

На правах рукописи

РОГАЧЕВА Наталья Александровна

Русская лирика рубежа XIX–XX веков: поэтика запаха

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Екатеринбург
2011

Работа выполнена на кафедре русской литературы XX века ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького» и на кафедре русской литературы ГОУ ВПО «Тюменский государственный университет»

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор
Быков Леонид Петрович

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Барковская Нина Владимировна

доктор филологических наук, профессор
Козубовская Галина Петровна

доктор филологических наук, профессор
Орлицкий Юрий Борисович

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Воронежский государственный университет»

Защита состоится «30» июня 2011 в 11 часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.03 по защите докторских и кандидатских диссертаций при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького» (620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, ком. 248)

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького»

Автореферат разослан «__» _____ 2011 г.

**Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор филологических наук,
профессор**

М. А. Литовская

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В диссертации рассматривается ольфакторная образность русской лирики рубежа XIX–XX веков в свете исторической поэтики.

Актуальность исследования. В работах, посвященных вопросам поэтики русской литературы Серебряного века, неоднократно высказывалась мысль об эстетическом и художественном единстве эпохи модернизма. Не отрицая очевидной дробности литературных течений и школ, объединений и групп, исследователи находят глубокую связь между поэтикой символизма и постсимволизма (П. П. Громов, З. Г. Минц, Ю. М. Лотман, И. П. Смирнов, М. Л. Гаспаров, И. В. Корецкая, Н. А. Богомоллов, О. А. Клинг, С. Я. Фрадкина, Н. В. Дзущева, Н. Ю. Грякалова, Е. В. Тырышкина и др.), устанавливают общие закономерности на основе разных аспектов поэтической системы: субъектной организации лирического текста (Л. Я. Гинзбург, Д. Е. Максимов, С. Н. Бройтман, М. Л. Гаспаров, Ю. И. Левин, Е. Г. Эткинд, А. К. Жолковский, Е. В. Тырышкина), харизматичности художественной индивидуальности (Г. Фрейдин, Л. П. Быков), концепции человека и антропологических моделей (Л. А. Колобаева, Н. В. Мокина, Д. И. Черашняя, О. А. Бердникова), поэтического стиля (В. П. Григорьев, Н. А. Кожевникова, И. И. Ковтунова, Е. А. Некрасова, Е. Г. Эткинд, В. В. Эйдинова), стиховой композиции (М. Л. Гаспаров, Ю. Б. Орлицкий), литературных традиций (М. Л. Гаспаров, Ю. М. Лотман, Л. М. Лотман, Е. Г. Эткинд, С. А. Небольсин, В. В. Мусатов, А. П. Авраменко и др.), жанровой системы (Д. М. Магомедова, Р. С. Спивак, О. В. Зырянов), литературной циклизации (Л. К. Долгополов, И. В. Фоменко). Об актуальности «системного исследования» поэтики русской литературы Серебряного века, а не только поэтики отдельных школ и течений свидетельствует и недавний выход коллективного труда, продолжающего двухтомное академическое издание «Русская литература рубежа веков» (2000–2001), – «Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза» (М.: ИМЛИ РАН, 2009). Если в первых книгах история литературы рубежа XIX–XX веков представлена достаточно традиционно – через смену литературных течений, то в последнем издании на первый план выступает динамика жанра, наиболее точно характеризующая поэтику прозы. Следующие тома, по словам редакторов, будут посвящены лирике и драме.

Одновременно вырабатывается альтернативный подход к решению проблемы «единства Серебряного века» – через описание и анализ художественных языков эпохи. Необходимость такого подхода подготовлена основательными историко-литературными исследованиями, где выявлены многочисленные переклички между текстами поэтов, принадлежащих к разным литературным течениям (П. П. Громов, Л. Я. Гинзбург, З. Г. Минц, Вяч. Вс. Иванов, О. Ронен, К. Тарановский, Д. Сегал, Р. Д. Тименчик, Л. Силард, И. В. Корецкая, И. П. Смирнов, Н. А. Богомоллов, О. А. Лекманов, О. А. Клинг, Т. Венцлова, Л. Г. Панова, А. А. Кошемчук, Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер и др.), установлена взаимозависимость поэтического и

философского, религиозного, оккультного, естественно-научного дискурсов в культуре рубежа XIX–XX веков. Речь идет не просто о системе повторяющихся мотивов, но о едином «интеллектуальном пространстве» (Л. Ф. Кацис, А. М. Эткинд), реконструкция которого становится все более настоящей задачей по мере удаления эпохи от современного читателя. Единство художественных кодов может связывать прозу и поэзию («билингвизм» Б. Л. Пастернака¹), художественные и документальные тексты (мистический дискурс в творчестве Вяч. И. Иванова²). Система мотивов образует специфический язык литературного течения, о чем свидетельствуют исследования символизма, предпринятые А. А. Ханзен-Лёве, М. Цимборской-Лебодой, Л. Силард, Д. М. Магомедовой. Тот или иной тип кодировки охватывает не только вербальные, но и поведенческие тексты, как убедительно показали исследования аргонавтического мифа (А. В. Лавров) и «гафизитства» (Н. А. Богомолов).

По словам А. В. Михайлова, «нет “идеи лирики”, а бывает, исторически, каждый раз новое завоевание и обретение самых высших и крайних возможностей поэтического»³. На рубеже XIX–XX вв. параметры и горизонты лирики определяет новое понимание человека – поэтическая антропология, в основе которой лежат принципы релятивизма и плюрализма (М. Шелер, Я. Мукаржовский, М. Бубер). Антропологический подход к истолкованию феномена русского модернизма (С. С. Хоружий, М. К. Мамардашвили, В. А. Подорога) выдвинул ряд новых предпосылок для изучения русской литературы рубежа веков как целостного художественного явления. Актуальной задачей литературоведения стало исследование «иной концепции человека» (Е. Г. Эткинд) и иных «форм письма» (В. П. Раков, Н. Ю. Грякалова, А. А. Житенев), соответствующих этой концепции.

«Антропологический поворот» сказывается на всех проявлениях субъективности художественных текстов, в том числе и на структуре перцептивной образности поэтического произведения как одном из типов художественного языка. К базовым принципам миропонимания и поэтического стиля эпохи относится переоценка сенсорных способностей человека, за которой стоит не только «расширение художественной впечатлительности» (Д. С. Мережковский), но и по-новому понятый психологизм (Е. Г. Эткинд, А. М. Эткинд, И. П. Смирнов, Г. В. Обатнин, Н. Ю. Грякалова, Д. М. Магомедова, А. И. Жеребин), лирическое освоение «опыта телесности» (В. А. Подорога). «Биологизирующие установки» эпохи рубежа XIX–XX веков хорошо ощущались в близкой временной перспективе. В 1930-е гг. была выдвинута социологическая концепция последовательной смены «идеационного» типа культуры «чувственным» (П. Сорокин, чьи идеи в новом научном контексте осмыслены Н. Л. Лейдерманом). О повышении статуса физиологического уровня

¹ Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003. 400 с.

² Обатнин Г. В. Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)). М., 2000. 240 с.

³ Михайлов А. В. Проблема философской лирики // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 405.

контакта с миром в эпоху модернизма писали и первые исследователи языка ольфакции в русской поэзии рубежа XIX–XX веков А. И. Белецкий (1923) и Р. З. Миллер-Будницкая (1930).

Подчеркнутым вниманием к «миру психических явлений» (Б. М. Энгельгардт) обусловлено выдвижение языков перцепции и соответствующей им сенсорной поэтической образности в центр художественной системы модернизма. Аксиология ощущений лежит в основе литературных и философских споров Серебряного века. Психофизиологическая проблематика и язык психосоматики входит в литературные манифесты разных поэтических течений и автобиографические тексты поэтов рубежа веков («мистический эмпиризм» Н. О. Лосского, теория «психофизиологического пространства» П. А. Флоренского, противопоставление мистического и ассоциативно-психологического символизма у Вяч. И. Иванова, «слово-запах» в манифестах футуризма и др.). Гипертрофия или намеренное подавление того или иного психофизиологического ощущения отмечены в работах о поэтике И. Анненского (В. Е. Гитин, Т. Венцлова, Г. П. Козубовская и др.), В. Маяковского (Н. И. Харджиев, М. Вайскопф, А. К. Жолковский), Б. Пастернака (И. П. Смирнов), И. Бунина (З. Хайнади), О. Мандельштама (М. Л. Гаспаров, В. Н. Топоров, Л. Ф. Кацис, Л. Г. Панова), М. Цветаевой (С. Ельницкая, Е. Г. Эткинд, М. Л. Гаспаров) и др.

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

Объектом исследования в диссертации является образно-поэтический язык запаха в русской лирике Серебряного века. Хронологически основной корпус рассматриваемых текстов укладывается в рамки 1890-х – 1910-х гг., однако исторический подход потребовал привлечь произведения XVII–XIX вв., от начала формирования системы ольфакторной образности русской поэзии до эпохи «ольфакторного взрыва», как называет модернизм Х. Риндисбахер, связывая происхождение «взрыва» в первую очередь с именами Ф. Ницше, З. Фрейда, А. Бергсона¹.

Выбор авторов, чьи тексты рассматриваются монографически, обусловлен следующими обстоятельствами. Во-первых, существенной ролью ольфакторного начала в творческой практике. Во-вторых, наличием в метапоэтических текстах поэтов высказываний об эстетическом и художественном значении обонятельной образности, будь то литературно-

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

критическая проза (И. Анненский, А. Белый, О. Мандельштам), дневники (А. Блок), письма (М. Цветаева), стихотворные тексты (В. Маяковский). Третья причина – активная реакция на обонятельную образность поэта в литературной критике рубежа XIX–XX вв. (Ф. Сологуб, К. Бальмонт, В. Брюсов).

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

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

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

Предмет исследования – поэтика ольфакторного пространства в ее исторической динамике. Основной категорией, связывающей творчество поэтов разных направлений и школ конца XIX – начала XX вв., служит один из типов художественного завершения реальности в литературном тексте – это мир, воспринятый обонятельно, оцененный через запах и обозначенный языком ольфакции. Выдвижение в качестве художественной доминанты категории, не обладающей устойчивым эстетическим статусом, обусловлено спецификой самого изучаемого материала: на рубеже веков происходит

становление неклассического типа художественности, вызвавшего интерес, помимо традиционных визуального и акустического, к иным формам восприятия мира, основанным на данных «низших чувств». Связь со сферой психосоматики ставит в центр предприняемого исследования категорию телесного опыта лирического субъекта в соотношении с художественным опытом автора.

Выбор объекта и предмета исследования продиктован спецификой самой культуры рубежа XIX–XX веков, когда к вопросам обоняния обращаются разные науки – не только медицина и психология, но и философия, история литературы, литературная критика, причем история литературы и критика – практически впервые. Тем самым поэтика запаха рассматривается в составе «грамматики культуры», где «нос» оказывается альтернативой «глазу»¹.

К началу XX века относится обоснование ключевой категории предприняемого нами исследования. Термин «обонятельное пространство» ввел русский религиозный философ Павел Александрович Флоренский. По его мысли, наряду с визуальным пространством существуют иные типы пространств, в том числе «пространство обонятельное»². Флоренский относит обонятельное пространство к типу психофизиологических пространств, качественные характеристики которых принципиально отличны от абстрактного пространства геометрии: они зависят от «организации тела» субъекта, насквозь пронизаны субъективными энергиями, наконец, каждый из типов психофизиологического пространства имеет свою структуру. Психофизиологическое пространство не предназначено только для регистрации чувственных восприятий и не является суммой вещей и их признаков по тому или иному способу их ощущения, а выступает как мыслимый принцип организации всего мира, всего целого – в том числе и художественного целого. Каждое из психофизиологических пространств представляет собой одну из разновидностей «абстрактного пространства» (А. Н. Уайтхед), и пространство Евклида лишь один из возможных его типов. Как подчеркивал П. А. Флоренский, «пространство художественного произведения может быть построено по типу пространства того или иного ощущения»³.

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

¹ Кожурин А. Я. «Глаз» Платона, «ухо» Хайдеггера и «нос» Розанова // Звучащая философия: сб. материалов конференции. СПб., 2003. С. 101–105.

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

³ 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.

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

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

Задачи:

- 1) выбор текстов, репрезентативно отражающих историческую динамику ольфакторного пространства русской лирики; установление основных этапов формирования системы ольфакторных образов и мотивов в поэзии XVII – начала XX вв.;
- 2) анализ подходов к изучению поэтики запаха в художественном тексте и поиск методов интерпретации ольфакторной образности;
- 3) выявление системы приемов репрезентации невербального языка запаха в поэтическом тексте с учетом исторической изменчивости этой системы;
- 4) установление связей образно-поэтического языка запаха с другими видами перцептивной образности в рамках отдельного текста и комплекса текстов;
- 5) рассмотрение поэтики и семантики запаха в структуре лирического текста, выявление взаимозависимости между исторической подвижностью поэтического языка запаха и динамикой субъектной организации лирического текста;
- 6) анализ индивидуальных моделей ольфакторного пространства в творчестве поэтов разных течений и школ рубежа XIX–XX вв. и установление типологических связей;
- 7) выявление металитературного, поэтологического содержания языка запаха в русской лирике Серебряного века.

