-то страшными удушьями, начинал рвать рубаху на груди и уверял, что задыхается в саду» — II; 354).

[1] См. о мотиве дыхания в лирике О. Мандельштама: Тарановский К. О поэзии и поэтике. С. 21–25.

«Три осени» Анны Ахматовой как пневматологическая метафора русской поэзии (вместо заключения)

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

---

[1] Кралин М. М. Комментарии // Ахматова А. А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. С. 409.

текст А. Ахматовой, «Сокрыта высокая твердь»[1] перекликалась с финальным образом «глухого космоса, безотзывного мира»[2].

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 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")»[3]. 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

---

[1] Ахматова А. А. Сочинения : в 2 т. Т. I. 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.

[2] Бочаров С. Г. «Обречен борьбе верховной...» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 100.

[3] Жирмунский В. М. Анна Ахматова и Александр Блок // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 336.

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:

Мне летние просто невнятны улыбки,
И тайны в зиме не найду,
Но я наблюдала почти без ошибки
Три осени в каждом году.

Вторая часть объединяет одиннадцать стихов: здесь создается картина первоначальной осени, перифразой которой служит образ «праздничного беспорядка»:

И первая — праздничный беспорядок
Вчерашнему лету назло,
И листья летят, словно клочья тетрадок,
И запах дымка так ладанно-сладок,
Всё влажно, пестро и светло.

И первыми в танец вступают березы,
Накинув сквозной убор,
Стряхнув второпях мимолетные слезы
На соседку через забор.

Но эта бывает — чуть начата повесть,
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»:

Приходит вторая, бесстрастна, как совесть,
Мрачна, как воздушный налет.

Все кажутся сразу бледнее и старше,
Разграблен летний уют,

И труб золотых отдаленные марши
В пахучем тумане плывут...

И в волнах холодных его фимиама
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):

Но ветер рванул, распахнулось — и прямо
Всем стало понятно: кончается драма,
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] (I; 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.

Визуальный и акустический ряд ахматовского стихотворения связан со стихотворением А. Блока «Пляски осенние». В. М. Жирмунский

---

[1] Бройтман С. «В Петербурге мы сойдемся снова...» О. Мандельштама в свете исторической поэтики // Сохрани мою речь. М., 2000. Вып. 3. Ч. 1. С. 142.

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].

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

---

[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., 1989. С. 123–124.

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 одорической и тактильной картине осени: ладанно-сладкий дымок трансформируется в «пахучий туман», перифразой которого выступают холодные волны «фимиама», скрывающие «небесную твердь». Повторение одорического образа позволяет судить, что запах не только становится более интенсивным — он покрывает все поэтическое пространство, из которого устранены предметные (зримые) образы[2]. 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 отношения лирического «я» и мира. Однако сужение способности восприятия мира ведет к расширению поэтического кругозора и достижению большей интенсивности ощущения.

---

[1] Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 4 т. Т. I. 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. II. С. 169).

[2] Отмечено Fatyno Y. Введение в литературоведение. С. 336.

Одорические 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 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... (I; 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... (I; 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» (II; 278).

Пневматология Ахматовой точно отражена в ритмической структуре текста. «Три осени» написаны дольником на основе амфибрахия (Ам 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... (II; 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»(II; 151–152). И мотив «распахнутости» в связи с мотивом трудности дыхания также встречается в поэзии и прозе О. Мандельштама:

---

[1] Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 4 т. Т. I. С. 198.

О, этот медленный, одышливый простор —
Я им пресыщен до отказа! —
И отдышавшийся распахнут кругозор —
Повязку бы на оба глаза!

(16 января 1937. Воронеж)[1]

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. 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...»[2]. «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 вре-

---

[1] Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 4 т. Т. I. С. 238.

[2] Щеглов Ю. К. Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 271–272, 285.

мени, 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[1]. И в то же время этот образ первой осени создан в противовес эпохе Пушкина — в нем есть греховность, которая просвечивала уже в пушкинском сравнении осени с чахоточной девой[2], — «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...» (I; 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, 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»[3]. 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] 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...». 1985. С. 103).

[2] О пушкинских подтекстах мотивов болезни, дыхания, творчества у Ахматовой см.: Козубовская Г. П. О «чахоточной деве» в русской литературе (Пушкин — Ахматова) // Козубовская Г. П. Русская литература: миф и мифопоэтика. Барнаул, 2006. С. 284–307.

[3] Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 4 т. Т. II. С. 248.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович Н. Я. В осенних садах. Литература сегодняшнего дня. М., 1909.
2. Абрамович Н. Я. (Кадмин Н.) История русской поэзии. От древней народной поэзии до наших дней: в 2 т. М., 1914–1915.
3. Аверинцев С. С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8. С. 145–192.
4. Аверинцев С. С. Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1990. Т. 46. № 4. С. 213–217.
5. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
6. 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., 1994. С. 3–38.
7. Авраменко А. П. А. Блок и русские поэты XIX века. М., 1990.
8. Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л., 1947.
9. Азадовский К. М. Переписка А. Блока и Н. Клюева // Александр Блок. Новые материалы и исследования: в 4 кн. М., 1987. Кн. 4. С. 427–523. (Литературное наследство. Т. 92).
10. Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М., 1994.
11. Аллен Л. Поэма А. Белого «Первое свидание» в полемическом контексте эпохи // Ален Л. Этюды о русской литературе. Л., 1989. С. 85–112.
12. Альфонсов В. Н. Поэзия Бориса Пастернака: монография. Л., 1990.
13. Амелин Г. Г., Мордерер В. Я. Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. М.; СПб., 2000.

14. Аникин А. Е. Философия Анаксагора в «зеркале» творчества Иннокентия Анненского // Известия СО АН СССР. История, филология и философия. Новосибирск, 1992. Вып. 1 (февраль–май). С. 14–19.
15. Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979.
16. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
17. Апухтин А. Н. Сочинения: Стихотворения. Проза. М., 1985.
18. Ароматы и запахи в культуре: в 2 кн. / сост. О. Б. Вайнштейн. М., 2003.
19. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. 2-е изд., испр. М., 1999.
20. Афанасий Афанасьевич Фет (Шеншин). Его жизнь и сочинения: сб. ист.-лит. ст. / сост. В. Покровский. 2-е изд., доп. М., 1911.
21. Ахматова А. Сочинения: в 2 т. М., 1996.
22. Баевский В. С. Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. Смоленск, 1993.
23. 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, 1990. С. 314–322.
24. Базанов В. Г. Фольклор. Русская поэзия XX в. Л., 1988.
25. Бальмонт К. Будем как Солнце. Книга символов. М., 1903.
26. Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1983.
27. Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1990.
28. Батюшков К. Н. Сочинения. М., 1955.
29. Бараш Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.
30. Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1989.
31. Барзах А. Е. Материя смысла // Иванов Вяч. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 кн. СПб., 1995. Кн. 1. С. 5–60.
32. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
33. Башляр Г. Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения / пер. с фр. Б. М. Скуратова. М., 1999.
34. Белая Г. А. Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 111–116.
35. Белецкий А. И. В мастерской художника слова. М.,1989.

36. Белый А. Мастерство Гоголя: исследование. М.; Л., 1934.
37. Белый А. Как мы пишем. О себе как писателе / предисл. и публ. В. Сажина // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 8–24.
38. Белый А. О Духе России и «духе» в России // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. М., 1990. С. 509–514.
39. Белый А. Начало века. Воспоминания: в 3 кн. М., 1990. Кн. 2.
40. Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. М., 1994.
41. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
42. Белый А. Основы моего мировоззрения / публ. Л. Сугай // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 10–37.
43. Белый А. Из книги «Поэзия слова». Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика: антология. М.; Екатеринбург, 2001. С. 480–485.
44. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / пер. С. Ромашко. М., 1996.
45. Бергсон А. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1992. Т. 1: Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память / пер. с франц. С. И. Гессена, Б. С. Бычковского, А. Баулер, В. Базарова.
46. Бердяев Н. А. Самопознание: (Опыт философской автобиографии) М., 1991.
47. Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993.
48. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001.
49. Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / пер. с нем. А. Петровского. М., 1990.
50. Благой Д. Д. Мир как красота. (О «Вечерних огнях» А. Фета). М., 1975.
51. Блок А. А. Дневник. М., 1989.
52. Блок А. А. Собрание сочинений: в 6 т. Л., 1990.
53. Богомолов Н. А. «Мы — два грозой зажженные ствола»: Эротика в русской поэзии — от символистов до обэриутов // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 56–65.
54. Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.
55. Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000.
56. Богомолов Н. А. К истории лучшей книги Бальмонта // Новое литературное обозрение. 2005. № 5 (75). С. 167–183.

57. Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. М., 1993.
58. Бойчук А. Г. «Святая плоть» земного в «Кубке метелей»: К теме «Белый и Мережковский» // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 144–152.
59. Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985.
60. Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007.
61. Бройтман С. Н. «В Петербурге мы сойдемся снова...» О. Мандельштама в свете исторической поэтики // Сохрани мою речь. М., 2000. Вып. 3, ч. 1. С. 138–159.
62. Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учеб. пособие. М., 2001.
63. 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., 2002. С. 228–234.
64. Бройтман С. Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М., 2007.
65. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1973–1975. Т. 1–3.
66. Брюсов В. Я. Переписка с Вячеславом Ивановым (1903–1925) // Валерий Брюсов. М., 1976. С. 428–545. (Литературное наследство. Т. 85).
67. Букс Н. Звуки и запахи: о романе Вл. Набокова «Машенька» // Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 296–317.
68. Бутырин К. М. Проблема поэтического символа в русском литературоведении (XIX–XX вв.) // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 248–260.
69. Бухштаб Б. Я. А. А. Фет // Фет А. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959. С. 5–78.
70. Быков Л. П. От автора. Книга не только о стихах. Екатеринбург, 2007.
71. Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М., 2005.
72. Вайскопф М. Во весь логос: Религия Маяковского. М.; Иерусалим, 1997.
73. Валентинов Н. (Н. В. Вольский). Два года с символистами. М., 2000.
74. Вацуро В. Э. Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 49–90.
75. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «элегическая школа». СПб., 1994.

76. Венский Е. Мое копыто. Книга великого пасквиля: литературные шаржи, карикатуры, пародии, памфлеты. СПб., 1910.
77. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.
78. Веригин К. М. Благоуханность. Воспоминания парфюмера. М., 1996.
79. Виноградов В. В.Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976. С. 4–187.
80. Винокур Г. О. О языке художественной литературы : учеб. пособие. М., 1991.
81. Виролайнен М. Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб., 2007.
82. Виршевая поэзия (первая половина XVII века) / сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В. К. Былинина, А. А. Илюшина. М., 1989.
83. Волошин М. А. Стихотворения. М., 1989.
84. Волынский А. Л. Царство Карамазовых. Н.С. Лесков. Заметки. СПб., 1901.
85. Волынский А. Л. «Книга великого гнева». Критические статьи. — Заметки. — Полемика. СПб., 1904.
86. Вундт В. Основы физиологической психологии / пер. под ред. А. А. Крошуса, А. Ф. Лазурского. СПб., 1912. Т. 2.
87. Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1958.
88. Галеев Б. М. Синтез искусств и содружество чувств. М., 1982.
89. 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.
90. 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., 2004. С. 50–55.
91. Гаспаров М. Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Гаспаров М. Л. Избранные труды: в 3 т. М., 1997. Т. 2. С. 332–361.
92. Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995.
93. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.
94. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М., 1994.
95. Гаспаров Б. М. Севооборот поэтического дыхания: Мандельштам в Воронеже, 1934–1937 // Новое литературное обозрение. 2003. № 5 (63). С. 24–38.

96. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М., 1988.
97. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1971. Т. 3.
98. Гей Н. К. Стиль как «внутренняя логика» литературного развития // Смена литературных стилей: на материале русской литературы XIX–XX веков. М., 1974. С. 345–383.
99. Гей Н. К. Сопряжение пластичности и аналитичности // Теория литературных стилей: Типология стилевого развития XIX века. М., 1977. С. 108–151.
100. Гельмгольц Г. О восприятии вообще // Психология ощущений и восприятия: хрестоматия по психологии. М., 2002. С. 21–46.
101. Герасимова Л. В. Эпитеты в произведениях Карамзина // XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969. С. 290–298.
102. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / пер. и прим. А. В. Михайлова. М., 1977.
103. Гилберт К., Кун Г. История эстетики / пер. с англ. В. В. Кузнецова, И. С. Тихомировой. М., 1960.
104. Гиндин С. И. Неосуществленный замысел Брюсова // Вопросы литературы. 1970. № 9. С. 189–203.
105. Гинзбург Л.Я. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1979.
106. Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982.
107. Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. Л., 1987.
108. Гиппиус З. Н. (Антон Крайний). Литературный дневник (1899–1907). СПб., 1908.
109. Гиппиус З. Н. Стихотворения. Живые лица. М., 1991.
110. Гитин В. Е. «Интенсивный метод» в поэзии Анненского (поэтика вариантов: два «пушкинских» стихотворения в «Тихих песнях») // Русская литература. 1997. № 4. С. 34–53.
111. Гофман В. Собрание сочинений. Т. 2. Книга вступлений. Искус. Стихи. М., 1917.
112. 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.
113. 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.