Методологической основой работы послужили идеи *исторической поэтики*, в центре которой находится человек – не столько как лицо изображенное, сколько как субъект истории, носитель исторически обусловленной точки зрения на мир. Подчеркивая, что предметом книги «Поэтика ранневизантийской литературы» является «невыговоренная «имманентная» поэтика эпохи», С. С. Аверинцев пишет: «Вопрос о поэтике ранневизантийской литературы – двуединый вопрос. Один аспект проблемы – *история и человек*; второй ее аспект – *человек и слово*. Литературное слово должно быть соотнесено с историей, с социальными и политическими реалиями истории, но соотнесено не иначе, как через человека»². В отличие

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

² Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 7.

от дескриптивной поэтики, предметом которой является литературное произведение в его неустранимой целостности, историческая поэтика (или просто – поэтика, как она представлена в трудах Д. С. Лихачева, С. С. Аверинцева, А. В. Михайлова, А. П. Чудакова, С. Н. Бройтмана, В. И. Тюпы) рассматривает произведение в комплексе его многочисленных связей и отношений. Тем самым на первый план выходит не литературный прием как функция для выражения имплицитного содержания, а содержательность («человечность» и историчность) самого приема, «исторической и очеловеченной формы» искусства.

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

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

Феноменологический подход к анализу литературного произведения направлен на решение проблемы индивидуальности поэтического языка запаха. Он позволяет определить место ольфакторного пространства в

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

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

Научная новизна определяется *объектом* – системным рассмотрением образно-поэтического поэтического языка запаха в русской поэзии рубежа XIX–XX веков; *предметом* – исследованием исторической динамики сенсорной образности; полученными *результатами*: в работе выявлены основные направления в становлении и развитии поэтического языка ольфакции; показана зависимость поэтики ольфакторной образности от концепции человека, свойственной той или иной эпохе, структуры поэтического мира и субъектной организации лирического текста; диалогически соотнесены индивидуальные модели ольфакторного пространства в творчестве поэтов разных литературных течений и школ. Принципиальная новизна диссертации заключается в выделении поэтики запаха в особый тип поэтики лирического текста.

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

Положения, выносимые на защиту

1. На рубеже XIX–XX веков язык запаха впервые в истории русской лирики получает поэтологическое содержание. Ольфакторная образность изначально присутствует в поэтическом языке, и к концу XIX века

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

складывается достаточно разветвленная система художественных приемов репрезентации обонятельных впечатлений. Но только поэты Серебряного века подвергли художественно-эстетической рефлексии как способность обоняния, так и способность перевода ольфакторных восприятий на язык поэзии. Тем самым язык запаха а) остался языком художественной изобразительности (пластики) и б) стал языком для размышлений о судьбах поэзии, о возможностях и границах поэтического слова, об истории литературы и о ее будущем.

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

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

4. Рефлексия над образно-поэтическим языком ольфакции, осуществленная в литературе Серебряного века, позволяет выделить в особый тип поэтику запаха, имея в виду, что всякая поэтика содержит в себе элементы нормативности. Обонятельные образы и обоняние как точка зрения на мир и как доминирующий способ восприятия служат для читателя начала XX в. признаком эстетической незавершенности произведения искусства, текучести лирического субъекта, углубления в подсознание, не преодоленного цельностью мировидения, показателем этической и эстетической двусмысленности произведения. С другой стороны, к языку

запаха поэты обращаются в сюжетах, посвященных визионерским видениям, что свидетельствует об утопической попытке вернуть в культуру сакральный смысл ароматов и воссоздать синкретический тип поэзии.

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

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

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

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

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

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается выбор темы, ее актуальность, научная новизна, цели, задачи и методологические основания исследования.

В первой главе – **«Историческая динамика ольфакторной образности: от виршевой поэзии к лирике Серебряного века»** – рассматривается вопрос об историчности языка запахов.

Первый раздел главы (*«Место историко-литературного подхода к исследованию ольфакторной образности русской лирики в отечественной филологии»*) посвящен анализу сложившейся научной традиции описания и интерпретации языка запаха в художественном тексте. Запах как форма невербальной коммуникации изучается комплексом гуманитарных наук, в число которых входит и литературоведение. По словам Е. Фарыно, из всех классических видов искусства только художественная словесность использует запахи в качестве полноценного художественного материала. В попытках интерпретации ольфакторной символики читатель сталкивается как минимум с двумя взаимосвязанными проблемами: нетождественностью художественного символа его реальному прототипу и различием общеязыковой и художественной семантики ольфакторного образа. Обе проблемы могут быть решены только в том случае, если интерпретация опирается на законы поэтики, по которым создается и в соответствии с которыми функционирует ольфакторный образ в художественном тексте.

Заметной тенденцией современных исследований, посвященных семантике ольфакторных мотивов и образов в отдельном тексте или в целом творчестве писателя, является расширение контекста, учет не только литературных, но и иных (биографических, социокультурных, научных, национальных и др.) контекстных связей, выступающих в качестве ключа для истолкования образа, мотива или «ольфакторного сюжета» (Т. Ю. Ильюхина). Существенное значение для понимания языка запаха в художественной литературе имеет историческая динамика (Н. Rindisbacher). Однако именно этот аспект проблемы наименее разработан в отечественном литературоведении, в то время как Риндисбахер не поднимает вопроса об исторической поэтике образно-поэтического языка запаха.

В системе обонятельной образности русской лирики достаточно четко различаются относительно самостоятельные периоды, каждому из которых посвящен соответствующий *раздел* реферируемой главы (1.2–1.7). Одновременно устанавливаются общие закономерности исторической динамики ольфакторного пространства русской лирики, что позволяет решить ряд проблем поэтики запаха в лирике Серебряного века. Во-первых, оценить меру новизны языка запаха, которая определена не столько расширением ольфакторного пространства, сколько изменением его ценностных и смысловых параметров. Во-вторых, высветить полигенетический и диалогический характер художественного языка запаха, ориентированного на комплекс ольфакторных мотивов, которые складываются в различных художественных системах и уже потому служат источником конфликта и двусмысленности. В-третьих, понять, почему сугубо художественная проблема применения обонятельной образности в поэтическом тексте получила ярко выраженную этическую окраску, оказалась в эпицентре споров о моральном содержании искусства.

1. Самым заметным показателем исторической динамики ольфакторного пространства поэзии служит изменение **объема** – последовательное наполнение поэтического мира новыми предметными образами с отмеченным признаком запаха. На этом процессе сказывается динамика самой жизни, о чем свидетельствуют работы, посвященные ольфакторному дискурсу в русской культуре (Г. И. Кабакова, К. А. Богданов, Д. Б. Захарьин, Е. А. Жирицкая и др.). Не меньшую роль играет литературная традиция и столкновение традиций: ольфакторная топика расширяется за счет анакреонтической лирики, французской «легкой» поэзии, переводов поэтических антропологий и др. Конкретизация мира запахов происходит неравномерно: своих пиков она достигает в лирике позднего классицизма, когда литература открывает «жизнь растений», национальный быт, в том числе гастрономию, садово-парковое искусство, парфюмерию и т. д. Вторая «волна» ольфакторной образности обусловлена развитием урбанистических и географических мотивов в литературе второй половины XIX в., вниманием к психологии личности, открытием «внутреннего» человека, для которого невербальный язык ощущений столь же значим, как и произнесенное слово, а иногда более существен.

Экстенсивностью отмечен и язык запаха модернистской лирики, в особенности на раннем этапе ее истории (В. Брюсов и поэты «брюсовской школы», К. Бальмонт, Ф. Сологуб). Поэтический мир обогащается ароматами экзотических растений, запахами духов, техники; ольфакторные признаки входят в сигнатуру геокультурных топосов. Однако есть видимый предел для экстенсивности: новые предметные образы не обязательно формируют новые художественные парадигмы. Более значимой является тенденция к феноменализации языка запахов: стремление зафиксировать в слове индивидуально-субъективное восприятие ароматов (И. Бунин и поэты, которых современники относили к «исторической» школе, например Л. Зилов).

2. Внутреннее **ограничение** на развитие поэтического языка ольфакции накладывает недоверие к гедонизму и опора на традиции религиозного реализма в формировании поэтической топики, особенно значимые для поэзии XVII – начала XVIII веков. У истоков русской поэтической ольфакторной образности находится евангельский текст послания Апостола Павла, задающий четкую вертикальную ценностную структуру пространства запахов, их противопоставление на оси святости – греха, которое позднее интерпретируется в морально-этических категориях.

В исторической перспективе **секуляризация ольфакторной образности** совпадает с последовательной утратой сакральных основ поэтического слова. В условно-литературной семантике ольфакторной образности на первый план выступает эротика и гедонизм. Как прием художественной изобразительности ольфакторная образность адаптируется к жанровой поэтике, подчиняется законам риторического стиля. Тенденция к стилевому и жанровому закреплению обонятельных мотивов сохраняется вплоть до конца XIX века, что позволяет ввести в поэтический мир сферу

телесных, низких запахов. В поэзии XVIII–XIX в. практически нет ограничений для предметного наполнения ольфакторного пространства: здесь наряду с «ароматами» присутствуют запахи нужника и навоза, глена и гнили. Но они не затрагивают ценностной вертикали, не разрушают целостности лирического субъекта. Эстетизация «низких» ощущений осуществлена только поэтами-модернистами. В то же время художественные искания Серебряного века включают опыты возвращения языку запаха изначального религиозно-мифологического статуса и полемику с поздней секуляризацией ольфакторных образов и мотивов.

3. Показателем исторической динамики ольфакторного пространства служит изменение *языковых средств и художественных приемов* репрезентации запаха. В виршевой поэзии при видимой распространенности ольфакторных образов нет запахов как факта реальности, поскольку область референции перцептивного образа находится не в сфере ощущений лирического субъекта, а в сфере религиозно-этических установлений. Ольфакторная образность присутствует в составе параллелизма либо развернутого сравнения, еще не полностью отделившегося от фигуры параллелизма, так как сравнение строится на соположении отглагольных прилагательных (сопоставлении по сходству действия и состояния). В лексическом значении глагола «нюхать» (испускать запах) не утрачена семантика говорения: «Юхают и цветят крины селныя в полях, / царское ж твое имя славно во всех ордах». Поэтому запахи чаще всего служат для определения качества души, осененной Божественным словом либо погруженной в смрадное дыхание дьявола.

Смена языкового оформления одорических образов, произошедшая на протяжении XVIII в., отражает исторические изменения в национальном языке: исконно славянские благовония, благоухания, вонность, вонный (со значением душистый, приятный запах) уступили место европейским 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 употребление церковнославянского «воня» приобрело яркую архаическую стилевую окраску. Тем более ощутима архаичность этого церковнославянизма в стихотворениях русских поэтов начала XX века – Вячеслава Иванова и Андрея Белого. Прием читается как намеренный отказ от литературности книжного слова и возвращение к словарю сакральных символов.

Динамика ольфакторной образности проявляется в смене предпочтений грамматических форм для обозначения обонятельных восприятий. В поэзии семнадцатого века преобладает глагол, в лирике восемнадцатого существенную роль начинают играть прилагательные, образующие тавтологические и дифференцирующие эпитеты («крины ароматны», «куреньи благовонны», «лампада благовонная»; «чай душистый», пар «левантский», «манжурский» и т. д.), и существительные, называющие запах:

дух, душок, аромат, благовонность, фимиам (в значении приятного, а не священного запаха), духи, запах, смрад, вонь, мускус или кал (в значении приятного или дурного запаха). На протяжении XVII–XVIII веков в языке запахов русской поэзии произошла показательная инверсия: из фигуры сравнения одорические образы перешли в план прямого изображения. Они привносят в художественный мир поэзии предметную и качественную конкретность, но не субъективную конкретность впечатления.

В свою очередь ольфакторная образность активно используется как художественный прием для передачи неживописных представлений. В составе метонимии запах может обозначать национальный дух, служить метафорой процветания государства, творческого порыва, тленности земного бытия. К концу XVIII в. складывается достаточно развитая система ольфакторной топики: уподобление любовника мотыльку, собирающему ароматную пыльцу с цветов, мироздания – благоуханному саду или оранжерее, творчества – жертвенным воскурениям и др. Особенностью риторических тропов является двуплановая семантическая структура – показатель аллегоричности стиля: так, описывая прелесть юной невесты, Г. Р. Державин среди прочих черт называет благоухающие «соты» на «розах уст» как предвкушение сладостного поцелуя.

Преимущественно метафорическое употребление ольфакторных образов свойственно для поэзии предромантизма и романтизма. Но при этом изменяется направленность метафоры – ее семантика предопределена метафизическими основаниями. Истечение ароматов и их восприятие символизируют пневматическое взаимодействие лирического субъекта и Души Мира, запахи служат проводниками в иной мир – мир фантазий и снов, в них различаются голоса иных времен и иных реальностей. Отсюда предпочтение глагола «дышать» всем остальным обозначениям обонятельных восприятий. Предметная семантика запахов уступает место неопределенным, синкретическим ощущениям, и признак текучести ароматов позволяет видеть в них символическую форму мирового дыхания.