114. Григорьева Е. Г. Федор Сологуб в мифе Андрея Белого // Блоковский сборник. Вып. 15: Русский символизм в литературном контексте эпохи. Тарту, 2000. С. 108–149.
115. Григорьева О. Н. Мир запахов в языке Чехова // Функциональные и семантические характеристики текста, высказывания, слова. М., 2000. (Вопросы русского языкознания. Вып. 8). С. 182–191.
116. Григорьева О. Н. Цвет и запах власти: лексика чувственного восприятия в публицистических и художественных текстах: учеб. пособие. М., 2006.
117. Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники: монография. Л., 1986.
118. 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.
119. Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография–рефлексия–письмо. СПб., 2008.
120. Грякалова Н. Ю. Н. С. Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 103–123.
121. 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.
122. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.
123. Гумилев Н. С. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1989.
124. Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л., 1989.
125. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990.
126. Гумилев Н. С. В огненном столпе. М., 1991.
127. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб., 1996.
128. Дарский Д. «Радость земли»: Исследование лирики Фета. М., 1916.
129. Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957.
130. Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1979. С. 5–74.
131. Добролюбов А. Собрание стихов / предисл. И. Коневского и В. Брюсова. М., 1900.
132. Долгополов Л. К. Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации: сб. М., 1988. С. 25–102.

133. Дооге Б., Некрасова Л. «Понять тайну волос»: Запахи в художественном мире А. П. Платонова // Russian Literature. 2007. Vol. 62. P. 121–154.
134. 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., 2004. С. 174–253.
135. 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.
136. Ельницкая С. И. Поэтический мир Цветаевой: Конфликт лирического героя и действительности. Wien, 1990.
137. Еремин И. П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1948. Т. 6. С. 125–153.
138. Ермилова Е. В. Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам» // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975. С. 187–206.
139. Ермилова Е. В. Поэзия на рубеже двух эпох // Смена литературных стилей: на материале русской литературы XIX–XX веков. М., 1974. С. 58–122.
140. Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989.
141. Есенин С. А. Полное собрание сочинений: в 7 т. М., 1997. Т. 1–2.
142. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
143. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты–Тема–Приемы–Текст. М., 1996.
144. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.
145. Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005.
146. Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1956.
147. Завадская Е. В. Ut pictura poesis Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации: сб. М., 1988. С. 461–469.
148. Зайонц Л. О. «Пьянствующие архаисты» // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 220–235.
149. Захариева И. Аспекты формирования канона в русской литературе XX века. София, 2008.

150. 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.
151. 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., 1998. С. 267–296.
152. Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. Киев, 1994.
153. Зыховская Н. Л. Ольфакторная агрессия в художественном тексте // Речевая агрессия в современной культуре: сб. науч. тр. Челябинск, 2005. С. 196–203.
154. 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.
155. Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи. М., 2007.
156. Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 т. СПб., 1995.
157. Иванов Вяч. Вс. Пастернак и ОПОЯЗ (К постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 70–82.
158. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. М., 2000.
159. Иванов Г. И. Петербургские зимы // Собр. соч.: в 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 5–220.
160. Измайлов А. А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья: Мережковский. — Бальмонт. — Блок. — Арцыбашев. — Вячеслав Иванов. — Гиппиус. — Чириков. — Ремизов. — Вересаев. М., 1913.
161. Измайлов А. А. Кривое зеркало: Пародии и шаржи. СПб., 1912.
162. Измайлов Н. В. В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1956. С. 5–50.
163. Иллюстрированная полная Библейская энциклопедия / труд и издание архимандрита Никифора. М.: Типография А. И. Снегиревой. 1891. Репринтное издание: Библейская энциклопедия. М., 1990.
164. Ильюхина Т. Ю. «Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон...» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Литературоведение. СПб., 2005. Вып. 2. С. 3–16.

165. Иннокентий Анненский и русская культура XX века: сб. науч. тр. СПб., 1996.
166. Иоффе И. И. Культура и стиль. Л., 1927.
167. История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. М., 1995.
168. Кабакова Г. И. Запахи в традиционной культуре // Живая старина. 1997. № 1. С. 36–38.
169. Кантемир А. Собрание стихотворений. Л.,1956.
170. Карамзин Н. М. Стихотворения. Л., 1966.
171. Карасев Л. В. Вещество литературы. М., 2001.
172. Карасев Л. В. Знаки «покинутого детства». «Постоянное» у А. Платонова // Карасев Л. В. Движение по склону. О сочинениях А. Платонова. М., 2002. С. 9–37.
173. Карпов А. С. Неугасимый свет: Очерки. М., 2001.
174. 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. М., 1995. С. 125–132.
175. Кастеллано Ш. Синэстезия: язык чувств и время повествования в романе Андрея Белого «Петербург» // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 211–219.
176. Кац Б. А., Тименчик Р. Д. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л., 1989.
177. Кац Б. А. О контрапунктической технике в «Первом свидании» // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 189–192.
178. 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.
179. Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном пространстве эпохи. М., 2004.
180. Келдыш В. А. На рубеже художественных эпох: (О русской литературе конца XIX — начала XX в.) // Вопросы литературы. 1993. Вып. 2. С. 92–105.
181. Келдыш В. А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): в 2 кн. М., 2000. Кн. 1. С. 13–59.
182. Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М., 2001.
183. Клинг О. А. Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм // Вопросы литературы. 1995. Вып. V. С. 101–125.

184. Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1977.
185. Кулаков И. В. Богослужебный текст в поэзии Н. А. Клюева // Православие и культура. 1997. № 1/2. С. 39–50.
186. Ковалева И. Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама // Новое литературное обозрение. 2005. № 3 (73). С. 203–211.
187. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986.
188. Кожевникова Н. А. Тропы в стихах Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 183–201.
189. Кожинов В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. М., 1978.
190. Козубовская Г. П. Поэзия А. Фета и мифология: учеб. пос. Барнаул, 2005.
191. Козубовская Г. П. Середина XIX века: миф и мифопоэтика: монография. Барнаул, 2008.
192. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М., 1990.
193. Колобаева Л. А. Русский символизм. М., 2000.
194. Коневской И. Стихотворения. СПб.; М., 2008.
195. Корецкая И. В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975. С. 207–251.
196. Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995.
197. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006.
198. Костяев А. И. Ароматы и запахи в истории культуры: Знаки и символы. М., 2007.
199. 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.
200. Криничная Н. А. Клюевская концепция рая в свете легенд о невидимом граде Китеже // XXI век на пути к Клюеву. Петрозаводск, 2006. С. 31–40.
201. 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.

202. Кузанский Н. О красоте. О душе // Эстетика и жизнь. Вып. 6: Общие проблемы эстетики. М., 1979. С. 263–279.
203. Кузмин М. А. Избранные произведения. Л., 1990.
204. Кушлина О. Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. СПб., 2001.
205. Лавров А. В. И. Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским // Русская литература. 1978. № 1. С. 176–180.
206. Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф–фольклор–литература. Л., 1978. С. 137–170.
207. Лавров А. В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 г. Л., 1980. С. 23–63.
208. Лавров А. В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 г. Л., 1981. С. 29–79.
209. Лавров А. В. Русские символисты: этюды и разыскания. М., 2007.
210. Лапин В. В. Петербург: Запахи и звуки. СПб., 2007.
211. Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / пер. с нем. Е. Аккерман и Ф. Полякова. СПб., 2001.
212. Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998.
213. Левинтон Г. А. Заметки о фольклоризме Блока // Миф–фольклор–литература. Л., 1978. С. 171–185.
214. Лекманов О. А. Мандельштам и Маяковский: взаимные оценки, переклички, эпоха // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 1. С. 215–228.
215. Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
216. Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Л., 1989.
217. Лесовиченко А. М., Ликан С. Вопросы христианской одорологии. Новосибирск, 2003. http://www.spasi.ru/biblt/likan1.htm
218. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Л., 1987. Т. 1. С. 261–563.
219. Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1990.
220. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая // Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 7. Труды по филологии 1739–1758 гг. С. 89–378.
221. Лосский Н. О. Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избранное. М., 1991. С. 11–334.

222. Лотман Л. М. К вопросу об адаптации поэзии Фета художественным сознанием конца XIX — начала XX вв. // Классическое наследие и современность. Л., 1981. С. 181–193.
223. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
224. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха: пособие для студентов. Л., 1972.
225. 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.
226. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987.
227. Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. сб. М., 1988. С. 437–443.
228. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек–текст–семиосфера–история. М., 1999.
229. Лохвицкая М. А. (Жибер). Стихотворения. Перед закатом с приложением неизданных стихотворений из прежних лет, и портрета автора с предисл. К.Р. СПб., 1908.
230. Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2005.
231. Львов Н.А. Избранные сочинения. Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау-Ферлаг; СПб., 1994.
232. Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.
233. Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М., 1992.
234. Майков А. Н. Сочинения: в 2 т. М., 1984.
235. Максимов С. В. Крестная сила. Нечистая сила. Неведомая сила. Кемерово, 1991.
236. Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути. М., 1995.
237. Мандельштам Н. Я. Вторая книга: Воспоминания. М., 2001.
238. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1991.
239. Мандельштам и античность: сб. статей. М., 1995.
240. Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М., 1969.
241. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.

242. Маранда П. Метаморфные метафоры // От мифа к литературе. М., 1993. С. 81–90.
243. Мах Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому / пер. с нем. Г. Котляра. М., 2005.
244. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1955–1961.
245. Medaric M. Ароматы Рима. Заметки на полях «итальянского текста» Михаила Кузмина [электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly. № 21. http://www.utoronto.ca/tsq/21/medaric21.shtml.
246. Метерлинк М. Жизнь пчел. Разум цветов. СПб., 1999.
247. 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.
248. Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.
249. Мирошниченко Н. Вопросы синестезии в теории Андрея Белого // Современный Лаокоон: Эстетические проблемы синестезии. М., 1992. С. 30–32.
250. Михайлов А. В. Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 53–71.
251. Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX веков // Классика и современность. М., 1991. С. 149–164.
252. Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000.
253. Михеев М. Ю. В мир Платонова — через его язык. Предположения, факты, истолкования, загадки. М., 2002.
254. Молчанова Н. А. Аполлоническое и дионисийское начало в книге К. Д. Бальмонта «Будем как солнце» // Русская литература. 2001. № 4. С. 51–67.
255. Молчанова Н. А. «Сонеты Солнца, Меда и Луны»: проблемы творческой эволюции К. Д. Бальмонта // Вестник ВГУ. Гуманитарные науки. 2008. № 1. С. 230–237.
256. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / пер. с чешск. М., 1994.
257. Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967.
258. 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.

259. Надсон С. Я. Стихотворения. Репринтное воспроизведение издания 1898 г. М., 1990.
260. 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, 1977. С. 126–127.
261. Нарбут В. И. Стихотворения. М., 1990.
262. Небольсин С. А. В поисках стилевой соразмерности (Из опыта русской поэзии начала XX века) // Теория литературных стилей. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М., 1978. С. 73–111.
263. Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм: сб. статей. М, 1966. С. 8–35.
264. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 1–4.
265. Некрасова Е. А. А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания. М., 1991.
266. Новикова Е. Г. Софийность русской прозы второй половины XIX века: евангельский текст и художественный контекст. Томск, 1999.
267. Нордау М. Вырождение / пер. с нем. В. Генкеля. Киев, 1896.
268. Обломиевский Д. Д. Французский символизм. М., 1973.
269. 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.
270. О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки / сост. Ан. Чеботаревской. СПб., 2002.
271. Павлова М. Федор Сологуб и его декадентство (По поводу статьи «Не постыдно ли быть декадентом?» [электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly. 2004. № 7.http://www.utoronto.ca/tsq/07/pavlova07.shtml.
272. Павлова Н. С. Лексика с семой "запах" в языке, речи и тексте: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006.
273. Пайман А. История русского символизма / авториз. перевод; пер. с англ. В. В. Исакович. М., 2000.
274. Панова Л. Г. «Мир», «пространство» и «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003.

275. Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 236–250.
276. Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973.
277. Паперный В. М. Поэтика русского символизма: персонологический аспект // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 152–168.
278. Паперный В. М. Проблема традиции в русской литературе начала XX века и творчество Андрея Белого // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. Кемерово, 1987. С. 9–19.
279. Паперный З. С. О мастерстве Маяковского. М., 1957.
280. Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: в 5 т. М., 1989. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1912–1931.
281. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1990. Т. 2.
282. Плужников М. С., Рязанцев С. В. Среди запахов и звуков. М., 1991.
283. Полонский Я. П. Стихотворения. Поэмы. М., 1986.
284. Полоцкий С. Вирши. Минск, 1990.
285. 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.
286. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990.
287. Поэты 1790–1810-х годов / вступ. ст. и сост. Ю. М. Лотмана; подгот. текста М. Г. Альтшуллера. Л., 1971.
288. 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., 1972.
289. Прокофьева В. Ю. Русский поэтический локус в его лексическом представлении (На материале поэзии «серебряного века»): монография. СПб., 2004.
290. 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, 2002. Ч. 2. С. 89.
291. Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.
292. 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 на-