4. Самым значительным показателем исторической изменчивости ольфакторной образности является *соотношение объективного и субъективного начал* в границах одного образа или мотива. Рационализм знает только «умное» обоняние, сочетания ольфакторных признаков и предметов обусловлены принципом согласования идей. И запах как качество вещей, и обоняние как «жизненное свойство» для мыслящего человека объективны, в их определенности нет никакого сомнения. Своего рода итог поэтической ольфакции XVIII века подвел А. Н. Радищев, введя обоняние в область «изящного». По мысли Радищева, только человек способен оценить красоту аромата, чем, собственно, и определяется эстетика запаха для «умного» художественного мироощущения. Поэтому, повторим, многообразие запахов не означает субъективной конкретности их восприятия. В поэзии XVIII века обоняние при явной физиологичности контролируется разумом, именно поэтому вполне согласуются между собой примеры употребления ольфакторных образов в руководстве по риторике,

которое пишет М. В. Ломоносов, и в поэтических текстах не только Ломоносова, но и других поэтов. Запахи приятны или неприятны в соответствии с разумным представлением об удовольствиях жизни или страхе смерти, о благоустроенности быта или о нищете.

Движение языка запаха в сторону субъективности восприятий начинается с установления соответствия между дыханием природы и дыханием души у М. Н. Муравьева, В. А. Жуковского, Е. А. Баратынского, между состоянием всего «организма» лирического субъекта и состоянием воздуха у А. С. Пушкина. В ольфакторном образе важно не его «объективное» содержание (источник запаха), а характер действия на лирического субъекта, те внутренние реакции, которые вызывает запах, будь то воображение, воспоминание, сожаление об утраченном или, напротив, наслаждение гармонией мира. Теряя в предметной детализации, язык запахов приобретает значительно большую глубину выразительности. На новых эстетических основаниях складываются и новые лейтмотивы: «безуханного» или, напротив, «тайно-благовоного» цветка, волнующего и прекрасного запаха осеннего тления, безотзывного, напрасно пролитого аромата и др.

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, звуковую форму. Так, в стихотворении К. Батюшкова мы встречаем многоступенчатое уточнение определения запаха – «роз», «свежих», «тонкий» в соотношении с цветом: «От каштановых волос / Тонкий запах свежих роз».

В ольфакторной топике произошел на первый взгляд незаметный, но по существу принципиальный перелом, уловленный поэтами совсем иной эпохи, эпохи модернизма. Образую систему, поэтические *loci communes* приобрели индивидуальную семантику. В лирике второй половины XIX века уже присутствует рефлексия над дискурсивной природой языка запаха: характер восприятия и качественного определения поставлен в зависимость от субъекта, от его социального и жизненного опыта. С наибольшей полнотой полифоническая структура образно-поэтического языка запаха выразилась в поэзии Н. А. Некрасова, хотя сам прием осваивают в это время и другие авторы, в особенности в жанрах иронической поэзии.

5. Самостоятельной, хотя и периферийной ветвью в истории художественной ольфакции стала **традиция научной лирики**, где обоняние подвергается философско-поэтической рефлексии, то есть выходит за границы художественного приема, обособляется в качестве лирической темы, выступает как один из аспектов художественной антропологии. Эта традиция восходит к поэтическим трактатам Симеона Полоцкого и ведет к философско-поэтическим произведениям В. К. Тредиаковского, Г. Р. Державина, М. Н. Муравьева, С. С. Боброва, Е. А. Баратынского и Ф. И. Тютчева. Здесь оцениваются не столько запахи, сколько способность

обоняния, прилаженность органов восприятия лирического субъекта к структуре воспринимаемого мира.

К концу XIX в. в художественном мире русской лирики сложилась довольно разветвленная область ольфакторной образности, причем образности изменчивой, наполненной исторически подвижным и многогранным смыслом. Поэтика ольфакции в литературе Серебряного века складывается как принципиально множественная, и опора на разновременные традиции служит одним из показателей ее полифоничности. Качественная новизна поэтики запаха определяется не изобретением новых приемов репрезентации запахов, не только освоением новых реальностей и новых соответствий, но и активным использованием всех предшествующих традиций, рефлексией над традицией, способностью обоняния, его метафизикой.

Цель второй главы – **«Эстетический и художественный статус ольфакторной образности в критическом осмыслении русской литературы рубежа XIX–XX веков»** – реконструировать взгляд на эстетику и поэтику ольфакторного пространства изнутри эпохи, для чего потребовалось восстановить реакцию современников на те изменения, которым подверглась перцептивная образность поэзии, отметить в первую очередь те моменты, которые воспринимались как нарушение нормы художественного вкуса. Чтобы судить о значении того или иного изменения в художественном мышлении эпохи, необходимо понять, в какой мере изменение было осознано не только писателями, но и читательской аудиторией, литературной критикой, теорией искусства. В этом случае возникает то общее смысловое поле, которое в исторической перспективе воспринимается как «новое слово» искусства (А. В. Михайлов).

Переоценка статуса ольфакторной образности в лирическом тексте совпала с новым осмыслением истории русской литературы и истории поэтического слова, его возможностей в воссоздании внутреннего, психосоматического мира лирического субъекта, лишенного целостности. Такой субъект как основная лирическая тема потребовал новых форм выразительности, нового языка, альтернативного языку классики.

В *первом разделе* главы – *«Запах в системе эстетических категорий»* – рассматриваются некоторые вопросы классической эстетики, позволяющие найти объяснение тому факту, что язык обоняния в текстах ранних символистов вызвал довольно резкую реакцию читателей. Традиционно обоняние, в отличие от зрения и слуха, не относится к эстетическим чувствам. Причин этому несколько. Запах не может служить материалом для эстетического завершения художественного произведения (в классической эстетике парфюмерия как искусство ароматов в сферу искусства не входит). «Из ощущения аромата мы не можем конструировать розу»¹, – писал А. Шопенгауэр. Запах сильнее действует на чувства, чем визуальные или слуховые ощущения. Для запахов практически нет «эстетической

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

дистанции», невозможно перейти от действия запаха к его бесстрастному созерцанию (Г. В. Ф. Гегель). Наконец, как отмечал И. Кант, на запахи не распространяется принцип «эстетического количества всеобщности», обонятельные ассоциации слишком субъективны, чтобы они могли быть положены в основание суждений вкуса.

Одной из основных причин неэстетичности ольфакторного образа служит *неопределенность художественной модальности*. Этот вопрос рассматривается в разделах 2.1.1 («Ольфакторная образность в литературной пародии Серебряного века») и 2.1.2 («Неожждественность перцептивного образа и поэтического слова: парфюмерные мотивы в стихотворном тексте»). В поле зрения пародии попадают разные аспекты языка перцепции: синкретизм восприятий и возникающая на его основе синестезия («думать он умел ноздрями»); связь гипертрофированной чувственности с жаждой удовольствий («императив эвдемонизма стучит перцепцией в главе»); чужеродность демонстративного эгоцентризма русской национальной традиции, алогичность и экзотика художественной образности, направленной на передачу нюансов состояния лирического «я». 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 ольфакторные 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. Обе проблемы составляют ядро споров о поэтике модернизма в целом.

Однако даже в контексте эпохи Серебряного века пародийная тональность текста далеко не всегда различима, а произведения, не замышлявшиеся как пародия, получают автопародийное звучание. Таково, например, применение библейской образности в стихотворении А. Рославлева «Адам и Ева»: «Как полдень, жжет ее дыханье, / И сладок запах из ноздрей». На тональности ольфакторного пространства сказывается и тот факт, что обонятельные мотивы составляют живой материал юмористической поэзии второй половины XIX века, где используются как знаки заведомо нелирических переживаний и состояний. Именно в этом поэтическом языке художники начала века находят прообразы для обозначения своих ольфакторных реакций, сохраняя основной тон источника или меняя его на противоположный. Таков, например, ольфакторный ландшафт Германии в поэме М. Цветаевой «Крысолов», практически дословно повторяющий описание запахов в поэме Д. Минаева «Демон». Но у Цветаевой «дух пошлости» отнесен не к внешнему плану, а к ландшафту души лирического субъекта, интериоризирован, представлен как интересубъективная данность и тем самым служит показателем принципиальной ценностной амбивалентности лирического субъекта. При подобном переносе может меняться художественная модальность образа, как, например, в картинах бала у Д. Минаева («Бал») и Б. Пастернака

(«Заместительница»). Обоняние как чувство, имеющее в культуре статус животного, низкого ощущения, привносит в характеристику лирического субъекта не только психологизм, но и незапланированный либо намеренный физиологизм восприятия.

Пародия раньше других реагирует на изменения смыслового пространства языка запахов. Она очерчивает контуры явления, в ее задачи не входит исследование его истоков и перспектив. Эту функцию выполнила литературная критика рубежа XIX-XX вв., хотя и она не столь часто обращается к ольфакторной проблематике, как можно было бы ожидать, учитывая, какое глубокое влияние на русских поэтов оказали произведения европейского модернизма. Но первые исследователи заметили, что ольфакторное пространство поэзии конца XIX – начала XX вв. пронизано иронией, которая возникает в ответ на эстетическую и этическую неопределенность обонятельных восприятий, оказавшихся в центре художественной системы. Ирония как порождение *неожждественности слова и ощущения* лежит в основе целого пласта лирических текстов, где обыгрывается соотношение имени запаха и его реального денотата. Основное место в нем занимает парфюмерная образность, где названием служит макаронизм, условно закрепленный за содержанием ощущения (*раздел 2.1.2*).

Названия духов (не сами духи, одеколоны и пудра) вошли в русские поэтические тексты в конце XIX века (например, «Jockey Club» и «Pang Pang» в цикле К. Случевского «Мефистофель»), хотя, конечно, парфюмерные мотивы присутствуют и в произведениях XVIII – первой половины XIX вв. Но если в «Горе от ума» Молчалин прельщает Лизу «резедой и жасмином» – духами с понятным цветочным запахом, то поэты конца века обыгрывают несовпадение имени и происхождения запаха. Тем самым ольфакторная образность включается в круг принципиально важных для нового искусства проблем. Среди них – явное бессилие слова как орудия для называния явлений жизни или восприятий. Ольфакторная проблематика приобретает характер проблематики *поэтологической*.

Так, на несовпадении определения запаха с его источником построен ряд текстов из цикла М. Кузмина «Фудзий в блюдечке»: «Пахнет плохими духами / Скошенная трава»; «Расцвели на зонтиках розы, / А пахнут они «fol agome»...». Запах скошенной травы, служивший для поэтов XIX в. важным ценностным ориентиром, низведен до плохой парфюмерии, поскольку с середины XIX в. налажено производство кумарина – искусственного аромата, воспроизводящего этот запах. Розы на зонтиках 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 к полемической интерпретации знаменитого сонета Ш. Бодлера в стихотворении Ф. Сологуба «Есть соответствия во всем...», где единственным путем к жизни остается возвращение к самотождественности природы: «Ветвями ветер шелестит, / Трава травую так и пахнет». 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, чужого опыта и чужого языка (запах «White Rose» в поэзии М. Цветаевой и А. Белого, «мерцающий» аромат роз Жакмино в сонете Ф. Сологуба, запах Lenthéric`а в «Стихах Нелли» В. Брюсова). Как видно, ольфакторное 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 лишились своего изначально сакрального смысла. Под сомнение поставлены символические соответствия «меж контуром и запахом цветка», поскольку имя флористического образа может оказаться всего лишь парфюмерной маркой (аромат нильских лилий в цикле А. Блока «Фаина» или запах Нила от волос лирической героини М. Цветаевой, запах персидской сирени в поэме М. Кузмина «Форель разбивает лед»).

Запах может создаваться из звуков птичьего пения, как в стихотворении В. Шершеневича «Парфюмерная интродукция». Наряду с реальными ароматами в поэзии присутствуют вымышленные запахи, создающие атмосферу тех пространств, которые порождены воображением художника. Один из самых известных одорических образов эпохи – благоухание «азры алой» в стихотворении Ф. Сологуба «Под сенью тилий и темал...». Этноним из стихотворения Г. Гейне («азра») Сологуб включил в ряд флористических образов и спровоцировал читателя искать запахи там, где было возможно ощутить только символическое «благоухание». Конфликт между ощущением запаха и отсутствующим для него «названием» разовьется в самостоятельный мотив не только у Сологуба, но и у поэтов более позднего времени.

Таким образом, поэтика ольфакторного пространства русской лирики конца XIX – начала XX вв. складывается на границах этической и эстетической нормы. Для такой поэтики характерны колебания между серьезностью лирического переживания и иронической, пародийной дистанцированностью от этого переживания. Причем вольно или невольно оба ценностных полюса несет в себе лирический субъект.

Скрещивание разных модальностей коснулось не только определений запаха, но и предметных образов – носителей одорического признака. Анализу одного из них посвящен раздел 2.1.3 («Арум»: принцип полигенетичности в поэтике ольфакторного образа). Экзотический арум встречается в стихах по крайней мере трех поэтов Серебряного века – З. Гиппиус, К. Бальмонта и Б. Пастернака, но только у Пастернака проявилась колеблющаяся семантика ольфакторного символа. В стихотворении «Елене» («Сестра моя – жизнь») реализовано контрастно-динамическое совмещение двух разнородных значений образа – флористического (арум – экзотический цветок и популярное домашнее

растение) и библейского (арум – падший Адам, нагой перед лицом Бога)¹. Для Пастернака актуальны оба: в лирическом сюжете стихотворения арум – нищий Адам, изгнанный из рая, проклинаящий Еву («Я и непечатным // Словом не побрезговал бы»), предавший ее. По его вине Ева/Елена становится «арумом» среди болота, а не ромашкой среди лугов или лилией в «садах Отца». Лирический герой стихотворения обречен дышать ароматом земли – хоть лилейным, дневным, солнечным, хоть гнилостным, ядовитым, ночным.