чала XX века. Тарту, 1986. (Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 735). С. 113–123.
293. Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX вв. / сост., вступ. статья, биобиблиограф. справки Р. А. Гальцевой. М., 1990.
294. Радищев А. Н. О человеке, его смертности и бессмертии // Полное собрание сочинений: в 3 т. М.; Л., 1941. Т. 2. С. 39–142.
295. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М., 1982.
296. Роднянская И. Б. Художник в поисках истины. М., 1989.
297. Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989.
298. Розанов В. В. Собрание сочинений. Сахарна. М., 2001.
299. Розанов В. В. Собрание сочинений. Возрождающийся Египет. М., 2002.
300. Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 1. М., 2000. С. 242–264.
301. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000.
302. Ронен О. «Не-я» // Звезда. 2006. № 5. С. 216–222.
303. Ронен О. Из груды писем // Язык. Стих. Поэзия. Памяти М. Л. Гаспарова. М., 2006. С. 62–75.
304. Рославлев А. В башне. Стихи. Книга первая. СПБ., 1907.
305. Рославлев А. Цевница. 1905-1911. СПб., 1912.
306. Рубинс М. Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003.
307. Рузин И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке // Вопросы языкознания. 1994. № 6. С. 79–98.
308. Руднев В. П. Характеры и расстройства личности. Патология и метапсихология. М., 2002.
309. Русанова Н. Б. Эпитеты Державина // XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969. С. 92–102.
310. Русская элегия XVIII — начала XIX века: сборник / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. и биограф. справочник авторов Л. Г. Фризмана. Л., 1991.
311. Русская литература — век XVIII. Лирика / сост., подгот. текстов и коммент. Н. Кочетковой, Е. Кукушкиной, К. Лаппо-Данилевского и др. М., 1990.

312. Русская литература XX века в зеркале пародии: антология / сост. О. Б. Кушлиной. М., 1993.
313. Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII — начало XVIII в.). М., 1991.
314. Сапаров К. С. В. Я. Брюсов: у истоков русского поэтического авангарда // Брюсовские чтения 2006 года. Ереван, 2007. С. 121–156.
315. Сапожков С. В. Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880–1890-х годов. М, 1996.
316. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М., 1989.
317. Сартр Ж.-П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. М., 1993. С. 318–449.
318. Сарычев В. А. Кубофутуризм и кубофутуристы: Эстетика. Творчество. Эволюция. Липецк, 2000.
319. Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.
320. 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.
321. Силард Л. Введение в проблематику А. Белого // Umjetnost Rigect, broy 2–4. Zagreb, 1975.
322. Сквозников В. Д. Реализм лирической поэзии. Становление реализма в русской лирике. М., 1975.
323. Случевский К. К. Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1988.
324. Смирнов И. П. Причинно-следственные структуры поэтических произведений // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 212–247.
325. 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., 1978. С. 186–203.
326. Смирнов И. П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). 2-е изд. СПб., 1995.
327. Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб., 2001.
328. Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977.
329. Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: в 4 т. / сост. Белякова И. Ю., Оловяшникова И. П., Ревзина О. Г. М., 1996.

330. Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.
331. Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. М., 1990.
332. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.
333. Соловьев С. М. Богословские и критические очерки. Томск, 1996.
334. Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1979.
335. Сологуб Ф. Не постыдно ли быть декадентом? / вступ. ст. и публ. М. Павловой [электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly. 2004. № 7. http://www.utoronto.ca/tsq/07/sologub07.shtml.
336. Спивак М. Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006.
337. Спивак Р. С. Ранний Маяковский и экспрессионизм: тенденция «деструктивной образности» // XX век. Литература. Стиль. Екатеринбург, 1998. Вып. 3. С. 150–154.
338. Спивак Р. С. Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский: учеб. пос. М., 2003.
339. Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика. Л., 1978.
340. Степанов Н. Л. Иван Коневской. Поэт мысли // Александр Блок. Новые материалы и исследования: в 4 кн. М., 1987. (Литературное наследство. Т. 92). С. 179–202.
341. Стихи духовные / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. И. Селиванова. М., 1991.
342. Субботин С. И. Андрей Белый и Николай Клюев: К истории творческих взаимоотношений // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. сб. М., 1988. С. 386–403.
343. Сугай Л. А. Гоголь и символисты: монография. М., 1999.
344. Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957.
345. Тайлор Э. Б. Миф и обряд в первобытной культуре / пер. с англ. Д. А. Коропчевского. Смоленск, 2000.
346. Тамарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия: пособие по спецкурсу. М., 2001.
347. Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000.
348. Тело в русской культуре. сб. статей / сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. М., 2005.
349. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004.
350. Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя» // Ахматова А. Поэма без героя. М., 1989. С. 3–25.