Принцип колеблющейся модальности, неопределенность семантики ольфакторной образности выдвинули язык запаха в центр художественной системы, лирический субъект которой характеризуется, по точному определению И. Анненского, «*абсурдом цельности*». Второй раздел главы – «*От импрессионизма восприятий к “декадентству ощущений”*» – посвящен обоснованию этого тезиса. Сопоставление двух поэтических миров – А. Фета и К. Бальмонта, в равной мере богатых запахами, позволяет установить границу, по которой проходит различие обонятельных восприятий в классической и неклассической поэзии.

«Ароматы» А. Фета были оценены литературной критикой начала XX века (раздел 2.2.1). Именно поэзии Фета посвящены первые отечественные исследования художественного языка запахов. В 1915 г. вышла первая монография о творчестве Фета, одна из глав которой носит название «Значение ароматов в лирике Фета». Автор книги, 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. Богатство обонятельных восприятий является, по мнению В. С. Федины, условием цельности и жизненной правдивости поэзии Фета, поскольку сближает лирического субъекта и автора: запахи служат «побудительным мотивом» к творчеству, связывают разрозненные ощущения в единый образ «благоуханного» мира: «...для Фета все прекрасное и благоуханное – синонимы. Благоуханна юность, благоуханна заря, благоуханны ласки женщины...»². Поэту не свойственно ни бодлеровское увлечение экзотическими ароматами, ни, тем более, «болезненная восприимчивость к запахам»³. Ароматы в поэзии Фета не размывают самой существенной границы классики – границы между добром и злом, красотой и безобразием, жизнью и смертью. Заметим, например, что «благовония» Фета относятся только к летней и весенней природе. Осень с ее пафосом умирания характеризуется «тлетворным духом». В этом отношении Фет противостоит и предшественникам – романтикам, и позднему современнику И. Анненскому, в стихотворении которого «вкрадчивый осенний аромат» «волнует» «тех, кто лотоса вкусили».

¹ О библейских подтекстах заглавного образа книги «Сестра моя – жизнь», в том числе и эксплицированном в тексте мотиве грехопадения см.: Жолковский А. К. Книга книг Пастернака // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 178-184.

² Федина В. С. А. А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике. Пг., 1915. С. 145.

³ Там же. С. 139.

Иная концепция ольфакторного пространства поэзии Фета – в духе мистического, теургического символизма – также направлена на то, чтобы создать представление о целостном характере его художественного мира. Д. Дарский, подчеркивая, что именно обилие запахов погружает поэзию Фета «в омут пола», связывает ароматы с Эросом Платона, с идеей Вечной Женственности. «Русский платоник» Фет «одоухотворяет 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»¹.

Импрессионистическая поэтика Фета, как известно, повлияла на художественную практику поэтов модернизма. Открытые им принципы репрезентации ольфакторных ощущений (эмфатическое выделение ольфакторного образа, синтез визуальных и обонятельных признаков, представление запахов в пластических, пространственных формах, полемическое использование ольфакторной топики, включение обонятельной образности в синонимические ряды с логически несочетаемыми эпитетами и др.) широко применяются в лирике новой эпохи. Но тем очевиднее отличие «идеологии» языка запахов Фета от новой поэзии.

Предметом исследования в *разделе 2.2.1* служит «*Ольфакторное пространство лирики Константина Бальмонта*». Поэзия Бальмонта представляет собой тип переходной художественной системы, где динамически сталкиваются контрастные принципы поэтики. Для Бальмонта характерна реалистичность мотивировок обонятельных восприятий, подчеркнутая ссылками на достоверность биографического и психологического опыта. Расширение ольфакторного пространства достигается привлечением разнообразных жизненных впечатлений – запахи экзотических растений (орхидея, чампак) присутствуют в поэзии Бальмонта наравне с запахом черемухи или грибов, душистые сны – наравне с запахами гниющей плоти. Как отмечает Н. А. Кожевникова, в поэзии Бальмонта встречается редкий для русской лирики случай наделения признаком запаха объекта, который этим признаком не обладает, – «аромат солнца». Но даже в этом случае поэт выстраивает стихотворение по риторической схеме – как систему доказательств реальности аромата, синтезирующего все запахи мира. Одорическим признаком может наделяться не только предмет, но и качество, состояние; в соответствии с принципом отвлечения признака ароматы присутствуют в мире Бальмонта как самостоятельная субстанция. Однако все перечисленные особенности еще не свидетельствуют о новизне художественного восприятия и новизне репрезентации запахов в тексте.

Действительно новым по сравнению с классической традицией является соотношение объекта и субъекта обонятельных восприятий. У Бальмонта запах обладает исключительной энергичной природой. Так, в стихотворении «Черемухой душистой...» качество разворачивается в

¹ Дарский Д. «Радость земли». Исследование лирики Фета. М., 1916. С. 118–119.

действие, из объекта восприятия запах черемухи преобразуется в активный субъект, в свою очередь лирическое «я» стихотворения втягивается в сферу весенней реальности, которую знаменует собой запах черемухи. Человек становится одним из атрибутов весенней стихии – он уже не чувствует запаха, а сам является его порождением: «Мы были два сиянья, два признака весны, / Черемухой душистой подсказанные сны». Подобные динамические структуры характерны и для других стихотворений Бальмонта, где запах выступает в качестве сюжетообразующего мотива: «В столице», «Осенний воздух», «Орхидея» и др.

Другим признаком новизны ольфакторного пространства служит размытие семантики образа при видимом сохранении его пластической формы. Так, в стихотворении «Осенний воздух» называются вполне реальные запахи осеннего леса – запах грибов, перепрелого листа и горящего торфяного болота. Торфяное болото – географический термин – приближает даль, устраняет все знаки сомнения, манифестированные в сравнительных союзах и модальных частицах в начале текста. Запах болота наделяется свойствами языкового знака: «Будто бы он говорит». Но значение «речи», ее цель остается загадкой: говорит ли «дым» вообще, говорит ли он о том, что услышал человек, зачем он зовет к себе – все это вопросы без ответов.

Индивидуальность и субъективность языка запаха в лирике Бальмонта достигается и переосмыслением традиционных ольфакторных образов. Поэт разрушает устойчивые метафоры, возвращая запахи к их физическим основаниям. И тогда цветочный аромат интерпретируется в соответствии с линнеевской теорией как «любовный призыв», значимое звено процесса опыления («Влюбленные»), мускус – «пахучая утрата», то есть секреторные выделения, кабарги («Шествие кабарги»). Явный физиологизм не приводит, тем не менее, к ослаблению символического напряжения образов, объединенных темой Эроса. Той же двойственной интонацией, колебанием между физиологичностью и одухотворенностью отличаются эротические стихи Бальмонта. Запахи-афродизиаки связывают разноприродные сферы: растительный мир с животным, человеческий – с природным, предметный – со стихийным, телесный – с духовным.

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 дискурса¹. 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...»). Природа поэтического таланта, тем самым, обуславливается двумя противоположными устремлениями: нарциссическим

¹ Руднев В. П. Характеры и расстройства личности. Патология и метапсихология. М., 2002. С. 95.

желанием сохранить «девственность» впечатлений и готовностью к жертвенному рассеянию в мире, растворению в стихиях («Поэт»).

Ольфакторная символика служит для Бальмонта одной из важнейших форм художественного завершения лирического переживания, признаком парадоксальной «безграничной целостности» лирического субъекта. Но основой этой целостности является амбивалентное устремление к жертвенному самоуничтожению и к жадному поглощению жизни. Сочетание празднично-экстатического приятия мира и вампиризма резко противопоставляет ольфакторное пространство поэзии Бальмонта классическому миру запахов поэзии А. Фета.

Третий раздел – «Категория запаха и проблема художественной целостности» – посвящен творчеству двух поэтов – И. Анненского и Ф. Сологуба. В рамках исследуемой проблемы их связывает а) авторефлексивный характер обонятельной образности; б) диалог о языке перцепции в новой поэзии; в) принадлежность к тому типу символизма, который Вяч. Иванов определил как «психологический символизм». Оба художника вырабатывали поэтические приемы для обнажения бездны бессознательного, проявления «нутряного лиризма».

Объектом анализа в разделе 2.3.1 стала *литературно-критическая проза И. Ф. Анненского*, поскольку, судя по всему, именно Анненский первым противопоставил «ароматы» и «запахи» в русской литературе. Характеризуя поэзию Ф. 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» («О современном лиризме», 1909).

В этом небольшом замечании содержится цельная теоретическая программа новой поэтики, включающая в себя вопросы о «нутряном лиризме», о природных, неконтролируемых основаниях личности и, наконец, о слове, адекватном новому мироощущению. Представляя «аромат» как условный «образ», Анненский подчеркивает, что на стершемся языке ароматов невозможно выразить утонченную чувствительность современной души. В этом смысле «запахи» по принципу антитезы несут в себе семантику единичности и субъективности, отражают опыт индивидуального ощущения жизни. Запах в поэзии – результат «принюхивания» к реальности, осязаемая форма соприкосновения человека и мира. Картина мира, основанная на чувстве фатальной зависимости мысли от физического и психического процессов, заведомо обнаруживает неодолимый «юмор творения».

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. Во всех случаях речь идет о невозможности дистанцироваться от слишком ярких впечатлений жизни, будь то радость плотского бытия или ужас перед физическим уничтожением.

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. Художественный стиль, где доминирует обоняние, сладострастное «принюхивание» к миру или тошнота от его касания, делает художника абсолютно беззащитным («нагим») перед «зрителем». Неконтролируемые реакции больше не скрыты словом, и читатель видит ночную сторону души творца, в которой с содроганием узнает собственную душу.

Путь осмысления исторических закономерностей русской литературы сквозь призму сенсуальности И. Анненский выработывал с оглядкой на труды А. Н. Веселовского¹. 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 создает историю русской поэзии, где рассматривает изменения в характере «чувственного материала» как один из основных признаков динамики художественной словесности.

В разделе 2.3.1 «Границы обонятельных восприятий и структура лирического субъекта в поэзии Федора Сологуба» рассматривается не весь комплекс ольфакторных мотивов Сологуба, а только те из них, где наиболее отчетливо проявился солипсизм писателя. Сологуб не единственный поэт Серебряного века, писавший о природной ограниченности человеческих восприятий, о пяти ощущениях как о платоновской «пещере» познания. Но он выступил исследователем *границ восприятия*, и обоняние становится важнейшим инструментом для такого исследования. Результатом поэтической рефлексии оказывается устранение дуальных структур: своего – чужого, радости – страдания, человеческого – природного. Запахи не разделяются на приятные – неприятные или божественные – диаволические. Обоняние («собачий нюх») служит метафорой экзистенциальной тошноты как реакции на весь мир. Бессмысленность запахов, их «немота» становится яркой формой солипсизма. Тождество номинации запаха с его предметом лишает обоняние всякой объясняющей способности, а все попытки разрушить это тождество приводят к торжеству условности.

Замена зрительного восприятия на обонятельное в «собачьем» цикле стихотворений Сологуба изменяет всю ценностную картину мира, смещает устойчивые культурные ассоциации, разрушает веру в непогрешимость мироустройства. Мерой ценности для героя-собаки становится не социальная или культурная иерархия, а пригодность для жизни – пищи: дурно пахнут несъедобные «кочья кожи», «скверно» пахнет «властелин», зато «нежный» запах юного тела напоминает «с мозгом жирным кость». «Кислый» запах роз резко контрастирует с общечеловеческим и поэтическим представлением о

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

«деве-розе», о «благовоющих 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». Монолог собаки адресован человеку, но при этом автор дразнит читателя «нечеловечностью» поэтического мира. Разумное словолугос бессильно в области непосредственного ощущения жизни.

И. Анненский справедливо полагал, что поэзия XX века все-таки нашла язык, адекватный новому «синкретизму восприятий». В современных исследованиях модернизма такой язык определяется как «меональный» (В. П. Раков). Вторая глава завершается анализом стихотворения Иннокентия Анненского «Там» (2.3.3 *«Иннокентий Анненский: пластика запаха в стихотворении «Там»*). Это стихотворение, уже бывшее предметом литературоведческих интерпретаций (О. А. Лекманов, М. Рубинс), рассматривается нами с точки зрения новой пластики, основанием для которой стало обоняние как доминирующий способ восприятия мира. Показано, что текучая, формально и семантически неопределенная природа запаха, будучи положенной в основу поэтического мира, подчиняет себе весь его строй: в процесс метаморфозы втянуты пространственные образы – вещи и люди, живые существа и их тени, нематериальные духовные сущности и их аллегорические формы; семантические единицы текста – слова и морфемы – трансформируются в глоссы и квазиморфемы; чужие тексты – от платоновского «Пира» до Артюра Рембо – варьируют мотив комической ошибки творения. В центре художественного мира стихотворения находится образ лилий, чаши которых льют «огневую отраву». Аромат лилий – метафора колеблющегося света, эротического соблазна, инверсия христианского символа. Но это и реальный аромат, текучее, неопределенное ощущение которого связывает лирического субъекта с метаморфной реальностью.

Психосоматика (психология) служила более или менее пригодным орудием для передачи «невыразимых» ощущений и состояний, теперь она сама перешла в сферу «невыразимого», что привело к проблематизации отношений «умного» слова и «неразумных» ощущений, к необходимости этимологии ощущения, поиску его корней, подведению философских или мифологических оснований под способность и результаты чувственных восприятий. В качестве таких метафизических оснований для языка запаха могут выступать достаточно различные «идеологии» – государство (классовая вражда), национальность, античный Эрос, христианство, оккультные системы. Общим для них является только принцип сакрализации. С помощью этого принципа и язык запахов получает универсальную семантику, обоняние выходит за границы простого ощущения, а

бессмысленное тождество предмета и запаха как его качественной характеристики видимо преодолевается.

В третьей главе работы («Художественное пространство запаха в «софийном тексте» русской лирики Серебряного века») рассматриваются художественные системы, для которых характерно стремление к трансцендированию ощущений – нахождению метафизических оснований для психологической способности восприятия. Ее *первый раздел посвящен теории мистического эмпиризма* и поэзии, послужившей прообразом для этой теории.

С помощью «мистического эмпиризма» устраняется ключевое качество «декадентского ощущения» – его разрозненность. В границы опыта, по мысли создателя философии интуитивизма Н. О. Лосского, входят не только чувственные восприятия предметов, но и сверхчувственные восприятия связей между предметами, восприятия причин и следствий, ассоциаций, отношений¹. К идеям Лосского обращался Эллис (Л. Кобылинский) в связи с проблемой лирического субъекта в символизме. Для того чтобы процесс познания не ограничивался узкой сферой видимого и ощущаемого, а распространялся на живую реальность, находящуюся в творческом становлении, необходимо изменение самой природы человеческих чувств, «ибо углубление созерцания и углубление объекта требуют прежде всего очищения и напряжения субъекта, работы над собой духа, то есть усовершенствования»². В зависимость от метаморфозы субъекта Эллис поставил художественный метод символизма.

Символизм ощущений нашел выражение в разных поэтических формах. Критика начала XX в. писала о тенденции символизма превращать живые восприятия в «аллегории»: «Иванов переложил бы всю библейскую и античную мифологию в аллегории. Притча о пяти девах вдохновляет его на аллегория пяти чувств. “Пять нерадивых дев – пять чувств – темницы не озарив елеем брачным, дремлют...”»³. В творчестве К. Бальмонта, А. Добролюбова, И. Коневского, Вяч. Иванова возрождается классицистическая традиция поэтических антропологий – текстов-рассуждений о составе человека. Но, в отличие от риторической поэзии, антропологическая лирика рубежа XIX–XX веков имеет метапоэтическую направленность: оценка способности ощущения напрямую связана с лирическим субъектом, со спецификой индивидуальной художественной оптики, с вопросом о слове, которое способно передать индивидуально-субъективное восприятие мира.

Одним из первых образцов такой поэзии на рубеже XIX–XX вв. является творчество И. Коневского. В разделе 3.1.1 («*Метафизические основания ольфакторных восприятий в поэзии Ивана Коневского*») рассматривается относительно небольшой круг текстов, лирические сюжеты

¹ Лосский Н. О. Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избранное. М., 1991. С. 100–105.

² Эллис. Русские символисты. Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск, 1996. С. 17.

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

которых представляют собой отражение процесса ощущения. Событием в каждом случае становится метаморфоза лирического «я», выраженная через видимое изменение физических свойств субъекта речи: расширение кругозора до полной утраты границы между субъектом и миром, переход от внешних восприятий к внутренним, растворение дыхания в ритме природы. Динамика восприятия соответствует трансформации внешнего зрения в видение 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. Так, в раннем стихотворении «На лету» пластическая картина быстрой скачки на коне последовательно сменяется выражением ощущения полета.

В систему символических ощущений включено обоняние, неразрывно связанное с процессом дыхания. Возвращение к традиции романтической пневматологии (Е. А. Баратынский, Ф. И. Тютчев) служит основанием для понимания запаха как голоса природы, ее властного зова («нежных тисков»). Но в противоположность романтизму лирический герой Коневского не просто слышит этот зов, он подчиняется «крепкому запаху весенней стихии», и дыхание природы возвращается в мир с новой, очеловеченной и наполненной историей, энергией как «дикий дух мятежа и войны».

Романтической метафоре запаха – сока земли, благовонного напитка, разливающегося в воздухе, придается 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, служат формулой родства организмов человека и мира. 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 А. Белого. Переживание биологического, растительного родства с землей и мотивы невольности дыхания будут по-разному развиваться О. Мандельштамом и В. Маяковским, Б. Пастернаком и М. Цветаевой.

В разделах 3.1.2 и 3.1.3 рассматривается семантическая структура ольфакторной образности Вячеслава Иванова в свете принципа системности символов, который был установлен С. С. Аверинцевым, и принципа «ознаменованности», отмеченного И. В. Корецкой в связи с колористической образностью поэта. По С. С. Аверинцеву, художественный мир Иванова характеризуют два параметра: замкнутость («полагание символов») и бинарность («парность»). Оба в равной степени определяют структуру ольфакторного пространства: его крайнюю избирательность и основополагающее противопоставление бога-запаха (мелопея «Человек») благоуханному действию Любви-Эроса.

Ольфакторный сюжет играет ключевую роль в теоретических размышлениях Иванова об антиномичной природе нового искусства, в

известном противопоставлении «реального» и «идеалистического» символизма (раздел 3.1.2 «Сонет Шарля Бодлера «Соответствия» в интерпретации Вячеслава Иванова»). Ассоциативно-психологический язык запаха во второй (нисходящей) части сонета Ш. Бодлера «Соответствия» становится для Иванова критерием, позволяющим различить две сменяющие друг друга традиции в истории культуры. Первая (старшая) основана на представлении о внеличной (религиозной, объективной) природе символа, реального образа-идеи, пассивно воспринимаемого женственной душой художника. Историческая глубина символа восходит к наивному созерцанию древнего человека, сохраненному в коллективной памяти и вызываемому к жизни в творчестве гения. Вторая (младшая) традиция возникает в процессе постепенной утраты доверия к миру, обособления личности (индивидуальности) из синкретического единства культуры. Она представляет тип мужского, инициативного творчества, «утверждение творческой свободы в комбинации элементов, <...> и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия – красоте как отвлеченному началу». Ее субъект – «художник-тиран, художник-поработитель», чья цель – «преобразовательное изменение», метаморфоза. Поэт идет по пути «личного дерзновения», создает «произведение *своей* мечты, своего “творчества”, чтобы пленить <толпу> зрелищем красоты, *только* красоты, быть может не существующей в действительности...»¹.

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».

Самое субъективное (по логике Вяч. Иванова) из восприятий подчиняется принципу означенности в поэтических текстах. Благоухание в художественном мире Иванова, являясь атрибутом Вечной Женственности, означает действие энергии Любви-Эроса, восстановление соборного единства мира, его софийности (раздел 3.1.3 «Одори́ческий эпитет в поэтике тождества»). Все «ароматы», будь то качества природы или атрибуты пола, времени, поэт рассматривает как способ бытия Вечной Женственности, явление изначальной сущности (Души) мира, ее 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. Запахи, как и цвета, знаменуют собой сущности, служат предметными знаками не предметных

¹ Иванов Вяч. И. По звездам. Борозды и межи. М., 2007. С. 181–184.

смыслов. Источником значения запаха Иванов считает не природу и «литературу», а религиозный ритуал.

В поэтике запаха на первый план выступают приемы, позволяющие связать современный поэтический текст с фольклорной и средневековой традицией: тавтологические эпитеты, сочетание конкретного одорического признака с абстрактным понятием (*благоуханный* мрак, свет, мгла, свежесть, душа; *благовонный* дух, любовь; *пахучая* мощь), метаморфные метафоры («В нем розою дышала и цвела / Твоя любовь, и рдела благовонно»), фигуры параллелизма. Ольфакторный признак направлен на выявление символической глубины явления. Так, с помощью языка запаха создается соответствие предметной символики с религиозной эмблематикой Богородицы. Запахи выступают как осязаемая форма энергии Любви – «принимать на себя общее бремя всех людей, научая самозамкнутое “аз есмь” самораскрытию навстречу Ты»¹. Отсюда сочувственное благоухание чобра в момент душевного бессилия лирического героя, запахи земли в ответ на «благоухание Души» («Хоры мистерий»), благоуханный образ матери в поэме «Младенчество» и др. Среди прочих о знаменательных символов запах цветов становится фигурой восхождения, аромат отождествляется с голосом мертвых и приобретает особую интимную тональность в Части второй сборника «*Cor ardens*» (1908–1911), посвященной Лидии Димитриевне Зиновьевой-Аннибал.

Показательным признаком символичности ольфакторного пространства служит распространение страдательных конструкций для передачи обонятельных восприятий: «...ты дыханием отца благоуханна // Душа невестная». Благоухание означает воспринятую благодать, а отглагольное прилагательное получает дополнительную семантику страдательного залога, утраченную в современном языке («кущ, тобой благоуханных», «благовонный ливана крохой...»). С помощью этого языкового приема мотивирована соотнесенность образа с ритуалом жертвоприношения, отсылка к библейскому мотиву хлебной жертвы как жертвы очистительной. В то же время поэтический символ напоминает о дионисийском (а значит, по Иванову, женственном) истоке бытия в целом и истоке индивидуального существования человека.

Наделение запаха сверхличным смыслом, **символизация ольфакторной образности** создает новую перспективу развития художественного языка ольфакции в литературе рубежа XIX–XX веков. Исследованию этого аспекта посвящены следующие части третьей главы диссертации.

В разделе 3.2.1 («Ольфакторное пространство в религиозно-философских трудах П. А. Флоренского: конфликт чувственного и идеального начал») рассматривается теория психофизиологического пространства, создававшаяся о. Павлом Флоренским в диалоге с русской поэзией. Завершенную форму теория получила в материалах лекционного

¹ Аверинцев С.С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст. 1989. Литературно-критические исследования. М., 1989. С. 185.

курса «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», разработанного о. Павлом Флоренским в 1922-24 гг. для слушателей Высших художественных мастерских (ВХУТЕМАС). Среди прочих типов пространства Флоренский говорит и о возможном «обонятельном» пространстве. Его содержание и параметры в лекциях не рассматриваются, но о них можно судить по другим работам философа – «Столп и утверждение истины», «Храмовое действо и синтез искусств».

Для П. А. Флоренского чрезвычайно важна ознаменовательная природа запаха, образцом которой является культ. Без особого церковного аромата невозможно существование «целостного организма храмового действия»: «тончайшая завеса фимиама, растворенного в воздухе, вносит в созерцание икон и росписей <...> смягчение и углубление воздушной перспективы», достижения «искусства воздуха» «заранее учтены» творцами церковного искусства как искусства соборного. Символизм запаха основан на «энергии», связывающей феноменальный и ноуменальный миры. В запахах природы визионер различает действие Божественной благодати. В философско-религиозном труде «Столп и утверждение истины» Флоренский неоднократно прибегает к ольфакторным мотивам, включает в текст воспоминания Н. А. Мотовилова о Серафиме Саровском. Мотовилов рассказывает об испытанном им «неизъяснимом благоухании», объяснение которому дает преподобный Серафим: «Никакая приятность земного благоухания не может быть сравнена с тем благоуханием, которое мы теперь ощущаем, потому что нас окружает благоухание Святого Духа Божия». Ссылки на обонятельные ощущения как один из символов откровения встречаются в биографических текстах символизма, где особое место занимает синтетическое творчество Александра Добролюбова.

Однако представляется вполне закономерным, что П. А. Флоренский высказывает и определенное недоверие к запаху как способу выражения суждений о мире, особенно сверхчувственном. Размышляя о природе чувств, П. А. Флоренский противопоставил безусловность света иным формам прекрасного как формам несамодостаточным. Неконвенциональность языка запаха, его неопределенность, по мнению философа, разрушает целостность восприятия, порождает сомнение в реальности мистического опыта. В начале века широко известны случаи «обонятельных галлюцинаций», об одном из которых пишет В. М. Бехтерев. Кондрат Малёванный, ставший основателем религиозной секты, ощущал «неизъяснимое благоухание», считая его знаком явления Духа Божия. Проявления душевной болезни оказались трудноотличимыми от мистических откровений. Среди ольфакторных откровений символизма выделяется яркий эпизод 1912 года, о котором рассказывает Андрей Белый в воспоминаниях о Рудольфе Штейнере. Однако и Белый сомневается, действительно ли услышанный им на грязной лестнице запах роз служит мистическим знаком, а не обманом чувств.

Распространение ольфакторных мотивов в софийном тексте русской поэзии (особенно в лирике Эллы и С. М. Соловьева) во многом обязано

В. Соловьеву и Я. Полонскому, произведения которых, как известно, послужили истоком для возрождения экстатического культа Женственности. Благоуханность является одним из эпитетов Софии. Но не случайно именно ольфакторный код стал языком для выражения иронической раздвоенности этого центрального символа софийного текста русской поэзии.