351. Тимепчик Р. Д. О «Библейской» тайнописи у Ахматовой // Звезда. 1995. № 10. С. 201–207.
352. Толстая С. М. Категория признака в символическом языке культуры (вместо предисловия) // Признаковое пространство культуры. М., 2002. С. 7–20.
353. Толстой Л. Н. Первая ступень // Полное собрание сочинений. М, 1992. Т. 29. С. 57–85.
354. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.
355. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.
356. Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.;Л., 1963.
357. Трепин В. В., Харджиев Н. И. Поэтическая культура Маяковского / предисл. Н. Коварского. М., 1970.
358. Трофимов И. В. Предметный мир лирики Н.А. Некрасова // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. Петрозаводск, 1984. С. 91–105.
359. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
360. Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1957.
361. 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, 1999. Вып. 4. С. 69–79.
362. Faryno Jerzy. Поэтика Пастернака («Путевые заметки» — «Охранная грамота»). Wien, 1989.
363. Faryno Jerzy. Введение в литературоведение. Warszawa, 1991.
364. Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003.
365. Федина В. С. А. А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике. Пг., 1915.
366. Федотов Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991.
367. Фет А. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959.
368. Филиппов Б. Николай Клюев. Материалы для биографии // Клюев Н. Сочинения. [Мюнхен], 1969. Т. 1. С. 5–182.
369. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Советский музей. 1989. № 4. С. 65–69.
370. Флоренский П. А. Сочинения: в 2 т. М., 1990.
371. Флоренский П. А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

372. Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства. М., 2000.
373. Фрезер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом завете / пер. с англ. 2-е изд., испр. М., 1990.
374. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
375. Хайнади З. Чувственное искушение слов: Бунин. «Жизнь Арсеньева. Юность» // Вопросы литературы. 2009. Январь-февраль. С. 53–270.
376. Хализев В. Е. Классическое видение мира и культурно-художественная ситуация XX века // Классика и современность. М., 1991. С. 248–253.
377. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / пер. с нем. М. Ю. Некрасова. СПб., 2003.
378. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. СПб., 1999.
379. Хмельницкая Т. Ю. Поэзия Андрея Белого // Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 5–66.
380. Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991.
381. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1997.
382. Цивьян Т. В. ДВИЖЕНИЕ и ПУТЬ в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М., 1999.
383. Цивьян Т. В. К семантике и поэтике вещи // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 121–158.
384. Черашняя Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход: учеб. пособие. Ижевск, 2004.
385. Чудаков А. П. Предметный мир литературы (К проблемам категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 251–291.
386. Чуковский К. И. Мастерство Некрасова. М., 1952.
387. Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1969. Т. 6.
388. Шанский Н. М. и др. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971.
389. Шаталов А. Н. Предмет влюбленных междометий. Ю. Юркун и М. Кузмин — к истории литературных отношений // Вопросы литературы. № 11/12. С. 58–109.
390. Шапир М. И. Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией // Вопросы литературы. 2007. № 3. С. 211–238.

391. Шеллинг Ф. В. О мировой душе // Сочинения: в 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 89–181.
392. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления. Л., 1991.
393. Шестов Л. Potestas clavium (Власть ключей) // Шестов Л. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 17–312.
394. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика / пер. А. В. Михайлова: в 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 102–190.
395. Шокальский Е. «Распяться на древе — с Тобою, в Тебе...»: Лес, дерево и крест в лирике Клюева // XXI век на пути к Клюеву. Петрозаводск, 2006. С. 119–132.
396. Шопенгауэр А. Избранные работы. М., 1992.
397. Шульская О. В. Слово дым в русской поэзии // Проблемы структурной лингвистики, 1979. М., 1981. С. 218–230.
398. Эйдинова В. В. Энергия стиля: О русской литературе XX века. Екатеринбург, 2009. С. 37–60.
399. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969.
400. Эллис. Русские символисты. Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск, 1996.
401. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии: науч.-попул. М., 1990.
402. Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982.
403. Эткинд А. М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М., 1994.
404. Эткинд Е. Г. Единство «серебряного века» // Звезда. 1989. № 12. С. 185–194.
405. Эткинд Е. Г. Проза о стихах. СПб., 2001.
406. Языков Н. М. Сочинения. Л., 1982.
407. Янкелевич В. Ирония. Прощение / пер. с фр. М., 2004.
408. Classen C. Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures. London, 1993.
409. Rindisbacher H. The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature. Lansing, 1992.
410. Septimus Piesse G.W. The Art of Perfumery. London, 2007.

Наталья Александровна РОГАЧЕВА

ОЛЬФАКТОРНОЕ ПРОСТРАНСТВО
РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX вв.:
ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

Монография

В авторской редакции
Технический редактор Н. Г. Яковенко
Компьютерный дизайн обложки Н. В. Ахпателова
Компьютерная верстка Е. Г. Шмакова
Трафаретная печать А. В. Ольшанский
Офсетная печать В. В. Торопов, С. Г. Наумов

9 785400 003547

Подписано в печать 06.08.2010. Тираж 500 экз.
Объем 25,25 усл. печ. л. Формат 60×84/16. Заказ 416.

Издательство Тюменского государственного университета
625003, г. Тюмень, ул. Семакова, 10
Тел./факс: (3452) 45-56-60, 46-27-32
E-mail: izdatelstvo@utmn.ru