Исследователи творчества А. Блока и А. Белого неоднократно писали о двойственности Софии в мифопоэтике символизма (Ж. Нива, Д. М. Магомедова, И. С. Приходько и др.). Эта двойственность ярко проявилась в трансформации образа благоухания в парфюмерные мотивы второго тома лирики А. Блока. Но полнее всего ирония ольфакторных ассоциаций выражена в поэзии Андрея Белого. Данный аспект его поэтики рассматривается в разделе 3.2.2 («Мотив обоняния в ироническом стиле Андрея Белого»).

Ринологические мотивы в творчестве Белого были предметом специальной работы С. В. Поляковой, но структура его ольфакторной образности по-прежнему остается на периферии исследовательского внимания. Нами рассматривается только один из аспектов этой темы – ироническая модальность ольфакторного пространства и система приемов, направленных на формирование иронического тона. Истоком иронии языка запаха служит для Белого принципиальное несовпадение невербального ощущения и его словесного двойника. В автобиографической прозе Белый неоднократно пишет о специально тренированном обонянии как способности различать любую ложь, провидеть будущее, узнавать сущность человека с первой встречи. Эту сторону своей личности Белый связывает с затянувшейся детской немотой. Память о дословесном этапе детства включает в себя запахи наряду с другими «немыми» ощущениями («Котик Летаев»), причем запахи сообщают о сущности обступивших ребенка явлений и людей. Представление о разворачивании мира и месте в нем Белый также выразил через ольфакторную метафорику.

В поэзии Белого язык запахов теряет пророческую силу, его смыслы затушевываются языковой игрой. Иронически перекликаются символические образы «Золота в лазури» и стилизации «Прежде и теперь»: так, текстура благоуханного воздуха соотнесена с «душистым платочком», воздушный «атлас» – с атласным камзолом, воздух – с воздухом погребального убранства. В поздних сборниках постоянной иронической фигурой являются мотивы всевозможных «курений»: то ли сакральных «воскурений», то ли «папиросного дыма», «табачной гари», «угара». Устойчивые ольфакторные мотивы русской поэзии лишаются привычного семантического ореола, как, например «безуханный цветок», становящийся «засохшей незабудкой» в томе сочинений И. Канта. Иронически интонирован и ольфакторный язык символистской поэзии (в частности, символика Ивана Коневского и Вячеслава Иванова): «В озонных жилах – пламя роз! / В носу – весенние мимозы!» («Первое свидание»). Особенно явно немота поэтического слова проявляет себя в текстах, где запахи становятся предметом «изображения». В противовес бессмысленному тождеству ольфакторного признака и предмета

(Ф. Сологуб) Белый создает новую тождественность восприятия и его субъекта: «Дыши, – / В который раз, – / Души / Душистый стих! / Душа, / Стихи струя, / Дыша, / Блеснет из глаз» («Алмазный напиток»).

Ирония, тем не менее, направлена на решение принципиально важной для Андрея Белого художественной задачи: она передает ощущение слова, потерявшего силу (в «Магии слов» такое слово названо «зловонным полутрупом»), и рождения «голоса Безмолвия», то есть собственно софийного слова.

Раздел 3.3.1 «*Ольфакторный признак слова-плоти в поэзии Николая Клюева*». Исследователь этнопоэтики Н. Клюева Е. Н. Маркова убедительно доказывает, что клюевский текст выступает «в качестве метатекста национальной литературы», поэзия Клюева служит ключом к «национальному коду русской словесности», воплощая два коренных принципа – православный пафос и материнскую природу творения¹. Данный тезис определил подход к анализу языка запаха в художественном мире Н. Клюева, где природные и бытовые образы-одоранты получают национальное, специфически русское значение как по этнографическим или этнолингвистическим признакам, так и по более общим мировоззренческим основаниям: запахи входят в сферу софийности мира.

Частота отмеченных поэтом ольфакторных признаков призвана подчеркнуть физическую близость лирического героя к национальному крестьянскому быту и русской природе. В сферу его восприятия входят запахи избы («От кудрявых стружек тянет смолю, / Духовит, как улей, белый сруб»), пищи («щаный пар и гречневая гарь», «духмяна коврига»), одежды. Номинация запахов и предметов – их носителей рассчитана на узнавание, подразумевает общность крестьянского национального опыта: «От гумен тянет росным медом», «Черны проталины, навозом, / Капустной прелью тянет с гряд...». И в то же время – полемически окрашена, формирует эстетический барьер восприятия (нужно помнить, чем пахнет прелый капустный лист).

Показателем софийности языка запаха служит у Клюева широкое применение библейской образности для передачи обонятельных восприятий: росный ладан, росный мед выступают как качества обыденных предметов («дух росной конопли», то есть конопляного масла). С помощью запахов крестьянского быта поэт характеризует природу: «Где пахнет кумачом – там бабьи посиделки, / Медынью и сурьмой – девичий городок...». Ольфакторным признаком наделяется человеческое слово, в языке природы отмечена невербальная сущность, поскольку «земляное», «плотяное» слово предназначено 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, которые создают не понятийный, а чувственный образ мироздания. В противоположность каноническому православному представлению Клюев

¹ Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте северорусского словесного искусства: Автореф. дисс. ... доктора филол. н. М., 2000. С. 6–7.

соотносит дух мироздания с женственным началом, а центральным событием миротворения называет Благовещение. Подлинно русская поэзия, по мысли Клюева, пронизана теми же запахами, что и родная земля, а сам он – плоть от плоти этой земли – является носителем русского духа, не просто «познанного», а усвоенного всеми порами тела в материнском чреве.

По многим признакам ольфакторное пространство поэзии Н. Клюева перекликается с миром запахов в творчестве Вяч. Иванова и А. Белого. И все же между ними есть коренное различие: и Белому и Иванову чужда гипертрофированная чувственность языка запаха и тем более – полемическая подоплека ольфакторной символики. Однако именно общность легла в основу литературной полемики, где образно-поэтический язык запаха был использован в качестве критерия художественности.

Раздел 3.3.2 («Запах как мера художественности») посвящен литературной полемике между А. Блоком, А. Белым и Н. Клюевым. Этот эпизод литературной жизни конца 1910 – 1920-х годов хорошо известен благодаря усилиям нескольких поколений исследователей (В. Г. Базанов, С. И. Субботин, Б. Филиппов, М. К. Азадовский, Д. М. Магомедова, А. М. Эткинд). С разрывом в десять лет Блок (1919) и Белый (1929) говорят о чуждости им поэтической системы, где «большую роль начинают играть запахи» (А. Блок). Все участники эпизода вовлечены в споры о сущности современного искусства и о будущем поэзии, уже сделавшей шаг от «книжности» к «фольклоризму», от традиционного фольклора к массовой культуре. Каждый из них решает проблему художественности: создания искусства, адекватного мироощущению «толпа», в особенности – русской стихии, получившей право на лирическое высказывание.

Предметом анализа в разделе является язык, на котором велась полемика. И Блок и Белый оценивают поэзию Клюева сквозь призму ольфакторной образности и применяют обонятельные метафоры в качестве инвективы. Размышления А. Блока отличаются цельностью: он говорит о достигнутом в поэзии крестьянских поэтов соответствии образного строя русскому национальному духу в его современном фольклорном изводе (не только традиционный крестьянский фольклор, но и фольклор ярмарочной площади, сектантство как форма коллективной культуры, массовое искусство). Торжество телесности определяет атмосферу эпохи «крушения гуманизма», где дух пленен плотью, все ценности приобрели амбивалентный характер. Блок почувствовал глубинное родство поэзии Д. Семеновского и Н. Клюева с художественными открытиями декадентства и именно это родство обозначил языком запаха («тяжелый русский дух, нечем дышать и нельзя лететь», «липкое, парное, ржаное»). Белый развивает ту же ключевую тему: «Невыразимо чуждо мне в стихах не то, что они о “гниловатом”, а то, что поэт тончайше подсмаковывает им показываемое...». Это «обаяние карамазовщины» (И. Ф. Анненский) для Белого не имеет национальных границ. Блок и Белый так же, как Анненский, видят в обонянии меру этики искусства.

Другим аспектом оценки языка запаха является отмеченное А. Белым «оплотнение символов», особенно значимое в контексте софийной проблематики. Запах вместо «духа», «пахучесть» вместо «благоуханности» соответствуют «падшей Софии», обескрыленному эросу. Для поэзии Клюева, пронизанной пантеистическим мироощущением, характерно культовое отношение к запахам природы и крестьянского быта, его София именно «пахуча», а не «благоуханна», ее атрибутом служит материнский запах «пола», неприемлемый для поэта-теурга.

В позиции А. Блока и А. Белого есть и явное различие, обусловленное десятилетним промежутком. С помощью ольфакторных метафор Белый противопоставил красоту «имагинации» и безобразие «инспирации» в поэме Н. Клюева «Погорельщина». Для Белого, помимо этической, играет роль социально-философская оценка поэмы. В 1917 г. Белый призывал не смешивать Дух революции с духом улицы («испорчена канализация»), в 1929 году запах «трупа» поэт связывает с мыслью о замкнутости демократической среды, которой инспирировано творчество Клюева.

Как видим, для языка запаха вновь, как в поэзии XVIII века, устанавливается мера, только ее задает не нормативная поэтика, не риторические правила, а авторская идеология творчества. Тем самым поэтический язык запаха утрачивает естественную всеобщность, отчетливо проявляется его дискурсивная природа.

Четвертая глава работы – **«Феноменология ольфакторного пространства в русской поэзии рубежа XIX–XX веков»** – связывает писателей, чья поэтика традиционно считалась контрастной. Основанием для их объединения отчасти служит современное рассмотрение постсимволизма как единой художественной системы, полемика с символистской теорией соответствий и – что наиболее важно в рамках исследуемой проблематики – феноменологизация языка запаха. Результатом феноменологической редукции в поэзии рубежа веков стало разделение предмета (носителя ольфакторных признаков) и запаха как такового. При этом происходит не утрата предметности ольфакторного образа, а формирование предметности нового типа – основанной на качестве и действии.

В первом разделе главы («*“Бог-запах” в поэзии Марины Цветаевой и Владимира Маяковского*») рассматриваются художественные системы, где на первый план выступает властное начало обоняния. За таким отношением к запаху стоит философия А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Иным источником оценки запаха служит представление об антропоцентричной структуре вселенной, о принципе обратной перспективы (П. А. Флоренский), в соответствии с которым мир является не объектом, а субъектом восприятия: он не только смотрит на поэта, но и трогает («щупает» – В. Маяковский) его, обоняет (М. Цветаева, В. Маяковский), мыслит о нем (М. Цветаева, Б. Пастернак). В крайней форме агрессия обоняния проявляется в страстном желании мира добрать до существа души, втянуть ее в себя. Три поэтические системы начала XX века – В. Маяковского, М. Цветаевой и Б. Пастернака – представляют три варианта преодоления власти запаха.

В творчестве В. Маяковского (*раздел 4.1.1*) «бог-запах» (В. Иванов) представляет все формы социального бытия: от классовых дефиниций до любых проявлений «соборности», не только религиозной, но и партийной. Обонятельные ощущения сопровождаются устойчивыми негативными коннотациями, причем отрицательная эмоциональная оценка распространяется на все типы запахов реальности – физического существования, быта, в особенности семейного, домашнего; социальных отношений, истории; запахи толпы, «коллективного тела»; на любые формы «парфюмерии». На ольфакторных ассоциациях (гниющая плоть) построено суждение Маяковского о смерти и размышления о собственной смертности.

Подобная отрицательная чувствительность к запахам роднит Маяковского и Фридриха Ницше с его известной неприязнью к любым одорическим характеристикам мира. По словам Г. Башляра, «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». Тем самым, конфликт, выраженный на языке запахов, на первый взгляд дублирует уже не раз отмеченную исследователями конфликтность поэтической системы Маяковского, где «я» с его безмерными претензиями сталкивается с ограниченным и посягающим на эту безмерность миром, сверхчеловек преодолевает агрессию «слишком человеческого».

Отождествление души и слова позволяет транспонировать ольфакторный признак на вербальные знаки: «И когда мой голос / похабно ухаёт – / от часа к часу, / целые сутки, / может быть, Иисус Христос нюхает / моей души незабудки». Причем Маяковский актуализирует архаическое значение слова «ухать» – испускать запах, так что приведенная цитата получает каламбурное звучание: «похабно ухаёт» – 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.

Характер ольфакторной образности Маяковского обусловлен полемикой 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». Не желая оказаться на месте творца, чьи ноздри втягивают ароматы чужой души, Маяковский противопоставил «удушливогазым командам» символистов

¹ Башляр Г. Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения. М., 1999. С. 184–185.

поэзию чистого воздуха и, тем самым, оформил в языке запахов опыт пересозидания природы – и человеческой, и поэтической. Ближайшими объектами полемики были, судя по всему, Александр Блок (поэт, «отнимающий аромат у живого цветка») и Константин Бальмонт с его экстатически-восторженным приятием мира и готовностью к самопожертвованию.

В контексте заявленной темы *ольфакторное пространство Марины Цветаевой*, рассматриваемое в разделе 4.1.2, представляет антитезу Маяковскому, хотя основывается на очень близкой ему этической и эстетической оценке запаха.

Цветаеву роднит с Маяковским нарастающая негативная оценка запахов социальной реальности и резкая реакция на любые попытки «обонятельных контактов». В 1923 г. Цветаева 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!». Запахи характеризуют у Цветаевой всю сферу «чужого» как «слишком человеческого» (закрытые пространства, толпу, быт, все «вчерашее» и др.), мир «своих» (поэтов) не пахнет, поэтому рай не «благоуханен», он вообще не имеет ольфакторных характеристик («сквознякам сквозняк»).

Отличие Цветаевой от Маяковского (и Ницше) определено отношением к земной ипостаси поэта: в пределах наличного существования для художника нет никаких запретов, в том числе и на ольфакторные восприятия. Об этой стороне художественного мира Цветаевой точно пишет С. Ельницкая. Ею отмечено, что запахи, которые лирическая героиня поэзии Марины Цветаевой считает «своими», относятся к области демонического: «остро и дурманяще пахнущие травы (а также растения с остро-горьким вкусом и запахом, напр. лук, чеснок)...»¹. Подчеркнем, что в область «своего» парадоксально могут входить практически любые запахи, даже если они «тяжелы», лживы (как, например, парфюмерия), подсказаны книжными ассоциациями. Определяя запахи как «существенность вещи» («Крысолов»), Цветаева демонстрирует принципиальную открытость своего лирического «я» для любых сущностей: «Так внюхиваются в цветок: / Вглубь - до потери чувства». 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».

Утрата запахов (и восприимчивости к ним) мотивирована темой абсолютного вчувствования в жизнь и тем самым устранения всякого «чужого». Запахов нет, поскольку реальность не отграничена от субъекта, нет и властного диктата обоняния, поскольку весь мир является феноменом восприятия, отчего единственным возможным ландшафтом поэзии становится ландшафт бессмертного духа.

¹ Ельницкая С. И. Поэтический мир Цветаевой. Wien, 1990. С. 88.

Второе направление феноменологизации ольфакторного пространства в большей степени соответствует феноменологии ощущений, как она представлена в классических философских трудах Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти. В ее истоках лежит глубочайшая трансформация метафорического мотива художника – цветущего организма¹. Здесь обонятельные восприятия всегда возникают как отклик на уже имеющийся *опыт личности, совпадающий с опытом культуры*. Поэтому в поэтике запаха определяющей является тема памяти, обоняние относится не к области перцепции, а к сфере постперцепции. Всякое новое впечатление становится возможным только через ассоциации с уже бывшим – событием биографии лирического субъекта или истории культуры, которая тем самым входит в эту биографию. Запах не может быть ничьим, но он и не принадлежит только предмету, *смысл запаха всегда результат наслоений опыта* – исторического, психического, художественного. Чтобы различить запах, нужно его знать, запах должен быть назван, опыт – получить вербальную форму (Э. Гуссерль, Г. Гадамер). Лишь в таком ключе может быть понято ахматовское: «Шиповник так благоухал, что даже превратился в слово». Шиповник здесь и есть слово-запах, семантика которого закреплена в других текстах. Шиповник пахнет уже не шиповником (дурное тождество в иронической интерпретации Федора Сологуба), а событием – любовной встречей, метаморфозой розы в дикий шиповник (одичанием культуры), если ключом для интерпретации ольфакторного кода служат только ахматовские тексты.

Отметим, что подобная структура ольфакторной образности принципиально неметафорична. Ни предмет, ни качество не уподобляются ничему иному, но при этом они обладают семантической глубиной и придают осмысленность любым состояниям лирического субъекта и мира, лежат в основе классификации явлений, определяют их сущность.

У каждого из четырех поэтов, чье творчество рассматривается во *втором разделе («Образно-поэтический язык запаха в “семантической поэтике”»)*, смысловое пространство ольфакции обусловлено разным представлением о содержании личностного опыта.

Наибольшей степенью обобщенности обладает ольфакторное пространство поэзии *Николая Гумилева (4.2.1)*. Оно построено на антитезе запахов, которые имеют имя, и запахов, для которых «нет названья». Эта антитеза может быть развернута как во времени, так и в пространстве, поскольку само пространство входит у Гумилева в систему «сакральной географии» (Е. Ю. Раскина). Для определения ольфакторных образов первого типа поэт охотно пользуется готовым словом, нередко отмеченным как слово «чужое».

Семантика ольфакторных образов второго типа формируется с помощью отрицательных определений или эпитетов с подчеркнута неясным значением («запах немислимых трав», «запах странный»), сочетаний, где

¹ Ср., например: «Художник <...> призван<...> цвести и дарить людям подлинный, чудесный и очистительный аромат своих духовных цветов» (Ильин И. А. Путь к очевидности. М., 1993. С. 340).

атрибутом запаха выступает неопределенное местоимение («чем-то»). В отличие от импрессионизма ощущений, в том числе и сложной метафоричности образов восприятия, принцип неопределенности указывает только на ограниченность словаря здесь и сейчас. Слово европейца неприменимо для называния реалий иных географических пространств, либо этика и страх не позволяют назвать содержание запаха. Точно так же слово человеческой расы непригодно для называния реалий иных рас (Е. Блаватская). Но язык низших невербальных ощущений усваивается на уровне генетической памяти, запахи дрейфуют сквозь время и пространство.

Раздел 4.2.2 «Мифологема запаха в поэзии Владимира Нарбута».

В художественной системе В. Нарбута запах входит в круг образности, призванной обозначить онтологическую связь всех явлений бытия – тела и духа, человека и природы, живого и мертвого. Общность ольфакторного кода снимает любые типы бинарных оппозиций: вещи несут в себе запахи природы, человек пахнет животным и обладает звериным нюхом, а животное по-человечески реагирует на запах (тоскует и страдает от действия запаха, обольщается им). В данном отношении поэзия Нарбута представляет один из вариантов софийного текста: через запах выражена энергия Любви-Эроса.

Диапазон эстетически допустимых определений запаха у Нарбута практически неограничен: так, поэт связывает в единый комплекс классические ароматы женских волос, рук и откровенно сексуальные телесные запахи: «И от руки душистый теплый ток», «Но тяжелый и розовый пар / там, где окорок девки белужий, / распирает берлогу, как шар», «И бьется жила медленно и ровно, / И пахнет рот» и др. В стихию эротики, традиционным кодом которой является язык запаха, погружены персонажи лирики Нарбута. Автор решает задачу иного рода – разрушения культурных ценностных иерархий, восстановления поэтического потенциала любого слова вне зависимости от литературных стереотипов и запретов.

Сюжет метаморфозы связывает все многообразие предметной символики в единое физическое и одновременно духовное пространство, поскольку мир Нарбута характеризуется признаком «оплотнения символа» (А. Белый): нематериальные сущности имеют «вид», как и сущности вещественные. Запахи служат мотивировкой всех многочисленных трансформаций и условием самоидентификации метаморфных образов. В основе художественного видения Нарбута лежит мифологическая модель реинкарнации – перевоплощения души в любые телесные формы с сохранением основного качества, выраженного запахом (ср., например, отождествление души с ароматическими веществами, отмеченное еще Дж. Фрезером в фольклоре, библейских текстах и в современной исследователю поэзии¹).

Определение лирического субъекта включает у Нарбута две аналогии с животными: тяжелый соленый дух «медвежьей души» в сочетании с бродяжьим духом души-собаки/волка. Медвежий дух служит истоком грубо

¹ Фрезер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом завете. М., 1990. С. 343.

физиологического, плотского начала, которым пронизана вся поэзия Нарбута, с ним ассоциируется запах берложьего быта, запах страстного эротического влечения. В отличие от медвежьего духа как символа малоподвижности, собака символизирует состояние вечного скитания, это душа изгоя, бездомного и бесприютного существа. Собака/волк не столько пахнет, сколько принимается к миру, это бездомная душа художника, которая ищет воплощения не в «кремний», а в живое тело. Реакции на тот или иной запах и оценки его мотивированы отнюдь не психофизиологическими особенностями лирического героя – напротив, они вырастают из мифа и фольклора, носят не субъективный, а интерсубъективный характер.

В лирике Нарбута, как, впрочем, и в поэзии других акмеистов, запахи характеризуются признаком устойчивости, малой изменчивости. По существу, акмеизм стремился к той же цели, что и символисты-теурги: выявить универсальный смысл ощущения, но мерой этого смысла выступает опыт личного существования.

Разделы 4.2.3 и 4.2.4 посвящены творчеству О. Э. Мандельштама и А. А. Ахматовой. Мы учитываем, что сегодня уже существует обширнейшая область исследования ольфакторной образности этих поэтов. Она включает многочисленные и, без сомнения, важные для понимания языка запаха интерпретации ольфакторной символики (К. Тарановский, О. Ронен, Ст. Бройд, В. Н. Топоров, М. Л. Гаспаров, Б. М. Гаспаров, Р. Д. Тименчик, Т. В. Цивьян, Д. Сегал, Т. Венцлова, А. К. Жолковский, Ю. Щеглов, О. А. Лекманов и др.). В числе этих работ присутствуют и специальные исследования поэтики запаха у Ахматовой (Е. Фарыно, Г. П. Козубовская) и Мандельштама (Л. Ф. Кацис). Еще более существенно, что в рамках «семантической поэтики» сложилась методология чтения и дешифровки ольфакторных символов, ключом для понимания которых служит чужой текст. Поэтому одной из основных задач данных разделов является систематизация ольфакторных комплексов. Второй – более важной задачей – стало рассмотрение ольфакторного пространства Мандельштама и Ахматовой в связи с исторической динамикой образно-поэтического языка запаха.

В разделе «*“Поэзия дышит ртом и носом”*: семантика ольфакторной метафоры Осипа Мандельштама» предметом исследования послужили тематические комплексы мандельштамовской поэзии и прозы, в составе которых присутствует язык запаха. На ольфакторные образы распространяется принцип точности и продуманности деталей в сочетании с фантастическим преувеличением подробности, о котором писал в ранних работах о Мандельштаме В. М. Жирмунский.

Сущность обоняния, по Мандельштаму, совпадает с сущностью «поэтического дыхания» (Б. М. Гаспаров), поскольку органы обоняния служат и органами речи. Значит, именно в слове сохраняется память ощущения, но не в безличном слове, а в слове, когда-то и кем-то уже произнесенном. Поэтому у Мандельштама нет «ничьих» запахов, ключом к

расшифровке значений ольфакторных образов служат языковые связи любых уровней (от фонетики и артикуляции отдельного слова до ощущения национального языка в целом). Практически все запахи в поэзии Мандельштама относятся к языку культуры, поэтому, как показали исследователи «семантической поэтики», в каждом ольфакторном образе присутствует «чужое слово».

Другой формой семантизации языка запаха для Мандельштама становится композиция, ассоциация отдельных образов в единый сюжет. Так, с помощью ольфакции выстраивается биография, где жизнь и смерть расположены в диапазоне щелочных и кислотных запахов, спасением от которых служит «циклический» запах ментолового карандашика («Нет, не мигрень..»); история поэзии («Стихи о русской поэзии»); рассказ о судьбе поколения («Нашедший подкову») и др. Поль Валери писал, что человек не умеет ассоциировать запахи. На этом основана принципиальная антиэстетичность ольфакторных ландшафтов: сочетания запахов не создают артефакта. Однако в поэзии Мандельштама ольфакторные комплексы направлены на выявление глубинных смыслов, вызываемых ассоциациями запахов. Так, в пластических картинах русского рынка («Сухаревка») и еврейского быта («Книжный шкаф» и др.) запах мускуса обнаруживает принципиальное родство Ветхого и Нового завета, иудаизма и христианства. Поэт полемически заостряет мысль, что изначально всякая материковая культура пахнет кровью. Поэтический анализ наслоений опыта приводит Мандельштама к самым основаниям обоняния, заложенным в человеке на эмбриональном уровне. Страх смерти и любовь к жизни имеют общую основу в жирном запахе сжигаемых жертв.

Метафорически мысль о вечности обонятельных ощущений выражена подбором одорантов: источниками запаха у Мандельштама чаще всего служат не текучие и не газообразные вещества, а вещества, имеющие прочную химическую структуру (отличающиеся «малой испаряемостью»¹): мускус, апельсиновая корка (апельсиновая эссенция), ментол. Мандельштам является антиподом платоников, поскольку, по теории Платона, запахи возникают в результате смешения стихий. Романтическому представлению о текучести запахов Мандельштам противопоставил мысль о твердых основаниях обонятельных реакций. Следствием 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» женских волос возникает вкусовой образ «муравьиной кислинки», вызванный ассоциацией с запахом муравьиной кислоты, условному аромату возвращается его предметный смысл. Но одновременно достигается небывалая по точности острота впечатления, сочетающего радость с болью.

¹ Вундт В. Основы физической психологии. СПб., 1912. Т. 2. С. 61.

И запахи, и обоняние в текстах О. Э. Мандельштама обнаруживают свою многомерную природу: наряду с архаическим восприятием, основанным на аффективных реакциях, в ольфакторных мотивах присутствует рациональное начало, поэтому запахи могут выполнять смыслоразличительную функцию, служить основанием для компоновки предметной образности. Слово с обонятельной семантикой оказывается носителем памяти культуры, и уже исторические наслоения, реминисценции придают ольфакторному пространству смысловую глубину и диалогичность. 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.

Для понимания ольфакторной образности А. Ахматовой («*Структура и семантика языка запаха в поэзии Анны Ахматовой*») особенно важной представляется мысль Е. 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 Ахматовой принадлежит к той ветви русской лирики, которую, по словам М. Л. Гаспарова, «современники не восприняли» «всерьез». Это поэзия А. Майкова, Л. Мея и Н. Щербины, занятая «поисками античной завершенности и строгости»¹. Лирика Ахматовой, тип ее субъективности относится к той же «генератической» традиции (И. Анненский), в ней отражен в большей степени «общий облик родовой» (А. Майков), чем индивидуально-психологический. Запахи получают смысл только в исторической перспективе: семантика ольфакторного образа опосредована опытом – гендерным, социальным, опытом поколения или всей культуры.

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». 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.

¹ Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 287.

В языке запаха пересекаются разные культурные коды, задающие направление семантизации одорического образа. Подчеркнем, что для творчества 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, исследуя поэтику А. Блока¹. В отличие от Блока, Ахматова в самом тексте стихотворения отмечает культурную и историческую мотивировку точки зрения лирического субъекта. Так, «запах спелой ржи» замечен не только по индивидуально-психологическим ассоциациям, но и с позиции более общего плана: «Господь немилостив к жнецам и садоводам...».

В последнем разделе главы («*“Три осени” Анны Ахматовой как пневматологическая метафора русской поэзии*») диалогические принципы поэтики ольфакторного пространства показаны на примере одного стихотворения. Его заглавный пространственный образ, пластическую структуру которого определяет запах, становится символом времени, запах и способность обоняния наделяются пневматологическим смыслом.

Первая осень – символ свободы творчества, свободного дыхания художника («таков мой организм» – А. С. Пушкин), где воображение ничем не ограничено, само себе закон². 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 девицей³, – «осенние пляски» Блока для Ахматовой переключаются с образом «плясок смерти». В стихотворении «На Смоленском кладбище», входящем в тот же цикл, что и «Три осени», этот мотив выражен прямо. Вторая – осень без отрыва, без отклика, символ одиночества и острого ощущения тленности бытия, осень Баратынского, но тоже происходящая под знаком творчества. Третья – немота, наступающая в момент откровения, зияние, несказанность. 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.

Феноменологическая поэтика обозначает своего рода предел той динамической системы, которую представляет собой язык запаха на переходе от классической к модернистской поэзии. Именно в рамках этой поэтики обнаруживает себя историко-художественная сущность ольфакторного пространства русской лирики.

¹ Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 362 – 363.

² См.: Бочаров С. Г. «Обречен судьбе верховной...» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 103.

³ О пушкинских подтекстах мотивов болезни, дыхания, творчества у Ахматовой см.: Козубовская Г. П. О «чахоточной девице» в русской литературе (Пушкин – Ахматова) // Козубовская Г. П. Русская литература: миф и мифопоэтика. Барнаул, 2006. С. 284–307.

Основным результатом проведенного исследования можно считать обособление образно-поэтического языка запаха как художественной системы, имеющей собственную историю в русской поэзии. В диссертации установлены закономерности исторической динамики ольфакторной образности, показаны особенности художественной кодификации обонятельного восприятия в творчестве поэтов рубежа XIX–XX веков, выявлены принципы исторической поэтики ольфакторного пространства.

Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. Рогачева, Н. А. Категория запаха в поэзии А. Белого [Текст] / Н. А. Рогачева // Вестник Тюменского государственного университета. – 2005. – Вып. 2. – С. 263 – 268.
2. Рогачева, Н. А. «Три осени» Анны Ахматовой как метафора русской поэзии [Текст] / Н. А. Рогачева // Известия Уральского государственного университета. – 2008. – Вып. 15 (55). – Сер. 2. Гуманитарные науки. – С. 244–132.
3. Данилина, Г.И., Рогачева, Н.А. «Экология культуры» как университетская дисциплина: теоретико-методологический ракурс проблемы [Текст] / Н. А. Рогачева // Вестник Тюменского государственного университета. – 2008. – № 5. – С. 273–278 (авторские не разделены).
4. Рогачева, Н. А. Одорический эпитет в поэзии Вячеслава Иванова: от условности литературы к субстанциальности мифа [Текст] / Н. А. Рогачева // Вестник Тюменского государственного университета. – 2009. – № 1. – С. 122–129.
5. Рогачева, Н. А. Проблема поэтики запаха в литературно-критической прозе И.Ф. Анненского [Текст] / Н. А. Рогачева // Вестник Тюменского государственного университета. 2010. – № 1. – С. 213–220.
6. Рогачева, Н. А. Ольфакторное пространство поэзии Н.А. Некрасова [Текст] / Н. А. Рогачева // Известия Уральского государственного университета. – 2010. – № 3 (78). – Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. – С. 220–227.
7. Рогачева, Н. А. Методологические проблемы изучения сибирского текста русской лирики [Текст] / Н. А. Рогачева // Вестник Тюменского государственного университета. – 2010. – № 5. – С. 240–248.
8. Рогачева, Н. А. Мифологема запаха в поэзии Владимира Нарбута [Текст] / Н. А. Рогачева // Вестник Тюменского государственного университета. 2011. – № 1. – С. 40–46.

Монография:

9. Рогачева, Н. А. Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX – начала XX вв.: проблемы поэтики. [Текст] / Н. А. Рогачева. – Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2010. – 404 с.

Учебное пособие:

10. Эртнер Е.Н., Данилина Г.И., Лабунец Н.В., Рогачева Н.А., Топоркова Т.А. Экология культуры: Учебное пособие [Текст] / Н. А. Рогачева. – Тюмень: ТюмГУ, 2009. – 232/64 с.

Другие публикации:

11. Рогачева, Н. А. «Миф о школе» в поэзии акмеизма [Текст] / Н. А. Рогачева // Литература и критика в системе духовной культуры времени. – Тюмень: ТюмГУ, 1996. – С. 91–101.
12. Рогачева, Н. А. «Бензина запах и сирени»: контекст стихотворения А. Ахматовой «Прогулка» [Текст] / Н. А. Рогачева // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры: Сб. ст. – Тюмень: ТюмГУ, 2001. – Вып. 5. – С. 80-87.
13. Рогачева, Н. А. «Последняя роза» Анны Ахматовой: поэтика послания [Текст] / Н. А. Рогачева // Текст и текстовые категории: Аспекты филологического исследования. – Тюмень: ТюмГУ, 2002. – С. 90-99.
14. Рогачева, Н. А. Чем пахнет troop? Одористические мотивы поэзии Льва Лосева [Текст] / Н. А. Рогачева // Постмодернизм: pro et contra: Материалы Междунар. науч. конф. «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий». Тюмень, 16-19 апреля 2002 г. – Тюмень: Вектор Бук, 2002. – С. 151-160.
15. Рогачева, Н. А. Одористические мотивы в поэзии и прозе Марины Цветаевой [Текст] / Н. А. Рогачева // Дергачевские чтения-2002: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. – Екатеринбург: УрГУ, 2004. – С. 326-331.
16. Рогачева, Н. А. «Ребенком воздух весь пропах...» [Текст] / Н. А. Рогачева // Детство как культурный перекресток. – Екатеринбург: УрГУ, 2004. – С. 85-96.
17. Рогачева, Н. А. Мифологические мотивы в поэзии Владимира Нарбута [Текст] / Н. А. Рогачева // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры: Сб. ст. – Тюмень: ТюмГУ, 2005. – Вып. 6. – С. 79 – 87.
18. Рогачева, Н. А. Африка и Россия в цикле Николая Гумилева «Шатер» [Текст] / Н. А. Рогачева // Зарубежная литература: историко-культурные и типологические аспекты: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Тюмень: ТюмГУ, 2005. – С. 59 – 64.
19. Рогачева, Н. А. Поэтика «Вариаций» Тимура Кибирова [Текст] / Н. А. Рогачева // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания: Сб. ст. – Пермь: ПГПИ, 2005. – Т. 1. – С. 259 – 264.
20. Рогачева, Н. А. Исторические аллюзии в сказке П.П. Ершова «Конек-Горбунок» [Текст] / Н. А. Рогачева // Литература Урала: История и современность: Сб. ст. / УрО РАН; Институт истории и археологии. – Екатеринбург: УрО РАН; Изд-во АМБ, 2006. – С. 210 – 219.

21. Rogačeva, N.A. N.S. Gumilev. Žemčuga / N.A. Rogačeva // Der russische Gedichtzyklus: Ein handbuch. – Universitätsverlag C. Winter Heidelberg, 2006. – Z. 339 – 344.
22. Rogačeva, N.A. N.S. Gumilev. Šater / N.A. Rogačeva // Der russische Gedichtzyklus: Ein handbuch. – Universitätsverlag C. Winter Heidelberg, 2006. – Z. 344 – 349.
23. Rogačeva, N.A. S.A. Esenin. Ispoved' chuligana / N.A. Rogačeva // Der russische Gedichtzyklus: Ein handbuch. – Universitätsverlag C. Winter Heidelberg, 2006. – Z. 478 – 483.
24. Rogačeva, N.A. T.Ju. Kibirov. Variacii / N.A. Rogačeva // Der russische Gedichtzyklus: Ein handbuch. – Universitätsverlag C. Winter Heidelberg, 2006. – Z. 542 – 548.
25. Rogačeva, N.A. M.A. Kuzmin. Aleksandrijskie pesni / N.A. Rogačeva // Der russische Gedichtzyklus: Ein handbuch. – Universitätsverlag C. Winter Heidelberg, 2006. – Z. 406 – 411.
26. Rogačeva, N.A. M.I. Cvetaeva. Stichi o Moskve / N.A. Rogačeva // Der russische Gedichtzyklus: Ein handbuch. – Universitätsverlag C. Winter Heidelberg, 2006. – Z. 422 – 427.
27. Rogačeva, N.A. M.I. Cvetaeva. Stichi k Čechii / N.A. Rogačeva // Der russische Gedichtzyklus: Ein handbuch. – Universitätsverlag C. Winter Heidelberg, 2006. – Z. 467 – 472.
28. Рогачева, Н. А. Поэтика запаха в лирике Владимира Маяковского [Текст] / Н. А. Рогачева // Русская литература XX – XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Второй Междунар. науч. конф. 16–17 ноября 2006 года. – М.: МГУ, 2006. – С. 133–136.
29. Рогачева, Н. А. Поэтика запаха в лирике К. Бальмонта [Текст] / Н. А. Рогачева // Кормановские чтения. – Ижевск: Удмурдский госуниверситет, 2006. – Вып. VI. – С. 342–351.
30. Рогачева, Н. А. Принцип иронии в поэтическом стиле Андрея Белого [Текст] / Н. А. Рогачева // Русский язык и методика его преподавания: Традиции и современность: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. – Тюмень: Печатник, 2007. – Ч. 1. – С. 176–181.
31. Рогачева, Н. А. Национальная одорология в поэзии Николая Клюева [Текст] / Н. А. Рогачева // Русский язык как фактор стабильности государства и нравственного здоровья нации: Труды и материалы Всерос. науч.-практ. конф. (19–20 февраля 2008 года, г. Тюмень): В 2 ч. – Тюмень: Манр и К, 2008. – С. 237–241.
32. Рогачева, Н. А. Сонет Ш. Бодлера «Соответствия» в интерпретации Вяч.И. Иванова [Текст] / Н. А. Рогачева // Франция–Россия: Проблема культурных диффузий. – Тюмень: Печатник, 2008. – С. 90–96.
33. Рогачева, Н. А. Военный ландшафт В. Маяковского в историко-литературной перспективе [Текст] / Н. А. Рогачева // Региональный литературный ландшафт в русской перспективе: Сб. науч. ст. – Тюмень: Печатник, 2008. – С. 174–187.

- 34.Рогачева, Н. А. Запах как мера художественности: поэзия Н. Клюева в оценке А. Белого и А. Блока [Текст] / Н. А. Рогачева // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве. Материалы конгресса. Санкт-Петербург. 15–17 октября 2008 г. Русская литература в контексте мировой культуры. Место и роль русской литературы в мировом образовательном пространстве: В 2 т.– СПб.: МИРС, 2008. – Т. II, ч. 1. – С. 232–240.
- 35.Рогачева, Н. А. «Тяжелый русский дух»: Н.Клюев в полемике с А.Блоком и А. Белым [Текст] / Н. А. Рогачева // Филологический дискурс: Вестник филологического факультета ТюмГУ. – Тюмень: ТюмГУ, 2009. – Вып. 7. – С. 16 – 27.
- 36.Рогачева, Н. А. Ошибки мужской речи в ранней лирике Анны Ахматовой [Текст] / Н. А. Рогачева // Национальная идентичность и гендерный дискурс в литературе XIX-XX вв.: Междунар. сб. науч. ст. – Тюмень: Печатник, 2009. – С. 33–37.
- 37.Рогачева, Н. А. На перекрестке документа и мифа: поэтика цикла Марины Цветаевой «Стихи к Чехии» [Текст] / Н. А. Рогачева // Лингвистические идеи В.А. Белошапковой и их воплощение в современной русистике. – Тюмень: Мандр и К, 2010. – С. 289–296.
- 38.Рогачева, Н. А. Сибирский текст в поэзии акмеизма [Текст] / Н. А. Рогачева // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры.– Тюмень: Печатник, 2010. – Вып. 7. – С. 320-332.